



MENU

TRACKLIST	p.4
ENGLISH	p.6
FRANÇAIS	p.14
DEUTSCH	p.22
TESTI CANTATI	p.28
SUNG TEXTS	p.28
TEXTES CHANTÉS	p.29
VOKALTEXTE	p.29

Recorded in September 2014: church Notre-Dame in Centeilles
Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover illustration

Dosso Dossi (ca. 1490-1542), *Apollo and Daphne* (ca. 1525), oil painting
Roma, Galleria Borghese
© Æ 2000, Photo Scala, Florence – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali

Booklet illustration (front page)

Pier Francesco Mola (1612-1666), *Homer* (ca. 1665), oil painting
© bpk / Gemäldegalerie Alte Meister Dresden

Le Miroir de Musique extends its grateful thanks to Hans Christoph Ackermann for his enthusiasm and for making it possible to fund this recording, as well as to all the individuals who have helped to bring this project to fruition: Peter Reidemeister, Martine Romain, Véronique Gény, René Foltzer, Ugo Casalonga, Martin Kirnbauer, Alex Potter.

SULLA LIRA

L'ARTE DELLA RECITAZIONE

LE MIROIR DE MUSIQUE

María Cristina Kiehr: soprano

Giovanni Cantarini: tenor

Brigitte Gasser: lirone & renaissance viola da gamba

Baptiste Romain: lira da braccio & renaissance violin

Julian Behr: renaissance lute & chitarrone

Instruments:

Lira da braccio: Ugo Casalonga, Pigna 2013

Renaissance violin: Richard Earle, Basel 2008

Oval vielle: Ugo Casalonga, Pigna 2005

Chitarrone: (Tieffenbrucker), Andreas von Holst, Munich 2003

Six-course lute: Klaus Jacobsen, London 1993

Lira da gamba: (Gasparo da Salò), Günter Mark, Bad Rodach 2004

Renaissance bass viol: Richard Earle, Basel 1993

1. <i>Udite, selve, mie dolce parole</i> Tenor, lira da braccio	Anonymous	6'26
2. <i>Vidi, hor cogliendo rose</i> <i>Frottole libro septimo</i> , Venice 1507 Soprano, lute, violin, lirone	Alessandro Demofonte	4'21
3. <i>Dunque piangiamo, o sconsolata lira</i> Tenor, lira da braccio	Anonymous	5'15
4. <i>Cresce la pena mia</i> <i>Frottole libro septimo</i> , Venice 1507 Tenor, lute, lirone, violin	Bartolomeo Tromboncino (1470-1535)	3'22
5. <i>Romanesca & Passamezzo de lira</i> Pesaro, Bibl. Oliveriana, Ms. 1144, ca. 1540 Lira da braccio, lute, bass viol	Anonymous	3'04
6. <i>O Giesù dolce</i> <i>Libro primo delle laudi spirituali</i> , Venice 1563 Tenor, vielle	Serafino Razzi (1531-1611)	4'52
7. <i>O stella matutina</i> <i>Laude libro primo</i> , Venice 1508 Soprano, lirone	Innocentius Dammonis (+1531)	3'40
8. <i>Pianzeti, christiani</i> <i>Laude libro primo</i> , Venice 1508 Lute, lirone, violin	Innocentius Dammonis	2'04
9. <i>Vengo a te, madre Maria</i> <i>Laude libro secondo</i> , Venice 1508 Soprano, tenor, lute, violin, bass viol	Giacomo Fogliano (1468-1548)	4'23

10.	<i>Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo</i> <i>Il Sacrificio</i> , Ferrara 1554 Tenor, lira da braccio	Alfonso della Viola (ca. 1508-c.1574)	3'08
11.	<i>O begli anni de l'oro</i> <i>Musiche fatte nella nozze dello illustrissimo Duca di Firenze</i> , Venice 1539 Tenor, lute, lirone, violin	Francesco Corteccia (1502-1571)	5'00
12.	<i>Com'è soave cosa</i> <i>Le musiche libro III</i> , Milan 1618 Soprano, chitarrone	Sigismondo D'India (ca. 1582-1629)	2'05
13.	<i>Udite, o ninfe</i> <i>Le seste musiche</i> , Venice 1624 Soprano, chitarrone	Claudio Saracini (1586-1630)	1'05
14.	<i>Madonna il vostro petto</i> <i>Madrigali a cinque voci, libro primo</i> , Venice 1560 Tenor, lirone	Alessandro Striggio (ca. 1536-1592)	2'58
15.	<i>Occhi convien morire</i> <i>Le musiche libro III</i> , Milan 1618 Soprano, chitarrone, lirone	Sigismondo D'India	2'38
16.	<i>Funeste piaggie</i> <i>L'Euridice</i> , Firenze 1600 Tenor, chitarrone, lirone, lira da braccio	Giulio Caccini (1551-1618)	6'03
17.	<i>Laissés la verte couleur</i> <i>Tiers livre de chansons</i> , Paris 1567 Soprano, tenor, lute, lirone, violin	Jacques Arcadelt (1507-1568)	4'38



Le Miroir de Musique is an ensemble specialised in the music of the late middle ages and Renaissance, from the golden age of the troubadours to the humanist movements of the 16th century. The ensemble is based in Basel (CH) and brings together the most prolific of early music performers, many of whom are graduates of the Schola Cantorum Basiliensis. The image of a "Mirror of Music" is borrowed from Jacques de Liège's treatise (*Speculum Musicae*), and reflects our goal of painting a vivid picture of medieval and Renaissance music, in a spirit of fidelity to the original sources.

This project was first conceived for the Festtage Alter Musik in Basel in 2013, at the suggestion of Peter Reidemeister. The programme was developed in close collaboration between the five musicians and the musicologist Martin Kirnbauer. (<http://www.miroirdemusique.com>)

SULLA LIRA – THE ART OF RECITATION AL MODO D'ORFEO

The expression *al modo d'Orfeo*, when used today, is synonymous with a seemingly new style of solo song from the early years of the 17th century. In actual fact, not only does the term refer to a much older practice, dating back to the 15th century, but one important element is missing – the instrument used by Orpheus. The phrase originally stems from a festival description of 1529, and refers to the entrance of a musician "*con una Lira cantando al modo d'Orpheo diuinamente*" – i.e., singing in a divine fashion, in the style of Orpheus, whilst accompanying himself on a single instrument, a lira. These aspects are all central to the fascination with this mode of performance, which, with its use of the key term *recitare*, overlapped with the new style of solo song with figured bass accompaniment that developed around 1600, and which likewise held as its central aim the *muovere l'affetto* – the arousal of the passions of the listener.

At its heart, it refers to a musical practice by which word and tone – or speech and song – are inextricably linked. In Greek antiquity, a form of poetic speech-song, in which the functions of the poet and the musician were inseparable, was customary. In performance, this song was accompanied by a plucked string instrument, for which various names (*phorminx*, *kithara*, *chelys*) are found, among them also *lyra*. These sung poems, or poetic songs, accompanied by such an instrument, became associated with the term *lyric* (from the Greek *lyrikós* – concerned with the playing of the lyre, or accompanied by the lyre). The lyra thus became a potent symbol of poetic expression and survives to this day in the word *lyrics*, denoting the texts of pop songs.

Furthermore, poetry and song were considered to have divine origins, and this is confirmed in the myth surrounding the invention of the lyre. According to the story, Hermes, the son of Zeus, created the instrument from a tortoise shell. In order to obtain the gut necessary for

the strings, he stole the cows which belonged to his brother, Apollo. Trapped, and in order to escape punishment for his misdeed, Hermes gave his lyre to Apollo, thus granting him his attribute as leader of the Muses. But the story continues – Apollo later gave the lyre to his son, Orpheus, who thus was to become the greatest of all singers, with the ability to enchant the natural world, both animate and inanimate (p. 13). The rest of the story is familiar to us, and is retold in countless operas; apt indeed is Adorno's quip that all opera is Orpheus...

The persona of Orpheus, the great singer of antiquity, was rediscovered in the 15th century, whereby his instrument was likewise newly interpreted. The highly influential Florentine humanist Marsilio Ficino (1433-1499) declaimed antique verses, as well as his own, and accompanied himself on a *lyra orphica*; sadly, all we know of the nature of this instrument is that it was decorated with a representation of Orpheus. One of his students, Angelo Poliziano (1454-1494), penned a *Fabula di Orpheo*, combining song with declaimed verse; first performed in Mantua in 1480, it would not be unreasonable to consider this a direct predecessor to the "invention" of Opera, 120 years later. One particular scene is provided with the following instruction: "*Orpheo cantando sopra il monte in su la lyra e' seguenti versi latini*" (Orpheus sings on a hill with his lyre the following Latin verses). Only the text of the *Fabula* survives, perhaps because the first performer of Orpheus, Baccio Ugolino, was a renowned *improvisatore*, capable of declaiming the Latin verse and of improvising an accompaniment "*su la lyra*". Although taken from a different occasion, a detailed description by Poliziano paints a very clear picture of this art of recitation: "His voice was not like that of someone who reads, but more like that of someone who sings, as if one heard both at the same time, but indistinguishable from each other; the performance was varied according to the requirements of the words, sometimes steady and sometimes modulating, sometimes broken off, then again flowing, then exaggerated, then controlled, then relaxed, then tense, then slow, then faster, but always pure, always clear, always sweet" (A. Poliziano to P. della Mirandola, 1488).

As shown in a woodcut from a printed edition of the *Fabula* (p. 20), the "lyra" referred to



wild animals and the other as a *canterino* before his listeners, resemble each other so closely.

Thanks to its antique associations, the lira da braccio became a fashionable instrument amongst the educated classes, amongst whom it was socially desirable to master the instrument

in the text is the instrument known today as a lira da braccio, a bowed instrument played on the arm. In analogy with the ancient lyre, it has seven strings, two of which lie next to the neck and can only be played as a drone. A flat bridge enables chords to be played, making the instrument ideal for the accompaniment of a single vocal part, or recitation, which gives some context to the description "*lira citatoria*" (probably shortened from "*recitatoria*"), found in a Venetian source from 1492. This art of performance was not only reserved for a learned humanistic setting, but was also used in a more popular context for the performance of histories, epics and laudas; these were often performed by the musicians on a scenic platform, which lent its name – *cantimpanca* – to the practice itself (p. 21). It is no coincidence that the two pictures of Orpheus, one before the

Filippo Lippi (1457-1504), *Portrait of a Musician* (ca. 1483-5), Dublin, National Gallery of Ireland,
NGI.470

© National Gallery of Ireland

and its manner of performance (p. 9). Thus, it was reported of Lorenzo de' Medici, that he took pleasure in "*cantare in su la lira all'improvisa maravigliosamente*" (to sing to the lira quite marvellously in an improvisatory style). Due to this extempore character, there is virtually no surviving music for the lira da braccio, with the exception of the Pesaro-Manuscript (added after 1540), in which, next to a fingering chart for the instrument, can be found a *Romanesca* and a fragmentary example of a *Passamezzo*, giving us at least some idea of what was played.

Not least because of its musical limitations, the lira da braccio disappeared from musical life, and was soon only to be found in the visual arts or as an onstage instrument, as an attribute of Apollo, Orpheus, Homer or King David (p. 16). An important development of the instrument, however, offered new possibilities. In 1505, Atalante Migliorotti (1466-1532), a student of Leonardo, reported that he had developed a new and hitherto unheard of form of Lyra: "With my limited skills I wanted to introduce a new, never-before-heard way of playing and a new form of Lyra. I added strings to bring the number up to twelve, some next to the tailpiece and some on the fingerboard, in perfect and complete harmony."

