



soloindue

Self-accompanying musicians have often exerted a special kind of fascination on listeners - myself included. If I were to try to describe the sensation when I witness a musician singing while accompanying themselves skillfully, it is one of intimacy with the audience, as if the act of combining voice and instrument in the same moment were an invitation to us listeners to lean in and pay closer attention to a performer who is laying out all their cards on the table - an act both of vulnerability and expressive power.

I believe this sensation of directness is related to what Baldassare Castiglione describes in the *Libro del Cortegiano* (1528) when one of his characters states that *cantar alla viola* (singing to a bowed or plucked string instrument) is more beautiful than ensemble singing "...because nearly all the sweetness lies in the solo part, and we note and observe the fine manner and the melody with much greater attention when our ears are not occupied with more than a single voice..."

The other element in Castiglione's description which rings true to me when I listen to self-accompanying musicians today - from singer-songwriter to classical instrumentalist-singers - is the shift in perception, compared with when I am listening to two or more people making music. My aural perception of two distinct parts - one instrumental, another vocal - does not correspond to my visual perception of one performer : my attention shifts constantly from perceiving two entities to perceiving one, and back again, creating a mismatch which alters my perception inherently, by comparison to when I am listening to the same music played by two different people.

These qualities, which I believe to be inherent to the act of self-accompanying, have been the compass and guiding principles in this recording. Though the question of what was actually played by singing violists in the sixteenth and seventeenth centuries has certainly been central in the choice of repertoire and how to execute it, the album is not meant as a

reconstruction of a lost practice - the art of self-accompaniment on an instrument is alive and well today, albeit not in the classical and early music worlds. The programme is built on a counterpoint between historical contexts in which singing violists were active and our time, so as to try to distil the ineffable qualities of self-accompaniment as they are perceived in the present time.

cantar alla viola

One of the 16th century practices associated with singing to the viol was that of creating intabulations - arrangements of a three or four-voice piece for viol and one voice, where the top voice was meant to be sung and the others were played on the viola da gamba. In contrast to lute or keyboard intabulations, the violist faces the issue of having to find creative solutions to play several voices at the same time : unlike on a lute or harpsichord, one must to some extent sacrifice the movement of the different voices. In his *Regula Rubertina* of 1542-43, Sylvestro Ganassi offers a simple yet illuminating principle to do this, as well as a practical example : the viol, he writes, should not be expected to render polyphony perfectly, in the same way that a lute or other polyphonic instrument could. Instead, the viol player should, to paraphrase Ganassi, create at times the illusion of polyphony, while playing to the instrument's strengths : melodic inflections, a singing quality, and a wide dynamic range.

The chansons by Jacques Arcadelt as well as Pierre Sandrin's infinitely popular «Douce mémoire» pieces originally written for four sung voices - were thus intabulated by me in a way that tried to both be idiomatic to the instrument and to maintain the four voice silhouette of the piece while supporting the transmission of text and melodic lines. Text and character naturally influenced this process : whereas in Arcadelt's chanson «Les yeux qui me sçeuvent prendre» the viol jumps from voice to voice to convey the piece's lively syncopation, in his lament on the death of Adonis «Laisés la verde couleur» the homophonic, somber character as well as the repetitive melodic lines take the fore, meaning that rather than rendering the harmony as a whole I have sometimes preferred to play one single line, in order to not interrupt the flow and draw attention to the text in specific points.

The Italian works from the late sixteenth and early seventeenth century for one voice and continuo - Giulio Caccini's monodies from the *Nuove Musiche* (1602) «Queste lagrime amare» and «Dalla porta d'oriente» and Luzzasco Luzzaschi's «O Primavera» - are not often associated with the viol as a solo accompanying instrument. Nevertheless, I was curious to see whether Ganassi's core principle - that the most effective intabulation for viol and voice is one which bends the musical structure in order to serve the instrument's characteristics and the expression of the sung text - could work when applied to a starkly different context. Again, I interpreted the basso continuo line freely, so as to keep the accompaniment idiomatic for the viol : there is of course chordal playing reminiscent of a theorbo (the instrument more typically associated with this style) but also a reduction of the accompaniment to two, or even one voice, in service of the melodic line and of the rendering of text.

In contrast to both the chansons and the monodies, the works by Tobias Hume are written for viol and voice : *The First part of Ayres, French, Polish and Others*, published in 1605, includes a handful of songs where a precise codification of the accompaniment is given. Two of these songs, «What greater griefe» and «Fain would I change that note», feature the typical characteristics of the English seventeenth century lute-viol style : alternation between melodic and chordal writing, alternating between plucking and bowing the strings, and an outline of polyphony achieved via the instruments' resonance. The «Pavin» and «Soldier's Galliard» are taken from the same collection -the latter a reference to Hume's identity and life as a soldier and mercenary throughout Europe.

New Interpretations of Cantar alla Viola

The counterpoint to the French chansons, Italian monodies and English lute-viol songs consists of three pieces composed specifically for this programme.

Eva Reiter's piece «Such dimmest light as never» - commissioned for this programme by Trigonale early music festival in 2021 - speaks directly to the altered perception of the space between two entities and one during the act of self-accompaniment, creating a

soundscape that deliberately puts the listener in an in-between state. In the composer's own words :

Such dimmest light as never is dedicated to dreaming.

We dive into that world of experience that eludes the tangible body/mind and is located between vision and reality, between sleeping and waking consciousness. The sung text is taken from Samuel Beckett's novella Worstward Ho from 1983 and opens a world of the imagination, a seemingly unlimited space in which everything that is remembered and dreamed fades in and out. A recurring image here is the shadow of an old man holding a child by the hand. At some point, however, a gap appears between the hands that are holding each other, and the image undergoes small, seemingly imperceptible changes. The soundscape of Such Dimmest Light As Never also follows the idea of imagination and dazzle.

Formally, the piece is based on the variation form of a chaconne, which after an extended musical prologue begins to increasingly assert itself. Through a simple preparation of the viola da gamba with a thin wooden rod, the sound of the instrument, which is so familiar to us, is alienated at the beginning and puts the listener into a strangely blurred and murky soundscape. But in counterpoint to Beckett's metaphorical world, the piece increasingly escapes the diffused fog and turns to a light and clear sound, which captures the last traces of a mind in dissolution.

Simon MacHale's pieces «Three poems by Tarquinia Molza» draw on the composer's own eclectic background. Elements of folk-inspired songwriting - such as the rhythmic repeated patterns over which the voice sings and the modal, extended harmonies - are combined with quasi-late-Renaissance ingredients (like imitation and «almost-historical» harmonic sections) allowing for an original harmonic language to shine through.

Rani Orenstein's setting of John Keats' «Ode on melancholy» is the only true two-voice piece on the album, in that it is a bicinium for voice and one single instrumental line. In this only

apparently bare framework, the movement between the two voices is carefully calibrated: viol and voice fluctuate from being in balance and in tension, creating an undulating structure, in which the expressive power of Keats' sensual imagery can fully unfold.

soloindue

L'interprète qui chante en s'accompagnant sur un instrument exerce souvent une fascination particulière sur son public. Si je devais essayer de décrire ce que j'éprouve lorsque j'écoute un musicien ou une musicienne chanter en s'accompagnant habilement, je dirais que j'ai la sensation que l'artiste crée un rapport plus intime avec son public. Comme si le fait de combiner la voix et l'instrument invitait les auditeurs à porter toute leur attention sur l'artiste, qui leur montre toutes ses cartes, dans un acte à la fois de vulnérabilité et de puissance expressive.

