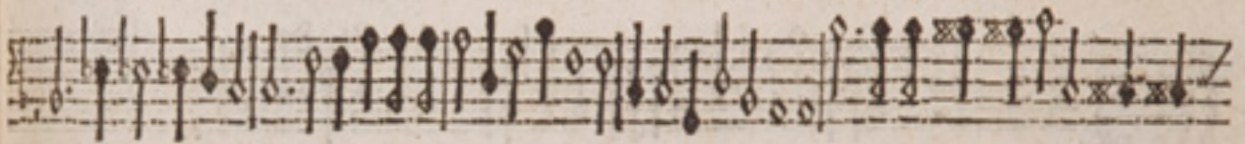
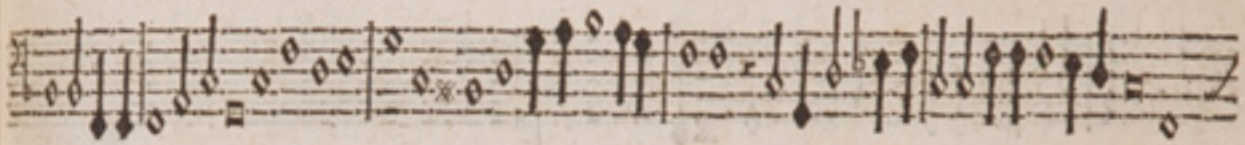




Are mie felue a Dio.



Ofi chil crederia.



Seit über 60 Jahren inventarisiert das Répertoire International des Sources Musicales (RISM) mit seinen Arbeitsgruppen auf der ganzen Welt den Bestand von historischen Musikquellen, der in Bibliotheken, Archiven, Klöstern und Privatsammlungen aufbewahrt wird. Grundsätzlich verfolgt RISM mit der Inventarisierungsarbeit ein wissenschaftliches Ziel. Darüber hinaus besteht jedoch auch die Aufgabe, weniger bekannte Repertoires und Kompositionen zu bewerten und gegebenenfalls bekannt zu machen.

Jede musikalische Quelle stellt ein Unikat dar und ist integraler Bestandteil unseres kulturellen Erbes. Dennoch erscheinen einige Dokumente noch einzigartiger als andere. Ein Beispiel hierfür ist ein in verschiedener Hinsicht aussergewöhnlicher Musikdruck innerhalb einer Sammlung, die in der Gemeinde Zuoz aufbewahrt wird. Nach dem derzeitigen Inventar des RISM handelt es sich um das einzige noch existierende Exemplar dieser Ausgabe. Einmalig ist ausserdem, dass die Provenienzzgeschichte des Drucks bekannt ist. 1707 erwarb Balthasar Planta die Sammlung in Amsterdam und brachte sie mit grosser Wahrscheinlichkeit selbst in die Bündner Berge zurück, wo sie während Jahrzehnten Teil des lokalen Repertoires war. Schliesslich ist auch sein Inhalt bemerkenswert, besteht dieser doch aus illustren Madrigalen von Luca Marenzio, die der Praxis der Zeit entsprechend einen hinzugefügten Generalbass aufweisen.

Durch die Mitwirkung an dieser Aufnahme hebt RISM Schweiz einen beispielhaften Einzelfall für den Reichtum unserer Archive hervor, der die Fähigkeit von musikalischen Quellen bezeugt, Grenzen zu überschreiten und Zeitreisen zu ermöglichen.

RISM Schweiz

DER PASTOR FIDO VON BATTISTA GUARINI UND LUCA MARENZIO

Battista Guarinis *Pastor fido* war seinerzeit ein literarisches Ereignis, das eine der letzten Kontroversen der poetischen Theorie und Moralphilosophie der späten Renaissance entfachte. Es mag seltsam erscheinen, dass eine Geschichte von pastoraler Liebe – im vorliegenden Fall zeigen sich die Bewohner

Arkadiens allerdings ungewöhnlich kultiviert –, so viele Diskussionen und Ressentiments hervorzubringen vermochte. Unter dem pastoralen Schleier jedoch, in einem fiktiven Zeitalter der Unschuld, zeigt Guarinis Werk eine viel kompliziertere Welt (und diese wird im Lauf der mehr als siebentausend Verse noch

komplexer), schmerzhaft leidenschaftlich und zugleich extrem sinnlich. Die Handlung dreht sich um zwei Liebespaare, Mirtillo und Amarilli einerseits sowie Silvio und Dorinda andererseits, die durch äussere und innere Konflikte getrennt, im Höhepunkt ihrer Abenteuer jedoch wieder vereint werden. Obwohl die Geschichte voller Drehungen und Wendungen ist, sahen einige zeitgenössische Kritiker Guarinis darin nichts anderes als eine berechenbare Sammlung von Liebesgedichten. Giovan Battista Marino beispielsweise pflegte den *Pastor fido* als ein „Pasticcio von kleinen Madrigalen“ zu definieren. Die Kritiker monierten des Weiteren einerseits die Struktur des Werkes, das eine Mischung aus komödiantischen und tragischen Elementen aufweist, andererseits die Charakterisierung der Figuren, denn die aus bescheidenen Verhältnissen stammenden Hirten werden unnatürlicherweise zu Helden erhoben, deren edle Haltung für die Verteidigung von Tugend und Treue stand.

Gleichermassen kritisiert und bewundert, vermochte der *Pastor fido* tiefgreifenden Veränderungen im europäischen Theater zu bewirken. Er wurde rasch zum Gesprächsthema, obschon nur die wenigsten die Möglichkeit hatten, das Werk vor Ende 1589 zu lesen, als die erste Ausgabe in der Druckerei von Giovan Battista Bonfadino in Venedig publiziert wurde. Auch wurde es bis dato noch nie auf die Bühne gebracht. Erst 1596 während der Carnevalszeit fand die Premiere in Crema statt; ungesichert, jedoch wahrscheinlich ist, dass es bereits 1593 eine Vorstellung in Siena gab. Auch am Hof von Mantua, dem es keinesfalls

an kulturellen und finanziellen Ressourcen mangelte, wurde erst 1598 eine Bühnenproduktion ermöglicht. 1594 veröffentlichte schliesslich Luca Marenzio (1553/54-1599), einer der erfolgreichsten Komponisten jener Jahre, die ersten Madrigale auf Ausschnitte aus dem *Pastor fido*, nämlich im sechsten Buch seiner Madrigalsammlung zu fünf Stimmen. Angesichts der mehrfach erfolglosen Versuche, das Stück zu inszenieren, wurde Marenzios zuweilen experimentelle Interpretation der Texte mit grosser Spannung erwartet. Die Publikation fiel damit in eine Phase der Werkrezeption, die immer noch offen und unsicher war. Ein Jahr später widmete Marenzio dem *Pastor fido* fast eine ganze Madrigalsammlung, nämlich das siebte Buch für fünf Stimmen, dem der ausgedehnte Zyklus von Silvio und Dorinda im achten Buch von 1598 folgte. Marenzio eröffnete zusammen mit Giaches de Wert damit gleichsam die musikalische Rezeption von Guarinis pastoraler Tragikomödie. In den folgenden Jahren dominierte die Thematik um die wechselhaften Abenteuer der arkadischen Hirten generell die letzte Phase der polyphonen Madrigalkompositionen. In jener Zeit entstanden hunderte Beiträge innerhalb des Genres. Darunter befinden sich zahlreiche bekannte und teilweise kontrovers diskutierte Kompositionen. Die vorliegende Einspielung enthält sechzehn der siebzehn Madrigale Marenzios aus dem *Pastor fido*, wobei die Reihenfolge der einzelnen Stücke nicht nach dem damaligen Publikationsdatum, sondern nach der chronologischen Abfolge der Ereignisse innerhalb der Dichtung angeordnet sind. Damit wird der Versuch unternommen, die musikalischen

Fragmente von Guarinis Drama gleichsam wieder zusammensetzen. Die Gründe für das plötzliche Interesse Marenzios für den *Pastor fido* wurden nie geklärt. Dem Text hatten sich vor 1594 nur sehr wenige Musiker anzunähern versucht. Es wird angenommen, dass Marenzio Guarini in Rom persönlich kennenlernte. Ein Netzwerk von Beziehungen, das über die Höfe der Kardinäle Cinzio Aldobrandini und Montalto führt, setzt die beiden, gerade zwischen 1593 und 1595, in ein intellektuelles Umfeld, das aktiv literarische und musikalische Interessen kultivierte. Kardinal Montalto selbst versuchte zwischen 1594 und 1596, den *Pastor fido* in Rom zu inszenieren, aber selbst sein Versuch scheiterte. Abgesehen von einer direkten Zusammenarbeit mit dem Autor ist es wahrscheinlich, dass Marenzio von seinen Römischen Förderern zu einer musikalischen Deutung von Passagen aus Guarinis Pastoraldrama animiert wurde, dies in einem allgemeinen Klima der Neugier gegenüber dem häufig besprochenen Text, dessen Wirkung auf einer Theaterbühne bisher allerdings noch nicht vollständig überprüft werden konnte.

Einer Gratwanderung zwischen zwei mutmasslich unvereinbaren Genres gleich – die Individualität der Theaterspiels kontra die Kollektivität des mehrstimmigen Madrigals –, vermag Marenzios Musik die dramatische Intensität der Texte, die aus der verbalen Gestik der Bühnenhandlung entstanden waren, auf plastische Art und Weise zu durchleuchten. In Madrigalen wie „Cruda Amarilli, che col nome ancora“ oder „Arda pur sempre o mora“ verwandeln sich die dunklen Bilder des Liebesleids

in eine sich verändernde Landschaft aus schroffen und unerwarteten Klängen. Die dichte fünfstimmige Polyphonie löst die Worte in Klänge auf. Chromatische und dissonante Harmonien übernehmen die Aufgabe, Emotionen auf rein akustischer Ebene zu evozieren. Gleichzeitig erforschte und verfeinerte Marenzio neue polyphone Deklamationstechniken, woraus eine wendige und leidenschaftliche Chorrezitation resultiert. Gerade dies ist eines der originellsten Merkmale seiner musikalischen Annäherung an den *Pastor fido*, insbesondere in den Kompositionen des achten Buches. Dieser Stil wurde oft als eine Form von polyphonem Rezitativ beschrieben, wobei die flexible, homorhythmische Deklamation darauf hinzielt, den verbalen Vortrag realistisch zu imitieren, ohne jedoch die stimmliche Sinnlichkeit der Polyphonie preiszugeben. Die vorliegende Aufnahme erkundet die faszinierende Ambiguität, welche die Beziehung zwischen gesprochenem und gesungenem Wort in diesen Madrigalen charakterisiert, indem sich polyphone mit solistischen Interpretationen abwechseln. Dabei tritt die emotionale Imitation einzelner Wortbilder zugunsten einer transparenten musikalischen Intonation des Textes in den Hintergrund. Die Musik zelebriert die expressive Kraft der Verse und entzieht sie dem einfachen Lesen eines Textes. In diesem Sinne bot Marenzio tatsächlich ein Beispiel zur Darstellung von Guarinis Theater, das sich jedoch nicht in einer theatralen Inszenierung, sondern in der musikalischen Intensivierung der Sprache vergegenständlichte.

Giuseppe Gerbino (Musikabteilung, Columbia University, New York)

LA PEDRINA

Das Ensemble *La Pedrina* wurde 2016 von Francesco Saverio Pedrini gegründet. Der Name ist einer Sonate von Tarquinio Merula entlehnt (*Canzoni overo Sonate*, 1637). Die Sänger und Instrumentalisten des Ensembles treten regelmässig mit namhaften Gruppierungen für Alte Musik auf. Das Repertoire reicht von italienischer Vokal- und Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts bis zu den Kantaten von J. S. Bach. Im Jahr 2016 arbeitete *La Pedrina* mit Paolo Pandolfo im Projekt *Regina Bastarda* zusammen, das dem Repertoire der Diminutionen von Madrigalen und Chansons für die *viola bastarda* gewidmet ist. Zum Abschluss der Restaurierung des Herkules-Zimmers im Palazzo Venezia in Rom hat das Ensemble 2017 in Zusammenarbeit mit dem Renaissance-Tanzensemble *RenaiDanse* von Véronique Daniels die Performance „Delle battaglie e degli amori d’Ercole“ produziert.