This new, larger instrument was given a wider neck, with frets, and was now played *da gamba* (held between the legs); it became known accordingly as the lira da gamba or lirone. The "perfect and complete harmony" advocated by Migliorotti is achieved with a clever tuning, which allowed for a variety of chords with pure thirds – the instrument was thus described by a 17th century author as "*il più armonioso instrumento che si troui frà quelli d'arco*". Significantly, these chords lay in a lower register, meaning that it was possible to play music written for a vocal ensemble with varying voice ranges. This technique is reported of Alessandro Striggio (1537/38-1592): "not only an excellent, but a very excellent player of the *viola*: he can play four voices upon one stroke, and with such elegance and musicality, that he amazes the listeners". Particularly in terms of chordal play the lirone was ideal for the developing basso continuo practice of the end of the 16th century, the supposed relationship to the lyre of

Orpheus carrying a further implication, as the instrument became associated above all with the expression of sad and mournful affects, as described in 1650 by Athanasius Kircher: "*gratissimam harmoniam auribus ingerens ad affectus doloris, planctus*".

*

This short overview of the art of singing *al modo d'Orfeo*, and of its related instruments, is aptly demonstrated in the programme itself, which takes as its departure the recitations from Poliziano's *Fabula di Orpheo* (1480), arriving at the famous *Lamento d'Orfeo* from the first opera "In Stile Rappresentatio" by Giulio Caccini from the years around 1600, and encompassing along the way laude and madrigals; in short, the whole palette of a repertoire *sulla lira*.

Programmatically, it begins at the start of the tale of Orpheus itself, as recounted by Angelo Poliziano: the song of Aristeus' love for Euridice ("*Udite, selve, mie dolce parole*"). Her incomparable beauty is described in great detail by Alessandro Demofonte in *Vidi, hor cogliendo rose*. This frottola also shows us how the *improvvisatore* worked, inserting into each strophe of the text a citation from the popular *strambotti*. Similarly, the use of the almost untranslatable word "*hor*" at the beginning of each couplet demonstrates the pleasure by which the poet uses an oral construction to decorate the scene. The sorrows of Orpheus begin only with the death of his beloved, which at the same time sets free the power of his song ("*Dunque piangiamo, o sconsolata lira*").

Although the *laude* do not belong to the wider story of Orpheus, they nonetheless explore the universal themes of love, belief and repentance. As a genre, they owe their extraordinary popularity to sophisticated verses like those of Leonardo Giustiniani (1388-1446), whose musical compositions combine these colourful effects with simple counterpoint. Originally performed in religious fraternities, the *laude* soon became part of the soundscape of festive events throughout the cities of northern Italy, whether performed by a *cantimpanca* (a singer accompanying himself on the *lira da braccio*) or by a group of *sonadori* (instrumentalists), often professional, who were engaged for such feasts by the Venetian *scuole*.

An explicit instruction for the use of a lira is found in the "Favola Pastorale" *Il Sacrificio* by Agostino Beccari (ca. 1510-1590). Performed in Ferrara in 1554, it features an invocation to the god Pan, sung by a priest "*con la lira*". By chance, the music for this scene, by Afonso della Viola, survives; composed only of the recitation of the prayer and the homophonic interjections of a choir, it appears to be a form of recitative *avant la lettre*. The song of Silenus, *O begli anni de l'oro*, incorporates some similar aspects, although it differs in others. Likewise taken from a theatrical representation, the text glorifies a past "golden age", evoking a tribute to the presence of the sovereign. The polyphony composed by Francesco Cortecchia (1502-1571) was to be executed "*con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano*", meaning that the lirone player would realise all four voices whilst simultaneously singing the melody. The same procedure, as described above for Alessandro Striggio, can also be applied to his madrigal, *Madonna, il vostro petto*, in which the lover deploys all his powers of persuasion *al modo d'Orfeo*.

But even the much-sung-about nymph has an enchanting voice herself, as is demonstrated in *Com'è soave cosa* by Sigismondo d'India (1582-1629). In *Occhi convien morire*, also by d'India, she expresses grief over her own death with the same means as Orpheus himself. By comparison with the voice of Orpheus as heard in Poliziano's play, it is clear to see how the art of recitation has evolved toward the "*quasi che in armonia fauellare*" – "almost speaking in music" (Caccini) or even towards "*pour dire au luth*", which the poet Mellin de Saint-Gelais (ca. 1491-1558) uses as a performance indication for his *Déploration de Venus sur la mort du bel Adonis* half a century earlier. Jacques Arcadelt's (1507-1568) setting of the poem imitates a French style of recitation. Seen from this angle, "*pour dire au luth*" is nothing other than a translation of "*sulla lira*".

MARTIN KIRNBAUER

TRANSLATION: CAROLINE RITCHIE

Menu



Benedetto Montagna (ca. 1480-1558), *Orpheus plays before the wild animals* (ca. 1510)

Copper engraving, British Library 1895, 0915.76

© The Trustees of the British Museum. All rights reserved

SULLA LIRA – L'ART DE LA RÉCITATION AL MODO D'ORFEO

De nos jours, l'expression « *al modo d'Orfeo* » est synonyme du soi-disant nouveau style de chant soliste du début du XVII^e siècle. Elle fait en réalité non seulement référence à une pratique beaucoup plus ancienne remontant au XV^e siècle, mais surtout à l'instrument d'Orphée. Cette formulation est mentionnée pour la première fois dans la description d'une fête datant de 1529, en lien avec la prestation d'un musicien « *con una lira cantando al modo d'Orpheo diuinamente* », c'est-à-dire chantant divinement et à la manière d'Orphée, tout en s'accompagnant d'un instrument appelé *lira*. Ces différents aspects sont responsables de la grande fascination qu'exerce cette pratique si particulière de l'époque, dont le concept de *recitare* prépare le passage vers la monodie accompagnée des années 1600, qui vise notamment à éveiller les passions de l'auditeur : *muovere l'affetto*.

Dans son essence, il s'agit d'une pratique musicale combinant de manière unique texte et son, ou plus précisément ce qui est dit et ce qui est chanté. Dès l'Antiquité grecque, il était courant de faire appel à un langage chanté poétique dans lequel le personnage de poète et celui de musicien étaient indissociables. Ce chant était accompagné d'un instrument à cordes pincées pour lequel différents termes étaient utilisés, (*phorminx*, *kithara*, *chelys*), entre autres celui de *lyra*. La poésie chantée – ou le chant poétique –, toujours accompagnée d'un tel instrument, fut peu à peu associée au terme « lyrique » (du grec *lyrikós* : relatif au jeu de la lyre, accompagné de la lyre). C'est ainsi que la lyre devint le symbole de l'expression poétique par excellence et vit toujours aujourd'hui à travers les *lyrics*, les textes de *pop music* en anglais.

Par ailleurs, on considérait que la poésie et le chant avaient une origine divine, comme le confirme le mythe de l'invention de la lyre. Selon celui-ci, elle aurait été créée par Hermès,

fils de Zeus, à partir d'une carapace de tortue. Afin d'obtenir les boyaux nécessaires à ses cordes, Hermès vola des bœufs à son frère Apollon et, pris sur le fait, fut contraint d'offrir la lyre pour échapper au châtiment. C'est ainsi que le maître des muses obtint son attribut. Par la suite, Apollon offrit la lyre à son fils Orphée qui devint ainsi le plus grand chanteur de tous les temps, capable d'ensorceler aussi bien les créatures vivantes que la nature inanimée (p. 13). La suite de l'histoire est connue et racontée encore et toujours dans d'innombrables opéras - l'expression d'Adorno selon laquelle « tout opéra est Orphée » est bien appropriée...

Lors de la redécouverte du chanteur antique Orphée au XV^e siècle, son instrument subit une nouvelle interprétation. Ainsi, l'influent humaniste florentin Marsile Ficin (1433-1499) déclamait en plus des siens des vers antiques en s'accompagnant d'une *lyra orphica*. On ne sait malheureusement rien de cet instrument, si ce n'est qu'il était orné d'une représentation d'Orphée. Un de ses élèves, Ange Politien (1454-1494), écrivit une *Fabula di Orpheo* représentée pour la première fois à Mantoue en 1480, à moitié chantée et à moitié récitée. Cette œuvre est à juste titre considérée comme le précurseur du premier opéra « inventé » 120 ans plus tard. L'une des scènes y est introduite de la façon suivante : « *Orpheo cantando sopra il monte in su la lyra e' seguenti versi latini* » (Sur une colline, Orphée chante avec sa lyre les vers latins suivants). Seul le texte de la *Favola* nous a été transmis, peut-être aussi du fait que le premier interprète d'Orphée, Baccio Ugolino, célèbre *improvisatore*, était capable de déclamer des vers latins en improvisant l'accompagnement « *su la lyra* ». Voici un rapport détaillé de Politien qui, bien que se rapportant à une autre occasion, donne un bon aperçu de ce type de récitation : « Sa voix n'était ni comme celle de quelqu'un qui lit, ni comme celle de quelqu'un qui chante, mais plutôt comme si l'on entendait les deux en même temps sans pouvoir les discerner, tout en variant selon les mots : une voix tantôt égale, tantôt modulée, saccadée, puis fluide, exagérée, puis contrôlé, lente, puis rapide, mais toujours pure, toujours claire, toujours douce. » (A. Politien à P. de la Mirandole, 1488).



Comme on peut le voir sur la gravure provenant d'un imprimé de la *Fabula* (p. 20), l'instrument appelé *lyra* dans le texte est l'instrument à cordes frottées qu'on appelle de nos jours « *lira da braccio* », tenu sur le bras. Par analogie à l'instrument antique, il possède sept cordes, dont deux d'entre elles, passant à côté du manche, ne peuvent être utilisées que comme notes de bourdon. Le chevalet plat permet un jeu en accords qui rend l'instrument idéal pour l'accompagnement d'une voix chantée ou d'une récitation. Ceci

explique aussi l'appellation « *lira citatoria* » (probablement une abréviation de « *recitatoria* ») dans une source vénitienne de 1492. Par ailleurs, ce genre d'exécution n'était pas réservé aux seuls cercles humanistes lettrés, mais se pratiquait aussi couramment dans des contextes plus populaires où histoires, épopées et laudes étaient récitées depuis une plate-forme scénique, dont le nom s'associa à cette pratique : *cantimpanca* (p. 21). Ce n'est pas un hasard si la représentation d'Orphée devant les animaux sauvages et celle d'un *canterino* devant son auditoire se ressemblent.

Grâce à son aura antiquisante, la *lira da braccio* devint un instrument en vogue chez les gens instruits pour lesquels la maîtrise d'un tel instrument et l'exécution qui s'y rapporte

Alessandro Bonvicino 'Il Moretto' (1498-1554), *King David with a Lira da gamba* (ca. 1530)
Kinnaird Castle, Collection Lord Southesk

étaient de bon aloi (p. 9). On dit ainsi de Laurent de Médicis qu'il se plaisait à « *cantare insu la lira all'improvisa maravigliosamente* » (chanter merveilleusement au son de la *lira* en improvisant). En raison du caractère improvisé de cette pratique instrumentale, il ne nous reste pratiquement aucune partition pour la *lira da braccio* à l'exception du manuscrit de Pesaro complété après 1540, dans lequel, à côté d'un tableau de doigtés, on trouve une *Romanesca* ainsi qu'un *Passamezzo* fragmentaire qui nous donnent une idée de cette musique.

