



Claudio Cavina

Filippo Mineccia, *alto* [FM]

Raffaele Pe, *alto* [RP]

### La Venexiana

Antonio Papetti, *violoncello*

Chiara Granata, *baroque harp*

Gabriele Palomba, *theorbo*

Luca Oberti, *harpsichord*

Claudio Cavina, *direction*



Recorded in Lodi (Cappella del Palazzo Vescovile), Italy, in October 2015

Engineered by Matteo Costa

Produced by La Venexiana

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Design: Rosa Tendero

© 2017 note i music gmbh

# A due alti

## CHAMBER DUETS (AND SOLO CANTATAS)

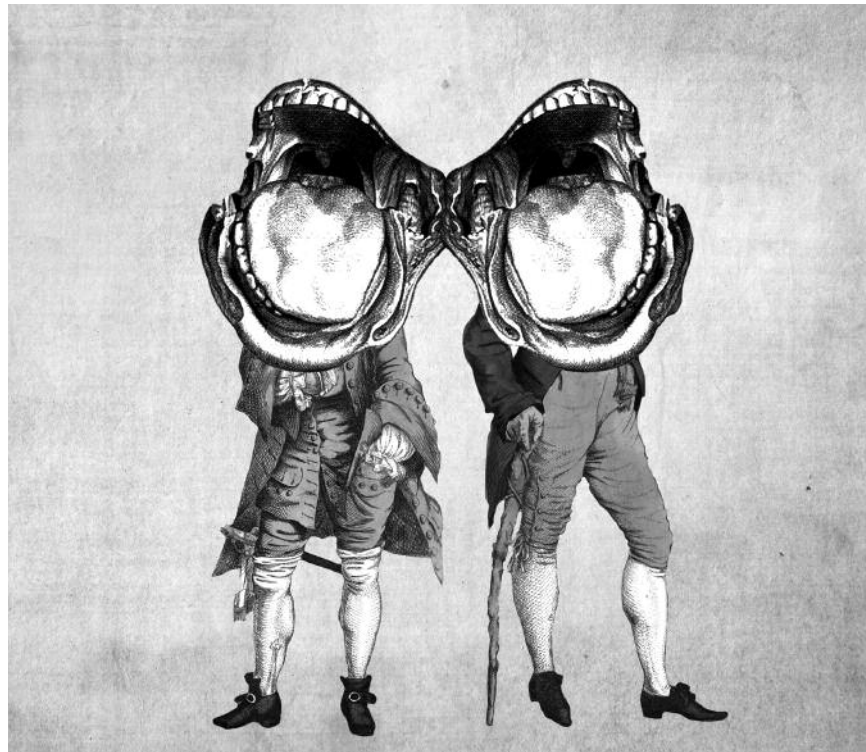
|    |                                                                                                                   |       |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 01 | Benedetto Marcello (1686-1739): Felice chi vi mira ( <i>duetto, s.420a</i> )                                      | 3:17  |
| 02 | George Frideric Handel (1685-1759): Caro autor di mia doglia ( <i>duetto, HWV 182</i> )                           | 8:17  |
| 03 | Cristofaro Caresana (c.1640-1709): Lamento degli occhi per non potersi vedere l'uno con l'altro ( <i>duetto</i> ) | 15:26 |
| 04 | Benedetto Marcello: Lontan dall'idol mio ( <i>duetto, s.437</i> )                                                 | 5:04  |
| 05 | Agostino Steffani (1654-1728): Io mi parto ( <i>duetto</i> )                                                      | 11:29 |
| 06 | Giovanni Bononcini (1670-1747): Per la morte di Ninfa ( <i>a voce sola</i> ) [RP]                                 | 12:47 |
| 07 | Giovanni Bononcini: Lasciami un sol momento ( <i>a voce sola</i> ) [FM]                                           | 7:07  |
| 08 | Giovanni Bononcini: Sempre piango / Sempre rido, e dir non so ( <i>duetto</i> )                                   | 15:59 |

*The instrumental preludes with which some of the pieces are prefaced may be either short improvisations in the style of the time (tracks 5 and 8) or passages drawn from contemporary instrumental repertory (tracks 2-4).*