Cette sensation de communication immédiate, franche et directe me semble liée à ce que Baldassare Castiglione décrit dans le *Libro del Cortegiano* (1528) lorsque l'un de ses personnages déclare que la beauté de l'art de «cantar alla viola» (chanter en s'accompagnant avec un instrument à cordes frottées ou pincées) dépasse celle du chant d'ensemble : «Parce que toute la douceur se trouve dans la partie de solo, de manière que l'on note et observe la belle manière et la mélodie beaucoup plus attentivement lorsque nos oreilles ne sont occupées que par une seule voix...»

L'autre élément de la description de Castiglione que j'observe aussi lorsque j'écoute quelqu'un s'accompagner en chantant - qu'il s'agisse, par exemple, d'un compositeur-interprète ou d'une instrumentiste-chanteuse classique - est un changement de perception par rapport à l'écoute de deux artistes ou plus. Ma perception auditive de deux parties distinctes -l'une instrumentale, l'autre vocale- ne correspond pas à ma perception visuelle

d'un seul interprète : mon attention alterne constamment entre apercevoir deux entités et une seule, ce qui crée un décalage qui altère ma perception globale de la performance, par rapport à une performance de la même musique jouée par deux personnes ou plus.

Ces qualités, que je crois inhérentes à l'art de chanter en s'accompagnant, ont été le fil rouge de cet enregistrement. Bien que la question de savoir ce qui était réellement joué par les violistes-chanteurs aux XVI^e et XVII^e siècles ait certainement été centrale dans le choix du répertoire et dans la manière de l'exécuter, l'album n'est pas conçu comme une reconstruction d'une pratique perdue - l'art de s'accompagner est bien vivant aujourd'hui, même s'il ne l'est pas dans les domaines de la musique classique et de la musique ancienne. Le programme est construit sur un contrepoint entre les contextes historiques dans lesquels les violistes chanteurs étaient actifs et notre époque, afin d'essayer de distiller les qualités ineffables de cet art, telles qu'elles sont perçues aujourd'hui.

cantar alla viola

L'une des pratiques associées au chant à la viole au XVI^e siècle consistait à créer des tablatures, c'est-à-dire des arrangements d'une pièce à trois ou quatre voix pour viole de gambe et voix, où la voix supérieure était destinée à être chantée et les autres jouées à la viole. Contrairement aux tablatures pour luth ou clavier, les violistes doivent trouver des solutions créatives pour jouer plusieurs voix en même temps : à la différence du luth ou du clavecin, on doit, à la viole, sacrifier dans une certaine mesure la reproduction parfaite des différentes voix. Dans sa *Regula Rubertina* de 1542-43, Sylvestro Ganassi propose un principe simple mais lumineux pour y parvenir, ainsi qu'un exemple pratique : la viole, écrit-il, n'est pas censée rendre la polyphonie de manière parfaite, comme pourrait le faire un luth ou un autre instrument polyphonique. Au contraire, on devrait, pour paraphraser Ganassi, créer parfois l'illusion de la polyphonie, tout en jouant sur les points forts de l'instrument : les inflexions mélodiques, une qualité chantante et une large gamme dynamique.

Les chansons de Jacques Arcadelt ainsi que l'infiniment populaire «Douce mémoire» de Pierre Sandrin - pièces écrites à l'origine pour quatre voix chantées - ont ainsi été mises en tablature par mes soins, dans le but à la fois de les rendre idiomatiques à l'instrument et de conserver la silhouette à quatre voix de la pièce originale, tout en favorisant la transmission du texte et des lignes mélodiques. Le texte et le caractère des oeuvres ont naturellement influencé ce processus ; alors que dans la chanson «Les yeux qui me sçeuvent prendre» d'Arcadelt, la viole saute d'une voix à l'autre pour transmettre les rythmes syncopés de la pièce, dans sa complainte sur la mort d'Adonis «Laissés la verde couleur», ce sont les lignes mélodiques répétitives ainsi que le caractère homophonique et sombre qui prennent le dessus. Par conséquent, au lieu de rendre l'harmonie dans son ensemble, j'ai parfois préféré en jouer une seule voix, afin de ne pas interrompre le phrasé et d'attirer davantage l'attention sur certaines parties du texte.

Les œuvres italiennes de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle écrites pour une voix et continuo, telles que les monodies des *Nuove Musiche* (1602) de Giulio Caccini «Queste lagrime amare» et «Dalla porta d'oriente», ainsi que «O Primavera» de Luzzasco Luzzaschi, ne sont pas souvent associées à la viole en tant qu'instrument d'accompagnement unique. Néanmoins, j'étais curieuse de voir si le principe fondamental de Ganassi, à savoir que l'arrangement le plus efficace pour la viole et la voix est celui qui infléchit la structure musicale afin de rehausser les caractéristiques de l'instrument et l'expression du texte chanté, pouvait être appliqué efficacement à un contexte radicalement différent. Là encore, j'ai interprété librement la ligne de basse continue, de sorte que l'accompagnement reste idiomatique pour la viole : il y a bien sûr un jeu d'accords qui rappelle le théorbe (l'instrument le plus typiquement associé à ce genre), mais aussi une réduction de l'accompagnement à deux voix, voire à une voix, afin de mieux servir la ligne mélodique et l'expression du texte.

Contrairement aux chansons françaises et aux monodies italiennes, les œuvres de Tobias Hume sont écrites spécifiquement pour viole et voix : la collection *The First part of Ayres, French, Pollish and Others*, publiée en 1605, comprend quelques chansons où l'on trouve une codification précise de l'accompagnement. Deux de ces chansons, «What greater

griefe» et «Fain would I change that note», présentent les caractéristiques typiques du style lyra-viol anglais du XVII^e siècle : l'alternance entre écriture mélodique et écriture en accords, entre pincement des cordes et coup d'archet, ainsi que l'esquisse de polyphonie obtenue par la résonance de l'instrument. La «Pavin» et la «Souldier's Galliard» sont extraites du même recueil, cette deuxième pièce faisant référence à l'identité de Hume et à sa vie de soldat et de mercenaire à travers l'Europe.

Nouvelles interprétations de cantar alla Viola

Le contrepoint aux pièces des XVI^e et XVII^e siècles est constitué de trois œuvres composées spécifiquement pour ce programme.

La pièce d'Eva Reiter, «Such dimmest light as never», commandée pour ce programme par le festival de musique ancienne Trigonale en 2021, évoque directement la perception altérée de l'espace entre deux entités et une seule lorsque on écoute quelqu'un s'accompagner, créant une sonorité qui nous place dans un état d'entre-deux. Ainsi écrit la compositrice :

Such dimmest light as never est dédié au rêve.

Nous nous plongeons dans le monde de l'expérience qui échappe au corps/esprit tangible et se situe entre la vision et la réalité, entre la conscience endormie et la conscience éveillée. Le texte chanté est tiré de la nouvelle Worstward Ho de Samuel Beckett (1983), qui ouvre un monde d'imagination, un espace apparemment illimité dans lequel les souvenirs et les rêves émergent, s'estompent et disparaissent sans cesse. L'une des images récurrentes est l'ombre d'un vieil homme qui tient un enfant par la main. À un moment donné cependant, un espace apparaît entre leurs mains embrassées, et l'image change progressivement, presque imperceptiblement. Le paysage sonore de Such Dimmest Light As Never suit également l'idée de l'imagination et de l'éblouissement.