FRANCESCO SAVERIO PEDRINI

1973 in Parma geboren, studierte Francesco Pedrini Orgel und Orgelkomposition bei Francesco Tasini am Konservatorium seiner Heimatstadt. Nach weiteren Studien in Komposition ebenda und der Musikwissenschaft in Cremona spezialisierte er sich an der Schola Cantorum in Basel bei A. Marcon und J.-C. Zehnder auf Alte Musik. Des Weiteren genoss er Unterricht bei Michael Radulescu und Luigi Ferdinando Tagliavini.

Pedrini wurde an den internationalen Orgelwettbewerben von Brügge und Borca di Cadore ausgezeichnet. Er arbeitet regelmässig als Continuo-Spieler auf der Orgel und am Cembalo mit dem Kammerorchester Basel zusammen.

2006 gründete er die Orgelakademie von Parma sowie das Internationale Orgelfestival daselbst. Seit 2007 ist Pedrini Korrepetitor in der Klasse für Barockoper an der Schola Cantorum Basiliensis.

Von 2012 bis 2016 war er ausserdem musikalischer Leiter des Schweizer Ensembles *Voces Suaves*, mit dem er Werke von Maurizio Cazzati und Giovanni Croce als Weltpremieren einspielte.

Depuis plus de 60 ans le Répertoire International des Sources Musicales (RISM) et ses groupes de travail à travers le monde s'attèlent à l'inventaire des sources musicales conservées dans les bibliothèques, les archives, les monastères ou les collections privées. L'activité d'inventaire du RISM est un travail de fond avec une portée prioritairement scientifique, mais la mission du RISM a aussi pour visée la valorisation de répertoires et de pièces moins connus.

Chaque source musicale est unique et fait partie intégrante de notre patrimoine culturel. Néanmoins, certaines sont plus singulières que d'autres. C'est le cas d'une édition musicale contenue dans un recueil conservé auprès de la Commune de Zuoz qui est remarquable à plusieurs égards. D'une part, il s'agit d'un imprimé constituant, selon l'inventaire actuel du RISM, la seule et unique copie encore existante de cette édition. Singulier aussi de par le fait que son historique est connu. Le recueil a été acheté à Amsterdam en 1707 par Balthasar Planta qui l'a vraisemblablement ramené lui-même dans le montagnes grisonnes, où il a fait partie du répertoire local pendant plusieurs décennies. Remarquable enfin par son contenu : d'illustres madrigaux de Luca Marenzio soutenus d'une basse continue additionnelle selon la pratique de l'époque.

Par sa participation à cet enregistrement, le RISM Suisse met en lumière un hapax emblématique de la richesse de nos archives qui illustre pleinement comment les sources musicales permettent à la musique de traverser les frontières et de voyager dans le temps.

RISM Suisse

LE PASTOR FIDO DE BATTISTA GUARINI ET LUCA MARENZIO

Le *Pastor fido* de Battista Guarini fut un véritable événement littéraire autour duquel éclata l'une des dernières controverses de la théorie poétique et de la philosophie morale de la fin de la Renaissance. Il peut sembler étrange que

l'histoire d'un amour pastoral dans une Arcadie très cultivée puisse provoquer tant de débats et de ressentiments. Mais sous le voile pastoral, dans un âge de l'innocence feint, le poème de Guarini révèle un monde beaucoup plus complexe (et qui

se complique énormément au fil des plus de sept mille vers), fort passionné, et en même temps très sensuel. L'intrigue implique deux paires d'amants, Mirtillo et Amarilli d'un côté, et Silvio et Dorinda de l'autre, séparés par des conflits externes et internes, mais réunis providentiellement au sommet de leurs aventures. L'histoire n'est pas sans rebondissements, mais de l'avis de certains critiques de Guarini, le très long texte n'offrirait rien d'autre qu'une collection prévisible de paroles d'amour. Giovan Battista Marino aimait le définir comme un « pastiche de petits madrigaux. » Les critiques désapprouvaient aussi la structure de l'oeuvre, avec son mélange d'éléments comiques et tragiques, et la caractérisation des personnages, qui de simples bergers avaient été élevés au rang de héros dont les nobles sentiments défendaient la vertu et la loyauté.

Critiqué et admiré, le *Pastor fido* a marqué le cours du théâtre européen. Beaucoup de discussions furent tenues autour de ce texte, mais peu de gens avaient eu l'occasion de le lire jusqu'à la fin de 1589 lorsque la première édition fut publiée à Venise dans l'imprimerie de Giovan Battista Bonfadino. Personne ne l'avait d'ailleurs vu représenté sur scène. Il fallut attendre 1596 pour la première à Crema au cours de la saison du carnaval, peut-être précédé d'une représentation à Sienne en 1593. Même à la cour de Mantoue, qui certainement ne manquait pas de ressources culturelles et financières, une production sur scène ne fut possible qu'en 1598. Luca Marenzio (1553/54-

1599), l'un des compositeurs les plus connus à l'époque, publia ses premiers madrigaux basés sur des extraits du *Pastor fido* en 1594 dans le sixième livre à cinq voix, à savoir à un moment où la réception de l'oeuvre était encore ouverte et incertaine, pleine d'attentes, et d'un certain point de vue, encore expérimentale si l'on tient compte des tentatives répétées mais infructueuses de mise en scène. Un an plus tard, Marenzio dédia au *Pastor fido* un livre presque monographique, le septième à cinq voix, suivi par le long cycle dédié à Silvio et Dorinda et publié dans le huitième livre de 1598. Marenzio initie, avec Jacques de Wert, le destin musical de la tragicomédie pastorale de Guarini. Dans les années suivantes, les vicissitudes des bergers de son Arcadie marqueront l'histoire de la dernière phase du madrigal polyphonique, avec des centaines de compositions, y compris des exemples du genre les plus célèbres et les plus controversés. Cet enregistrement réunit seize des dix-sept madrigaux de Marenzio sur des textes extraits du *Pastor fido*, et ce non pas dans l'ordre dans lequel ils ont été publiés mais dans la séquence originale des événements, proposant ainsi un cheminement qui vise à rassembler de façon idéale les fragments musicaux du drame de Guarini.

Il n'a jamais été pleinement compris pourquoi Marenzio montra soudain de l'intérêt pour le *Pastor fido*, un texte que très peu de musiciens avaient approché avant 1594. On suppose que Marenzio connut personnellement Guarini à

Rome. Un réseau de relations passant par les cours des cardinaux Cinzio Aldobrandini et Montalto les place tous les deux, juste entre 1593 et 1595, dans un environnement intellectuel qui cultivait activement des intérêts à la fois littéraires et musicaux. Montalto lui-même essaya, entre 1594 et 1596, de mettre en scène à Rome le *Pastor fido*, tentative qui, encore une fois, n'aboutit à aucun résultat. Plus qu'une rencontre avec l'auteur, il est probable que ce furent les patrons romains de Marenzio qui sollicitèrent une lecture musicale de passages choisis du drame pastoral de Guarini, peut-être dans un climat général de curiosité pour une oeuvre abondamment discutée mais dont la véritable dimension théâtrale n'avait pas encore été pleinement appréhendée.

En équilibre entre deux genres apparemment incompatibles (l'individualité du jeu théâtral d'une part et la choralité du madrigal polyphonique de l'autre), la musique de Marenzio semble questionner la problématique de l'intensité dramatique de textes dont les gestes verbaux étaient destinés à l'action sur scène. Dans des madrigaux comme « Cruda Amarilli, che col nome ancora » ou « Arda pur sempre o mora », les sombres images de la souffrance amoureuse se transforment en un paysage changeant de sons durs et inattendus. La polyphonie dense à cinq voix permet de dissoudre les mots en sons, cédant à l'harmonie

chromatique et dissonante la tâche d'évoquer des émotions à un niveau sensoriel purement acoustique. En même temps, Marenzio explore et affine de nouvelles techniques de déclamation polyphonique. Le résultat est celui d'une récitation chorale mouvante et passionnée. C'est précisément l'une des caractéristiques les plus originales de la recherche musicale sur le *Pastor fido*, en particulier dans les pièces incluses dans le huitième livre. Ce style a souvent été décrit comme une forme de récitatif polyphonique où la déclamation souple et homorythmique semble capturer le réalisme de la récitation verbale sans sacrifier la sensualité de la polyphonie vocale. L'exécution se propose ici d'explorer l'ambiguïté fascinante qui, dans ces madrigaux, teint la relation entre le mot parlé et le mot chanté, en alternant des interprétations en solo avec la réalisation polyphonique. L'imitation émotionnelle des images verbales individuelles s'efface à la faveur d'une intonation musicale du texte transparente. La musique célèbre le pouvoir expressif des vers, les soustrayant à la simple lecture d'un texte qui semblait impossible à réaliser au théâtre. En ce sens, Marenzio offre un véritable exemple de performance du théâtre de Guarini qui ne se matérialise pas dans une mise en scène mais dans une intensification musicale du langage.

*Giuseppe Gerbino (Département de musique,
Columbia University, New York)*

LA PEDRINA

L'ensemble *La Pedrina*, fondé par Francesco Saverio Pedrini en 2016, tire son nom d'une sonate de Tarquinio Merula (*Canzoni overo Sonate*, 1637). Les chanteurs et instrumentistes de l'ensemble se produisent régulièrement dans les groupes de musique ancienne les plus renommés. Le répertoire de l'ensemble va de la musique vocale et instrumentale italienne des XVI^e et XVII^e siècles aux cantates de J. S. Bach. En 2016 il a collaboré avec Paolo Pandolfo dans le projet *Regina Bastarda* dédié au répertoire de diminutions de madrigaux et de chansons pour *viola bastarda*. En 2017, à l'occasion de la restauration de la «sala delle fatiche d'Ercole» au Palazzo Venezia à Rome, elle a produit le spectacle «Delle battaglie e degli amori d'Ercole» en collaboration avec la compagnie de danse de la Renaissance *RenaiDanse* de Véronique Daniels.

FRANCESCO SAVERIO PEDRINI

Né à Parme en 1973, il a obtenu un diplôme d'orgue avec Francesco Tasini au conservatoire de sa ville natale. Après des études de composition à Parme et de musicologie à Crémone, il se spécialise dans l'étude de la musique ancienne à la Schola Cantorum Basiliensis dans les classes de A. Marcon et J.-C. Zehnder. Il a aussi suivi les cours de Michael Radulescu et de Luigi Ferdinando Tagliavini.

Il a été primé aux concours internationaux d'orgue de Bruges et de Borca di Cadore. Il se produit régulièrement en continuo à l'orgue et au clavecin avec le Kammerorchester Basel.

En 2006, il a fondé l'Académie d'orgue de Parme et le Festival international d'orgue de la ville de Parme. Depuis 2007, il est *Korrepetitor* dans la classe d'opéra baroque de la Schola Cantorum Basiliensis.

De 2012 à 2016, il a été directeur musical de l'ensemble suisse *Voces Suaves* avec lequel il a enregistré en première mondiale des œuvres de Maurizio Cazzati et Giovanni Croce.

Da oltre sessant'anni il *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) e i suoi gruppi di lavoro in tutto il mondo lavorano all'inventario delle fonti musicali conservate in biblioteche, archivi, monasteri o collezioni private. L'attività di catalogazione del RISM è un lavoro fondamentale con uno scopo principalmente scientifico, ma la missione del RISM mira anche alla valorizzazione di repertori e composizioni meno conosciuti.