*Track 2. G. F. Handel: Prelude in D minor, HWV 562.*

*Track 3. G. Greco: Movement 2 from Toccata XIII, Intavolature del Sigr Gaetano Grieco, 1762 (Nap. Cons., 33.2.3. ff209r-211v).*

*Track 4. A. Scarlatti: [aria] in F, from Toccate e composizioni varie, Biblioteca Fn. Da Univ. De Coimbra, ms. MM60, cc75v-76r.*





*Raffaele Pe. Photo © Kaupo Kikkas*



*Filippo Mineccia. Photo © Davide Carson*

## A due alti

“Near the latter end of the last [seventeenth] century, a species of learned and elaborate *Chamber Duets* for voices began to be in favour. The first that I have found, of this kind, were composed by John Bononcini, and published at Bologna in 1691. Soon after, those of the admirable Abate Steffani were dispersed in manuscript throughout Europe. These were followed by the duets of Clari, Handel, Marcello, Gasparini, Lotti, Hasse and Durante.” In such a manner, the rise of the *duetto da camera* was evoked by Charles Burney in his *A General History of Music* (1776–89). The genre’s origins date back to the first half of the seventeenth century and were to be found in the polyphonic madrigal for two voices and continuo. A work such as *Obimè, dov’è il mio ben* – from Monteverdi’s *Settimo libro de madrigali* – illustrates one of the most distinctive aspects of the future chamber duet. In the work, the two voices do not operate as individual elements, but take part equally in the musical construction of the same text. Whilst in the operatic duet the two characters spar with each other,

both being possessed of their own perspective, here there is a single character speaking (as it were) by being divided across the two singers’ interventions, interventions which are characterized by a close union of intentions and by the frequent use of imitative procedures.

The *duetto da camera* was not possessed of any habitual appearance, but assumed many of the outlines and techniques associated with the solo cantata, by likewise developing towards being separated into recitatives and arias (together with the associated sequencing thereof). Although the contrapuntal association was established as an important aspect, there is no shortage of chamber duets structured in dialogue form: the voices, as well superimposing themselves on each other, even alternate with each other on occasion, and take on solo profiles. Even in situations such as these, a rigorously artificial principle of symmetry is imposed which confers on each voice various characteristics of mirror-imaging and equality. The vocal virtuosity, the abundant use of imitative procedures, the search for expressivity as well as a high degree of harmonic sophistication allowed the chamber duet to evolve into a particularly high-quality form, aimed at small coteries and limited publics (such as the *accademie* or courts); nor was it without certain scholarly and pedagogical components (this is the case in the *solfeggi* aimed at the teaching of singers).



By virtue of such characteristics, the *duetto da camera* fitted in perfectly with the high aesthetic ideals of Benedetto Marcello. The presence of contrapuntal elements, the sophistication of the harmonic solutions, the rhetorical sublimation of the *affetti* encouraged by the genre and, ultimately, its anti-operatic nature account for the generous supply of duets (some 80 in total) in the catalogue of a composer who – in his satirical pamphlet *Il teatro alla moda* – had upbraided the tastes and practices of opera of the time. The duet *Felice chi vi mira* represents a laboratory of expressivity in which all those elements mentioned above are to be encountered and are treated with meticulous care. It is striking how Marcello again and again repeats the final line, with such repetitions becoming the equivalent in sound of sighing, a reiteration which he counterbalances by the quest for ever-different contrapuntal layouts between the voices. *Lontan dall'idol mio* is provided with a more poignant tone and builds up expressive dissonances in the form of *ritardandi* and *appoggiature*. On this occasion, the emphasis in certain lines serves to place the accent on the harmonic writing. One further important aspect is the minutely-detailed correlation between words and music, such as is observable in the Sicilian rhythm accompanying the lines “Sol quando ritorni a Fillide in seno”, as well as in the animated ornamentations which set off the line “alle tempeste mie”.