Sur le plan formel, la pièce est basée sur la forme d'une variation de chaconne qui, après un long prologue musical, s'affirme progressivement. Grâce à une simple préparation de la viole de gambe à l'aide d'une fine baguette de bois, le son de l'instrument, qui nous est si familier, est initialement aliéné et plonge l'auditeur dans un paysage sonore étrangement flou et trouble. Mais en contrepoint du monde métaphorique de Beckett, la pièce échappe de plus en plus à ce brouillard diffus et se transforme en un son clair et léger, qui capture les dernières traces d'un esprit en voie de dissolution.

Les pièces intitulées «Three Poems by Tarquinia Molza» de Simon MacHale s'inspirent de l'expérience éclectique du compositeur. Des éléments de l'écriture inspirée du folk, tels que les motifs rythmiques répétés et les harmonies modales étendues, sont combinés à des ingrédients propres quasiment de la Renaissance tardive (comme, par exemple, l'imitation et les sections harmoniques que l'on pourrait définir comme «presque historiques»), ce qui met en valeur le langage harmonique original du compositeur.

La mise en musique par Rani Orenstein de «Ode on Melancholy» de John Keats est la seule véritable pièce à deux voix de l'album, en ce sens qu'il s'agit d'un bicinium pour voix et une seule ligne instrumentale. Dans ce cadre, qui n'est dépouillé qu'en apparence, le mouvement entre les deux voix est soigneusement calibré : la viole et la voix oscillent entre l'équilibre et la tension, créant ainsi une structure ondulante dans laquelle la puissance expressive de l'imagerie sensuelle de Keats peut se déployer pleinement.

Selbstbegleitende Musiker:innen üben auf ihre Zuhörer:innen oft eine ganz besondere Art der Faszination aus – und so auch auf mich. Versuchte ich das Gefühl zu beschreiben, das ich habe, wenn ich Musiker:innen zuhöre, die sich selbst während des Singens gekonnt begleiten, so wäre es eines der besonderen Intimitäten mit dem Publikum. Als wäre das gleichzeitige Erklingen von Stimme und Instrument einer einzigen Person eine Einladung an uns Hörer:innen, näher zu kommen und voller Aufmerksamkeit zu erleben, wie der:die Musiker : in alle Karten auf den Tisch legt. Es ist gleichzeitig ein Akt der Verletzlichkeit und der expressiven Kraft.

Ich glaube, dass diese Empfindung der Direktheit genau mit dem zusammenhängt, was Baldassare Castiglione in seinem *Libro del Cortegiano* (1528) beschreibt, als er einen seiner Charaktere sagen lässt, dass das *cantar alla viola* (das Singen zur eigenhändigen Begleitung auf einem gestrichenen oder gezupften Saiteninstrument) schöner sei als der Ensemblesang: «Noch schöner aber ists / unter einer Violin singen / dann alle Lieblichkeit bestehet gleichsam in einer Stimm / man merckt oder vernimmt auch mit weit grösserer Aufmerksamkeit / die schöne Manier und Melodie, in dem die Ohren nur auf einen Klang zu mercken haben; (. .) wann man allein / als wann man mit etlichen singet.»

Das andere Element aus Castiglione's Beschreibung, welches bei mir anklingt, wenn ich heute selbstbegleitenden Musiker:innen zuhöre, ist die Verschiebung der Wahrnehmung im Vergleich zu einer Situation, in der ich mehreren musizierenden Personen auf einmal zuhöre. Dies gilt ebenso für Singer-Songwriter, wie für klassische selbstbegleitende Sänger:innen. Meine auditive Wahrnehmung ist zweigeteilt – einerseits nehme ich das Instrumentale, andererseits das Vokale wahr. Dies stimmt nicht mit meiner visuellen Wahrnehmung von einem:r einzigen Musiker:in überein : Meine Aufmerksamkeit verschiebt sich konstant zwischen der Wahrnehmung der beiden Entitäten hin zur einzelnen Entität

und wieder zurück. Das verändert meine Wahrnehmung inhärent im Vergleich zum Hören zweier Musiker:innen auf einmal.

Diese Qualitäten, die dem Akt des selbstbegleitenden Musizierens meiner Meinung nach stets innewohnen, waren mir in der vorliegenden Aufnahme Kompass und Leitmotiv. Obwohl die Frage, was im 16. und 17. Jahrhundert von singenden Gambist:innen tatsächlich gespielt wurde, bei der Auswahl der Stücke und der Art und Weise, wie sie gespielt wurden für diese Aufnahme zentral war, ist das Album nicht als eine Rekonstruktion einer verlorenen Praxis zu verstehen. Die Kunst des selbstbegleitenden Musizierens ist heute ebenso am Leben wie im 16. und 17. Jahrhundert – wenn auch nicht in der Welt der klassischen und alten Musik. Das Programm baut auf dem Wechselspiel, zwischen den historischen Kontexten, in denen selbstbegleitende Musiker:innen aktiv waren und unserer heutigen Zeit auf. So sollen die unbeschreiblichen Qualitäten des selbstbegleitenden Musizierens herausgearbeitet werden, wie wir sie heute wahrnehmen.

cantar alla viola

Eine der Praktiken aus dem 16. Jahrhundert, die mit dem selbstbegleitenden Singen auf der Gambe verbunden ist, ist das Erstellen von Tabulaturen. Es sind Arrangements von drei- und vierstimmigen Stücken für Viola da Gamba und eine Stimme, bei denen die oberste Stimme gesungen und die restlichen auf der Gambe gespielt werden sollten. Anders als bei Lauten- oder Cembalotabulaturen standen Gambisten vor der Herausforderung, kreative Lösungen zu finden, um mehrere Stimmen auf einmal spielen zu können. Im Gegensatz zur Laute oder dem Cembalo müssen die Bewegungen der einzelnen Stimmen hier zu einem bestimmten Grad geopfert werden. In seinem *Regula Rubertina* von 1542-43 liefert Silvestro Ganassi ein einfaches und einleuchtendes Prinzip, sowie praktische Beispiele dafür: Die Gambe, so beschreibt er, muss Polyphonie nicht perfekt erklingen lassen können, wie man es bei der Laute oder anderen polyphonen Instrumenten erwarten würde. Vielmehr sollten Gambist:innen, so Ganassi, eine Illusion der Polyphonie kreieren, während sie sich auf die Stärken des Instruments konzentrieren: Melodische Wendungen, eine gesangliche Klangqualität und eine grosse dynamische Bandbreite.