Si la *lira da braccio* s'éloigne de la vie musicale et ne sera bientôt plus qu'un attribut d'Apollon, d'Orphée, d'Homère ou du roi David dans la peinture et au théâtre (p. 16), cette disparition progressive est en grande partie due à ses limites musicales. Une évolution importante de l'instrument crée toutefois de nouvelles possibilités. En 1505, Atalante Migliorotti (1466-1532), élève de Léonard de Vinci, rapporte qu'il a développé une nouvelle lyre d'une nature encore inouïe : « Avec mes modestes compétences, je présente une nouvelle manière de jouer, inouïe et inhabituelle, sur une lyre nouvelle et insolite, à laquelle j'ai ajouté des cordes pour arriver au nombre de douze, certaines passant à côté du cordier, d'autres sur le manche, en une consonance accomplie et parfaite. »

Une fois agrandi, l'instrument au manche désormais plus large, muni de frettes se jouait *da gamba*, c'est-à-dire entre les jambes, prenant de ce fait l'appellation *lira da gamba* ou *lirone*. La « *perfecta et consummate consonantia* » réclamée par Migliorotti découle d'un accord ingénieux rendant possible un grand nombre d'harmonies contenant des tierces pures et qu'un auteur du XVII^e siècle décrit encore comme « *il più armonioso instrumento che si troui frà quelli d'arco* ». En outre, les accords joués se situent dans un registre plus grave, rendant ainsi possible de jouer de la musique composée par exemple pour un ensemble vocal de différentes tessitures. On raconte par exemple, qu'Alessandro Striggio (1537/38-1592) était « non seulement excellent, mais exceptionnellement excellent dans le jeu de la *viola*, pouvant réaliser quatre voix d'un coup avec tant de légèreté et de musicalité que les auditeurs en étaient ébahis ». C'est surtout grâce au jeu en accords que le *lirone* s'avère idéal pour la pratique de la basse continue émergeant vers la fin

du XVI^e siècle. Sa parenté prétendue avec la lyre d'Orphée y contribue, en particulier du fait de sa capacité à exprimer des affects tristes et plaintifs, comme le décrit encore en 1650 Athanasius Kircher : « *gratissimam harmoniam auribus ingerens ad affectus doloris, planctus* ».

*

Ce bref exposé du chant *al modo d'Orfeo* est illustré musicalement dans ce programme, prenant comme point de départ les récitations extraites de la *Fabula di Orpheo* de Politien (1480) pour aboutir au célèbre *Lamento d'Orfeo*, extrait du premier opéra « *In Stile Rappresentatiuo* » de Giulio Caccini autour de 1600, tout en passant par des laudes et des madrigaux, exposant ainsi toute la palette d'un répertoire *sulla lira*.

Ce programme s'ouvre sur le début de l'histoire d'Orphée, tel qu'elle est raconté par Ange Politien : Aristée chante la nymphe Eurydice dont il est amoureux (« *Udite selve, mie dolce parole* »). La beauté incomparable de la nymphe est décrite de façon étonnamment détaillée par Alessandro Demofonte dans *Vidi, hor cogliendo rose*. Cette frottola nous montre comment pouvait procéder un *improvisatore*, insérant dans chaque strophe des citations de *strambotti* populaires. De même, l'adverbe *hor* – presque intraduisible – qui ouvre chaque couplet, témoigne du plaisir, propre à une construction orale, d'enjoliver la scène. La souffrance d'Orphée commence seulement avec la mort de sa bien-aimée qui en même temps libère la force de son chant (« *Dunque piangiamo, o sconsolata lira* »).

Si les laudes n'appartiennent certes pas à la grande histoire d'Orphée, elles traitent de thèmes universels comme l'amour, la foi, le remords. Elles doivent leur immense succès aussi bien à des vers sophistiqués comme ceux de Leonardo Giustiniani (1388-1446) qu'à des compositions musicalement pleines d'effets mais d'une écriture contrapuntique très simple.

Ces laudes, exécutées en premier lieu dans le cadre de confréries, rejoignent rapidement le paysage sonore des événements festifs des villes d'Italie du Nord, interprétées soit *cantimpanca* (un chanteur s'accompagnant à la *lira da braccio*), soit par un groupe de *sonadori*, instrumentistes souvent professionnels engagés lors des fêtes des *scuole* vénitiennes.

On trouve dans la « *Favola Pastorale* » *Il Sacrificio* de Agostino Beccari (c.1510-1590) une preuve explicite de l'utilisation d'une *lira*. Donnée en public en 1554 à Ferrare, cette œuvre comporte une invocation au dieu Pan, chantée par un prêtre « *con la lira* ». Fait rare, la musique d'Alfonso della Viola pour cette scène nous est parvenue. Elle ne comporte qu'une récitation de la prière et les entrées homophones du chœur, en somme une sorte de récitatif avant la lettre. Le chant de Silène, *O begli anni de l'oro*, est par certains aspects semblable, par d'autres très différent. Cette pièce, également intégrée à l'origine dans une représentation théâtrale, est une glorification de l'Âge d'Or rendant hommage au souverain présent. La composition de Francesco Cortecchia (1502-1571) porte l'indication « *con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano* ». Le joueur de lirone réalise donc les quatre voix tout en chantant lui-même la mélodie. Ce même procédé d'interprétation décrit plus haut pour Alessandro Striggio est appliqué également dans son madrigal *Madonna, il vostro petto*. L'amant utilise ici toute sa force de persuasion *al modo d'Orfeo*.

La nymphe tant chantée nous fait également entendre sa voix magique, comme en témoigne *Com'è soave cosa* de Sigismondo d'India (1582-1629). Dans *Occhi convien morire* du même compositeur, elle exprime la douleur de la mort avec les mêmes moyens qu'Orphée. Si l'on compare ce style au chant d'Orphée chez Politien, on voit clairement combien l'art de la récitation a évolué vers le parlé (« *quasi che in armonia fauellare* », Caccini), ou encore vers le « pour dire au luth », auquel invite le poète Mellin de Saint-Gelais (ca. 1491-1558) un demi siècle plus tôt dans sa *Déploration de Venus sur la mort du bel Adonis*. Ce texte, mis en musique par Jacques Arcadelt (1507-1568), imite un style de récitation français. Vu sous cet angle, « pour dire au luth » n'est rien d'autre qu'une traduction de « *sulla lira* ».

MARTIN KIRNBAUER

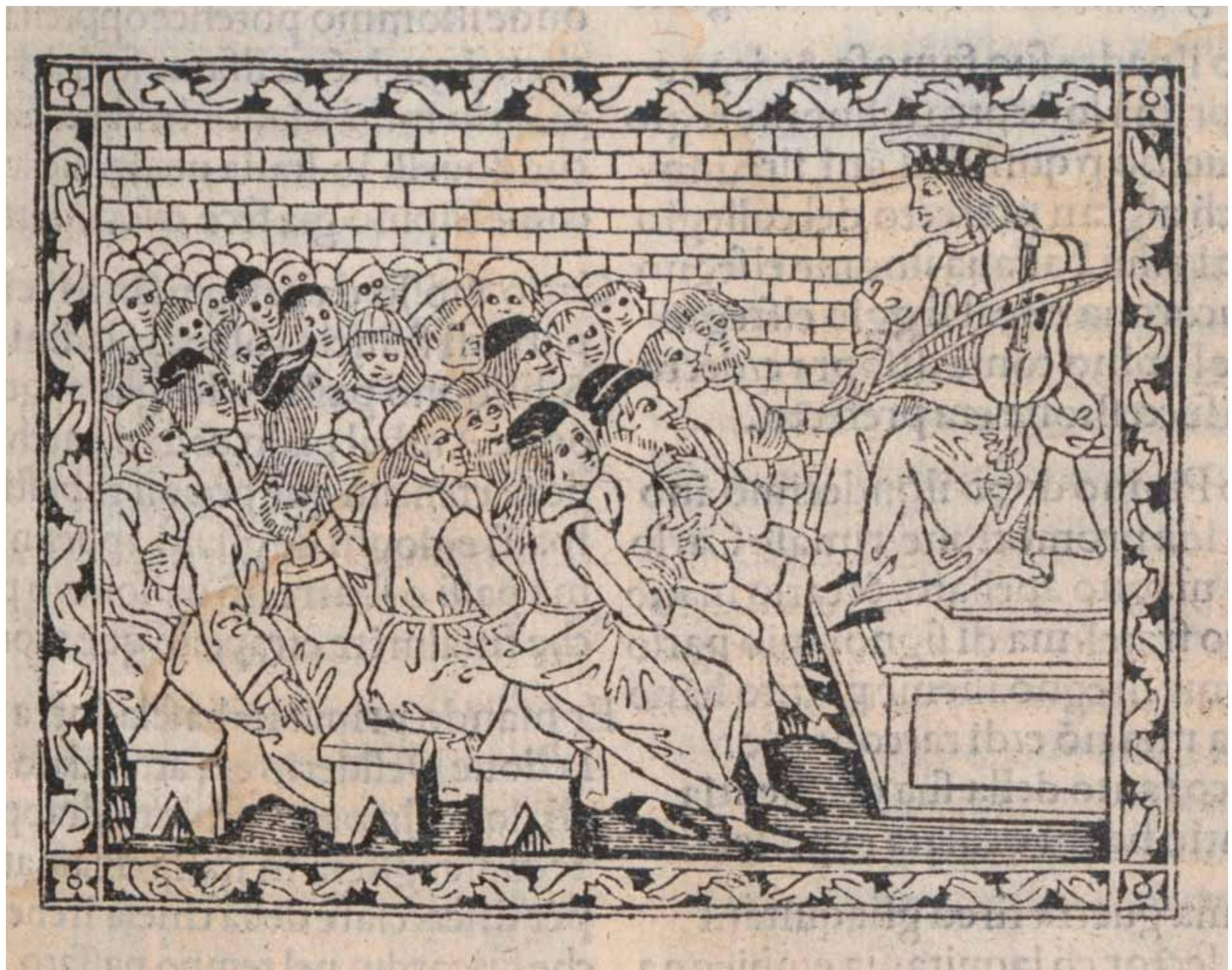
TRADUCTION : BAPTISTE ROMAIN & CLAIRE FOLTZER



Orpheus plays before the wild animals

Woodcut from Angelo Politiano, *Cose Vulgare* (Bologna: Plato de Benedictis 1492)

© bpk / The Metropolitan Museum of Art



Recitation before an audience

Woodcut from Luigi Pulci, *Morgante maggiore* (Florence: Antonio Tubini 1500)

© Österreichische Nationalbibliothek Wien Ink.5.G.9

SULLA LIRA – DIE KUNST DER REZITATION AL MODO D'ORFEO

Heute wird die Wendung *al modo d'Orfeo* synonym mit dem scheinbar neuartigen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts verwendet. Tatsächlich aber bezieht sie sich nicht nur auf eine viel ältere und in das 15. Jahrhundert zurückreichende Praxis, auch fehlt dabei ein wichtiges Element – das von Orpheus benutzte Instrument. Die Formulierung entstammt ursprünglich einer Festbeschreibung von 1529 und bezieht sich auf den Auftritt eines Musikers „*con una Lira cantando al modo d'Orpheo diuinamente*“ – d.h. göttlich und in der Art des Orpheus singend sowie sich dabei auf einem Instrument begleitend, einer Lira. Alle diese Aspekte zusammen sind verantwortlich für die grosse Faszination, die mit dieser besonderen Vortragsart seinerzeit verbunden war und die mit dem Stichwort des *recitare* auf den eingangs genannten generalbassbegleiteten Sologesang der Zeit um 1600 überging, bei dem im Zentrum gleichfalls ein *muovere l'affetto*, ein Erregen der Leidenschaften der Zuhörenden stand.

Im Kern handelt es sich um eine Musikpraxis, bei der Wort und Ton bzw. das Sagen und das Singen auf eine eigenartige Weise miteinander verquickt sind. Schon in der griechischen Antike war eine poetische Singsprache üblich, bei der sich die Gestalt des Dichters nicht von der des Sängers trennen liess. Seinen Vortrag begleitete er auf einem nicht klar definierten gezupften Saiteninstrument, für die sich verschiedene Namen (wie *phorminx*, *kithara*, *chelys*) finden, darunter auch *lyra*. Da diese gesungene Dichtung – oder auch der poetische Gesang – eben stets mit einem solchen Instrument begleitet wurde, bürgerte sich hierfür die Bezeichnung Lyrik ein (über gr. *lyrikós* – zum Spiel der Lyra gehörig, mit Lyra-Begleitung). Damit wurde die Lyra zum Symbol dichterischer Äusserung überhaupt und lebt auch in den so genannten *lyrics*, den Texten englischer Popsongs, noch heute fort.