Through his contribution to the genre and through the influence which his duets exercised in Italy and Germany, Agostino Steffani played a fundamental role in the development of the *duetto da camera* between the end of the seventeenth century and the start of the next. Discernible in the musical education of this composer, diplomat and cleric, are Italian influences (Legrenzi, Bernabei) and German (Kerll), even if he spent the greater part of his career in northern lands of Germany in Hanover and Düsseldorf, as well as in Munich. Although revised at a later period, the majority of his duets date back to the years 1680–90, and their composition is linked with the aristocratic circles in which the composer mixed. In this context, the figure of the Princess Sophie Charlotte of Hanover emerges as an admirer and as an enthusiastic supporter of some of Steffani’s compositions. The duet *Io mi parto* was a commission from Sophie Charlotte intended for the Elector of Bavaria on the occasion of their rendezvous in Brussels in 1700. The untypical vocal pairing of soprano and tenor, alongside the contents of a letter addressed by the princess to the composer, help to explain that one of Sophie’s purposes was to sing this duet together with the elector.

Owing to the specific circumstances of its composition, *Io mi parto* endows the voices, at certain moments, with a profile which is more individual, something which is also reflected in the articulated architecture of the piece. In the first section, the contrast between the two performers (“Io mi parto...

e tu resti / Resto solo... e tu parti”) gives rise to a construction which, without completely establishing a real dialogue, brings out a condition of separateness (more evident still in the version for soprano and tenor). The copious employment of contrapuntal procedures in the vocal relationships – one of the most characteristic aspects of Steffani’s *duetti da camera* – is clearly apparent at “Non scordar la mia ferita”. There follow two recitative-aria pairs in which the voices perform separately and with a soloistic manner, before they join together for the concluding episode.



The 20 chamber duets composed by Georg Frideric Handel can be divided into three groups: the first, written when he was living in Italy (1707-1709), the second belonging to the period in Hanover (around 1711), whilst the third is dated to his London years (the early 1720s and 1740-45). The composition of *Caro autor di mia doglia* goes back to Handel’s Italian period and represents one of his first chamber duets, and perhaps even the very first one. However, the version performed here is a late revision made during the final section of his English period: the greater brilliance of this version arises from the equalizing of the registers of the singers, which originally were those of soprano and tenor. The young Handel had drawn a basic lesson from Steffani’s duets: the capacity of reconciling the Mediterranean

sensuality of the vocal lines with the Northern taste for counterpoint. The opening phrase, sung by the first voice, is picked up by the second in imitation as in a fugue; its occasional reappearance turns it into a kind of contrapuntal subject. The following section contrasts the driving force of the semiquavers with a faltering rhythm (“no, no”). The concluding section achieves something in the order of harmonic fusion between the distinctive features of the earlier sections, exploiting the madrigalisms on “fuggirà” in an expressive fashion.



The term *duetto da camera* made its first official appearance in the Op 66 collection of Maurizio Cazzati, published in Bologna in 1677. That city may well have been one of the breeding grounds of the genre owing to the considerable interest there in contrapuntal techniques in instrumental music, in a way which enabled the chamber duet to be set up as a vocal equivalent of the trio sonata. It was in Bologna also where Giovanni Bononcini (born in Modena) published his *Duetti da camera*, Op 8 in 1691. Despite their relatively early date of composition, Bononcini’s duets reflect a more modern taste, one based on the clear difference between recitative and aria and in the adoption of the *da capo*. These elements clearly reach out to the Neapolitan models exemplified by the duets of Alessandro Scarlatti, Francesco Durante and Nicola Porpora. The duet *Sempre piango / Sempre*

*rido*, which belongs to the Op 8 set, is characterized by bringing out the relationship between the two voices in terms of an amorous struggle. The piece associates each of the singers with a different identity: one female character (Cinzia) and another which is male. However, the contrast conveyed by the text is lessened in the abstract symmetries brought up in the musical part. An example of this comes at the beginning of the piece: the melody sung by the first alto is taken up in strict imitation by the second, despite the conflicting nature of the meaning of the lines (“piango / rido”). Pairs of recitatives-arias follow, entrusted separately to each one of the singers: the appealing nature of the second solo aria, “Ah bel dardo di uno sguardo”, owes as much by the high-spirited forces of its outer sections (such as where it evokes the “dardo di uno sguardo”) as to the poignancy of the central section, a recitative supported by densely chromatic harmonies. The two voices meet up again in the concluding episode, where the image of the weakening heart contrasts with the ascending impulse of the musical phrases shared by the two singers.