Die chansons von Jacques Arcadelt wie auch das berühmte «Douce mémoire» von Pierre Sandrin – beide wurden original für vier Stimmen komponiert – habe ich demnach so intabuliert, dass sie sowohl idiomatisch für mein Instrument sind, die Grundzüge der vierstimmigen Textur beibehalten werden und gleichzeitig der Text und die melodischen Linien klar erkennbar sind. Der Text und Charakter der Stücke haben diesen Prozess natürlich geprägt : Während die Gambe in Arcadelt's chanson «Les yeux qui me sceurent prendre» von Stimme zu Stimme springt, um die lebendigen Synkopierungen des Stücks hervorzuheben, so stehen im Trauerstück zu Adonis' Tod «Laissés la verde couleur» der düstere, homophone Charakter, wie auch die repetitiven melodischen Linien im Vordergrund. Das heisst, dass ich mancherorts anstatt die Harmonie als Ganzes wiederzugeben, mich stattdessen dazu entschieden habe, eine einzelne Linie zu spielen, um den Fluss der Musik nicht zu stören und die Aufmerksamkeit an bestimmten Punkten auf den Text zu lenken.

Die italienischen Werke für eine Stimme und continuo des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts – Giulio Caccini's Monodien aus den *Nuove Musiche* (1602) «Queste lagrime amare», «Dalla porta d'oriente» sowie Luzzasco Luzzaschi's «O Primavera» – werden nicht oft mit der Viola da Gamba als einziges begleitendes Instrument assoziiert. Nichtsdestotrotz war ich neugierig, ob Ganassis Prinzip, dass eine effektive Intabulierung für Gambe und Gesang die musikalische Struktur biegen darf, um dem Charakter des Instruments und dem Ausdruck des gesungenen Texts zu dienen, auch in einem völlig anderen Kontext funktionieren würde. Auch blieb ich in meiner Interpretation der Basso Continuo Linie frei, um die Begleitung möglichst idiomatisch für die Gambe zu halten : Es gibt natürlich akkordische Momente, die an die Chitarrone erinnern (das Instrument, welches typischerweise mit diesem Stil verbunden wird). Doch ebenso wird die Begleitung im Dienste der melodischen Linie und der Wiedergabe des Textes manchmal auf zwei oder gar auf eine einzige Stimme reduziert.

Im Gegensatz zu den chansons und den Monodien, wurden die Werke von Tobias Hume spezifisch für Viola da Gamba und Gesang komponiert. *The First part of Ayres, French, Polish and Others* (1605) enthält eine Handvoll Lieder, bei denen eine genaue Angabe

zur Begleitung zu finden ist. Zwei dieser Lieder, «What greater grieve» und «Fain would I change that note», weisen die typischen Merkmale des englischen Lyra viol Stils des 17. Jahrhunderts auf : Alternierendes melodisches und akkordisches Spiel, der Wechsel zwischen gezupftem und gestrichenem Spiel und eine angedeutete polyphone Struktur, die durch die Resonanz des Instruments entsteht. Die Pavin und die Souldier's Galliard entstammen derselben Sammlung. Die Letztere ist ein Verweis auf Humes Identität und Leben als Soldat und Söldner in Europa.

Neue Interpretationen des cantar alla viola

Das Gegenstück zu den französischen chansons, den italienischen Monodien und den englischen Lyra viol Liedern bilden drei eigens für dieses Programm komponierte Stücke. Eva Reiters Stück «Such dimmest light as never» wurde vom Trigonale Festival der Alten Musik in Kommission gegeben. Es setzt sich direkt mit der veränderten Wahrnehmung des Raumes zwischen einer und zwei Entitäten während des selbstbegleitenden Musizierens auseinander, und schafft eine Klanglandschaft, die die Hörer:innen bewusst in eine Art Zwischenzustand versetzt. Die Komponistin beschreibt dies so:

Such dimmest light as never ist dem Erträumen gewidmet.

Wir tauchen in jene Erfahrungswelt ein, die sich dem greifbaren Körper/Geist entzieht und zwischen Vision und Wirklichkeit, zwischen schlafendem und wachendem Bewusstsein beheimatet ist.

Der gesungene Text ist Samuel Becketts Prosabuch Worstward Ho von 1983 entnommen und öffnet eine Welt der Imagination, einen scheinbar unbegrenzten Raum, in dem sich alles befindet, was erinnert, erträumt und darin ein- und ausgeblendet wird. Ein immer wiederkehrendes Bild hierbei zeichnet den Schatten eines alten Mannes, der ein Kind an der Hand hält. Irgendwann aber entsteht ein Spalt zwischen den sich festhaltenden Händen, das Bild bekommt kleine, scheinbar unmerkliche Veränderungen.

Auch die Klangwelt von Such Dimmest Light As Never folgt der Idee der Imagination und Blendung. Formal orientiert sich das Stück an der Variationsform einer Chaconne, die sich nach einem ausgedehnten musikalischen Prolog zunehmend durchzusetzen beginnt. Durch eine einfache Präparierung der Gambe mit einem dünnen Holzstäbchen ist der uns so vertraute Klang des Instrumentes zu Beginn verfremdet und stellt den Hörer in eine sonderbar verschwommene und trübe Klangwelt.

Doch in kontrapunktischer Bewegung zur Beckett'schen Metaphernwelt entkommt das Stück zunehmend dem diffusem Nebel und wendet sich einem lichten und klaren Klang zu, der die letzten Spuren eines sich in Auflösung befindlichen Geistes einzufangen vermag.

In Simon MacHales Stück «Three poems by Tarquinia Molza» schöpft der Komponist aus seinem eigenen eklektischen Hintergrund : Elemente der Volksmusik wie sich wiederholende rhythmische Patterns, über die gesungen wird, wie auch die modalen, erweiterten Harmonien inspirieren sein Komponieren und mischen sich mit Elementen eines Stils der «Quasi-Spätrenaissance» (damit gemeint sind Imitationen, wie auch quasi-historische harmonische Abschnitte). All das führt zu einer originellen harmonischen Klangsprache.

Rani Orensteins Vertonung von John Keats' «Ode on Melancholy» ist das einzige wahrhaftig zweistimmige Werk dieses Albums. Es ist ein Bizinium für Gesang und ein Instrument. Dieser Rahmen wirkt nur scheinbar nackt, denn die Bewegungen zwischen den beiden Stimmen sind äusserst sorgfältig gesetzt : Die Gambe und die Stimme bewegen sich fließend zwischen Balance und Spannung und bilden eine wellenartige Struktur, in der sich die Ausdruckskraft Keats' sinnlicher Bildsprache voll entfalten kann.

Many heartfelt thanks to Dr. Barbara L. Begelsbacher for her generous support and to Sulger Stiftung for helping this project see the light.

Thanks also to: Emma-Lisa Roux, Saverio Baviera and Caren Baviera-Betson for their help with the booklet; to Rani Orenstein, for his creative generosity; and to Pietro Modesti, my family and my friends for their constant support.

DALLA PORTA D'ORIENTE

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

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

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

Dalle labbra innamorata
Muov' Amor con novi strali,
E di perle orientali
Se ne gian l'alme fregiate,
Et ardeva i cor meschini
Dolce foco di rubini.

Di due splendide facelle
Tanta fiamma discendeva
Che la terra intorno ardeva
Et ardeva in ciel le stelle
E se'l sole usciva fora
Avrebb'arso il sole ancora.

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

Vom östlichen Tor aus

blitzte am Himmel
und färbte die Wolken
die weiße und helle Morgendämmerung,
und durch die taurische Brise
öffnete sie Lilien und verstreute Rosen.

Wenn sie auf unserem Land
ihre süßen Strahlen ausbreitete
erschien auf unseren Feldern
ein neues Licht;
eine neue Morgendämmerung brachte den Tag
und die Nacht verflüchtigte sich rundherum.