Ogni fonte musicale è unica e parte integrante del nostro patrimonio culturale. Tuttavia, alcune sono più singolari di altre. È il caso di un'edizione musicale a stampa contenuta in un volume miscelaneo custodito presso il comune di Zuoz, che è notevole sotto molti aspetti. Da un lato costituisce, secondo l'attuale inventario del RISM, l'unica copia ancora esistente di questa edizione. Singolare anche il fatto che la sua storia è conosciuta. La collezione fu acquistata ad Amsterdam nel 1707 da Balthasar Planta, che presumibilmente la riportò sui monti grigionesi, dove è stata parte del repertorio locale per diversi decenni. Notovole infine il suo contenuto: illustri madrigali di Luca Marenzio, accompagnati qui da un basso continuo, aggiunto secondo la pratica del tempo.

Contribuendo a questa registrazione, RISM Svizzera mette in risalto un caso unico, emblematico della ricchezza dei nostri archivi, che illustra pienamente la capacità delle fonti musicali di permettere alla musica di attraversare i confini e viaggiare indietro nel tempo.

RISM Svizzera

IL PASTOR FIDO DI BATTISTA GUARINI E LUCA MARENZIO

Il pastor fido di Battista Guarini fu un vero e proprio caso letterario attorno al quale si consumò una delle ultime controversie di teoria poetica e di filosofia morale del tardo Rinascimento. Può sembrare strano che una storia di amori pastorali ambientata

in una coltissima Arcadia abbia potuto suscitare tante discussioni e tanti rancori. Ma sotto il velo pastorale, in una finta età dell'innocenza, la poesia di Guarini svela un mondo ben più complicato (e che si complica a dismisura per oltre settemila versi),

dolorosamente passionale, ed allo stesso tempo estremamente sensuale. L'intreccio coinvolge due coppie di amanti, Mirtillo e Amarilli da un lato, e Silvio e Dorinda dall'altro, separati da conflitti esteriori ed interiori, ma provvidenzialmente riuniti all'apice delle loro peripezie. La storia non è priva di colpi di scena, ma a giudizio di alcuni critici di Guarini il lunghissimo testo non offriva altro che una prevedibile collezione di liriche amorose. Giovan Battista Marino si divertiva a definirlo un «pasticcio di madrigaletti.» A ciò si aggiungevano critiche alla struttura dell'opera, con la sua mescolanza di elementi tragici e comici, e alla caratterizzazione dei personaggi, che da umili pastori venivano elevati al rango di eroi, i cui nobili affetti siergevano a difesa di virtù e fedeltà.

Criticato e ammirato, *Il pastor fido* segnò il corso del teatro europeo. Se ne parlava molto, ma pochi ebbero l'opportunità di leggerlo fino alla fine del 1589, quando la prima edizione uscì a Venezia dalla stamperia di Giovan Battista Bonfadino. Nessuno poi lo aveva visto rappresentato. Bisognerà aspettare il 1596 per la prima a Crema durante la stagione di carnevale, preceduta forse da una rappresentazione a Siena nel 1593. Persino per la corte di Mantova, alla quale sicuramente non mancavano le risorse culturali e finanziarie, un allestimento teatrale divenne possibile solo nel 1598. Luca Marenzio (1553/54-1599), uno dei compositori più affermati di quegli anni, pubblica i suoi primi madrigali su versi tratti dal *Pastor fido* nel 1594, nel sesto libro a cinque voci, vale a

dire in una fase della recezione dell'opera ancora aperta e incerta, ma ricca di attese, e da un certo punto di vista anche sperimentale dati i ripetuti ma falliti tentativi di allestimento scenico. L'anno dopo, al *Pastor fido* Marenzio dedica un libro quasi monografico, il settimo a cinque voci, al quale seguirà il lungo ciclo dedicato a Silvio e Dorinda pubblicato nell'ottavo libro del 1598. Marenzio apre la porta, insieme a Giaches de Wert, alla fortuna musicale della tragicommedia pastorale di Guarini. Negli anni successivi le vicissitudini dei pastori della sua Arcadia segnarono la storia dell'ultima fase del madrigale polifonico, con centinaia di composizioni, fra le quali alcuni dei più celebri e controversi esempi del genere. La presente registrazione raccoglie sedici dei diciassette madrigali sul *Pastor fido* di Marenzio, non nell'ordine in cui furono pubblicati, ma nell'originale sequenza degli eventi, suggerendo così un percorso che idealmente cerca di ricomporre i frammenti musicali del dramma guariniano.

Non sono mai state del tutto chiarite le ragioni dell'improvviso interesse di Marenzio per *Il pastor fido*, un testo a cui pochissimi musicisti si erano avvicinati prima del 1594. Si è ipotizzato che Marenzio possa essere entrato in contatto con Guarini a Roma. Una rete di relazioni che passano attraverso le corti dei cardinali Cinzio Aldobrandini e Montalto colloca entrambi, proprio tra il 1593 e il 1595, in un ambiente intellettuale che coltivava attivamente interessi sia letterari che musicali. Lo stesso Montalto cercò tra il 1594 e il 1596 di far

allestire *Il pastor fido* a Roma, un tentativo, anche questo, che non ebbe alcun esito. Più che un incontro con l'autore, è probabile che siano stati i mecenati romani di Marenzio a sollecitare una lettura musicale di passi del dramma pastorale di Guarini, forse in un generale clima di curiosità per un testo teatrale tanto discusso ma non ancora pienamente testato nella sua reale dimensione teatrale.

In bilico tra due generi apparentemente incompatibili (l'individualità della recitazione teatrale da un lato e la coralità del madrigale polifonico dall'altro), la musica di Marenzio sembra interrogarsi sul problema dell'intensità drammatica di testi che scaturivano dalla gestualità verbale dell'azione scenica. Vi sono madrigali, come « Cruda Amarilli, che col nome ancora » o « Arda pur sempre o mora », in cui le cupe immagini della sofferenza amorosa si trasformano in un cangiante paesaggio di sonorità aspre ed inaspettate. La densa polifonia a cinque voci può arrivare a dissolvere le parole in suoni, affidando ad un'armonia cromatica e dissonante il compito di evocare emozioni su un piano sensoriale puramente acustico. Ma allo stesso tempo Marenzio esplora e affina nuove

tecniche di declamazione polifonica. Il risultato è quello di una duttile e appassionata recitazione corale. È proprio questo uno dei tratti più originali della ricerca musicale sul *Pastor fido*, in evidenza soprattutto nei brani inclusi nell'ottavo libro. Si tratta di uno stile che è stato spesso descritto come una forma di recitativo polifonico in cui la declamazione flessibile e omoritmica sembra voler catturare il realismo della recitazione verbale senza rinunciare alla sensualità vocale della polifonia. L'esecuzione che qui si propone esplora l'affascinante ambiguità che in questi madrigali tinge la relazione tra parola recitata e parola cantata, alternando alla realizzazione polifonica interpretazioni solistiche. L'imitazione affettiva di singole immagini verbali retrocede a favore di una trasparente intonazione musicale del testo. La musica celebra la forza espressiva dei versi sottraendoli alla semplice lettura di un testo che sembrava impossibile rappresentare a teatro. In questo senso, Marenzio offriva davvero un esempio di recitazione del teatro di Guarini che si materializzava non in una messa in scena ma nell'intensificazione musicale del linguaggio.

Giuseppe Gerbino (Department of Music, Columbia University, New York)

LA PEDRINA

L'ensemble *La Pedrina*, fondato da Francesco Saverio Pedrini nel 2016, deriva il suo nome da una sonata di Tarquinio Merula (*Canzoni ovvero Sonate*, 1637). I cantanti e gli strumentisti dell'ensemble si producono regolarmente nei migliori ensemble di musica antica. Il repertorio dell'ensemble spazia dalla musica vocale e strumentale italiana dei secoli XVI e XVII alle cantate di J. S. Bach. Nel 2016 ha collaborato con Paolo Pandolfo nel progetto *Regina Bastarda* dedicato al repertorio di diminuzioni per la viola bastarda di madrigali e chansons. Nel 2017, in occasione del restauro della sala delle fatiche d'Ercole a Palazzo Venezia a Roma, ha prodotto lo spettacolo « Delle battaglie e degli amori d'Ercole » in collaborazione con la compagnia di danza rinascimentale *RenaiDanse* di Véronique Daniels.

FRANCESCO SAVERIO PEDRINI

Nato a Parma nel 1973, si è diplomato in organo e composizione organistica con Francesco Tasini al conservatorio della sua città natale. Dopo gli studi di composizione a Parma e musicologia a Cremona, si è perfezionato nello studio della musica antica alla Schola Cantorum di Basilea con A. Marcon e J.-C. Zehnder. Alla sua formazione hanno contribuito inoltre gli insegnamenti di Michael Radulescu e Luigi Ferdinando Tagliavini.

È stato premiato nei concorsi internazionali organistici di Bruges e di Borca di Cadore. Collabora regolarmente come continuista all'organo ed al cembalo con Kammerorchester Basel.

Nel 2006 ha fondato l'Accademia Organistica di Parma e il Festival Internazionale Organistico della Città di Parma. Dal 2007 è *Korrepetitor* nella classe d'opera barocca della Schola Cantorum Basiliensis.

Dal 2012 al 2016 è stato direttore musicale dell'ensemble svizzero Voces Suaves con il quale ha registrato opere di Maurizio Cazzati e Giovanni Croce in prima mondiale.

For over 60 years the *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) and its working groups around the world have been compiling an inventory of musical sources preserved in libraries, archives, monasteries or private collections. The cataloguing activity of the RISM is fundamental work with a primarily scientific scope, but the RISM also aims to bring to light lesser known repertoires and works.

Each musical source is unique and an integral part of our cultural heritage. However, some are more remarkable than others. This is the case for a printed musical edition contained in a miscellaneous volume held in the Municipality of Zuoz, which is outstanding in several respects. On the one hand it constitutes, according to the current inventory of the RISM, the one and only copy of this edition still in existence. It is singular also for the fact that its history is known. The collection was purchased in Amsterdam in 1707 by Balthasar Planta, who presumably brought it back to the mountains of the Grisons, where it was part of the local repertoire for several decades. It is remarkable too for its contents: illustrious madrigals by Luca Marenzio, enhanced by a continuo bass line added according to the practice of the time.

By participating in this recording, RISM Switzerland highlights a unique and emblematic example of the richness of our archives that fully illustrates how musical sources allow music to cross borders and to travel through time.

RISM Switzerland

THE *PASTOR FIDO* OF BATTISTA GUARINI AND LUCA MARENZIO

Battista Guarini's *Il pastor fido* was a real literary sensation, which unleashed one of the last controversies of poetic theory and moral philosophy of the late Renaissance. It may seem strange that a story of pastoral loves set in an exceptionally cultivated Arcadia could cause so

much argument and resentment. However, under the pastoral veil, in a feigned age of innocence, the poetry of Guarini reveals a much more complex world (one that becomes complicated beyond measure in the course of over seven thousand lines), painfully passionate, and at the same time

extremely sensual. The plot involves two pairs of lovers, Mirtillo and Amarilli on one side, and Silvio and Dorinda on the other, separated by external and internal conflicts, but providentially reunited at the climax of their adventures. The story is not without twists, but according to some of Guarini's critics, the long text offered nothing more than a predictable collection of love lyrics. Giovan Battista Marino was fond of calling it a "hotchpotch of little madrigals." Critics also found fault with the structure of the work, with its mixture of tragic and comic elements, and the portrayal of the characters who were raised from humble pastors to the rank of heroes, whose noble affections stood in defense of virtue and faithfulness.