The other two Bononcini pieces included here allow for the nearness of the chamber duet with the solo cantata to be appreciated as much in the musical tone as in the choice of themes and forms. *Lasciami un sol momento* and *Per la morte di Ninfa* demonstrate the composer’s understanding of the *stile patetico*, the manner in which words and music match each other, a pleasant melodic taste and a measured theatrical

spirit. It is not surprising that Bononcini was admired by a composer of high aesthetic ideals such as Benedetto Marcello (for that, one does not need to hear more than the heartrending opening recitative of *Per la morte di Ninfa*), whilst at the same time being able to appeal to the boisterous operatic public – especially when he was competing with Handel for predominance on the English stage.



Cristofaro Caresana is the composer of the most unconventional and ambitious duet in the current programme. Venetian both in origin and through his musical education (he was a pupil of Pietro Andrea Ziani), he moved, aged 19, to Naples where he would go on to enjoy a highly successful career right up to the point of his death: first as member of the Febi Armonici opera company, then as organist and singer in the royal chapel, *maestro di cappella* at one of the four conservatories in the city (Sant’Onofrio) and finally as *maestro* of the treasury of San Gennaro, succeeding Francesco Provenzale in that post. One of the recurring images in the *duetti da camera* texts is that of chains and of captivity; and there is good reason for this: in the chamber duet the voices are, in some way, shackled by each other; they are not conceived as independent entities, they are tied to the same text and constitute a kind of unique bi-polar organism. With a Baroque style which is as brilliant as it is complex, the duet of Caresana revives another

metaphor: the eyes. The eyes form a pair and at the same time act as a single entity, the glance or look. Neither moves on its own account, they always indicate the same direction.

As with those of Steffani and Bononcini, the duet of Caresana blinks a little in the sunlight. The two voices join forces at certain points, whilst in others they alternate, and are treated as soloists. It is at these times when the continuo is called upon to carry out an active role, either in canon with the voice, or by playing brief *ritornelli*. At all times we are witnessing a pursuit of a reflected image. In his *Lamento degli occhi per non potersi vedere l'uno con l'altro* Caresana gives voice to something that is impossible: the desire of the two eyes of becoming one without losing their own individuality. This paradoxical condition is, in the end, the crux of the *duetto da camera*.

Stefano Russomanno  
translated by Mark Wiggins



Antonio Papetti

## A due alti

« Vers la fin du siècle dernier [xvii], une forme érudite et élaborée de *Duo de chambre* pour voix commença à jouir d'une faveur croissante. Les premiers exemples de ce genre que j'ai pu trouver furent composés par Giovanni Bononcini et publiés à Bologne en 1691. Peu après, les duos de l'admirable abbé Steffani se sont répandus en manuscrits dans toute l'Europe. Vinrent ensuite les duos de Clari, Handel, Marcello, Gasparini, Lotti, Hasse et Durante. » C'est en ces termes que Charles Burney, dans son *Histoire générale de la musique* (1776-89), évoque l'émergence du *duetto da camera*. Les origines du genre remonteraient à la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle et auraient leur source dans le madrigal polyphonique à deux voix et basse continue. Une œuvre comme *Obimè, dov'è il mio ben*, du *Septième Livre de madrigaux* de Monteverdi, illustre l'un des aspects les plus particuliers du futur duo de chambre : les deux voix n'agissent pas comme des éléments individuels mais parti-

cipent dans une égale mesure à la construction musicale du texte. Tandis que dans le duo opéristique les deux personnages s'affrontent en ayant chacun sa propre perspective, nous avons ici un seul personnage qui parle – pour ainsi dire – en se dédoublant dans les interventions de deux chanteurs, interventions caractérisées par une étroite union d'intentions et par l'utilisation fréquente de procédés imitatifs.