Dort, ein junges Mädchen,
es räumte den dunklen Schleier weg
sanft und hell,
beleuchtete es die Rosen im Himmel
und mit violetten Flammen
erfüllte es die Morgenluft.

Von den verliebten Lippen
kommt die Liebe mit neuen Pfeilen,
und mit orientalischen Perlen
wurden die Seelen geschmückt,
und das süße Feuer der Rubine
verbrannte die kleinlichen Herzen.

Solch Flammen kamen herab
aus zwei prächtigen Gesichtern
dass die Erde rundherum brannte
wie auch die Sterne im Himmel
und wenn die Sonne erschienen wäre
so hätte sie sich ebenso verbrannt.

Die Morgenröte am Himmel ist zornig und sieht,
dass diese neue Dämmerung der Liebe
ihr den Glanz nimmt,
und schon wendet sie sich ab;
mit bitteren Tränen beginnt
der rosige Himmel zu tropfen.

The white, shining dawn appeared
From the eastern gate,
Flashing in the sky and
Colouring the clouds
And moving through the dewy surroundings
Opening lilies and scattering roses.

When upon our noble land
It spread its sweet rays,
A new light and new air
Appeared on our fields;
And as the day brought a new dawn
The night fled all around.

There, clearing away the dark veil,
Most gently and gracefully,
Was a beautiful young girl,
Who was kindling roses in heaven
And piercing the morning air
With purple flames.

Love, with new arrows,
Moves from lovers' lips.
Noble souls moved
With oriental pearls,
And a sweet ruby fire
Burned petty hearts.

Such flames descended
From two dazzling lights
That the earth around burned
As did the stars in the sky;
Had the Sun appeared
It, too, would have been burned.

Dawn, angered in heaven
As she sees that her splendour is being
taken
By this new dawn of love,
Already turns on her heels;
And already the rosy mantle
Begins to drip in bitter weeping.

L'aube blanche et brillante est apparue
Par la porte de l'Est,
Éclairant le ciel et
colorant les nuages
Et se déplaçant dans la rosée environnante
Ouvrant des lys et dispersant des roses.

Lorsque sur notre noble terre
Elle répand ses doux rayons,
Une nouvelle lumière et un nouvel air
Apparaissent dans nos champs;
Et comme le jour apportait une nouvelle

aurore
La nuit s'est enfuie tout autour.

Là, éliminant le voile sombre,
tout en douceur et en grâce,
était une belle jeune fille,
qui allumait des roses dans le ciel
Et transperçait l'air du matin
De flammes pourpres.

L'amour, avec de nouvelles flèches,
S'élançait des lèvres des amants.
Les âmes nobles vont
Avec des perles orientales,
Et un doux feu de rubis
Brûle les cœurs mesquins.

De telles flammes descendent
De deux lumières éblouissantes
Que la terre autour brûlait
Comme les étoiles dans le ciel;
Si le soleil était apparu
Il aurait été brûlé lui aussi.

L'aube dans le ciel est en colère, et voit
Ce qui lui enlève sa splendeur
Cette nouvelle aube d'amour,
Et déjà elle tourne les talons;
Déjà, le manteau rose commence
À ruisseler de pleurs amers.

QUESTE LAGRIME AMARE

quest'angoscioso pianto,
pianto non è ma sangue del misero cor mio,

ferito da la strale
del vostro sdegno adamantino,
e rio, ah! lasso,
e si ne langue il mio spirto vitale
ch'io mi sento morire,
fero sdegno empio cor aspro desire,
volete pur ch'io mora,
moriro, ma chi more, un che v'adora.

Diese bitteren Tränen,

dieses gequälte Weinen,
ist kein Weinen, sondern das Blut meines elenden
Herzens,
vom Pfeil deiner unnachgiebigen Verachtung
verwundet,
ach, mein lebendiger Geist schmachtet darin
dass ich spüre, dass ich sterbe,
grimmige Verachtung, mein bitterer Wunsch,
Willst du, dass ich sterbe?
Ich werde sterben, doch wer stirbt schon?
Einer, der dich anbetet.

These bitter tears that

I cry in anguish
Are not tears, but the blood
of my poor heart,
Wounded by the arrow
of your adamant disdain.
Alas, my vital spirit languishes
So that I feel myself dying.
Proud disdain, wicked heart, harsh desire.
Do you want me to die?
I shall die, then; but he who dies
Is one who adores you.

Ces larmes amères que
Je pleure d'angoisse
Ne sont pas des larmes, mais le sang
de mon pauvre cœur,
blessé par la flèche
de votre inflexible dédain.
Hélas, mon esprit vital languit
Au point que je me sens mourir.
Orgueilleux dédain, cœur méchant, dur désir.
Voulez-vous que je meure ?
Je mourrai donc, mais celui qui meurt
Est celui qui vous adore.

O PRIMAVERA, gioventù de l'anno,
bella madre de' fiori,
d'erbe novelle e di novelli amori,
tu ben, lasso, ritorni,
ma senza i cari giorni
de le speranze mie.
Tu ben sei quella
ch'eri pur dianzi, si vezzosa e bella;
ma non son io quel che già un tempo fui,
si caro a gli occhi altrui.

Giovanni Battista Guarini

O Frühling, Jugend des Jahres,
schöne Mutter der Blumen,
neuer Kräuter und neuer Liebe,
Du kehrest zurück,
aber ohne die lieben Tage
meiner Hoffnung.
Du bist wohl so anmutig und schön;
aber ich bin nicht wie einst,

meine Liebe liebt andere Augen.

Oh Spring, youth of the year,
lovely mother of flowers,
of new grass and new loves:
you come back
without the cherished days
of my hopes.
You are indeed the one
You were before, so beautiful and carefree;
But I am not the one I once was,
Beloved to another's eyes.

Ô printemps, jeunesse de l'année,
belle mère des fleurs,
de l'herbe nouvelle et des nouveaux
amours:
tu reviens, hélas,
sans les jours aimés
de mes espoirs.
Tu es bien celle que
Tu étais avant, si belle et insouciant;
Mais je ne suis plus celui que j'étais,
Si cher aux yeux d'autrui.

FAIN WOULD I CHANGE THAT NOTE
To which fond love hath charmd me,
Long, long to sing by rote,
Fancying that that harmd me
Yet when this thought doth come
Love is the perfect summe
of all delight
I have no other choice

Either for pen or voyce,
to sing or write:

O Love they wrong thee much,
That say thy sweete is bitter.
When thy ripe fruit is such,
As nothing can be sweeter,
Faire house of joy and blisse,
Where truest pleasure is,
I doe adore thee:
I know thee what thou art,
I serve thee with my hart,
and fall before thee.

Ich würde gerne den Ton ändern,
zu dem mich die Liebe bezaubert hat,
So gerne würde ich auswendig singen,
liebe was mir schadet.
Doch wenn dieser Gedanke kommt
ist die Liebe die vollkommene Summe
aller Freuden
Ich habe keine andere Wahl
als mit der Feder oder mit meiner Stimme,
zu singen oder zu schreiben:

O Liebe, sie tun dir viel Unrecht,
die sagen, dein Süßes sei bitter.
Wenn deine reife Frucht so ist,
dass nichts süßer sein kann.
Schönes Haus der Freude und Wonne,
wo wahres Vergnügen ist,
bete ich dich an:
Ich kenne dich, was du bist,

Ich diene dir mit meinem Herzen,
und falle vor dir nieder.