Zugleich galten Poesie und Gesang als göttlichen Ursprungs, was sich bereits im Mythos

der Erfindung der Lyra zeigt. Demnach erfand der Zeus-Sohn Hermes das Instrument aus einem Schildkrötenpanzer. Um an den Darm für die Saiten zu gelangen, stahl er Rinder seines Bruders Apollon. Ertappt und um einer Bestrafung zu entgehen, schenkte Hermes diesem seine Lyra, womit der Musenführer zu seinem Attribut kam. Aber die Geschichte ging noch weiter, Apollon schenkte die Lyra seinem Sohn Orpheus, der damit zum grössten aller Sänger wurde und die belebte und unbelebte Natur bezaubern konnte (S. 13). Der Rest der Geschichte ist bekannt und in unzähligen Opern immer wieder erzählt worden – treffend ist Adornos Bonmot, eigentlich sei alle Oper Orpheus ...

Der antike Sänger Orpheus wurde im 15. Jahrhundert wiederentdeckt, wobei sein Instrument neu interpretiert wurde. So trug der einflussreiche Florentiner Humanist Marsilio Ficino (1433-1499) antike wie eigene Verse vor und begleitete sich dabei auf einer „*lyra orphica*“; leider ist nicht bekannt, um was für ein Instrument es sich dabei handelte, ausser, das es mit einer Orpheus-Darstellung geschmückt war. Einer seiner Schüler, Angelo Poliziano (1454-1494), verfasste eine *Fabula di Orpheo*, die erstmals 1480 halb rezitiert, halb gesungen in Mantua aufgeführt wurde – was nicht zu Unrecht als direkter Vorläufer der 120 Jahre später „erfundenen“ Oper angesehen wird. Hier findet sich eine Szene, die mit folgender Einleitung versehen ist: „*Orpheo cantando sopra il monte in su la lyra e' seguenti versi latini*“ (Orpheus singt auf einem Hügel mit seiner Lyra die folgenden lateinischen Verse). Überliefert ist nur der Text der Fabula, wohl auch da der erste Darsteller des Orpheus, Baccio Ugolino, ein bekannter *improvisatore* war, der die lateinischen Verse selbstverständlich aus dem Stegreif und „*su la lyra*“ vortrug. Obwohl auf einen anderen Anlass bezogen, gibt Polizianos detailreicher Bericht eine sehr anschauliche Vorstellung dieser rezitierenden Vortragsart: „*Vox ipsa nec quasi legentis, nec quasi canentis, sed in qua tamen utrumque sentires, neutrum discerneres: uariè tamen, prout locus posceret, aut æqualis, aut inflexa, nunc distincta, nunc perpetua, nunc sublata, nunc deducta, nunc remissa, nunc contenta, nunc lenta, nunc incitata, semper emenda, semper clara, semper dulcis, [...].*“ (Seine Stimme war weder wie von jemandem, der liest, noch wie von jemandem, der

singt, sondern so wie wenn man beides zugleich hört, aber nicht voneinander unterscheidbar; der Vortrag war variiert nach den Erfordernissen der Worte, mal eben und mal modulierend, dann mit Unterbrechungen, dann wieder fliessend, dann übertrieben, dann kontrolliert, dann entspannt, dann angespannt, dann langsam, dann rascher, aber immer rein, immer klar, immer süß.) (A. Poliziano an P. della Mirandola, 1488).

Wie im Holzschnitt in einer gedruckten Ausgabe der *Fabula* zu sehen ist (S. 20), ist die im Text genannte „*lyra*“ ein heute als Lira da braccio bezeichnetes Streichinstrument, das seitlich auf dem Arm gehalten wird. In Analogie zum antiken Instrument weist es sieben Saiten auf, zwei davon verlaufen neben dem Hals und können nur als Bordun gespielt werden. Ein flacher Steg ermöglichtakkordisches Spiel und ist somit ideal zur Begleitung einer einzelnen Singstimme oder Rezitation. Dies erklärt auch die Bezeichnung „*lira citatoria*“ (wohl verkürzt von „*recitatoria*“) in einer venezianischen Quelle von 1492, zumal diese Vortragsart nicht nur im gelehrt-humanistischen Kontext gepflegt wurde, sondern auch in einer volkstümlicheren Situation beim Vortrag von Geschichten, Epen und auch Lauden, was wegen der Plattform, auf der der Musiker agierte, *cantimpanca* hiess (S. 21). Nicht zufällig gleichen sich die beiden Abbildungen eines Orpheus vor den wilden Tieren und eines *canterino* vor seinen Zuhörern.

Wegen seiner antikisierenden Aura avancierte die Lira da braccio zu einem Modeinstrument der Gebildeten, wo es zum guten Ton gehörte, das Instrument und die entsprechende Vortragsweise zu beherrschen (S. 9). So wird etwa von Lorenzo de' Medici berichtet, dass es ihm gefiel, „*cantare in su la lira all'improvisa maravigliosamente*“ (ganz wunderbar mit seiner Lira improvisierend zu singen). Wegen dieses ausgesprochenen Stegreif-Charakters gibt es auch so gut wie keine aufgezeichnete Musik für die Lira da braccio, mit Ausnahme des nach 1540 ergänzten Pesaro-Manuskriptes, in der sich neben einer Griffabelle auch eine *Romanesca* und ein nur fragmentarisch aufgezeichneter *Passamezzo* erhalten haben, die eine Ahnung von der Musik vermitteln.

Nicht zuletzt wegen der musikalischen Einschränkungen verschwand die Lira da

braccio aber aus der Musikpraxis und ist bald nur noch als Attribut von Apollon, Orpheus, Homer oder König David in der Malerei oder auch als Bühneninstrument zu finden (S. 16). Eine wichtige Weiterentwicklung des Instruments aber eröffnete neue Möglichkeiten. 1505 berichtet der Leonardo-Schüler Atalante Migliorotti (1466-1532), dass er eine bislang unerhörte und neue Art von Lyra entwickelt habe: „*Col mio debole ingegno, introduco nuovo, inaudito et inusitato modo di sonare, con nuova et inusitata forma di lyra, con ciò sia cosa io aggiunga corde al compimento al numero di XII, parte nel suo tempo oportuno dal piede, et parte dalla mano tastabili in perfecta et consummate consonantia*“ (Mit meinen geringen Fähigkeiten möchte ich eine neue, nie gehörte Spielweise vorstellen und einen neuen Typ einer Lyra. Ich fügte Saiten hinzu, so dass es zwölf gab, einige neben dem Saitenhalter angebracht und einige auf dem Griffbrett, in perfekter und vollendeter Harmonie).

Das vergrösserte Instrument bekam einen breiteren Hals mit Bünden und wurde nun *da gamba*, zwischen den Beinen gehalten. Entsprechend wird das Instrument Lira da gamba oder Lirone genannt. Die von Migliorotti reklamierte „*perfecta et consummate consonantia*“ ergibt sich durch eine clevere Stimmung, die eine Vielzahl von Akkorden mit reinen Terzen ermöglicht; so bezeichnet noch ein Autor des 17. Jahrhunderts den Lirone als „*il più armonioso instrumento che si troui frà quelli d'arco*“. Zudem lagen die gespielten Akkorde in einem tieferen Register, womit nun auch Musik aufführbar wurde, die etwa für ein vokales Ensemble verschiedener Stimmlagen komponiert worden war. Das wird etwa über Alessandro Striggio (1537/38-1592) berichtet: „*non solo eccellente, ma eccellentissimo nel sonar la viola: et far sentir in essa quattro parti a un tratto con tanta leggiadria et con tanta musica, che fa stupire gli ascoltanti*“ (der nicht nur exzellent, sondern äusserst exzellent im Spiel der viola ist: Er kann darauf vier Stimmen auf einem Streich spielen, aber mit solcher Eleganz und Musikalität, was die Zuhörer erstaunen lässt). Vor allem hinsichtlich des Akkordspiels war der Lirone geradezu ideal für die gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufkommende Basso continuo-Praxis, die vermeintliche Verwandtschaft zur Lira des Orpheus trug ein übrigens dazu bei, insbesondere weil er die

traurigen und klagenden Affekte zum Ausdruck bringen kann, wie es noch 1650 Athanasius Kircher beschreibt („*gratissimam harmoniam auribus ingerens ad affectus doloris, planctus*“).

*

Der hier gegebene kurze Überblick über den Gesang *al modo d'Orfeo* und sein Instrument lässt sich im Programm gut nachvollziehen, finden sich doch Rezitationen aus Polizianos *Fabula di Orpheo* von 1480 bis zum berühmten *Lamento d'Orfeo* aus der ersten Oper „*In Stile Rappresentatiuo*“ von Giulio Caccini aus der Zeit um 1600, aber auch Lauden und Madrigale, kurz die gesamte Bandbreite eines Repertoires *sulla lira*.

Am Beginn steht programmatisch der Anfang der Orpheus-Geschichte, wie ihn Angelo Poliziano mit dem Gesang des in Eurydice verliebten Aristeo schildert („*Udite, selve, mie dolce parole*“). Die unvergleichliche Schönheit der Nymphe wird erstaunlich detailreich in Alessandro Demofontes *Vidi, hor cogliendo rose* beschrieben. Die Frottola veranschaulicht zugleich, wie ein *improvisatore* vorging, mündet der Text in jeder Strophe in Zitate populärer *strambotti*, die kunstvoll eingebaut sind. Auch signalisiert das jeweils vorangestellte (und fast unübersetzbare) Adverb „*hor*“ die mündliche Strategie für sein lustvolles Ausschmücken der Szene. Das Leiden des Orpheus beginnt erst mit dem Tod seiner Geliebten, was aber zugleich die Kräfte seines Gesangs freisetzt („*Dunque piangiamo, o sconsolata lira*“).

Die Lauden gehören zwar nicht zur grossen Geschichte des Orpheus, erzählen aber dennoch von universalen Themen wie Liebe, Glaube und Reue. Ihre ausserordentliche Beliebtheit verdanken sie sowohl den kunstvollen Versen etwa eines Leonardo Giustiniani (1388-1446), als auch einem zwar oft effektvollen, aber kontrapunktisch eher schlichten Satz. Vor allem aber waren sie in den vielen religiösen Bruderschaften und bald auch bei allen festlichen Anlässen in den oberitalienischen Städten zu hören, sei es in einer *cantimpana*-Situation mit einem sich auf einer Lira da braccio begleitenden Sänger, sei es im Vortrag von oftmals professionellen *sonadori* (Instrumentalisten), die für die Feste der venezianischen *scuole* engagiert wurden.

Einen expliziten Hinweis auf die Verwendung einer Lira findet sich in der „*Favola Pastorale*“ *Il Sacrificio* von Agostino Beccari (ca. 1510-1590), die 1554 in Ferrara aufgeführt wurde. Hier gibt es ein Gebet an Pan, das ein Priester „con la lira“ vortrug. Die zufällig erhaltene Musik dieser Szene von Alfonso della Viola hält nur die Rezitation des Gebetes und die homophonen Einwürfe eines Chores fest – letztlich eine Art Rezitativ *avant la lettre*. Sowohl ähnlich als auch zugleich ganz anders ist der Gesang des Silens, *O begli anni de l'oro*. Ebenfalls aus einem Bühnenstück stammend wird hier das Goldene Zeitalter – mit gebührender Reverenz vor dem anwesenden Herrscher – besungen. Komponiert wurden vier Stimmen von Francesco Corteccia (1502-1571), die aber laut Anweisung „*con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano*“ aufgeführt wurde. Das heisst, der ganze Satz wurde von einem Lirone gespielt, wobei der Spieler die Melodie sang, so wie es oben für Alessandro Striggio beschrieben wurde und wie es auch bei seinem Madrigal *Madonna, il vostro petto* zu hören ist, wobei der Liebende seine ganze Überzeugungskraft *al modo d'Orfeo* einsetzt.