Criticized and admired, *Il pastor fido* changed the course of European theater. It was much talked about, but few had the opportunity to read it until the end of 1589, when the first edition was published in Venice by Giovan Battista Bonfadino's printing house. Nobody then had seen it on stage. It was necessary to wait until 1596 for its premiere in Crema during the carnival season, possibly preceded by a performance in Siena in 1593. Even at the court of Mantua, which certainly did not lack cultural and financial resources, a fully staged performance became possible only in 1598. Luca Marenzio (1553/54-1599), one of the most successful composers of those years, published his first madrigals on verses drawn from *Il pastor fido* in 1594, in the sixth book for five voices, that is to say in a phase of the work's reception that was

still open and uncertain, but full of expectations, and to some extent even experimental, given the various but unsuccessful performance attempts. The following year, Marenzio devoted an almost monographic book to *Il pastor fido*, the seventh for five voices, which was followed by a long cycle excerpted from the story of Silvio and Dorinda and published in the eighth book of 1598. Marenzio inaugurates, together with Giaches de Wert, the musical fortune of Guarini's pastoral tragicomedy. In the following years the vicissitudes of the shepherds of his Arcadia dominated the last phase of the polyphonic madrigal, with hundreds of settings, among them some of the most famous and controversial examples of the genre. The present recording collects sixteen of the seventeen Marenzio madrigals on *Il pastor fido*, not in the order in which they were published, but in the original sequence of events, thus suggesting a path that strives to recompose the musical fragments of Guarini's drama.

The reasons for Marenzio's sudden interest in *Il pastor fido*, a text very few musicians had approached before 1594, have never been fully clarified. It has been suggested that Marenzio may have met Guarini in Rome. A network of patrons associated with the courts of cardinals Cinzio Aldobrandini and Montalto places both, between 1593 and 1595, in an intellectual environment that actively cultivated both literary and musical interests. Montalto himself tried to have *Il pastor fido* staged in Rome between 1594

and 1596, an attempt that remained, once more, unsuccessful. Leaving aside the possibility of a direct collaboration with the author, it is likely that Marenzio was encouraged by his Roman patrons to work on a musical reading of passages from Guarini's pastoral drama, perhaps in a general climate of curiosity for a much discussed text whose value had not yet been fully tested in its actual theatrical dimension.

Poised between two seemingly incompatible genres (the individuality of theatrical acting on one side, and the choral rhetoric of the polyphonic madrigal on the other), Marenzio's music seems to probe the issue of the dramatic intensity of poetry that was originally meant for the stage. There are madrigals, such as "Cruda Amarilli, che col nome ancora" or "Arda pur sempre o mora", in which the dark images of amorous suffering are transformed into a changing landscape of harsh and unexpected sounds. The dense five-voice polyphony can dissolve words into sounds, entrusting chromatic and dissonant harmony with the task of evoking emotions on a purely acoustic sensory level. But at the same time Marenzio explores and refines new techniques of polyphonic

declamation. The result is a supple and passionate choral recitation. This is one of the most original features of his musical approach to *Il pastor fido*, evident especially in the madrigals from the eighth book. It is a style that has often been described as a form of polyphonic recitative in which a flexible and homorhythmic declamation seems to capture the realism of theatrical declamation without relinquishing the vocal sensuality of polyphony. The performance documented here explores the fascinating ambiguity that characterizes the relationship between spoken word and sung word in these madrigals, alternating solo interpretations with polyphonic realizations. The emotional imitation of single verbal images recedes in favor of a transparent musical intonation of the text. The music celebrates the expressive power of the poetry by transcending the simple reading of a text that seemed impossible to realize on stage. In this sense, Marenzio really offers an example of recitation of Guarini's theater that manifests itself not in a theatrical representation but in a musical intensification of language.

Giuseppe Gerbino (Department of Music, Columbia University, New York)

LA PEDRINA

The ensemble *La Pedrina*, founded by Francesco Saverio Pedrini in 2016, derives its name from a sonata by Tarquinio Merula (*Canzoni overo Sonate*, 1637). The singers and instrumentalists of the ensemble regularly perform in the most renowned groups of ancient music. The repertoire of the ensemble ranges from Italian vocal and instrumental music of the 16th and 17th centuries to the cantatas of J. S. Bach. In 2016 it collaborated with Paolo Pandolfo in the project *Regina Bastarda* dedicated to the repertoire of diminutions of madrigals and chansons for the *viola bastarda*. In 2017, on the occasion of the restoration of the “sala delle fatiche d’Ercole” at the Palazzo Venezia in Rome, it produced the performance “Delle battaglie e degli amori d’Ercole” in collaboration with the Renaissance dance company *RenaiDanse* of Véronique Daniels.

FRANCESCO SAVERIO PEDRINI

Born in Parma in 1973, he graduated in organ and organ composition with Francesco Tasini at the conservatory of his native city. After studying composition in Parma and musicology in Cremona, he specialized in the study of early music at the Schola Cantorum in Basel with A. Marcon and J.-C. Zehnder. The teachings of Michael Radulescu and Luigi Ferdinando Tagliavini also contributed to his training.

He was awarded prizes in the international organ competitions of Bruges and Borca di Cadore. He regularly performs as a continuo player on the organ and harpsichord with Kammerorchester Basel.

In 2006 he founded the Organ Academy of Parma and the International Organ Festival of the City of Parma. Since 2007 he has been *Korrepetitor* in the baroque opera class of the Schola Cantorum Basiliensis.

From 2012 to 2016 he was musical director of the Swiss ensemble *Voces Suaves* with whom he recorded works by Maurizio Cazzati and Giovanni Croce in world premiere.

I TESTI DEI MADRIGALI

Tutti i madrigali sono tratti dal *Pastor fido* di Battista Guarini. Il testo effettivamente cantato, che qui si riporta, differisce in alcuni dettagli dal testo originale. Tra parentesi si indicano l'atto e la scena corrispondenti.

1. Quell'augellin che canta (1:1)

Quell'augellin, che canta
Si dolcemente e lascivetto vola
Hor da l'abete al faggio
Et hor dal faggio al mirto,
S'havesse humano spirito,
Direbbe, ardo d'amor, ardo d'amore.
Ma ben arde nel core
E parla in sua favella,
Si che l'intende il suo dolce desio.
Ed odi a punto o Tirsi
Il suo dolce desio
Che gli risponde, ardo d'amore anch'io.

2. Cruda Amarilli / Ma grideran per me (1:2)

Cruda Amarilli, che col nome ancora,
D'amar, ahi lasso!, amaramente insegna;
Amarilli, del candido ligustro
Più candida e più bella,

DIE TEXTE DER MADRIGALE

Alle Texte der Madrigale stammen aus dem *Pastor fido* von Battista Guarini. Wo nötig wurden kleine Änderungen am Originaltext vorgenommen, um ihn dem tatsächlich gesungenen Text anzugleichen. Die Zahlen in Klammern verweisen auf die entsprechenden Akte und Szenen. (*Deutsche Übersetzung frei nach Hieronymus Müller, 1822*)

1. Quell'augellin che canta (1:1)

Das Vögelein, das singet
So wunderlieblich und muthwillig flattert
Zur Buche von der Tanne
Jetzt nach der Myrthe Zweigen,
Wär Menschensinn ihm eigen
Es spräch «ich glüh in Liebe, glüh in Liebe.»
Doch glüht's von diesem Triebe
Und spricht in seiner Sprache
Verständlich seiner holden Liebsten.
Und horch, so eben, Tirsi,
Die holde Liebste
Ein «ich auch glüh in Lieb» entquillt der Kehle.

2. Cruda Amarilli / Ma grideran per me (1:2)

Grausame Amaryllyis, selbst im Namen
Schmerzvoll, weh' mir, an Amors Obmacht
mahrend.
O Amaryllyis, weisser du und schöner

LES TEXTES DES MADRIGAUX

Tous les textes des madrigaux sont tirés du *Pastor fido* de Battista Guarini, avec quelques modifications par rapport au texte original de la comédie pastorale. Les chiffres entre parenthèses indiquent l'acte et la scène correspondants. (*Traduction française d'après Antoine Pecquet, 1759*)

1. *Quell'augellin che canta* (1:1)

Si ce petit oiseau, qui te charme par la douceur de son chant,
que tu vois promener ses désirs
du sapin au hêtre,
du hêtre au myrte,
s'il pouvait, comme nous, s'exprimer :
« J'aime, j'aime », dirait-il.
Mais pour ne pouvoir le dire,
il n'en est pas moins sensible,
et sa tendresse a un langage particulier
que l'objet de son amour comprend.
Ecoute comme il semble lui répondre, « J'aime aussi ».

2. *Cruda Amarilli / Ma grideran per me* (1:2)

Cruelle Amaryllis ! dont le nom même
apprend qu'il n'est point d'amours sans peines :
toi dont la beauté et la blancheur
surpassent celle du lis,

TEXT OF THE MADRIGALS

All the texts of the madrigals are taken from *Il pastor fido* by Battista Guarini, with some changes with respect to the original text of the pastoral comedy. The figures in brackets indicate the corresponding act and scene. (*Translation: free after Sir Richard Fanshawe, 1647*)

1. *Quell'augellin che canta* (1:1)

That little bird which sings
So sweetly, and so nimbly plays the wings,
Flying from tree to tree,
from grove to grove,
If he could speak,
would say, « I am in love.»
But his heart says it,
and his tongue doth say't
In language understood by his dear mate:
And, Tirsi, hark how from that wilderness
His dear mate answers
« And I love no less.»

2. *Cruda Amarilli / Ma grideran per me* (1:2)

Within my mouth how sweet now is thy name,
But in my heart how bitter! Amaryllis,
Fairer and whiter
than the whitest lilies,

Ma de l'aspido sordo
E più sorda e più fera e più fugace;
Poi che col dir t'offendo,
l' mi morirò tacendo;
Ma grideran per me le piagge e i monti
E questa selva, a cui
Si spesso il tuo bel nome
Di risonare insegno.
Per me piangendo i fontì
E mormorando i venti,
Diranno i miei lamenti:
Parlerà nel mio volto
La pietate e 'l dolore;
E, se fia muta ogn'altra cosa,
Al fine parlerà il mio morire,
E ti dirà la morte il mio martire.

3. Deh, poi ch'era ne' fati (1:2)

Deh, poi ch'era ne' fati ch'io dovessi
Amar la morte e non la vita mia,
Vorrei morir almen, sì che la morte
Da lei, che n'è cagion, gradita fosse,
Né si sdegnasse a l'ultimo sospiro
Di mostrarmi i begli occhi e dirmi: mori.

4. O fido, o caro Aminta (1:2)

O fido, o caro Aminta,
O troppo tardi conosciuto amante,

Als weissen Gleisblatts Blüthe:
Und vor der tauben Natter
So taub, als wild und hurtig im entfliehen;
Wenn Worte dich verschuechen,
Will schweigend ich erleichen.
Doch werden Berg und Thal statt meiner reden,
Und dieser Hain, den oftmals
Ich deinen schönen Namen
Zu wiederhallen lehre:
Der Quell wird für mich weinen,
Und in der Winde Stöhnen
Wird meine Klage tönen.
Es künden meine Züge
Bekümmernis und Wehmuth;
Und sollt' ein Jegliches verstummen, endlich
Wird reden mein Verscheiden;
Durch meinen Tod erfährst du meine Leiden.

3. Deh, poi ch'era ne' fati (1:2)

Da's aber mir beschieden war, ich sollte
Den Tod, und nicht das Leben mir ersehnen;
Wünscht' ich doch so zu sterben, dass mein
Scheiden
Nicht ihr missfiele, die es mir bereitet,
Dass sie beim letzten Seufzer nicht verschmähte
Mit süßem Blick mir Lebewohl zu sagen.

4. O fido, o caro Aminta (1:2)

Amynt, du Treuer, Edler!
Geliebter, den zu spät ich kennen lernte!

mais dont la cruauté
est au dessus de celle du venimeux aspic,
puisque mes paroles t'offensent,
il faut me taire et mourir.
Hélas ! ces plaines, ces montagnes,
ces bois qui apprennent si souvent
de moi à redire ce nom charmant d'Amaryllys,
suppléeront à mon silence,
les fontaines verseront des pleurs,
et les vents, par leur murmure,
exprimeront mon tourment :
l'amour et le désespoir, peints sur mon visage,
parleront pour moi :
ou, si tout est muet,
ma mort te dira assez
tous les maux que j'ai soufferts.