Le *duetto da camera* ne présentait pas de physiologie établie mais absorbait de nombreux schémas et techniques propres à la cantate soliste, en évoluant d'une façon similaire vers la séparation entre récitatif et aria et leur enchaînement. Si l'association contrapontique s'érige en aspect prépondérant, il ne manque pas de duos de chambre structurés en dialogue : les voix, non seulement se superposent mais encore, à certains moments, se succèdent en alternance et acquièrent une qualité soliste. Même dans ce type de situations, un principe de symétrie strictement artificiel s'impose en octroyant à chaque voix des caractéristiques spéculaires et égalitaires. La virtuosité vocale, l'emploi copieux de procédés imitatifs, la recherche de l'expressivité et le haut degré du raffinement harmonique faisaient du duo de chambre une forme particulièrement sélecte, destinée à un public et à des cercles restreints (comme les *accademie* ou les cours) et non exempte d'une certaine composante érudite et pédagogique (c'est le cas des *soffeggi* destinés à la didactique des chanteurs).



Par ses caractéristiques, le *duetto da camera* correspondait à la perfection aux idéals esthétiques élevés de Benedetto Marcello. La présence d'éléments contrapontiques, la sophistication des solutions harmoniques, la sublimation rhétorique des *affetti* que le genre favorisait et, en définitive, sa nature anti-opéristique expliquent l'ample présence de duos (environ quatre-vingts) dans le catalogue d'un musicien qui avait fustigé les goûts et les pratiques du mélodrame contemporain dans son pamphlet *Le Théâtre à la mode*. Le duo *Felice chi vi mira* est un laboratoire expressif où tous les éléments cités antérieurement sont traités avec un grand soin. L'insistance est frappante avec laquelle Marcello répète encore et encore le dernier vers, répétitions converties en images sonores du soupir, réitération que le compositeur compensé par la recherche de dispositions contrapontiques toujours différentes entre les voix. *Lontan dall'idol mio* possède un ton plus pathétique et accumule des dissonances expressives sous forme de retards et d'appoggiatures. L'insistance dans certains vers sert cette fois à mettre l'accent sur la conduite harmonique. La correspondance minutieuse entre parole et musique est un autre aspect important, perceptible dans le rythme de sicilienne accompagnant « *Sol quando ritorni a Fillide in seno* » et dans les ornements mouvementés agitées que déclenche le vers « *alle tempeste mie* ».



Pour son apport au genre et pour l'influence que ses duos eurent en Italie et en Allemagne, Agostino Steffani a joué un rôle fondamental dans l'essor du *duetto da camera* entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du suivant. Nous trouvons dans la formation du compositeur, qui fut aussi diplomate et religieux, des traces italiennes (Legrenzi, Bernabei) et allemandes (Kerll) bien que la plupart sa carrière se soit déroulée entre Munich, Hanovre et Düsseldorf. Les duos portent plusieurs dates dépendant de leur révision mais ils furent écrits pour la plupart dans les années 1680-90 et leur composition est liée aux cercles aristocratiques fréquentés par le musicien. C'est dans ce contexte que se situe la princesse Sophie-Charlotte de Hanovre, admiratrice et inspiratrice de plusieurs de ces œuvres. Le duo *Io mi parto* est une commande de Sophie-Charlotte destinée à l'électeur de Bavière à l'occasion de leur rencontre à Bruxelles en 1700. La tessiture originale pour soprano et ténor ainsi que le contenu d'une lettre de la princesse adressée au compositeur suggèrent que l'un des objectifs de Sophie était de chanter ce duo avec l'électeur.

Étant données les circonstances de sa composition, *Io mi parto* confère parfois aux voix un caractère plus individuel qui se reflète aussi dans l'articulation de son architecture. Dans la première section, le contraste entre deux interprètes (« *Io mi parto... e tu resti / Resto solo... e tu parti* ») donne lieu à une construction qui, sans établir pleinement un véritable dialogue, met en évidence une condition d'altérité (encore plus manifeste dans la version pour soprano

et ténor). L'un des aspects les plus caractéristiques des *duetti da camera* de Steffani, c'est-à-dire, l'abondance des procédés contrapontiques dans les liaisons vocales, apparaît clairement à partir de « *Non scordar la mia ferita* ». Ensuite les deux récitatifs-arias font intervenir les voix séparément avec un caractère soliste avant de les réunir dans l'épisode conclusif.