J'aimerais changer la note

Avec laquelle Amour m'a charmé,
Je voudrais chanter par cœur
Et aimer ce qui me cause de la douleur.
Mais quand cette pensée vient,
L'amour est la somme parfaite
de tous les plaisirs
Je n'ai pas d'autre choix
Ni avec ma plume, ni avec ma voix,
De chanter ou d'écrire autrement.

Ô amour, ils te font beaucoup de tort,
Ceux qui disent que ta douceur est amère.
Ton fruit mûr est ainsi,
Que rien ne peut être plus doux.
Belle maison de joie et de délices,
Où se trouve le vrai plaisir,
je t'adore :
Je te connais, ce que tu es,
Je te sers de tout mon cœur,
et je me prosterne devant toi.

SUCH DIMMEST LIGHT AS NEVER

(Excerpts from Samuel Beckett's
Worstward Ho, 1983)

All of old. Nothing else ever. But never so failed. Worse failed.
On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.
Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. ...
On in. Still.
Hand in hand with equal plod they go. In the free hands - no. Free empty hands.
Backs turned both bowed with equal plod they go. ... One shade.
The dim. Far and wide the same. High and low. Unchanging.
Say now unchanging. Whence no knowing. No saying.
Say only such dim light as never. On all.
Dim light source unknown. Know nothing no.
Too much to hope. Dim light source unknown.
No once. No once in pastless now. No not none. When before worse the shades?
The dim before more?
When if not once? Onceless alone the void.
The void. Before the staring eyes. Stare where they may. Far and wide.
High and low. That narrow field. Know no more. See no more. Say no more.
That alone. That little much of void alone.

(traduction by Gisela Etzel)

WHAT GREATER GRIEFE then no reliefe in deepest woe,
Death is no friend that will not end such harts sorrow,
Helpe I do crie, no helpe is nie, but winde and aire,
which to and fro do tosse and blow all to dispaire,
Sith then dispaire I must, yet may not die,
no man unhapier lives on earth then I.
Tis I that feele the scornfull heele of dismall hate,
My gaine is lost, my losse cleere cost repentance late,
So I must mone bemonde of none, O bitter gall!

Death be my friend with speed to end and quiet all.
But if thou linger in dispaire to leave mee,
I'll kill dispaire with hope, and so deceive thee.

Welch größerer Kummer als keine Erleichterung in tiefstem Weh,
der Tod ist kein Freund, der solch hartes Leid nicht beenden wird,
Hilfe rufe ich, keine Hilfe ist vorhanden, nur Wind und Luft,
die hin und her wehen und alles zur Verzweiflung bringen.
So muss ich verzweifeln und darf doch nicht sterben,
kein Mensch lebt unglücklicher auf Erden als ich.

Ich bin's, der die Ferse des entsetzlichen Hasses spürt,
mein Glück ist verloren, mein Verlust ist klar, ich bereue zu spät.
So muss ich mich von keinem bemühen, o bittere Galle!
Der Tod sei mein Freund, der alles schnell beendet und stillt.
Doch wenn du in Verzweiflung verweilst, mich zu verlassen,
so will ich die Verzweiflung mit Hoffnung töten und dich so täuschen.

Quel plus grand chagrin que de ne pas être soulagé dans la douleur la plus profonde,
La mort n'est pas une amie qui mettra fin à une telle souffrance,
J'appelle au secours: il n'y a pas de secours, seulement le vent et l'air,
Qui soufflent dans tous les sens et portent tout au désespoir.
Je dois donc désespérer et pourtant je ne peux pas mourir,
Aucun homme n'est plus malheureux que moi sur terre.
C'est moi qui sens le talon de la haine épouvantable,
Mon bonheur est perdu, ma perte est claire, je me repens trop tard.
Je n'ai donc pas à me soucier de qui que ce soit, ô bile amère !
Que la mort soit mon amie, qu'elle apaise et mette rapidement fin à tout.
Mais si tu t'attardes dans le désespoir de me quitter,
je tuerai le désespoir avec l'espoir, et ainsi te tromperai.

DOPO L'ASPRA PARTITA in gran dolore

Lassa restai, e con pena infinita

Mi vo struggendo in così fiero ardore

Che più la morte bramo, che la vita:

E s'io non ho soccorso al miser core,

L'alma farà da me certo partita:

Ahimè ch'ognor piangendo prego Amore

O che m'uccida o che me porga aita!

Un sol remedio trova al mio martire,

A l'intensa mia doglia, a tanti affanni,

Ch'a l'afflitt'alma a tutte l'ore sento,

Ch'el ciel mi faccia innanzi a voi morire

Per dar fin sempre ai gravi e tristi danni,

Che per voi porto, ed al mio gran tormento.

Tarquinia Molza

Nach dem bitteren Abschied, blieb ich

in großem Kummer und unendlichem Schmerz:

Nun verzehrt mich eine so heftige Leidenschaft.

Dass ich mich mehr nach dem Tod als nach dem Leben sehne,

Und wenn ich keine Hilfe für mein verzweifelttes Herz finde

wird meine Seele gewiss fortgehen:

Ach, unaufhörlich weinend flehe ich die Liebe an

mich zu töten oder mir zu helfen.

Es gibt nur ein Mittel, das ich mir für mein Leiden vorstellen kann

für den tiefen Kummer und die Qualen

das ich ständig in meiner gequälten Seele fühle:

Dass der Himmel mich vor dir sterben ließe
um der schweren, schweren Last der Qualen ein Ende zu machen
die ich deinetwegen trage.

After the bitter parting, I was left
With great grief and infinite pain:
Now I am consumed with such fierce passion
That I long more for death than for life,

And if I do not find help for my despairing heart
My soul will surely depart:
Alas, crying ceaselessly I beg Love
To kill me or help me.

There is but one remedy I can imagine for my suffering,
For the intense sorrow and anguish
That I feel constantly in my afflicted soul:

That heaven might let me die before you
To put an end to the severe, heavy load of torment
That I carry because of you.

Après l'amère séparation, il me restait
un grand chagrin et une douleur infinie :
Maintenant, je suis consumée par une passion si féroce
Que j'aspire plus à la mort qu'à la vie,

Et si je ne trouve pas d'aide pour mon coeur désespéré
Mon âme s'en ira sûrement :
Hélas, en pleurant sans cesse, je supplie l'Amour
De me tuer ou de m'aider.

Il n'y a qu'un seul remède que je puisse imaginer à ma souffrance,
Pour le chagrin et l'angoisse intenses
Que je ressens constamment dans mon âme affligée :

Que le ciel me laisse mourir devant vous
Pour mettre fin à la lourde charge de tourments
que je porte à cause de vous.

LA LUCE OCCHI MIEI LASSI

Che dava luce a voi,
Fa giorno ad altri, oscura notte a noi,
Ond'io sovente canto:
"Così va ch'altrui pon fede tanto".

Tarquinia Molza

Das Licht, das dir Licht gibt,

meinen müden Augen,
schenkt anderen den Tag, uns die dunkle Nacht;
und so singe ich,
«So ergeht es denen, die so viel Vertrauen in andere setzen».