Aber auch die besungene Nymphe hat eine buchstäblich bezaubernde Stimme, wie Sigismondo d'Indias (1582-1629) *Com'è soave cosa* zeigt, und sie drückt die Trauer über ihr Sterben mit den gleichen Kunstgriffen wie Orpheus aus, wie in *Occhi convien morire* des gleichen Komponisten hörbar. Im Vergleich zur Stimme des Orpheus bei Poliziano wird augenscheinlich und ohrenfällig, wie sich im Detail die Rezitationskunst im Sinne eines „*quasi che in armonia fauellare*“ (Caccini) entwickelt hat – oder auch als „*pour dire au luth*“, wie es ein halbes Jahrhundert zuvor für den Dichter Mellin de Saint-Gelais (ca. 1491-1558) belegt ist, wobei die von Jacques Arcadelt (1507-1568) vertonte *Déploration de Venus sur la mort du bel Adonis* eine französische Spielart der Rezitation imitiert. So gesehen, ist „*pour dire au luth*“ nichts anderes als eine Art Übersetzung von „*sulla lira*“.

MARTIN KIRNBAUER

1. Udite, selve, mie dolce parole

[Text: Angelo Poliziano, *Fabula di Orpheo*,
Bologna 1492]

Canzona (Aristeo)

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la ninfa mia udir non vole.

La bella ninfa è sorda al mio lamento
e 'l suon di nostra fistula non cura:
di ciò si lagna il mio cornuto armento,
né vuol bagnare il grifo in acqua pura
né vuol toccar la tenera verdura;
tanto del suo pastor gl'incresce e dole.
Udite, selve...

Ben si cura l'armento del pastore:
la ninfa non si cura dell' amante:
la bella ninfa che di sasso ha il core,
anzi di ferro, anzi l'ha di diamante:
ella fugge da me sempre d'avante,
come agnella dal lupo fuggir sòle.
Udite, selve...

Digli, zampogna mia, come via fugge
cogli anni insieme suo bellezza snella;
e digli come il tempo ne distrugge,
né l'età persa mai si rinnovella:
digli che sappia usar suo' forma bella,
ché sempre mai non son rose e viole.
Udite, selve...

Portate, venti, questi dolci versi
drento all'orecchie della ninfa mia:

1. Udite, selve, mie dolce parole

Canzona (Aristeo)

Hear, O Forests, my sweet words,
for my nymph does not wish to hear.

The beautiful nymph is deaf to my laments,
the sounds of our flutes have no effect.
My horned flock laments;
they will neither dip their mouths into clean water,
nor touch the green grass,
while they share their shepherd's pain and sorrow.
Hear, O Forests...

The flock will take care of the shepherd,
but the nymph does not care for her lover;
the beautiful nymph, with a heart of stone,
of iron, even, of diamond;
continually she flies from me,
as a lamb flees before a wolf.
Hear, O Forests...

Tell her, my bagpipes, how swiftly
beauty dwindleth with the years;
and tell her how Time destroys it,
and that this lost time will never be renewed;
tell her, she must learn to enjoy her beauty,
for roses and violets are not eternal.
Hear, O Forests...

Blow, winds, and breathe these sweet verses
into the ears of my Nymph:

1. Udite, selve, mie dolce parole

Canzona (Aristeo)

Écoutez, forêts, mes douces paroles,
puisque ma nymphe ne veut rien entendre.

La belle nymphe est sourde à ma plainte,
le son de notre flûte n'agit pas.
Mon troupeau s'en plaint ;
il ne veut ni goûter à l'eau pure,
ni brouter la tendre verdure,
tant il souffre et s'afflige pour son berger.
Écoutez, forêts...

Le troupeau se soucie de son berger ;
la nymphe n'a cure de l'amant,
la belle nymphe au cœur de pierre,
de fer, et même de diamant.
Elle fuit toujours devant moi
comme l'agnelle a coutume de fuir le loup.
Écoutez, forêts...

Dis-lui, ma musette, qu'avec les années,
la beauté passe ;
dis-lui comme le temps la détruit
et que les jours passés sont perdus à jamais ;
dis-lui qu'elle apprenne à jouir de sa beauté,
car roses et violettes ne sont pas éternelles.
Écoutez, forêts...

Portez, vents, ces doux vers
aux oreilles de ma nymphe,

1. Udite, selve, mie dolce parole

Canzona (Aristeo)

Vernehmt, ihr Wälder, meine süßen Worte,
denn meine Nymphe will sie nicht hören.

Die schöne Nymphe ist taub für meine Klage,
der Klang unserer Flöte röhrt sie nicht:
Darüber beklagt sich meine Herde
und will weder das Maul ins reine Wasser tauchen,
noch das zarte Gras anrühren,
so sehr tut ihr ihr Hirte leid.
Vernehmt, ihr Wälder ...

Gut sorgt sich die Herde um den Hirten,
die Nymphe aber sorgt sich nicht um den Liebenden,
die schöne Nymphe, die ein Herz aus Stein hat,
aus Eisen gar, aus Diamant.
Allezeit flieht sie vor mir,
wie das Lamm vor dem Wolfe flieht.
Vernehmt, ihr Wälder...

Erzähle ihr, mein Dudelsack, wie rasch die Schönheit
mit den Jahren schwindet;
und sage ihr, wie die Zeit sie zerstört,
und wie Vergangenes nie wiederkehrt;
sage ihr, dass sie ihre Schönheit nutzen soll,
denn Rosen und Veilchen sind nicht von Dauer.
Vernehmt, ihr Wälder ...

Weht, ihr Winde, diese süßen Verse
meiner Nymphe ins Ohr:

dite quant'io per lei lacrime versi,
e la pregate che crudel non sia:
dite che la mia vita fugge via
e si consuma come brina al sole.
Udite, selve...

tell her how many tears I shed for her,
and beseech her, not to be cruel.
Tell her that my life escapes me
and melts like ice under the sun.
Hear, O Forests...

2. *Vidi, hor cogliendo rose*

Vidi, hor cogliendo rose, hor gigli, hor fiori,
una ligiadra e vaga nympha
credo discesa dai celesti cori.
Hora si specchia in qualche chiara limpha,
hor canta e di'l suo canto ha gran dilecto.
Deh, levate la stringa dallo pecto
e lassami mirar quelle viole!

Hor chiude l'auree labra, hor con la cetra
superà le Serene e il dolce Apollo,
hor posa in terra sua bella pharetra,
hor rinfresca le braccia, il volto e il collo,
hor mostra il vago pecto, hor l'ha coperto.
E lassa stare el paradiso aperto,
dove se leva la Luna col Sole!

Hor se pectina i bei capelli ornati,
hor li rasetta con un bel fil d'oro,
hor coglie le fresche herbe in verdi prati,
hor fa ghirlande de hedera et aloro,
hor se adormenta e mentre se riposa
el Sol se leva e la Luna se posa.
Dagli la buona sera a quella rosa!

2. *Vidi, hor cogliendo rose*

I saw, plucking roses, lilies and flowers,
a graceful and beautiful nymph
who seemed to have descended from the celestial choirs.
Now she contemplates her reflection in the clear water,
now she sings, and delights in her song.
Come, unlace your breast,
and let me look at those violets!

Now she shuts her golden lips, and with her lyre,
surpasses the sirens and the sweet Apollo.
Now she lays down her beautiful quiver,
now refreshes her arms, face, and neck,
now bares her breast, now covers it.
Come, leave this paradise open,
where the moon and the sun rise!

Now she combs her beautifully adorned hair,
now binds it with a golden thread;
she plucks fresh herbs from the green meadows
and makes garlands with ivy and bay.
At last, she sleeps, and during her repose,
the sun rises, and the moon sets.
Let us bid a good night to this rose!

dites-lui combien pour elle je verse de larmes.
Suppliez-la de ne pas être cruelle,
dites-lui que ma vie s'en va
et se consume comme givre au soleil.
Écoutez, forêts...

Berichtet, wie viele Tränen ich für sie vergieße,
und bittet sie, nicht grausam zu sein.
Sagt ihr, dass mein Leben vergeht
und schmilzt, wie Eis in der Sonne.
Vernehmt, ihr Wälder ...

2. *Vidi, hor cogliendo rose*

Je vis, en cueillant des roses, des lys et des fleurs,
une nymphe légère et belle
que je crus descendue des chœurs célestes.
Elle contemple son reflet dans l'eau limpide,
chante et se délecte de son chant.
Eh ! Défais le lacet de ta poitrine
et laisse-moi regarder ces violettes !

Elle ferme alors ses lèvres dorées ; avec son cistre
elle surpassé les sirènes et le doux Apollon.
Ayant posé à terre son beau carquois,
elle se rafraîchit les bras, le visage et le cou,
montre son beau sein, puis le couvre.
Eh ! Laisse ouvert le paradis
où se lèvent la lune et le soleil !

Elle peigne ses beaux cheveux ornés,
les attache avec un fil d'or ;
elle cueille de fraîches herbes dans un vert pré
et fait des guirlandes de lierre et de laurier.
Puis, elle s'endort, et pendant qu'elle se repose,
le soleil se lève et la lune se couche.
Souhaite la bonne nuit à cette rose !

2. *Vidi, hor cogliendo rose*

Ich sah beim Pflücken von Rosen, von Lilien und
von Blumen eine anmutige und schöne Nymphe,
die mir von den himmlischen Chören
herabgestiegen schien. Sie spiegelt sich in klarem
Wasser, sie singt und ihr Gesang bereitet ihr großes
Vergnügen. Komm, schnüre das Band von deiner
Brust und lass mich diese Veilchen schauen!

Mal schließt sie ihre goldenen Lippen, mal
übertrifft sie mit der Cetra die Sirenen und den
lieblichen Apollo. Sie legt ihren schönen Köcher ab
und erfrischt die Arme, das Gesicht und den Hals.
Mal entblößt sie die schöne Brust, mal verhüllt sie
sie. Komm, lass das Paradies offen stehen,
wo der Mond mit der Sonne aufgeht!

Sie kämmt ihre schönen, geschmückten Haare
und bindet sie mit einer goldenen Schnur;
sie pflückt frische Kräuter auf grüner Wiese,
und macht Girlanden aus Efeu und Lorbeer.
Dann schläft sie ein und während sie ruht
geht die Sonne auf und der Mond geht unter.
Wünsch dieser Rose eine gute Nacht!

3. Dunque piangiamo, o sconsolata lira
[Text: Angelo Poliziano, *Fabula di Orpheo*,
Bologna 1492]

Un pastore

Crudel novella ti rapporto, Orfeo
che tuo ninfa bellissima è defunta.
Ella fuggiva l'amante Aristeo,
ma quando fu sovra la riva giunta,
da un serpente venenososo e reo
ch'era fra l'erb e' fior, nel piè fu punta:
e fu tanto possente e crudo el morso
ch'ad un tratto finì la vita e'l corso.

Orfeo si lamenta per la morte di Euridice.

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
ché più non si convien l'usato canto.
Piangiam mentre che 'l ciel ne' poli aggira,
e Filomela ceda al nostro pianto:
o cielo, o terra, o mare, o sorte dira
come potrò soffrir mai dolor tanto?
Euridice mia bella, o vita mia,
sanza te non convien che in vita stia.