La vingtaine de duos de chambre composés par Handel peut se diviser en trois groupes : le premier, écrit en Italie (1707-09), le second à Hanovre (vers 1711) et le troisième à Londres (au début des années 1720, puis de 1740 à 45). La composition de *Caro autor di mia doglia* remonte au début du séjour italien et représente l'un de ses premiers duos de chambre, et peut-être même le premier. La version interprétée ici est une révision tardive réalisée à la fin des années anglaises : cette variante plus brillante se doit à l'égalisation des registres des voix qui, à l'origine, étaient celles de soprano et de ténor. Le jeune Handel tire des duos de Steffani une leçon fondamentale : la capacité de concilier la sensualité méditerranéenne des lignes vocales avec le goût nordique pour le contrepoint. La phrase initiale, chantée par la première voix, est reprise par la seconde en imitation comme dans une fugue ; sa réapparition périodique la convertit en une sorte de sujet contrapontique. La section suivante oppose la force propulsive des doubles croches à un rythme entrecoupé (« *no, no* »). La

section conclusive réalise une sorte de fusion harmonique entre les traits distinctifs des sections antérieures en exploitant, d'une façon expressive, les madrigalismes sur « *fuggirà* ».



Le terme *duetto da camera* fait son apparition officielle dans l'opus 66 de Maurizio Cazzati, publié en 1677 à Bologne. Cette ville a bien pu être l'un des viviers du genre étant donné son goût marqué pour les techniques contrapontiques dans la musique instrumentale, ce qui aurait permis au duo de chambre de s'ériger en une sorte d'équivalent vocal de la sonate en trio. C'est aussi à Bologne que le Modénais Giovanni Bononcini publie ses *Duetti da camera op. 8* en 1691. Malgré leur date de création relativement précoce, les duos de Bononcini reflètent un goût plus moderne, basé sur une différenciation nette entre le récitatif et l'aria et sur l'adoption du *da capo*. Ces éléments jettent un pont évident vers les modèles napolitains illustrés dans les duos de Alessandro Scarlatti, Francesco Durante et Nicola Porpora. Le duo *Sempre piango / Sempre rido* de l'opus 8 a la particularité d'aborder le lien entre les deux voix dans les termes d'une lutte amoureuse. L'œuvre attribuée à chaque chanteur une identité différente : un personnage féminin (Cinzia) et un masculin. Néanmoins, l'opposition suggérée par le texte se dilue dans le jeu de symétries abstraites posé par la partie musical. Le début est emblématique : le second contralto reprend

en imitation stricte la mélodie du premier malgré le sens opposé du texte (« *piango / rido* »). Suivent deux récitatifs-arias répartis entre chaque voix : la seconde aria soliste, « *Al bel dardo di uno sguardo* », séduit par la force cinétique de ses sections extrêmes (évocation du « dard du regard ») autant que par le pathos de la section centrale, un récitatif soutenu par des harmonies au chromatisme dense. Les deux voix se réunissent de nouveau dans l'épisode conclusif où l'image du cœur défaillant contraste avec l'impulsion ascendante des phrases musicales partagées par les interprètes.

Les deux autres pièces de Bononcini incluses ici permettent d'apprécier la contiguïté du duo de chambre et de la cantate soliste, dans l'intonation musicale comme dans le choix des thèmes et des formes. *Lasciami un sol momento* et *Per la morte di Ninfa* mettent en évidence la syntonie du compositeur et du style pathétique, l'adéquation totale entre texte et musique, un goût mélodique suave et une mentalité théâtrale mesurée. Il n'est donc pas étonnant que Bononcini ait suscité l'admiration d'un musicien ayant des grands idéals esthétiques comme Benedetto Marcello (écoutons le récitatif initial déchirant de *Per la morte di Ninfa* !) et par ailleurs séduit le public opéristique bruyant, alors qu'il rivalisait avec Handel pour dominer la scène musicale anglaise.