3. Deh, poi ch'era ne' fati (1:2)

Mais puisqu'il était ordonné par les destins
que mes feux, au lieu de m'attacher à la vie,
devaient me conduire au tombeau,
je voudrais au moins devoir la mort
à la beauté qui me la donne : je voudrais qu'elle
ne dédaignât pas de rendre ses beaux yeux les
témoins de mes derniers soupirs,
qu'elle même me dit : meurs.

4. O fido, o caro Aminta (1:2)

Fidèle et courageux Aminte,
amant que je connus trop tard,

But crueller than cruel adders far,
Which having stung (lest they should pity) bar
Their ears, and fly; if then by speaking I
Offend thee, I will hold my peace and die.
I'll hold my peace, but what will that do good,
If hills and dales roar for me, and this wood
Which thy dear name can ne'er forget, from me
So often heard, and carv'd on every tree;
The winds shall sigh for me,
the fountains shed
Abundant tears, grief mourn, and pity plead.
Or couldst thou bribe
whole Nature with a fee
To silence, lastly Death shall speak for me:
He'll thunder 't out, and to the world proclaim,
I died a martyr in my true love's flame.

3. Deh, poi ch'era ne' fati (1:2)

Yet since fate's pleas'd I should affect death more
Than life, at least
I'd have her know before,
That she's beholding to me for my death,
And deign when I sigh out my latest breath
To cast her fair eyes on me, and say: die.

4. O fido, o caro Aminta (1:2)

O true, O brave Aminta, O lover, understood
Too late! who by thy death dost give me

Che m'hai data, morendo, e vita, e morte,
Se fu colpa il lasciarti, ecco l'ammendo
Con l'unir teco eternamente l'alma.
E, questo detto, il ferro stesso, ancora
Del caro sangue tiepido e vermiglio,
Tratto dal morto e tardi amato petto,
Il suo petto trafisse e sopra Aminta,
Che morto ancor non era e senti forse
Quel colpo, in braccio si lasciò cadere.
Tal fine ebber gli sfortunati amanti.

5. Deh, Tirsi mio gentil (2:6)

Deh, Tirsi mio gentil, non far più strazio
Di chi t'adora. Oimè, non se' già fera,
Non hai già il cor di marmo o di macigno.
Eccomi a' piedi tuoi. Se mai t'offesi,
Idolo del mio cor, perdon ti cheggio.
Per queste belle care e sovra humane
Tue ginocchia ch'abbraccio, a cui m'inchino;
Per quell'amor che mi portasti un tempo,
Per quella soavissima dolcezza
Che trar solevi già dagli occhi miei
Che tue stelle chiamavi, or son duo fonti,
Per queste amare lagrime, ti prego
Abbi pietà di me, misera Filli.

6. O dolcezze amarissime d'amore / Qui pur vedrolla (3:1)

O dolcezze amarissime d'amore,
Quanto è più duro perdervi, che mai

Der du mir Leben gabst, und Tod im Sterben:
Trag' ich des Treubruchs Schuld, sieh mich sie
büßen,
Auf ewig dir vereinend meine Seele.
Sie sprach es, und dasselbe Eisen, warm noch
Von dem geliebten Blute, und gerötet,
Entziehend der bleichen Brust, zu spät geliebt nun,
Durchstiess sie ihre Brust, und dem Amyntas,
Noch nicht verschieden, und vielleicht empfindend
Den Streich, liess sie sich in die Arme gleiten.
So endeten die Liebenden.

5. Deh, Tirsi mio gentil (2:6)

Ach holder Tirsi, thu' nicht weiter weh' ihr,
Die dich vergöttert, du bist ja kein Raubtier,
Nicht ist das Herz von Felsen dir und Marmor.
Sieh mich zu deinen Füßen, kränkt' ich je dich,
Du Abgott meines Herzens, o Verzeihung
Bei diesen nerv'gen Knien, den göttergleichen,
Die ich umschlinge, denen ich mich neige;
Bei jener Liebe, die du einst mir weihetest;
Und bei der lieblichsten der Süßigkeiten,
Die du aus meinen Augen einst getrunken,
Du nanntest Sterne sie, jetzt Tränenquellen;
Bei diesen bitteren Tränen lass erleh'n dich,
Habe mit mir Erbarmen, der armen Phyllis.

6. O dolcezze amarissime d'amore / Qui pur vedrolla (3:1)

O allzuherbe Süßigkeiten Amors,
Wie schmerzlicher fühlt es wer euch verliert,

qui me donne la mort en voulant me rendre la vie,
il faut, en m'unissant éternellement à toi,
réparer le crime que je fis en t'abandonnant.
Elle eut à peine achevé ces mots,
qu'elle tire du sein de son amant expirant
le glaive encore teint et fumant de son sang;
elle s'en perce le cœur, et se laisse tomber
entre les bras d'Aminte, qui put encore être
sensible au coup. Ainsi finirent
les deux amants.

5. Deh, Tirsi mio gentil (2:6)

Aimable Tirsi! N'outrage plus qui
t'adore; non, tu n'es point si féroce, tu
n'as point un cœur de marbre :
je me jette à tes piés ; si jamais je t'ai offensé,
toi que mon cœur adore, je t'en demande pardon,
par ces genoux nerveux
que j'embrasse,
par cet amour que tu as eu pour moi
pendant un temps, par les charmes
que tu trouvais dans ces yeux que tu nommais
des astres, et qui ne sont plus que deux fontaines,
par ces larmes amères que tu me vois répandre :
épargne-moi, je te conjure, et laisse moi aller.

6. O dolcezze amarissime d'amore / Qui pur vedrolla (3:1)

Plaisirs amoureux, source de tant de douleurs,
combien il est plus cruel de vous perdre,

Both life and death. If in forsaking thee
I sinn'd; lo, I redeem that sin of mine,
Wedding my soul eternally to thine.
This said, that knife fresh reeking with the gore
Of the now lov'd in death, and purpled ore,
She drew from his pale breast, and in her own
Sheath'd it again; then willingly sunk down
Into Aminta's arms, who yet had breath,
And felt perchance that lightning before death,
Such was this pair of lovers tragic fall.

5. Deh, Tirsi mio gentil (2:6)

My sweet dear Tirsi, do no harm
To her that loves thee. Thou art not a beast,
Nor hast a marble or a flinty breast:
Behold me at thy feet! O pardon me,
If ever I (by chance) offended thee,
My idol. By those sinewy and more
Than human knees, which clasping I adore;
By that rough many visage; by that dear
Affection which thou once to me didst bear;
By the sweet influence of those eyes which thou
Wert wont to call two stars (two fountains now),
By these salt tears which trickle down so fast,
Pity me now, your doleful Phyllis.

6. O dolcezze amarissime d'amore / Qui pur vedrolla (3:1)

O bitter-sweets of love! Far worse it is
To lose, than never

Non v'haver o provate o possedute!
Come saria l'amar felice stato,
Se 'l già goduto ben non si perdesse;
O, quando egli si perde,
Ogni memoria ancora
Del dileguato ben si dileguasse!
Ma se le mie speranze hoggi non sono,
Com'è l'usato lor, di fragil vetro,
Qui pur vedrò colei
Ch'è 'l sol degli occhi miei:
E, s'altri non m'inganna,
Qui pur vedrolla al suon de' miei sospiri
Fermar il piè fugace.
Qui pur da le dolcezze
Di quel bel volto avrà soave cibo
Nel suo lungo digiun l'avidà vista;
Qui pur vedrò quell'empia
Girar inverso me le luci altere,
Se non dolci, almen fere,
E, se non carche d'amorosa gioia,
Si crude almen, ch'ìi' moia.
O lungamente sospirato in vano
Avventuroso di, se, dopo tanti
Foschi giorni di pianti,
Tu mi concedi, Amor, di veder hoggi
Ne' begli occhi di lei
Girar sereno il sol degli occhi miei!

Als wer euch nie besessen noch erprobt hat.
Wie hoch beglückend wäre es zu lieben,
Wenn ein genoss'nes Glück wir nie verlören,
Wenn mind'stens beim Verluste
Auch jegliche Erinner'ung
Des uns entschwund'nen Glückes uns
entschwände;
Doch wenn sich heut' mein Hoffen nicht bewähret,
Wie es wohl pfeget, gleich dem Glas zerbrechlich,
Werd' ich doch hier erblicken,
Die Sonn' ist meinen Blicken:
Und, täuschte mich nicht jene,
Sie hier erschau'n, beim Klange meiner Seufzer
Die flücht'gen Schritte hemmen.
Und mind'stens beut der Liebreiz
Des holden Antlitzes willkomm'ne Nahrung
Dem langen Fasten des begier'gen Auges.
Hier seh' ich die Gestrenge,
Die hehren Lichte, ob sie Huld nicht spenden,
Doch zürmend zu mir wenden;
Ob einer Quelle nicht verliebter Freuden,
Doch grausam zum Verscheiden.
O du, nach dem ich längst umsonst schon seufzte,
Beglückter Tag, wenn nach so vielen Tagen
Getrübt durch meine Klagen,
Wenn an dem heut'gen, Amor, du gestattetest
Dass nach dem heitern Lichte
Der Augen, meiner Sonn', ich meine richte.

que de ne vous avoir jamais connus !
Mais connaîtrait-on le bonheur d'aimer,
si on ne perdait jamais le bien dont on a joui ;
ou si, en le perdant,
on en perdait
jusqu'à la mémoire ?
Aujourd'hui cependant, si mes espérances
n'ont plus, comme auparavant, la fragilité du verre,
ou si mon cœur, trop facile à séduire,
ne m'abuse pas par un frivole espoir,
aujourd'hui je verrai la nymphe,
cet astre dont l'influence décide du bonheur de mes
jours.
Si l'on ne me trompe pas,
elle suspendra sa fuite pour
entendre mes soupirs.
C'est ici que mes yeux,
trop longtemps privés de sa présence,
jouiront avec avidité de la douceur de la voir.
C'est ici que l'impitoyable
jettera sur moi des regards
adoucis ou farouches,
flatteurs pour mon amour, ou si cruels,
qu'au moins il me donneront la mort.
Amour! que ce jour après lequel j'ai si longtemps
soupiré en vain, sera un jour heureux pour moi;
si après ces temps de tristesse et de pleurs,
tu permets que ce soleil que j'attends
présente à mes yeux
une lumière pure et brillante.

to have tasted bliss.
But O how sweet were love,
if it could not
Be lost, or being lost
could be forgot!
Though if my hopes
(as mine are wont to be)
Are not of glass,
or my love make me see
Them through a multiplying glass;
here I shall that sun behold
Which I adore, impart her beams of gold
to my blest sight, behold her flying feet
Stop at my sad notes:
here upon the sweet
Food of that lovely face I shall suffice,
After a tedious fast, my greedy eyes,
Here, here behold that proud one on me turn
Her sparking lamps,
if not to light, to burn.
And if not fraught with amorous delight,
So kindly cruel as to kill outright.
Yet were't but just,
that after so much pain
As I have hitherto endur'd in vain,
Thou love at length shouldst make
the sun appear
To this benighted earth serene and clear.

7. Ah, dolente partita (3:3)

Ah, dolente partita!
Ah, fin de la mia vital!
Da te parto e non moro? e pur i' provo
La pena de la morte
E sento nel partire
Un vivace morire,
Che dà vita al dolore
Per far che moia immortalmente il core.

8. O Mirtillo, Mirtillo, anima mia (3:4)

O Mirtillo, Mirtillo, anima mia,
Se vedessi qui dentro
Come sta il cor di questa
Che chiami crudelissima Amarilli,
So ben che tu di lei
Quella pietà, che da lei chiedi, havresti.
Oh anime in amor troppo infelici!
Che giova a te cor mio l'esser amato?
Che giova a me l'haver sì caro amante?
Perché, crudo destino,
Ne disunisci tu, s'Amor ne strigne?
E tu, perché ne strigni,
Se ne parte il destin, perfido Amore?