The light that gives light to you,

My tired eyes,
Gives day to others, dark night to us;
Thus, I sing,
"So it goes for those who put so much faith in others".

La lumière qui vous éclaire,

Mes yeux fatigués,

Donne le jour aux autres, la nuit noire à nous;
Ainsi, je chante,
«Il en va ainsi pour ceux qui mettent tant de foi dans les autres».

ERAN LE VOSTRE LAGRIME nel viso,
Donna, quel dì a vederle
Qual in vermiglio vel candide perle
Ed io gridava agli occhi con l'ardor che farete
Se con l'umor m'ardete?
Quando fra'l pianto lampeggiando un riso
Noi, dissero, in un loco
Abbiamo l'acqua e'l foco:
Ma col foco immergiamo
E con l'acqua abbruciamo,
Perch'abbagli l'amante e si confonda
Fra le fiamme e fra l'onda,
nè fia forza mortal che si difenda
ove il foco sommerga, e l'acqua incenda.

Tarquinia Molza

Waren da Tränen auf deinen rosigen Wangen
an dem Tag, an dem ich dich sah,
wie Perlen, die auf Rubinen glänzen
als ich schluchzte
von der Leidenschaft und den Gefühlen,
die du wecktest?

Dann, als zwischen den Tränen ein Lachen ausbrach,
fühlten wir Wasser und Feuer zur gleichen Zeit:
Aber wir tauchten ins Feuer ein
und verbrannten uns mit Wasser,

denn der Liebende ist hin und her geworfen zwischen
Flammen und Wellen.

Noch kann sterbliche Macht sich wehren

Wenn Feuer ertränkt und Wasser in Flammen setzt.

Were there tears on your rosy cheeks

My lady, the day I saw you,

Like pearls shining on rubies,

When I sobbed

With the passion you aroused

And the feelings you inspired?

Then, between the tears, a laugh broke out,

We felt, as it were,

Water and fire at the same time:

We immersed ourselves in fire

And burned in water,

For the lover is tossed between

Flames and waves.

Nor can mortal power defend itself

When fire drowns and water sets aflame.

Y avait-il des larmes sur vos joues roses,

Comme des perles qui brillent sur des rubis,

Madame, le jour où je vous ai vue?

Quand j'ai sangloté

De la passion que vous avez suscitée

Et des sentiments que vous avez inspirés?

Puis, entre les larmes, un rire a éclaté,

Nous avons ressenti, pour ainsi dire,

L'eau et le feu en même temps :

Nous nous sommes immergés dans le feu

Et brûlés dans l'eau,
Car l'amant est ballotté entre
Les flammes et les vagues.
La puissance mortelle ne peut pas se défendre
Quand le feu noie et l'eau enflamme.

HOR CH'EL CIEL E LA TERRA e 'l vento tace
et le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,
et sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana et punge;

e perché 'l mio martir non giunga a riva,
mille volte il dí moro et mille nasco,
tanto da la salute mia son lunge.

Francesco Petrarca

Jetzt, wo der Himmel, die Erde und der Wind sich beruhigen
und die wilden Tiere und Vögel vom Schlaf gezähmt sind,
führt die Nacht ihren Sternenwagen in ihrer Runde
und das Meer, ohne eine Welle, liegt in seinem Bett.

Ich wache, ich denke, ich brenne und ich weine: Und die, die mich vernichtet

ist immer vor mir, für mein süßes Leiden:
Krieg ist mein Zustand, erfüllt von Zorn und Schmerz,
und nur wenn ich an sie denke, habe ich Frieden.

So entspringen aus einer reinen, frischen Quelle
das Süße und das Bittere, die mich nähren;
nur eine ist die Hand, die mich heilt und schmerzt;

und damit meine Qualen nicht das Ufer erreichen,
sterbe ich und werde tausendmal am Tag neu geboren,
so weit bin ich von meiner Erlösung entfernt.

Now that the sky, the earth and the wind quieten
And the wild beasts and birds are tamed by sleep,
Night leads its starry chariot in its round
And the sea, without a wave, lies in its bed.

I am awake, I think, I burn and I weep: and the one who destroys me
Is always in front of me, for my sweet suffering:
War is my state, filled with anger and pain,
And it is only by thinking of her that I have any peace.
Thus, from one pure, fresh fountain
Spring the sweetness and bitterness that nourish me;
Only one is the hand that both cures and ails me;

and so that my agony may not reach the shore,
I die and am born a thousand times a day,
So far I am from my salvation.

Maintenant que le ciel, la terre et le vent s'apaisent
Et que les bêtes sauvages et les oiseaux sont apprivoisés par le sommeil,
La nuit conduit son char étoilé dans sa ronde
Et la mer, sans une vague, repose dans son lit.

Je veille, je pense, je brûle et je pleure, et celle qui me détruit
Est toujours devant moi, pour ma douce souffrance :
La guerre est mon état, rempli de colère et de douleur,
Et c'est seulement en pensant à elle que j'ai la paix.

Ainsi, d'une source pure et fraîche
Coulent la douceur et l'amertume qui me nourrissent;
Une seule et même main me soigne et me fait souffrir;

et pour que mon agonie n'atteigne pas le rivage,
je meurs et je nais mille fois chaque jour,
Tant je suis loin de mon salut.

DOULCE MEMOIRE en plaisir consommée,
O siècle heureux que cause tel scavoir,
La fermeté de nous deux tant aymée,
Qui à nos maux a sceut si bien pourvoir
Or maintenant a perdu son pouvoir,
Rompant le but de ma seure espérance
Servant d'exemple à tous piteux à veoir
Fini le bien, le mal soudain commence.

Süße Erinnerung in Freude versunken,
o glückliches Zeitalter, das solches Wissen hervorbringt,
die Standhaftigkeit, so sehr von uns beiden geliebt,
die uns so gut vor allem Übel hat bewahren können,
hat nun verloren ihre Macht,
und bricht meine letzte Hoffnung.
Nun stehe ich als Beispiel, von allen zu bemitleiden:
Sobald das Gute geendet hat, hebt gleich das Übel an.

Oh sweet memory, consumed in pleasure,
Oh happy time of such knowledge;
The beloved constancy between us
Which had such power over our woes
Has now lost its potency,
Breaking the only thread of my hope.
I serve as an example to be pitied by all:
Happiness has ceased, sorrow is now upon us.

LES YEUX QUI ME SÇEURENT PRENDRE,

Me donnent si doux tourment:
Que mon cœur n'ose entreprendre,
De s'en plaindre aucunement:
Pour vous il est langoureux,
Et dissimule d'aimer,
O que celui est heureux,
Qui peut sa peine exprimer.

S'un enfant me laissoit dire
Ce que mon entendement
Il sçeut graver et escrire,
J'auroye si doux traitement,
Que de m'estre rigoureux
Je ne le pourroye blamer:
O que celui est hereux
Qui peut sa peine exprimer!

Si mon cœur pouvoit apprendre
Ma langue à bien exposer
Ce qu'il sçait en soy comprendre
Et qu'elle voulut oser,
Des plus contens amoureux

Chacun me pourroit nommer:
O que celui est hereux
Qui peut sa peine exprimer!