Cristofaro Caresana est l'auteur du duo le plus excentrique et ambitieux de ce programme. À dix-neuf ans, ce Vénitien de naissance et de formation (élève de Pietro Andrea Ziani), s'installe à Naples pour le reste de sa vie : il y fera une brillante carrière d'abord comme membre de la compagnie d'opéra des Febi Armonici, puis comme organiste et cantor de la Chapelle Royale, comme directeur de l'un des quatre conservatoires napolitains (Sant'Onofrio) et finalement comme Maître du Trésor de San Gennaro en substitution de Francesco Provenzale. L'une des images récurrentes dans les textes des *duetti da camera* est celle des chaînes et de la captivité, dont voici la raison : dans le duo de chambre, les voix sont d'une certaine manière captives l'une de l'autre, elles ne sont pas conçues comme des entités indépendantes, elles sont attachées au texte et constituent une sorte d'organisme bipolaire unique. Avec un baroque aussi génial qu'inextricable, le duo de Caresana revalorise une autre métaphore : les yeux. Les yeux forment une paire et à la fois agissent comme une unité, le regard. Aucun des deux ne bouge indépendamment, ils signalent toujours la même direction.

Comme chez Steffani et Bononcini, le duo de Caresana louche un peu. Les deux voix s'associent à certains moments tandis qu'à d'autres, elles alternent et sont traitées comme des solistes. C'est dans ces moments que la basse continue doit avoir un rôle actif, soit en canon avec la voix, soit en jouant des courts *ritornelli*. En tout moment, nous assistons à la

recherche d'une image reflet. Dans sa *Lamento degli occhi per non potersi vedere l'uno con l'altro*, Caresana donne voix à une impossibilité : le désir des deux yeux de se convertir en un seul sans perdre leur individualité. Cette condition paradoxale est, en fin de compte, le cœur même du *duetto da camera*.

Stefano Russomanno  
traduit par Pierre Élie Mamou



Chiara Gramata

## A due alti

»Am Ende des letzten [also des 17.] Jahrhunderts begann eine gelehrte und kunstvolle Form des Kammerduetts für Stimmen zunehmende Beliebtheit zu genießen. Die ersten Beispiele für diese Gattung, die ich finden konnte, wurden von Giovanni Bononcini komponiert und 1691 in Bologna veröffentlicht. Kurze Zeit darauf wurden die Duette des wunderbaren Abbé Agostino Steffani in Manuskriptform in ganz Europa verbreitet. Darauf folgten die Duette von Clari, Händel, Marcello, Gasparini, Lotti, Hasse und Durante.« Mit diesen Worten beschreibt Charles Burney in seiner *General History of Music* (1776–89) die Entstehung des *duetto da camera*. Die Ursprünge der Gattung gehen auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück und hatten ihren Ausgangspunkt im zweistimmigen polyphonen Madrigal mit Basso continuo. Ein Werk wie *Obimè, dov'è il mio ben* aus Monteverdis *Siebtem Madrigalbuch* zeigt einen der typischsten Aspekte des zukünftigen Kammerduetts: Die beiden Stimmen agieren nicht wie individuelle Elemente, sondern haben in glei-

chem Maße an der musikalischen Konstruktion des Textes Anteil. Während sich im Opernduett zwei Personen gegenüberstehen, die jeweils eine eigene Perspektive vertreten, haben wir es hier mit einer einzigen Persönlichkeit zu tun, die sich sozusagen verdoppelt und durch die Vermittlung der beiden Sänger spricht, deren Beiträge sich durch die enge Einheit der Absichten und durch die häufige Verwendung imitatorischer Einsätze auszeichnen.

Das *duetto da camera* wies keine etablierte Form auf; vielmehr wurden zahlreiche Grundmuster und Techniken aus der Solokantate übernommen. Dabei fand eine vergleichbare Entwicklung der Gattung hin zur Trennung zwischen Rezitativ und Arie und ihrer festgelegten Abfolge statt. Auch wenn die Stimmen überwiegend in kontrapunktischer Verbindung miteinander agierten, so gibt es doch auch Kammerduette, die dialogisch aufgebaut sind: Die Stimmen überlagern einander nicht nur, sondern folgen gelegentlich auch alternierend aufeinander und gewinnen dadurch solistische Qualitäten. Doch selbst dabei bleibt ein strenges Prinzip künstlicher Symmetrie gewahrt, indem die Stimmen spiegelbildlich und gleichberechtigt behandelt werden. Die Virtuosität, der Einsatz imitatorischer Verfahren, das Streben nach Expressivität und das hohe Maß an harmonischer Raffinesse machten das Kammerduett zu einer besonders erlesenen Gattung, bestimmt für ein ausgewähltes Publikum und kleinere Kreise (z. B. an Akademien oder Höfen). Das Genre ist außerdem nicht frei von gewissen gelehrten und pädagogischen

Komponenten (wie etwa Solfeggios, die für den Gesangsunterricht bestimmt waren).