7. Ah, dolente partita (3:3)

O jammervolles Scheiden!
Ziel meiner Lebensfreuden!
Dich lassen und nicht sterben? Und doch fasst
mich
Die Bangigkeit des Todes.
Es gleicht dieses Scheiden
Lebendigem Verscheiden,
Das neu belebt die Schmerzen
Und Tod erzeugt, unsterblichen, im Herzen.

8. O Mirtillo, Mirtillo, anima mia (3:4)

Mirtillo, ah Mirtillo, du mein Leben,
Erblicktest du mein Innres,
Was sich im Herzen reget
Der hart von dir gescholtnen Amaryllis,
Wohl weiss ich, dass mit ihr du
Das Mitleid hegen würdest, das du heischest.
O Seelen, zu unglücklich in der Liebe!
Was frommt es dir, mein Herz, geliebt zu werden?
Was frommt mir ein so teurer Geliebter?
Warum, grausames Schicksal,
Willst du uns scheiden, wenn uns Amor einet?
Und du, warum uns einen,
Wenn uns das Schicksal trennt, treuloser Amor?

7. Ah, dolente partita (3:3)

Cruelle séparation,
qui m'arrache le cœur !
Je vous quitte, et ne puis terminer le cours
de ma triste vie ! Je ne ressens donc
les horreurs de la mort que pour
prolonger mes tourments,
et mourir toujours,
sans cesser de vivre.

8. O Mirtillo, Mirtillo, anima mia (3:4)

Hélas ! Berger trop charmant,
que ne peux-tu lire dans le fond
de ce cœur que tu crois insensible ?
Bientôt désabusé de ton erreur,
tu trouverais Amaryllis plus digne
de ta pitié que des reproches dont tu viens de
l'accabler.
O nœuds trop mal assortis ! Inutile tendresse !
C'est en vain que mon cœur t'adore ;
c'est en vain, mon cher Mirtil, que tu brûles
des mêmes feux. Cruels destins !
pourquoi vous armes contre des chaînes que l'amour
a pris
soin de former ? et toi, Dieu barbare, pourquoi unir
deux cœurs
qui n'étaient pas faits l'un pour l'autre ?

7. Ah, dolente partita (3:3)

O woful parting! O
End of my days!
from thee how can I go,
And yet not die?
The pangs of death I'm sure
I feel, and all that parting souls endure.
For mine, 'tis past into my griefs: hence I
Have ceas'd to live, those live immortally.

8. O Mirtillo, Mirtillo, anima mia (3:4)

Mirtillo, O Mirtillo!
couldst thou see
That heart which thou
condemn'st of cruelty,
thou unto it wouldst show
That pity which thou begg'st from it, I know.
O ill starr'd lovers! what avails it me
To have thy love?
To have mine, what boots it thee?
Whom love hath join'd,
why dost thou separate,
Malicious Fate? and two divorc'd by Fate,
Why join'st thou, perverse Love?

9. Deh, Tirsi, Tirsi, anima mia / Che se tu se' 'l cor mio (3:4)

Deh, Tirsi, Tirsi, anima mia, perdona
A chi t'è cruda sol, dove pietosa
Esser non può: perdona a questa, solo
Nei detti e nel sembiante
Rigida tua nemica, ma nel core
Pietosissima amante;
E, se pur hai desio di vendicarti,
Deh qual vendetta haver puoi tu maggiore
Del tuo proprio dolore?
Che se tu se' 'l cor mio,
Come se pur mal grado
Del cielo e della terra,
Qualhor piagni e sospiri,
Quelle lagrime tue sono il mio sangue,
Que' sospiri il mio spirito e quelle pene
E quel dolor, che senti,
Son miei, non tuoi, tormenti.

10. Arda pur sempre o mora (3:6)

Arda pur sempre o mora
O languisca il cor mio,
A lui fien lievi pene
Per sì bella cagion pianti, e sospiri,
Strazio, pene, tormenti, esilio e morte,
Pur che prima la vita,
Che questa fè, si scioglia:
Ch'assai peggio di morte è il cangiar voglia.

9. Deh, Tirsi, Tirsi, anima mia / Che se tu se' 'l cor mio (3:4)

Und du Tirsis, mein Leben, o verzeihe
Ihr, die nur grausam scheint, wo ihr versagt ist
Mitleid zu üben; o verzeih' ihr, die sich
Als strenge Feindin zeigt
In Mien' und Wort, doch deren Herz zu dir sich
Voll Lieb' und Mitleid neiget.
Und wenn du doch den Wunsch hegst, dich zu
rächen,
Ha! was kann dir vollkommn're Rache bieten
Als eignen Schmerzes Wüthen?
Denn wenn du selbst mein Herz bist,
Wie du es bist, verbiet' es
Der Himmel und die Erde.
Dann sind, wenn du erseufzest,
Und weinest, Tropfen meines Blut's die Tränen,
In deinen Seufzern haucht mein Geist, dein Leiden,
Die Schmerzen die dich peinig'en
Sind dein nicht, sind die mein'gen.

10. Arda pur sempre o mora (3:6)

Stets glüht, ob es verscheide,
Mein Herz, ob's länger schmachte;
Erträglich muss ihm scheinen
So schöner Ursach willen, Klagen, Seufzen,
Misshandlung, Marter, Qual, Verbannung, Tod
selbst
Darf es nur eh'r vom Leben,
Als von der Treue scheiden;
Denn Treubruch ist weit schlimmer als Verscheiden.

9. Deh, Tirsi, Tirsi, anima mia / Che se tu se' 'l cor mio (3:4)

Excuse, cher Tirsi,
une rigueur nécessaire ;
je ne puis te montrer de pitié.
En faveur d'un cœur qui t'aime
et qui te plaint, pardonne les apparences
d'une dureté et d'une cruauté feintes.
Eh ! s'il te faut une vengeance,
tes propres tourments
ne te vengent-ils pas assez ?
Puisque mon cœur, malgré les arrêts
des destins et la volonté des hommes,
ne reconnaît point d'autre vainqueur que toi,
n'en doute point, les larmes que tu verses
sont mon sang, ces soupirs que ton désespoir
t'arrache, c'est mon âme qui les forme, et c'est
de mes propres tourments, bien plus que des tiens,
que ton triste cœur ressent l'atteinte mortelle.

10. Arda pur sempre o mora (3:6)

J'aurai beau languir, soupirer,
souffrir même jusqu'à mourir
pour un objet si charmant,
les pleurs, les soupirs,
les peines, les tourments, l'exil,
la mort même sembleront doux à mon cœur.
Puisse plutôt finir ma vie, que ma fidélité cesser !
La mort me semblerait moins affreuse que le
changement.

9. Deh, Tirsi, Tirsi, anima mia / Che se tu se' 'l cor mio (3:4)

And pardon, dear
Tirsi, her, that's only cruel, where
She must not pity.
Pardon thy fierce foe
In looks and words:
but in her heart not so.
Or if addicted to revenge thou be,
What greater vengeance canst thou take on me,
Than thine own grief?
For if thou be my heart
(As in despite of heav'n
and earth thou art),
Thy sighs my vital spirits are, the flood
Of tears which follows is my vital blood,
And all these pangs,
and all these groans of thine,
Are not thy pangs, are not thy groans, but mine.

10. Arda pur sempre o mora (3:6)

In my many suff'rings this
All my joy and comfort is,
Sorrows, tortures, exile, gall,
Here's a cause
will sweeten all,
Let me languish,
let me burn,
Let me anything but turn.

11. Com'è dolce il gioire, o vago Tirsi (3:6)

Com'è dolce il gioire, o vago Tirsi,
Per gratissima donna che t'adori
Quanto fai tu la tua
Crudele ed amarissima Amarilli;
Com'è soave cosa
Tanto goder quanto ami,
Tanto haver quanto brami;
Sentir che la tua donna
Ai 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. Tirsi mio, caro Tirsi (4:4)

Tirsi mio, caro Tirsi,
E tu ancor m'abbandoni?
Così morir mi lasci e non m'aiti?
Almen non mi negar gli ultimi baci.
Ferirà pur duo petti un ferro solo;
Verserà pur la piaga
Di tua Filli il tuo sangue.
Tirsi, un tempo sì dolce e caro nome
Ch'invocar non soleva indarno mai,
Soccorri a me tua Filli
Che come vedi da spietata sorte
Condutta son a cruda ed empia morte.

11. Com'è dolce il gioire, o vago Tirsi (3:6)

Wie süß ist es zu lieben, o lieber Tirsis,
Ein anmutreiches Weib, das dich vergöttert,
Wie du vergötterst deine
Vor allen grausame und harte Hirtin,
Wie süsse Lust es schaffet,
Lohnt Liebe dein Verlangen,
Lässt Alles dich erlangen;
Wie süß siehst du die Herrin
In Liebesglut erseufzen,
Wenn du erseufzend glühest;
Dann spricht sie: «O mein Leben,
Das Alles, was du siehest,
Und was ich bin, dein ist es;
Bin schön ich, bin ich dir es, dir nur pranget
Dies Antlitz, dieses Goldhaar, dieser Busen.
Was meine Brust beweget
Bin ich nicht, du, mein Herz, bist's, den sie heget.

12. Tirsi mio, caro Tirsi (4:4)

Mein Tirsis, teurer Tirsis,
Auch du kannst mich verlassen?
Gibst mich dem Tod du Preis, und lässt mich hilflos?
So weig're mind'stens nicht die letzten Küsse,
Derselbe Stahl wird beider Brust durchbohren;
Es wird Fillis Wunde
Dein eignes Blut entströmen.
O Tirsis, einst so teurer, süßes Name,
Dess Hilf' ich nimmer sonst vergeblich suchte,
Hilf mir, deiner Fillis,
Die wie du siehst ein grausames Schicksal
In einen bitteren und ungerechten Tod führt.

11. Com'è dolce il gioire, o vago Tirsi (3:6)

Tu verras combien il est doux de posséder
 une beauté qui t'aimerait, par exemple,
 autant que tu chéris cette Amaryllis,
 dont la cruauté te cause tant d'amertumes ;
 de pouvoir, au milieu de plaisirs,
 suivre à son gré les mouvements de sa tendresse ;
 de ne former aucuns désirs qui ne soient satisfaits ;
 de voir sa bergère
 rendre soupirs pour soupirs ;
 de s'entendre dire :
 « Mon cher berger,
 je suis à toi, tu me possèdes sans réserve ; si je
 suis belle, c'est pour toi seul que je veux l'être ;
 c'est à te plaire que sont destinés ces ornements
 dont tu me vois parée ; toi seul
 règues dans mon cœur, ou plutôt
 le tien y a pris la place du mien. »

12. Tirsi mio, caro Tirsi (4:4)

Eh, quoi, mon Tirsi,
 vous m'abandonnez aussi ?
 Me laisserez-vous mourir sans défense ? ...
 Au moins, ne me refusez pas les derniers embrassements :
 hélas ! le même fer va percer nos deux cœurs.
 C'est votre sang
 que ce coup va verser : ô mon Tirsi !
 vous à qui ce nom fut autrefois si doux et si cher ;
 vous que je n'invoquai jamais en vain,
 sont-ce donc là les noces
 que vous alliez préparer ?
 Epouse le matin, victime le soir.

11. Com'è dolce il gioire, o vago Tirsi (3:6)

How sweet it is to meet, O dear Tirsi,
 with one that's kind,
 That loves and honours thee as much as thou
 Thy sour and cruel Amaryllis; how
 Delightful 'tis to have a joy as great
 As is thy love, a happiness complete
 As thy own wish:
 to have thy mistress twine
 About thy neck,
 and her sighs echo thine:
 And after say, « My joy, all that I have,
 All that I am, and thy desires can crave,
 At thy devotion is: if I am fair,
 For thee I'm fair; for thee I deck this hair,
 This face, this bosom;
 from this breast of mine
 I turn'd out mine own heart to harbour thine.»