Andar convienmi alle tartaree porte
e provar se la giù merzé s'impetra.
Forse che svolgerem la dura sorte
co' lacrimosi versi, o dolce cetra;
forse ne diverrà pietosa Morte:
ché già cantando abbiam mosso una pietra,
la cervia e 'l tigre insieme abbiamo accolti
e tirate le selve e' fiumi svolti.

3. Dunque piangiamo, o sconsolata lira

A shepherd

I come bearing sorrowful tidings, Orpheus:
your most beautiful nymph is dead.
She fled from the lover, Aristeo,
and as she arrived at the shore,
a bad and venomous snake,
hidden in the grass and the flowers, bit her on
the foot.
and this bite was so strong and severe
that it brought her life and run to an end.

Orpheus laments the death of Euridice.

Let us weep, my inconsolable lyre,
for our usual song no longer suits us.
Let us weep, while the day passes
And Philomel cedes her song to our plaint.
O heaven, earth, sea, oh, hard fate,
how shall I ever bear such sorrow?
Euridice, my beautiful one, oh, my life,
without you, life itself is not worthwhile.

I must get myself to the gates of Tartarus,
and attempt, there, to beg for mercy.
Perhaps we can avert the course of fate
with our plaintive verses, my sweet cittern.
Perhaps Death will have compassion:
for we, with our song, have moved stones,
reunited the tiger with the hind,
moved the forests, and straightened the rivers.

3. Dunque piangiamo, o sconsolata lira

Un berger

Je t'apporte une nouvelle cruelle, Orphée :
ta très belle nymphe est défunte.
Alors qu'elle fuyait l'amant Aristée,
arrivée sur la rive,
un serpent venimeux et mauvais,
caché dans l'herbe et les fleurs, la mordit au pied,
et la morsure fut si puissante et rude
que d'un trait se finirent sa vie et sa course.

Orphée se lamente sur la mort d'Eurydice.

Pleurons donc, inconsolable lyre,
car notre chant habituel ne convient plus.
Pleurons, alors que le jour passe
et que Philomèle cède à notre plainte.
Ô ciel, ô terre, ô mer, ô sort impitoyable,
comment pourrai-je souffrir pareille douleur ?
Eurydice, ma belle, ô ma vie,
sans toi, il ne convient pas que je reste en vie.

Il me faut aller jusqu'aux portes du Tartare,
pour y implorer pitié.
Peut-être renverserons-nous le sort cruel
avec nos vers plaintifs, ô ma douce cithare.
Peut-être la mort en aura-t-elle pitié :
par notre chant nous avons déjà fait bouger un rocher,
nous avons réuni la biche et le tigre,
mis en marche les forêts et détourné les fleuves.

3. Dunque piangiamo, o sconsolata lira

Ein Hirte

Ich bringe dir eine grausame Nachricht, Orfeo:
deine schönste Nymphe ist gestorben.
Sie floh vor dem liebenden Aristeo, aber als
sie ans Ufer kam, wurde sie von einer giftigen
und bösartigen Schlange, in Gras und Blumen
verborgen, in den Fuß gebissen.
Und so stark und heftig war dieser Biss,
dass ihr Leben und ihr Lauf mit einem Schlag
beendet wurden.

Orfeo beklagt den Tod Eurydikes.

Lass uns weinen, o untröstliche Lira,
denn der gewohnte Gesang ist nicht länger angemessen.
Weinen wir, während der Tag vergeht
und Philomela vor unserer Klage weicht.
Ach, Himmel, Erde, Meer, ach hartes Schicksal,
wie werde ich jemals solchen Schmerz ertragen
können? Eurydike, meine Schöne, o mein Leben,
ohne dich lohnt es nicht, am Leben zu sein.

Zu den Pforten des Tartaros muss ich gehen,
und versuchen, dort Gnade zu erbitten.
Vielleicht werden wir das Schicksal abwenden
können mit klagenden Versen, o süße Cetra.
Vielleicht wird der Tod Mitleid haben:
Mit unserem Gesang haben wir schon Steine
bewegt, das Reh mit dem Tiger vereint,
Wälder versetzt und Flüsse umgeleitet.

Orfeo cantando giunge all'inferno

Pietà, pietà del misero amatore
 pietà vi prenda, o spiriti infernali!
 Qua giù m'ha scorto solamente Amore;
 volato son qua giù con le sue ali.
 Posa, Cerbero, posa il tuo furore;
 ché, quando intenderai tutti i mie' mali,
 non solamente tu piangerai meco
 ma qualunque è qua giù nel mondo ceco.

Non bisogna per me, Furie, mugghiare,
 non bisogna arricciar tanti serpenti:
 se voi sapessi le mie doglie amare,
 faresti compagnia a' mie' lamenti:
 lasciate questo miserel passare,
 che ha 'l ciel nimico e tutti gli elementi,
 che vien per impetrar merzé da Morte:
 dunque gli aprite le ferrate porte.

Orpheus, singing, arrives at the gates of Hell

Pity, pity the unfortunate lovers!
 Show some mercy, you infernal sprites!
 Love alone has brought me thus far,
 I have flown here on his wings.
 Calm, Cerberos, calm your rage;
 If you had only known my sorrow,
 not only would you weep, but each would,
 who finds himself in this blind world below.

Furies, you need not howl for me,
 nor brandish at me your many snakes:
 if only you knew the bitterness of my pain,
 you would accompany my laments.
 Let this miserable one pass by,
 enemy to heaven and to all the elements.
 He comes to beseech pity from death:
 open to him the iron gates.

4. Cresce la pena mia

Cresce la pena mia
 e la speranza manca,
 ma ogni hor più si rinfranca
 la mia fede.

E sol per mia mercede
 aspecto patir Morte,
 ché mia perversa Sorte
 così brama.

4. Cresce la pena mia

My suffering grows
 and my hope dwindle
 but every hour
 my faith is strengthened.

As my only reward
 I hope for death
 for which my cruel fate
 strongly pines.

Orphée, tout en chantant, arrive aux Enfers :

Pitié, pitié pour le pauvre amant,
ayez pitié, ô esprits de l'Enfer !
Seul Amour m'a conduit jusqu'ici ;
je suis venu en volant sur ses ailes.
Calme, Cerbère, calme ta fureur,
car quand tu entendras mon malheur,
tu pleureras avec moi, et non seulement toi,
mais quiconque séjourne dans ce monde aveugle.

Furies, vos hurlements ne sont pas nécessaires,
vous ne devez pas brandir tant de serpents :
si vous connaissiez mes souffrances amères,
vous accompagneriez mes plaintes :
laissez passer ce malheureux,
qui a pour ennemi le ciel et tous les éléments
et vient demander merci à la Mort :
ouvrez-lui donc les portes de fer.

Orfeo nähert sich singend der Hölle:

Mitleid, Mitleid mit dem unglücklich Liebenden,
erbarmt euch, ihr Geister der Hölle!
Allein Amor hat mir bis hierher Geleit gegeben,
mit seinen Flügeln bin ich geflogen.
Besänftige deine Wut, Cerberus!
Wenn Du all mein Leid erfährst, wirst nicht nur du
mit mir weinen, sondern jeder, der hier unten auf
der blinden Welt weilt.

Furien, für mich braucht ihr nicht zu heulen,
noch mit vielen Schlangen zu drohen:
Wüsset ihr von meinen bitteren Schmerzen,
würdet ihr in meine Klagen einstimmen.
Lasst diesen Elenden passieren,
da ihm der Himmel und alle Elemente feind sind.
Er kommt, Mitleid vom Tod zu erflehen:
So öffnet ihm die eisernen Pforten

4. Cresce la pena mia

Ma peine grandit
et l'espérance me fait défaut,
mais à toute heure se raffermit
ma foi.

Comme seule grâce
j'espère endurer la mort
que mon sort cruel
désire tant.

4. Cresce la pena mia

Mein Leiden wächst
und meine Hoffnung schwindet,
doch jede Stunde wird
meine Treue stärker.

Und als meinen einzigen Lohn
erwarte ich den Tod,
nach dem mein grausames Schicksal
sich so sehr sehnt.

Così chi troppo ama
una immortal bellezza,
chi ascende troppo altezza
spesso cade.

Such is the fate of those who love too much
an immortal beauty.
Those who climb too high
often fall.

6. *O Giesù dolce*

[Text: Leonardo Giustiniani]

O Giesù dolce, o infinito amore,
inestimabil dono,
misero a me, ch'io sono
che fuggendo io, mi segui a tutte l'hore.

Per qual miei merti o signor mio benigno,
o per qual mia bontà
si largamente nel mio cor maligno
spandi la tua pietà?

Non pensi qual'io sono, e qual tu se,
tu sommo amor perfetto,
et io pien di difetto,
pien di peccati, & pien d'ogni sozzore.

6. *O Giesù dolce*

Oh sweet Jesus, o infinite love,
inestimable gift.
Wretched as I am, even as I flee you,
you follow me constantly.

For what merits, my good Lord,
or for which of my good deeds
do you respond by filling my malign heart
with so much of your pity?

Do not think of who I am, and who you are;
you, the greatest and most perfect love,
and I, filled with fault and sin
and filth.

7. *O stella matutina*

[Text: Leonardo Giustiniani]

O stella matutina,
spandi il tuo razo,
o rosa de mazo,
a sta alma mia meschina.

7. *O stella matutina*

Oh morning star,
touch with your rays,
o rose of May,
this wretched soul of mine.

Ainsi va celui qui trop aime
une beauté immortelle ;
qui trop haut s'élève
tombe souvent.

So geht es dem, der
eine unsterbliche Schönheit zu sehr liebt.
Wer zu hoch steigt,
fällt oft hinab.

6. *O Giesù dolce*

Ô doux Jésus, ô amour infini,
don inestimable,
pauvre de moi, alors que je fuis,
tu me suis à toute heure.

Quels mérites et bontés sont les miens,
mon bon Seigneur,
pour lesquels tu répands largement
dans mon cœur mauvais ta pitié ?

Ne considère pas qui je suis et qui tu es,
toi le plus grand et parfait amour,
et moi, plein de défauts, plein de péchés,
rempli d'infamie.

6. *O Giesù dolce*

O süßer Jesus, o unendliche Liebe,
unschätzbare Gabe –
Elender, der ich bin, fliehe ich
und du folgst mir zu jeder Stunde.

Für welche meiner Verdienste, o barmherziger Herr,
oder für welche meiner guten Taten
überschüttest du mein schlechtes Herz
mit so viel Mitleid?

Beachte nicht, wer ich bin und wer du bist –
du, größte und vollkommene Liebe,
und ich, voller Mängel und Sünden
und voller Schmutz.

7. *O stella matutina*

Ô étoile du matin,
touche de tes rayons,
ô rose de mai
cette âme misérable qui est la mienne.

7. *O stella matutina*

O Morgenstern,
berühre mit deinen Strahlen,
o Maienrose,
diese, meine elende Seele.

Vergine pretiosa
e de misericordia fonte e fiume,
a sta anima tenebrosa,
de, porgi una sintilla del tuo lume.

Stella del paradiso,
tu sei la nostra via e drita scala;
mostra il tuo chiaro viso
a chi te chiama in questa misera vale,

e mi che son mortale
ricevi sotto el manto;
risguarda alquanto
a st'anima chi è in pena.

Precious virgin,
fount and flow of mercy
grant to this dark soul
a spark of your light.

Star of Paradise,
you are our life and our way.
Show your clear face
To those who call to you from this vale of misery.

And I, who am mortal,
take me under your mantle,
and cast back your glance
to this soul in pain.

9. Vengo a te, madre Maria

Vengo a te, madre Maria,
che sei porto de mia vita ;
como l'alma ho transita,
mio socorso fa che sia.