Melin de Saint-Gelays

Die Augen, die mich gefangen nahmen,
schenken mir süße Qualen,
sodass mein Herz es nicht wagt,
sich in irgendeiner Weise zu beschweren.
Für dich schmachtet es
und gibt vor, zu lieben,
Oh, glücklich ist derjenige,
der seinen Schmerz ausdrücken kann.

Wenn ein Kind mir erlaubte,
meine Gefühle auszudrücken
geschrieben oder gedruckt,
fühlte ich mich so lieblich behandelt,
dass ich ihm nicht verübeln könnte,
dass er streng mit mir ist:
Oh, glücklich ist derjenige,
der seinen Schmerz ausdrücken kann.

Wenn mein Herz lernen könnte
und meine Zunge ausdrücken könnte,
was mein Herz selbst begreift
und was meine Zunge zu sagen wagen würde,
dann würde man mich
zu den glücklichsten Liebenden zählen.
Oh, glücklich ist derjenige,
der seinen Schmerz ausdrücken kann.

The eyes that captivated me

Give me sweet torment
Such that my heart does not dare try
To complain in any way.
For you it languishes
And pretends to love,
Oh, happy is he
Who can express his pain.

If a child should allow me
To express my emotions
In writing or engraved,
I would feel treated so sweetly
That I could not blame him
For being strict with me:
Oh, happy is he
Who can express his pain.

If my heart could learn
and my tongue could express
What my heart itself understands
And what my tongue would dare to say,
Then I would be counted
As being among the happiest of lovers.
Oh, happy is he
Who can express his pain.

LAISSÉS LA VERDE COULEUR

(Élégie ou lamentation de Vénus sur la mort du bel Adonis)

Laissés la verde 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 a ceste nouvelle,
Remplit toute la vallée,
D'une complainte mortelle
Et au lieu s'en est allée,
Où le gentil Adonis
Estendu sur la rosée.
Avoit ces beaux yeux ternis,
Et de sang l'herbe a rousée.

Dessous une verte branche,
Auprès de luy s'est couchée,
Et de sa belle main blanche,
Sa plaie luy a touchée.
O nouvelle cruauté
De voir en pleurs si bagnée,
La déesse de beauté,
D'amy mort accompagnée.

Melin de Saint-Gelays

Entledige dich des Grüns,
O Prinzessin von Cythera,
lass deine Schönheit
mit neuem Kummer geschmückt sein.

Beweine den Sohn von Myrrha
und sein hartes Schicksal
nie mehr wirst du ihn erblicken,
denn sein Leben ist zu Ende.

Bei dieser Nachricht
füllte Venus das Tal
mit tödlichem Wehklagen
und floh zu dem Ort,
wo der sanfte Adonis
auf dem taufrischen Gras lag,
wo seine Augen vom Tod verdunkelt waren
und wo er das Gras mit seinem Blut gerötet hatte.

Oh neue Grausamkeit,
die Göttin der Schönheit zu sehen
so voll von Tränen
in der Gesellschaft ihres toten Liebhabers.

Divest yourself of green,
O Cytherean princess,
Let your beauty
Be adorned with new grief.

Lament the son of Myrrha
And his harsh fate
You will never more lay eyes on him
For his life is over.

At this news
Venus filled the valley
With mortal wails
And fled to the place
Where gentle Adonis

Lay on the dewy grass,
Where his eyes had been darkened by death
And where he had stained the grass with his blood.

Oh novel cruelty,
To see the Goddess of beauty
So full of tears
In the company of her dead lover.

ODE TO MELANCHOLY

No, no, go not to Lethe, neither twist
Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yew-berries,
Nor let the beetle, nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;
For shade to shade will come too drowsily,
And drown the wakeful anguish of the soul.

But when the melancholy fit shall fall
Sudden from heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop-headed flowers all,
And hides the green hill in an April shroud;
Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the rainbow of the salt sand-wave,
Or on the wealth of globed peonies;
Or if thy mistress some rich anger shows,
Emprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes.

She dwells with Beauty—Beauty that must die;
And Joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips:
Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine;
His soul shalt taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung.

John Keats

Du sollst nicht Lethe suchen, sollst nicht Wein
Aus harter giftiger Wolfsmilchwurzel klopfen,
Noch soll Proserpinas blutrote Pein,
Nachtschattentraube, deine Stirn umtropfen.
Dein Rosenkranz sei nicht aus Taxusperlen,
Dein Gram soll nicht zum flaumigen Kauz sich retten,
Im schwarzen Falter ein Symbol erblicken
Und klagend wandeln unter Trauererlen,
Sonst wird nur schläfernd Dunkel dich umbetten
Und deiner Seele wache Qual ersticken.

Doch wenn Melancholie herniederdrängt,
Gleich wie vom Frühlingshimmel Wolkenweinen
Um grüne Höhn sein graues Bahrtuch hängt
Und volle Nahrung gibt den müden kleinen
Kopfhängerischen Blumen, – oh, so drücke
Dein Leid in frühen Rosenkelch und schmücke
Päonienblühn mit dunklen Gramgeschmeiden;
Und ist die Herzensherrin trüb, verdrossen –
Halt ihre Hand in Händen sanft verschlossen
Und laß den Blick in ihren Augen weiden.

Sie lebt, wo Schönheit ist, die sterben muß,
Wo Freude ist, die stets, die Hand am Munde,
Zum Gehn bereit – bei schmerzdem Genuß,
Der Gifte braut aus jeder seligen Stunde.
Ja selbst im Tempel aller hohen Wonnen
Besitzt Melancholie Altar und Stätte –
Wenngleich nur der sie sieht, der Mut gewonnen,
Der Freudenbeere allzusanfte Glätte
Mit durstiger Zunge aufzutun: er findet
Die Schwermut ihrer Macht, die ewig bindet.

Non, non, ne vas pas au Léthé, ni tords
L'aconit, bien enraciné, pour son vin empoisonné ;
Ni laisse ton front pâle être embrassé
Par la belladone, raisin rubis de Proserpine ;
Ne fais pas ton chapelet de baies d'if,
Ne laisse pas le scarabée, ni le papillon de nuit être
Ta triste Psyché, ni le doux hibou
Un compagnon dans les mystères de ton chagrin ;
Car l'ombre s'unirait à l'ombre en somnolence,
Et noyerait l'angoisse de l'âme en éveil.

Mais quand la crise de mélancolie tombera
Soudain du ciel comme un nuage qui pleure,
Qui nourrit toutes les fleurs tombantes,
Et cache la colline verte dans un linceul d'avril ;
Alors, tu te délecteras de ton chagrin sur une rose du matin,
Ou sur l'arc-en-ciel naissant de la vague et du sable salé,
Ou sur la richesse des pivoines globuleuses ;
Ou si ta maîtresse montre une riche colère,
Emprisonne sa douce main, et laisse-la se déchaîner,
Et tu te nourriras profondément de ses yeux sans pareils.

Elle habite avec la beauté - la beauté qui doit mourir;
Et la Joie, sa main toujours à ses lèvres, pour dire adieu et le plaisir douloureux,
qui se transforme en poison pendant que la bouche de l'abeille aspire:
Dans le temple même du Plaisir
La Mélancolie voilée a son sanctuaire,
Bien que personne ne la voie, sauf celui dont la langue énergique
Peut faire éclater le raisin de la Joie contre son palais fin;
Son âme goûtera la tristesse de sa puissance,
Et sera parmi ses trophées nuageux.