12. Tirsi mio, caro Tirsi (4:4)

Tirsi, dear Tirsi,
 dost thou leave me too?
 wilt thou do
 Nothing to save me? Yet before I die,
 A parting kiss to me do not deny.
 Two bosoms shall be pierced with one blow:
 And from thy Phyllis' wound thy blood must flow.
 O Tirsi! (once so sweet and dear a name,
 Which I was never wont t' invoke in vain)
 Thy belov'd Phyllis' wedding
 call'st thou this?
 Today a bride; today a sacrifice.

13. Care mie selve, a Dio! / Così, ch'il crederia? (4:5)

Care mie selve, a Dio!
Ricevete questi ultimi sospiri:
Fin che, sciolta da ferro ingiusto e crudo,
Torni la mia fredd'ombra
A le vostr'ombre amate,
Che nel penoso inferno
Non può gir innocente,
Né può star tra' beati
Disperata e dolente.
O Mirtillo, Mirtillo
Ben fu misero il dì che pria ti vidi,
E 'l dì che pria ti piacqui,
Poi che la vita mia,
Più cara a te che la tua vita assai,
Così pur non dovea
Per altro esser tua vita,
Che per esser cagion de la mia morte.
Così, chi 'l crederia?
Per te dannata more
Colei, che ti fu cruda
Per viver innocente.
O per me troppo ardente
E per te poco ardito; era pur meglio
O peccar, o fuggire.
In ogni modo, i' moro, e senza colpa
E senza te, dolcissimo ben mio.

13. Care mie selve, a Dio! / Così, ch'il crederia? (4:5)

Ach, so lebt wohl ihr Haine, Geliebte, lebet wohl
mir;
Empfanget noch den Hauch der letzten Seufzer,
Bis dass, befreit vom ungerechten Stahle,
Der bleiche Schatten kehret
Zu euren lieben Schatten.
Denn der Verdammten Strafe
Kann ich, schuldlos, nicht teilen,
Noch in der sel'gen Mitte
Schmerzvoll, verzweifelnd weilen.
Mirtillo, ach Mirtillo,
O Tag des Weh's, wo ich zuerst dich sah,
Und Lieb' in dir erweckte!
Es sollte ja mein Leben,
Dass mehr du, als das eigne Leben, liebtest,
Zu keinem andern Frommen
Zu deinem Leben werden,
Als dass dies Quelle meines Todes werde!
So stirbt (wer sollt' es glauben?)
Um dich verdammt zum Tode,
Sie, die sich hart dir zeigte,
Dass sie unschuldig bliebe.
O du, zu sehr in Liebe
Entbrannt für mich, für dich zu zaghaft! Besser
War sünd'gen oder fliehen,
Harrt mein doch stets der Tod: Ob Schuld nicht
kennend,
Noch ihre Freuden, sterbe, liebes Herz ich, ach ohne
dich.

13. Care mie selve, a Dio! / Così, ch'il crederia? (4:5)

Bois charmants !

recevez mes derniers soupirs,
jusqu'à ce que mon âme, dégagée des liens
du corps par un coup aussi injuste que cruel,
revienne sous cet ombrage dont je chérissais les
délices.

Elle est trop innocente pour rester dans le noir séjour
des tourments éternels : elle est trop plaintive
et trop malheureuse pour jouir
du séjour des bienheureux ...

Mirtil, mon cher Mirtil !

ô jour trop fatal où je te vis,
où je te plus ; puisque mes jours,
qui t'étaient plus chers
que les tiens propres,
devaient finir au moment
que tu allais vivre pour moi.
Ainsi donc, qui le croirait ! celle que le soin
de son innocence te rendit
si cruelle, se trouve
condamnée à mourir pour toi.
Pour mon bonheur, tu fus trop passionné,
pour le tien trop timide. Il valait mieux
après t'avoir charmé, ou succomber, ou te fuir.
Cependant je meurs innocente ; je meurs
sans t'avoir rendu heureux ; je meurs
sans toi, Mirtil que j'adore.

13. Care mie selve, a Dio! / Così, ch'il crederia? (4:5)

Dear woods, adieu then, my dear woods, adieu:

Receive these sighs (my last ones) into you,
Till my cold shade,
forc'd from her seat by dire
And unjust steel, to your lov'd shades retire.

(For sink to hell it can't,
being innocent;
Nor soar to heav'n,
laden with discontent.)

Mirtillo, O Mirtillo! most accurst

The day I saw,
the day I pleas'd thee first!

Since I, whom thou
above thy life didst love,
Became thy life,
that thou my death
might'st prove.

She dies condemn'd
for kindness now to thee,
Whom thou hast still
condemn'd of crueltye.

I might have broke
my faith as cheap: Ay me!
Now without fault,
or fruit I die, or thee,
My dear Mirtillo.

14. Se tu dolce mio ben / Dorinda, ah! dirò mia / Ferir quel petto, Silvio? (4:9)

« Se tu dolce mio ben mi saettasti
Quel ch'è tuo saettasti,
E feristi quel segno
Ch'è proprio del tuo strale.
Quelle mani, a ferirmi,
Han seguito lo stil de' tuoi begli occhi.
Ecco, Silvio, colei ch'in odio hai tanto,
Eccola in quella guisa
Che la volevi a punto.
Bramastila ferir: ferita l'hai;
Bramastila tua preda: eccola preda;
Bramastila alfin morta; eccola a morte.
Che vuoi più tu da lei? che ti può dare
Più di questo Dorinda? ah garzon crudo,
Ah cor senza pietà,
Tu non credesti
La piaga che per te mi fece Amore:
Puoi questa hor tu negar de la tua mano?
Non hai creduto il sangue
Ch'ì versava da gli occhi:
Crederai questo, che 'l mio fianco versa?»
« Dorinda, ah! dirò mia, se mia non sei
Se non quando ti perdo? e quando morte
Da me ricevi, e mia non fosti allora
Ch'ì ti potei dar vita?
Pur mia dirò, che mia
Sarai mal grado di mia dura sorte;
E, se mia non sarai con la tua vita,
Sarai con la mia morte:
Tutto quel ch'in me vedi,
A vendicarti è pronto.

14. Se tu dolce mio ben / Dorinda, ah! dirò mia / Ferir quel petto, Silvio? (4:9)

Erkorst die Brust zum Ziel du,
Was dein erkorst zum Ziel du.
Du hast ein Ziel getroffen
Geziemend deinem Pfeile.
Es hat die Hand, mich treffend,
Gethan nach deiner schönen Augen Weise,
Sieh', Silvio, sie, die dir so sehr verhasst ist,
Versetzt in solchen Zustand,
Wie deine Wünsch' es heischten.
Du wünschtest sie verwundet, 's ist gelungen;
Du wünschtest sie besiegt, und siehst besiegt sie;
Du wünschtest sie erblasst, und siehst erblasst sie.
Was willst von ihr du mehr? Was kann Dorinda
Dir mehr gewähren? O grausamer Knabe!
O Herz des Mitleids bar!
Nicht Glauben schenktest
Der Wunde du, die mir durch dich schlug Amor;
Kannst sie du, die mir deine Hand schlug, leugnen?
Nicht glaubtest du dem Blute
Entquollen meinen Augen;
Wirst dem, das meiner Hüft' entquillt, du
glauben?»
«Dorinda, ach, sag' ich «meine», wirst du mein erst
Indem ich dich verlier'? Indem den Tod du
Von mir empfängst, und nicht es warst, als ich noch
Dir Leben spenden konnte?
Doch sag' ich «meine»: Mein sein
Sollst du, ob dich mein Trauerlos mir weig're;
Und wirst du nicht die Meine, weil du lebest,
Wirst du es, weil ich sterbe.
Was du an mir erblickest,

14. Se tu dolce mio ben / Dorinda, ah! dirò mia / Ferir quel petto, Silvio? (4:9)

« Si tu as percé mon cœur,
il était à toi,
et tu n'as fait que disposer
d'un bien qui t'appartenait.
Tes mains, en me donnant la mort,
n'ont fait qu'achever l'ouvrage de tes yeux.
Voilà, Silvio, cette Dorinde
que tu hais tant ; tes vœux
doivent être satisfaits.
Tu voulais la blesser, tu y a réussi ;
tu voulais qu'elle devînt ta proie, elle l'est devenue ;
tu voulais sa mort, tu la lui as donnée.
Que veux-tu de plus ? Que peut
Dorinde te donner davantage ?
Cruel Silvio, cœur insensible !
Tu ne voulais point croire
que ces larmes que
tu me voyais verser
fussent mon propre sang,
douteras-tu de celui
que tu vois couler ? »
« Chère Dorinde ... Oserais-je dire, ma chère Dorinde,
puisque tu n'es à moi, qu'au moment que je te perds
en te donnant la mort, à toi que je pouvais m'attacher
en te donnant la vie par le moindre retour de
tendresse ?
Oui, je le dirai, ma chère Dorinde ; car tu le seras
malgré le sort rigoureux qui me poursuit ;
et si ta mort s'y oppose,
la mienne me rejoindra à toi.
En moi tout doit servir

14. Se tu dolce mio ben / Dorinda, ah! dirò mia / Ferir quel petto, Silvio? (4:9)

« If thou hadst strook my heart,
Th'hadst strook what's thine
(mark proper for thy dart)
Those hands to wound me
thy fair eyes have taught.
See, Silvio, her thou hat'st sol see her brought
To that extremity
where thou wouldst see her!
Thou sought'st to wound her, see her wounded
here! To prey upon her, lo, she is thy prey!
Thou sought'st her death, and lo, she's dying! Say,
Wouldst thou ought else of her? What further joy
Can poor Dorinda yield thee? Cruel boy!
And void of bowels!
thou wouldst ne'er believe
That wound which from thy eyes I did receive:
This which thy hands have giv'n canst thou deny?
Those crystal show'rs which issued from my eye,
Thou couldst not be persuaded were my blood:
What dost thou think now of this crimson flood
Which my side weeps?»
« Dorinda, my Dorinda, shall I say
(Alas!), when I most lose thee the same day
Th'art mine? now mine, when death to thee I give,
That wert not mine when I could make thee live?
Yes, mine I'll call thee: and thou mine shalt be
In spite of my opposing destiny.
For if thy death our meeting souls disjoin,
My death shall reunite us.
All that's mine
Haste to revenge her:

Con quest'armi t'ancisi,
E tu con queste ancor m'anciderai.
Ti fui crudele, ed io
Altro da te che crudeltà non bramo.
Ti disprezzai superbo:
Ecco, piegando le ginocchia a terra,
Riverente t'adoro
E ti chieggo perdon, ma non già vita.
Ecco gli strali e l'arco;
Ma non ferir già tu gli occhi o le mani,
Colpevoli ministri
D'innocente voler; ferisci il petto,
Ferisci questo mostro,
Di pietate e d'Amor aspro nemico;
Ferisci questo cor che ti fu crudo:
Eccoti il petto ignudo.»
« Ferir quel petto, Silvio?
Non bisognava agli occhi miei scovirlo,
S'havevi pur desio ch'io tel ferissi.
O bellissimo scoglio,
Già da l'onda, e dal vento
De le lagrime mie, de' miei sospiri
Sì spesso in van percorso,
È pur ver che tu spiri
E che senti pietate, o pur m'inganno?
Ferir io te? Te pur ferisca Amore:
Che vendetta maggiore
Non so bramar che di vederti amante.
Sia benedetto il dì che da prima arsi
Benedette le lagrime e i martiri
Di voi lodar, non vendicar, mi voglio.
Sia pur di me quel che nel cielo è scritto;

Bereit sieh's dich zu rächen;
Die Waffen gaben Tod dir,
Gib du den Tod mir mit denselben Waffen;
Ich weiss mich hart dir, Härte,
Nichts Anderes, will ich von dir mir wünschen;
Du wurdest stolz verschmäheth,
Und siehe, meine Knie zur Erde beugend,
Neig ich mich dir in Demut
Und flehe um Verzeihung, nicht um Leben.
Nimm hin Geschoss und Bogen;
Doch nicht verwunde Augen oder Hände,
Die schuldigen Vollstrecker
Unschuldigen Beginnens; Nein, verwunde
Die Brust, das Ungeheuer,
Des Mitleids und der Liebe arge Feindin,
Das Herz verwunde, das so hart gewesen;
Sieh' mich die Brust entblößen.»
«Die Brust verwunden, Silvio?
Du durftest meinem Blick sie nicht enthüllen,
War dein Begehren, dass ich sie verwunde.
O anmutreicher Felsen,
Du, den die Flut, die Stürme
Der Seufzer und der Tränen, die ich weinte,
Vergeblich oft bestürmten.
Ist wahr es, dass du atmetst?
Dass Mitleid dich bewegt? Ist's ein Irrwahn?
Ich dich verwunden? Dir schlag' Amor Wunden,
Denn nie wird mir erfunden
Vollkomm'n're Rach', als dich verliebt zu sehen.
Gesegnet sei der Tag wo ich erglühete,
Gesegnet meine Tränen, meine Leiden;
Euch preisen will ich, nicht an euch mich rächen.