Se ho speso il tempo in vano,
o regina gloriosa,
fa che tegni la tua mano
a mia alma sospetosa.
Scio che sei madre pietosa:
mio socorso fa che sia.
Vengo a te...

Non guardar, beata madre,
s'el tuo figlio ho offeso tanto.

9. Vengo a te, madre Maria

I turn to you, mother Mary,
my life's harbour.
When my soul leaves me,
come to my aid.

If I pass my time in vain,
O Queen of glory,
reach out your hand
to my anxious soul.
I know you are a merciful mother:
come to my aid.
I turn to you...

Do not look back, holy mother,
at how I have injured your son.

Précieuse Vierge,
fontaine, fleuve de miséricorde,
apporte une étincelle de ta lumière
à cette âme ténébreuse.

Étoile du paradis,
tu es notre chemin et notre échelle.
Montre ton clair visage
à ceux qui t'appellent dans cette vallée de misère.

Et moi qui suis mortel,
prends-moi sous ton manteau,
tourne entièrement ton regard
vers cette âme en peine.

Edle Jungfrau,
Quelle und Fluss der Barmherzigkeit,
schenke dieser dunklen Seele
einen Funken deines Lichts.

Stern des Paradieses,
du bist unser Weg und unsere Himmelsleiter.
Zeige dein klares Gesicht
denen, die in diesem Jammertal zu dir rufen.

Und nimm mich, der ich sterblich bin,
unter deinen Mantel.
Richte deinen Blick ganz
auf diese gepeinigte Seele.

9. *Vengo a te, madre María*

Je viens à toi, Marie, ma Mère,
qui es le port de ma vie.
Lorsque que mon âme me quittera,
sois mon secours.

Si j'ai passé mon temps en vain,
ô glorieuse Reine,
attache ta main
à mon âme soucieuse.
Je sais que tu es une mère miséricordieuse :
sois mon secours.
Je viens à toi...

Ne regarde pas, bienheureuse mère,
combien j'ai offensé ton fils.

9. *Vengo a te, madre María*

Ich komme zu dir, Mutter Maria,
Hafen meines Lebens.
Wenn meine Seele entschwindet,
sei meine Rettung.

Wenn ich die Zeit sinnlos verschwendet habe,
o glorreiche Königin,
reiche deine Hand
meiner ängstlichen Seele,
Ich weiß, dass du eine barmherzige Mutter bist:
Sei meine Rettung.
Ich komme zu dir...

Schaue nicht darauf, glückselige Mutter,
dass ich deinen Sohn so sehr gekränkt habe.

Tu che sei la sua madre,
recommandami al quanto,
de bon cor me pento tanto :
fa mia colpa amessa sia.
Vengo a te...

Fa che al punto de mia morte
me ritrovi col tuo figlio,
e me sia aperte le porte
senza far alchun consiglio ;
che escha for d'esto periglio
per cagion de te, Maria.
Vengo a te...

You, who are his mother,
intercede strongly for me.
I repend with good heart:
help, that my faults may be pardoned.
I turn to you...

Help me, that at the hour of my death,
I will find myself with your son,
and that the gates will be opened to me,
without any form of judgement;
that I may overcome this peril
thanks to you, Mary.
I turn to you...

10. *Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo* [Text: Agostino Beccari]

Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo
fissi ne l'ampia fronte, e spaziosa,
con bianca barba che del petto ascosa
tien la parte maggior col lungo pelo;
tu che'n vece di vesta o d'altro velo
porti il gran cuoio cinto
di bel color dipinto
et con macchie distinto
che stupor grande apporta.
O' Pan Liceo.

Tu che come ver Re lo scettro tieni
ne l'una mano, come celeste dono,
ne l'altra lo strumento onde quel suono
sì dolce trahi ch'ogni empio cor affreni,

10. *Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo*

You, the horns of whose broad brow point to the
Heavens, you, whose long white beard covers most
of your hairy breast, you, who wears, instead of a
jacket or cloak, a great leather loinloth,
painted with beautiful colours and bedecked with
leaves,
What great astonishment you excite,
oh Pan Liceo!

You, who hold the sceptre like a real king,
in one hand, as a present from heaven,
in the other, an instrument from which you lure
such a sweet sound,

Toi qui es sa mère,
intercède avec force pour moi.
Je me repens de bon cœur :
fais que ma faute soit pardonnée.
Je viens vers toi...

Fais qu'à l'heure de ma mort,
je me retrouve avec ton fils,
et que les portes me soient ouvertes
sans aucune forme de jugement :
que j'échappe à ce péril
grâce à toi, Marie.
Je viens vers toi...

Du, der du seine Mutter bist,
sei meine Fürsprecherin.
Von ganzem Herzen bereue ich:
Mach, dass meine Schuld vergeben wird.
Ich komme zu dir...

Mach, dass ich zum Zeitpunkt meines Todes
bei deinem Sohn bin
und, dass die Pforten sich mir öffnen,
ohne jeglichen Richterspruch;
dass ich dieser Not entkomme,
verdanke ich dir, Maria.
Ich komme zu dir...

10. *Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo*

Toi dont les cornes fixées sur ton large front
pointent vers le ciel,
toi, dont la longue barbe blanche couvre
la plus grande partie de ta poitrine velue,
toi qui portes au lieu d'une veste ou d'un voile
un grand pagne de cuir,
peint de belles couleurs et décoré de feuilles,
quelle grande stupeur provoque ta vue,
Ô Pan Liceo !

Toi qui comme un vrai roi tiens le sceptre
dans une main, tel un don céleste, et dans l'autre,
l'instrument dont le son si doux
touche tout cœur impie,

10. *Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo*

Du, dessen Hörner von der breiten Stirn gen
Himmel weisen, du, dessen langer, weißer Bart fast
die ganze Brust bedeckt,
du, der du als einzige Bekleidung einen
Lendenschurz aus Leder trägst,
mit schönen Farben bemalt und mit Blättern
geschmückt,
welch großes Staunen erregst du,
o Pan Liceo.

Du, der du wie ein richtiger König mit der einen
Hand das Zepter hältst
wie ein himmlisches Geschenk,
in der anderen das Instrument, dem du einen

tu che con piè di capra vita meni,
con faccia di colore
tra rosso e nero; il core
mostrane il tuo favore
tanto grato a ciascuno.
O' Pan Liceo.

Habbi del gregge e dell'armento cura
che va pascendo in queste folte selve
ove sta d'ogni intorno d'aspre belve
stuol, che l'ancide et di nascost'l fura.
Guardalo ogni hor da incanto o' da fatura,
guardalo da ogni male
poi che gli è tanto frale;
se'l pregar nostro sale
insino a' le tue orecchie.
O' Pan Liceo.

as calms every godless heart.
You, who live with goat's hooves, with a red-black
face;
let your heart show to all your goodwill,
O Pan Liceo.

Look after your herd, which grazes in these thick
woods,
where many wild animals lurk around every
corner,
waiting to kill or secretly steal it away.
Protect it from evil magic and from dark
machinations.
Protect it from every disaster, for it is fragile.
Let our prayers fly up to your ears,
O Pan Liceo.

11. *O begli anni de l'oro*

[Text: Giovanni Battista Strozzi]

O begli anni de l'oro, o secol divo,
alhor non rastr'o falce, alhor non era
visco nè laccio et no'l rio ferro e'l tosco,
ma sen gia puro latte il fresco rivo,
mel sudavan le querce; ivano a schiera
nimphe'nsiem'et pastori al chiar'e al fosco.
O begli anni de l'or, vedrov'io mai?
Tornagli, O nuovo sol tornagli omai!

11. *O begli anni de l'oro*

O, beautiful golden years, O divine age,
when there was neither plough nor sickle,
neither trap nor snare, no sword and no poison,
only pure milk in the cool stream's flow
and the oak trees brought forth honey.
Nymphs and shepherds in company, day and night.
O, golden age, will I ever see you again?
O, new sun, bring it back to us now!

toi qui vis sur des sabots de chèvre,
la face colorée de rouge et de noir,
montre à chacun la bienveillance
de ton cœur,
Ô Pan Liceo !

Prends soin du troupeau
qui va paissant dans ces forêts touffues
où des fauves se cachent dans chaque recoin
pour lui ôter la vie ou le dérober secrètement.
Préserve-le de tout mauvais sort !
Garde-le de tout mal
car il est si fragile.
Que notre prière
s'élève jusqu'à tes oreilles,
Ô Pan Liceo !

11. *O begli anni de l'oro*

Ô belles années d'or, ô siècle divin,
sans araire ni fauille,
sans piège ni collet, sans épée ni poison,
mais seulement du lait pur dans les rivières,
du miel coulant des chênes, alors qu'allaiten en
bandes nymphes et pâtres jour et nuit.
Ô belles années d'or, ne vous verrai-je jamais ?
Ramène-les-nous, ô soleil nouveau, ramène-les-
nous désormais !

so süßen Klang entlockst, dass du jedes gottlose
Herz berührst. Du, der du mit Ziegenhufen lebst,
das Gesicht rot-schwarz bemalt, zeige jedem von
Herzen dein Wohlgefallen,
o Pan Liceo.

Kümmere dich um die Herde,
die in diesen dichten Wäldern weidet,
wo viele wilde Tiere hinter jeder Ecke lauern,
um sie zu töten oder heimlich zu stehlen.
Beschütze sie immer vor böser Zauberei und vor
dunklen Machenschaften.
Beschütze sie vor jedem Unheil, da sie so schwach ist.
Möge unser Gebet zu deinen Ohren aufsteigen,
o Pan Liceo.

11. *O begli anni de l'oro*

O schöne goldene Jahre, o göttliches Zeitalter,
als es weder Pflug noch Sichel gab,
weder Leimrute noch Schlinge, kein Schwert
und kein Gift, sondern reine Milch in den kühlen
Bächen floss und die Eichen Honig schwitzten;
Nymphen und Hirten gingen in Gruppen
beisammen tags und nachts.
O goldenes Zeitalter, werde ich dich je wiedersehen?
Bring es, o neue Sonne, bring es wieder zurück!

12. Com'è soave cosa

[Text: Giovanni Battista Guarini]

Com'è soave cosa
tanto goder quanto ami
tanto aver quanto brami;
sentir che la tua donna
a' tuoi caldi sospiri
caldamente sospiri,
e dica poi: "Ben mio,
quanto son, quanto miri,
tutto è tuo. S'io son bella,
a te solo son bella, a te s'adorna
questo viso, quest'oro, e questo seno;
in questo petto mio
alberghi tu, caro mio cor, non io."

12. Com'è soave cosa

How sweet it is,
to enjoy that which you love,
to have so much of what you desire,
to feel that your lady,
in response to your deep sighs,
sighs warmly,
and says: 'my love:
all that I am, all that you see,
is yours. If I am fair,
I am only so for you;
this face is decorated for you; this hair, this bosom.
In this, my breast,
it is you who live, my dearest heart, not I'.

13. Udite, o ninfe

Udite ò Ninfe udite
con che nuova armonia
il gran Dio de Pastori e de le Selve
che pur dianzi solia
con rozze note spaventar le belve
hor de suoi dolci accenti
sospende in' aria innamorati venti.

13. Udite, o ninfe

Hear, oh nymphs,
with what new harmony
the great god of the shepherds and the forests,
who with raucous tones
frightened the wild beasts,
now, with sweet accents,
suspends the loving winds.

12. Com'è soave cosa

Que c'est une douce chose
de jouir de ce que tu aimes,
d'avoir tant de ce que tu désires,
d'entendre que ta douce dame
à tes doux soupirs
soupire chaudement,
et dit : « Mon bien,
tout ce que je suis, tout ce que tu vois,
tout est tien. Si je suis belle,
je ne le suis que pour toi ; ce visage
est orné pour toi, ces cheveux, et ce sein.
Dans cette mienne poitrine,
c'est toi qui demeures, mon cher cœur, pas moi. »

13. Udite, o ninfe

Écoutez, ô Nymphes,
avec quelle nouvelle harmonie
le grand dieu des pâtres et des forêts
qui avait coutume d'effrayer les bêtes sauvages
avec des notes rauques
suspend désormais les vents amoureux
de ses doux accents.

12. Com'è soave cosa

Wie süß ist es,
zu genießen, was du liebst,
das zu haben, was du begehrst,
zu hören, dass deine Dame
zu deinen heißen Seufzern
wärmstens seufzt
und sagt: „Meine Liebe,
alles was ich bin, alles was du siehst,
das alles ist dein. Wenn ich schön bin,
dann bin ich es nur für dich, für dich ist
dieses Gesicht geschmückt, diese Haare, dieser
Busen.
In dieser, meiner Brust,
wohnst du, mein liebstes Herz, nicht ich.“

13. Udite, o ninfe

Hört, o Nymphen,
mit welcher neuen Harmonie
der große Gott der Hirten und der Wälder,
der einst mit groben Tönen
wilde Tiere zu erschrecken pflegte,
nun mit seinen süßen Klängen
verliebte Winde in den Lüften schweben lässt.

14. *Madonna il vostro petto*

Madonna, il vostro petto è tutto ghiaccio,
e tutto foco'l mio,
per questo sol desio
riscaldar col mio foco il vostro ghiaccio,
stando petto con petto e bracci'a braccio.
O felice quel giorno, o felice ora
che stand'in bracci'a voi, madonna, i' mora!

14. *Madonna il vostro petto*

Lady, your heart is made of ice,
and mine is all fire.
All I thus desire,
is that my fire may melt your ice,
heart on heart, in close embrace.
O happy day, oh, happy hour
when I may die in your arms!

15. *Occhi convien morire*

Occhi convien morire
sù dunque, hor vi chiudete
per già mai non mirar luci men belle.
O mie fatali stelle
io vi lascio il cor mio
io parto, io moro à Dio.
Ah! chi da voi mi svels'
ahi chi mi tò la vita?
Durissima partita.

15. *Occhi convien morire*

My eyes, it is better to die
so shut, now,
and never see less beautiful eyes.
Oh, my fatal stars,
I leave to you my heart.
I go, I die. Adieu.
Ah, who snatches me from you?
Ah, who takes away my life?
Cruel farewell.

16. *Funeste piaggie*

[Text: Ottavio Rinuccini]

“*Lamento d'Orfeo*”

Funeste piaggie, ombrosi orridi campi,
che di stelle', o di Sole
non vedeste già mai scintill'e lampi,
rimbombe dolenti

16. *Funeste piaggie*

Baneful shores, dark, dreadful plains,
that have never seen the sparkle and fire
of the stars or the sun;
echo now in sorrow

14. *Madonna il vostro petto*

Dame, votre sein est de glace
et le mien est de feu.
C'est pourquoi je ne désire que
réchauffer de mon feu votre glace,
poitrine contre poitrine, et bras dans les bras.
Ô jour heureux, ô heure bienheureuse,
Quand dans vos bras, ma Dame, je mourrai !

14. *Madonna il vostro petto*

Dame, dein Herz ist ganz Eis
und meines ganz Feuer.
Deswegen verlange ich nur danach,
mit meinem Feuer dein Eis zu erwärmen,
Herz an Herz und in enger Umarmung.
O glücklicher Tag, o glückliche Stunde,
wenn ich in deinen Armen sterben darf!

15. *Occhi convien morire*

Ô mes yeux, il vous faut mourir,
fermez-vous donc maintenant
pour ne jamais voir de moins beaux yeux.
Ô mes étoiles fatales,
je vous abandonne, mon cœur,
je pars, je meurs, Adieu.
Ah ! Qui m'arrache à vous,
Ah ! Qui m'enlève la vie ?
Cruel départ !

15. *Occhi convien morire*

Ihr Augen, es ist nun besser zu sterben,
also schließt euch jetzt,
um nie wieder weniger schöne Augen zu sehen.
O meine schicksalhaften Sterne,
ich überlasse euch mein Herz,
ich gehe, ich sterbe, Adieu.
Ach, wer entreißt mich euch?
Ach, wer nimmt mir das Leben?
Grausamer Abschied.

16. *Funeste piaggie*

Funestes rivages, plaines sombres et terrifiantes,
qui des étoiles ou du soleil
ne vîtes jamais les feux ni les éclats,
retentissez dans la douleur

16. *Funeste piaggie*

Unheilvolle Gestade, dunkle, schreckliche Ebenen,
die niemals die Feuer und die Strahlen
der Sterne oder der Sonne geschaut haben,
hallt wider im Schmerz

al suon dell'angosciose mie parole,
mentre con mesti accenti
il perduto mio ben con voi sospiro;
e voi deh per pietà del mio martiro,
che nel misero cor dimora eterno,
lagrimate al mio pianto, Ombre d'Inferno.

Ohime! Che su l'aurora,
giunse all'occaso il Sol degl'occhi miei.
Misero! e su quell'ora,
che scaldarmi à bei raggi mi credei,
morte spens'il bel lume; e freddo, e solo
restai fra pianto e duolo,
com'angue suole in fredda piaggi'il verno.
Lagrimate al mio pianto, Ombre d'Inferno.

E voi mentr'al ciel piacque,
luce di questi lumi
fatti al tuo dipartir fontane e fiumi,
che fai per entro i tenebrosi orrori?
Forse t'affliggi e piagni
l'acerbo fato, e gl'infelici amori?
Deh, se scintilla ancora
ti scalda il sen di quei sì cari ardori,
senti, mia vita, senti,
quai pianti e quai lamenti
versa il tuo caro Orfeo dal cor interno!
Lagrimate al mio pianto, Ombre d'Inferno.

to the sound of my anguished words,
while in sad accents
I lament my lost love with you.
Take pity on the torment
that dwells forever in my miserable heart.
Weep for my tears, shades of the underworld.

Alas! For at this dawn,
the sun of my eyes did set.
Unhappy I, who had thought then
to warm myself in these bright rays:
death extinguished their sublime light.
Cold, and alone,
I remain, between tears and pain,
like a serpent on the cold shore in winter.
Weep for my tears, shades of the underworld.

And you, who by Heaven's pleasure
were the light of these eyes, which, on your
departing, turned to fountains and rivers, what are
you doing amidst these shadowy horrors?
Perhaps you grieve, and bewail
your cruel fate, your unhappy loves?
Ah, if but one spark of that cherished passion
still burns in your breast,
hear, my life, hear what tears and lamentations
your dearest Orpheus pours from the depths of
his heart.
Weep for my tears, shades of the underworld.

au son de mes paroles angoissées,
tandis qu'avec de tristes accents
je pleure avec vous le bien que j'ai perdu ;
et vous, ah, par pitié pour la souffrance
qui dans mon misérable cœur demeure éternelle,
pleurez à mes larmes, ombres de l'Enfer.

Hélas, car en son aurore,
le soleil s'efface de mes yeux.
Malheureux ! Car à l'heure même
où je crus pouvoir me réchauffer à ces beaux rayons,
la Mort éteignit cette belle lumière ;
et froid et solitaire,
je demeurai entre plainte et douleur,
tel un serpent en hiver sur la rive glacée.
Pleurez à mes larmes, ombres de l'Enfer.

Et toi qui, comme il plut au Ciel,
fus la lumière de ces yeux,
devenus à ton départ fontaines et fleuves,
que fais-tu parmi ces ténébreuses horreurs ?
Peut-être t'affliges-tu, et pleures-tu
ton cruel Destin et tes amours malheureuses ?
Ah, si une étincelle de ces ardeurs si chères
te réchauffe encore le sein,
écoute, ô ma vie, écoute,
quels pleurs et quelles lamentations
ton cher Orphée verse du fond de son cœur.
Pleurez à mes larmes, ombres de l'Enfer.

zum Klang meiner angsterfüllten Worte,
während ich in traurigem Tonfall
mit euch das Gut, das ich verloren habe, beweine;
und ihr, ach, durch Mitleid mit dem Schmerz,
der in meinem elenden Herzen ewig währt,
weint zu meinen Tränen, Schatten der Unterwelt.

Ach!, denn in ihrer Morgenröte
sinkt die Sonne meiner Augen.
Unglücklicher! Und gerade zu dieser Stunde,
in der ich glaubte, mich an ihren schönen Strahlen
zu wärmen, löschte der Tod ihr erhabenes Licht;
und kalt und einsam
bleibe ich zwischen Tränen und Schmerz,
wie eine Schlange am kalten Ufer im Winter.
Weint zu meinen Tränen, Schatten der Unterwelt.

Und du, die du, wie es dem Himmel gefiel,
das Licht meiner Augen warst, die bei deinem
Hinscheiden Quellen und Flüsse geworden sind,
was tust du zwischen diesen schattigen Gräueln?
Vielleicht grämst du dich und beweinst
dein grausames Schicksal und deine unglückliche
Liebe?
Ach, wenn nur noch ein Funken
dieser so teuren Glut deine Brust wärmt,
hörе, o mein Leben, höre, welch Tränen und Klagen
dein teurer Orfeo im Grunde seines Herzens
vergießt.
Weint zu meinen Tränen, Schatten der Unterwelt.

17. Laissés la verte couleur

[Text: Mellin de Saint-Gelais]

« Déploration de Vénus sur la mort d'Adonis »

Laissés la verte couleur, O princesse Cytherée,
et de nouvelle douleur, Votre beauté soit parée.
Pleurés le fils de Mirrha et sa dure destinée.
Votre œil plus ne le verra, car sa vie est terminée.
Venus à ceste nouvelle, remplit toute la vallée
d'une complainte mortelle et au lieu s'en est allée
où le gentil Adonis estendu sur la rousée
avoit ces beaux yeux ternis et de sang l'herbe
arousée.
Dessous une verte branche auprès de lui s'est
couchée
et de sa belle main blanche, sa plaie luy a touchée.
O nouvelle cruaute, de voir en pleurs si baignée
la déesse de beauté d'amy mort accompagnée.

17. Laissés la verte couleur

Abandon the colour green, o princess Citherea,
and cloathe your beauty with a new sorrow.
Mourn the son of Myrrha, and his bitter fate;
your eye shall never see him more, for his life is
ended.

At this news, Venus filled the whole valley
with her death-lament and went to the place
where the noble Adonis was laid out upon the dew,
his lovely eyes dulled, and the grass red with blood.
She lay beside him, under a green branch,
And touched his wound with her lovely white
hand.

O what new cruelty, to see the goddess of beauty
so bathed in tears, beside her dead lover!

Translations: Caroline Ritchie

17. *Laissés la verte couleur*

Lege die grüne Farbe ab, o Prinzessin Cytherea
und kleide deine Schönheit in neues Leid.
Beweine den Sohn der Myrrha und sein bitteres
Schicksal:
Dein Auge wird ihn nie mehr erblicken, denn sein
Leben ist beendet.
Venus erfüllte auf diese Nachricht hin das ganze
Tal mit ihrer Todesklage und ging zu der Stelle,
da der edle Adonis im Tau lag,
seine schönen Augen leer und das Gras vom Blute
rot.
Unter einem grünen Zweig legte sie sich neben ihn
und berührte mit ihrer hübschen weißen Hand
seine Wunde.
O welch neue Grausamkeit, die Göttin der
Schönheit so in Tränen gebadet zu sehen mit ihrem
toten Geliebten!

Traductions : Baptiste Romain, Claire Foltzer

Übersetzungen: Brigitte Gasser, Baptiste Romain,
Marc Lewon, Silvia Ronelt (16)

RIC 354



Listen to samples from the new Outhere releases on:

Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :

Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



FUGA
LIBERA



RAMÉE



ZIG-ZAG TERRITOIRES