à ta vengeance.
Rends-moi avec ces mêmes armes
la mort qu'elles t'ont donnée.
Je te fus cruel ; je te demande
de l'être à ton tour : après
avoir dédaigné tes feux, je suis
maintenant à tes genoux,
adorant tes appas. Pardonne à ma cruauté,
à mes mépris ; mais n'épargne pas mes jours.
Voici l'arc, les traits :
ne songe pas à punir ces yeux,
ces mains, coupables instruments
d'une innocente passion ;
c'est ce cœur qui te fut cruel,
ce monstre ennemi
de la pitié et de l'amour,
que tu dois percer ... Frappe. »
« Le percer ! Ah, Silvio, ne sens-tu pas
que ce spectacle doit désarmer ma colère ?
Quoi ? il serait vrai que ce cœur inébranlable
comme un rocher, ce cœur
que je tentai en vain
de fléchir par mes soupirs,
par mes larmes, soupirerait
à son tour, et se laisserait toucher
de compassion ?
Ou me tromperais-je,
et ne serait-ce pas la blancheur du marbre
ou de l'albâtre qui me tromperait,
comme mon déguisement
a trompé Silvio ? Non, je ne percerai
point ce cœur. Amour, je l'abandonne à tes coups.

I have murder'd thee
With these curs'd arrows; with them murder me.
I have been cruel unto thee; and I
Desire from thee nothing but cruelty.
I scorn'd thee in my pride; look! with my knee
(Low louting to the earth)
I worship thee,
And pardon of thee, but not life demand.
Take shafts and bow:
but do not strike my hand
Or eye (bad ministers, 'tis true), yet still
But ministers of an unguilty will:
Strike me this breast, this monster here remove,
Sworn enemy of pity and of love.
Strike me this heart, to thee so cruel. Lo,
My bared breast!»
« I strike it, Silvio?
I strike that breast? sure if thou didst not mock,
Thou wouldst not shew 't me naked.
O white rock!
Already by the winds and briny main
Of my rough sighs and tears
oft strook in vain!
But dost thou breathe?
nor art to pity barr'd?
I strike thee? strike thee, love?
Nor can I wish
For my revenge a greater plague than this,
Yet must I bless the day
that I took fire,
My tears and martyrdom.
Heav'ns will be done with me:

In te vivrà il cor mio,
Né, pur che vivi tu, morir poss'io.»

15. Anima cruda sì (4:9)

Anima cruda sì, ma però bella,
Non mi negar a l'ultimo sospiro
Un tuo solo sospir; beata morte,
Se l'addolcissi tu con questa sola
Voce cortese e pia:
«Va' in pace, anima mia!»

16. Ombrose e care selve (5:8)

Ombrose e care selve,
Se sospirando in flebili susurri
Al nostro lamentar vi lamentaste,
Gioite anco al gioire, e tante lingue
Sciogliete quante frondi
Scherzano al suon di queste
Piene del gioir nostro aure ridenti.
Cantate le venture e le dolcezze
D'Amarilli e di Tirsi
Avventurosi amanti.

Ob mich betrifft was droben ist verzeichnet
In dir werd' ich bestehen,
Ja, nie kann, lebest du, ich untergehen.

15. Anima cruda sì (4:9)

Grausames Herz, und dennoch liebenswürdig,
Nicht weigere dem letzten meiner Seufzer
Des Seufzers leise Klag'. O sel'ges Scheiden,
Ertönt aus liebem Mund, es zu versüssen,
Der fromme Wunsch der Müden:
«Fahr' hin, mein Herz, in Frieden.»

16. Ombrose e care selve (5:8)

O sel'ge Haine,
Erseufztet ihr in wehmutsvollem Flüstern
Und eintet eure Klagen unsern Klagen,
So freut euch auch der Freud' und so viel Zungen
Lasst tönen, als jetzt Blätter
Froh rascheln, beim Gesäusel
Der heitern Luft, die unser Jubel füllet.
Das sel't'ne Glück preist,
preiset das Entzücken
Zwei solcher Liebender.

Si tu le rends sensible,
je ne puis être mieux vengée.
Heureux le jour où je sentis pour toi les premières
ardeurs ; larmes, tourments, je vous chéris trop,
pour vouloir de vous aucune vengeance !
Que le Ciel ordonne comme il voudra
du temps que je dois vivre, mon cœur vivra
en toi ; que Silvio respire, et Dorinde ne peut mourir. »

15. Anima cruda sì (4:9)

Mais si malgré ta cruauté, tu as encore
conservé une âme belle et généreuse, accorde
à mon trépas seulement un soupir.
Ah ! qu'un seul mot de toi,
un seul adieu, ma chère âme,
adoucirait le moment de ma mort !

16. Ombrose e care selve (5:8)

Bois charmants,
qui par un plaintif murmure
avez paru quelque fois sensibles
à nos plaintes, prenez part à nos plaisirs,
et que les feuilles
qu'aujourd'hui le riant Zéphire
agite, deviennent
autant de langues
destinées à chanter le bonheur
de nos deux amants !

I shall survive
In thee, and cannot die whilst thou'rt alive.»

15. Anima cruda sì (4:9)

Deny me not (though cruel soul, yet brave),
Deny me not ('tis all the boon I crave),
When I shall sigh into thee my last breath,
One sigh of thine. O happy, happy death!
If thou vouchsafe to sweeten it with these
Kind words and pious: « Soul, depart in peace.»

16. Ombrose e care selve (5:8)

Blest woods!
whose murmuring voice
When we lamented did lament, rejoice
In our joys too, and wag as many tongues
As you have leaves now dancing to the songs
Of the pleas'd birds, and music of the air
Which rings with our delight.
Sing of a pair
Of noble lovers the felicity
Unparallèl'd.

LA PEDRINA

Maria Dalia Albertini, Soprano (MDA)

Francesca Cassinari, Soprano (FC)

Gabriel Jublin, Altus (GJ)

Paolo Borgonovo, Tenor (PB)

Matthias Deger, Tenor (MD)

Akinobu Ōno, Tenor (AO)

Davide Benetti, Bass (DB)

Juan Sebastián Lima, Liuto (JSL)

Chiara Granata, Arpa (CG)

Amélie Chemin, Teodoro Baù, Viola da gamba (AC, TB)

Francesco Saverio Pedrini, Cembalo (FSP)

Francesco Saverio Pedrini, Direttore

Tiorba (JSL): copy of Mateo Sellas (1637), by Jiří Čepelák

Arpa doppia (CG): copy of the Barberini harp, Girolamo Acciari (Rome, 1633), by Dario Pontiggia, 2006

Viola da gamba (TB): copy of Michel Colichon (1691), by Sergio Gistri, 2006

Viola da gamba (AC): Anonymous, 17th century

Cembalo (FSP): copy after Carlo Grimaldi (1697), 2011

LUCA MARENZIO: IL PASTOR FIDO

Source: Di Luca Marenzio, musico eccellentissimo, il sesto, settimo, ottavo et nono libro, il suo testamento, de' madrigali a cinque voci. Nuovamente stampati & in un corpo ridotti. Cum basso continuo (Antwerp, 1632; RISM A/I: M 575)

LUCA MARENZIO (1553-1599)		
Il pastor fido		
1	<i>Quell'augellin che canta</i> (FC, GJ, MD, PB, DB; CG)	2:02
2	<i>Cruda Amarilli, che col nome ancora / Ma grideran per me le piagge e i monti</i> (FC, GJ, PB, MD, DB; JSL)	4:33
3	<i>Deh, poi ch'era ne' fati ch'io dovessi</i> (FC, GJ, PB, MD, DB; JSL)	1:33
4	<i>O fido, o caro Aminta</i> (FC, GJ, PB, MD, AO, DB; CG, FSP, TB)	2:59
5	<i>Deh, Tirsi mio gentil, non far più strazio</i> (MDA, MD, AO, PB, DB; JSL)	2:38
6	<i>O dolcezza amarissime d'amore / Qui pur vedrolla al suon de' miei sospiri</i> (GJ, MD, PB, AO, DB; CG)	5:08
7	<i>Ah, dolente partita!</i> (PB; JSL)	2:03
8	<i>O Mirtillo, Mirtillo, anima mia</i> (FC, GJ, AO, MD, DB; CG)	2:55

9	<i>Deh, Tirsi, Tirsi, anima mia, perdona / Che se tu se' 'l cor mio</i> (GJ, MD, PB, AO, DB; JSL, CG)	3:22
10	<i>Arda pur sempre o mora</i> (FC, GJ, PB, MD, DB; FSP)	2:05
11	<i>Com'è dolce il gioire, o vago Tirsi</i> (FC, GJ, MD, PB, DB; CG)	2:41
12	<i>Tirsi mio, caro Tirsi</i> (FC, GJ, PB, MD, DB; FSP)	2:35
13	<i>Care mie selve, a Dio! / Così, ch'il crederia?</i> (MDA, GJ, AO, PB, DB; JSL)	4:19
14	<i>Se tu dolce mio ben mi saettasti</i> (FC; CG, TB) / <i>Dorinda, ah! dirò mia, se mia non sei</i> (GJ; JSL, AC) / <i>Ferir quel petto, Silvio?</i> (FC; CG, TB)	9:05
15	<i>Anima cruda sì, ma però bella</i> (FC, GJ, AO, PB, DB; FSP)	1:52
16	<i>Ombrose e care selve</i> (FC, GJ, MD, PB, DB; CG, FSP, TB)	2:28

From Sesto libro: tracks 7, 9, 15; from Settimo libro: tracks 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 16; from Ottavo libro: tracks 5, 14.

LA PEDRINA
FRANCESCO SAVERIO PEDRINI *conductor*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

Recorded in Reformierte Kirche Zürich-Oberstrass, June 2017/January 2018

RECORDING DIRECTOR	Stefano Aresi, Amsterdam
SOUND ENGINEER	Daniel Comploi, Graz
PROJECT MANAGEMENT AND TEXT TRANSLATIONS	Swiss RISM Office
DESIGN	Amethys
EXECUTIVE PRODUCER	Claves Records, Patrick Peikert
DESIGN	Amethys

Cover image: Giovanni Giacometti (1868-1933), Die Lerche, 1920

Image credits: cover image © Grisons Museum of Fine Arts; music source © municipality of Zuoz; ensemble photos © Erberto Zani (www.erbertozani.com)

Acknowledgments: Vschinauncha Zuoz, Reformierte Kirchengemeinde Zürich-Oberstrass, Istituto Italiano di Cultura Zurigo.