Durch seine Besonderheiten entsprach das *duetto da camera* den ästhetischen Idealen vollkommen, die Benedetto Marcello entwickelt hatte. Typisch sind kontrapunktische Elemente, komplexe Harmonik, die rhetorisch geschickte Umsetzung der Affekte und zu guter Letzt der anti-opernhafte Charakter der Gattung. Dies erklärt, warum das Kammerduett mit fast 80 Werken eine so große Rolle im Katalog dieses Musikers spielt, der den Geschmack und die zeitgenössische Opernpraxis in seiner Satire *Il teatro alla moda* (Venedig, 1720) angeprangert hatte. Das Duett *Felice chi vi mira* ist ein ausdrucksstarkes Experiment, in dem alle bereits erwähnten Elemente sorgfältig zum Einsatz kommen. Es ist erstaunlich, mit welchem Nachdruck Marcello den letzten Vers ein ums andere Mal wiederholt, wobei die Repetitionen in klingende Abbilder von Seufzern verwandelt werden, Iterationen, die der Komponist durch die Suche nach immer neuen kontrapunktischen Anordnungen zwischen den Stimmen kompensiert. In *Lontan dall'idol mio* wird ein pathetischerer Ton angeschlagen. Es finden sich zahlreiche expressive Dissonanzen in Form von Vorhalten und Appoggiaturen. Die Eindringlichkeit einzelner Verse dient in diesem Fall dazu, die harmonischen Abfolgen zu betonen. Der genaue Zusammenhang zwischen

Wort und Musik ist ein weiterer wichtiger Aspekt, der etwa im begleitenden Siciliana-Rhythmus des Verses »*Sol quando ritorni a Fillide in seno*« und in den aufgeregten bewegten Verzerrungen über den Text »*alle tempeste mie*« festzustellen ist.



Zwischen dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts spielte Agostino Steffani durch seine Duette und den Einfluss dieser Werke in Italien und Deutschland eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung der Gattung des *duetto da camera*. Der Komponist war sowohl Geistlicher als auch Diplomat, und in seiner Ausbildung finden sich italienische (Legrenzi, Bernabei) und deutsche (Kerll) Spuren, obwohl seine Karriere sich ausschließlich auf den deutschsprachigen Raum zwischen München, Hannover und Düsseldorf beschränkte. Seine Duette tragen unterschiedliche Daten, abhängig vom Überarbeitungszeitraum, aber sie entstanden größtenteils in den Jahren 1680 bis 1690. Ihre Komposition steht mit den aristokratischen Kreisen in Zusammenhang, die der Musiker frequentierte. In diesen Kontext gehört auch Sophie Charlotte von Hannover, die den Komponisten verehrte und ihn zu einigen Werken inspirierte. Das Duett *Io mi parto* ist ein Auftragswerk, das Sophie Charlotte für ein Treffen mit dem bayerischen Kurfürsten komponieren ließ, das 1700 in Brüssel stattfand. Aus der ursprünglichen Besetzung mit Sopran und Tenor sowie aus einem Brief der

Fürstin an den Komponisten geht hervor, dass sie das Duett wohl gemeinsam mit dem Kurfürsten singen wollte.

Bedingt durch diese Entstehungsgeschichte weisen die beiden Stimmen in *Io mi parto* einen individuelleren Charakter auf, der sich auch im Aufbau des Duetts niederschlägt. Im ersten Abschnitt ermöglicht der Unterschied zwischen den beiden Interpreten (*«Io mi parto... e tu resti / Resto solo... e tu parti»*) eine Konstruktion, die (besonders in der Fassung für Sopran und Tenor) eine Unterschiedlichkeit deutlich macht, ohne dabei wirklich einen Dialog zu etablieren. Die zahlreichen kontrapunktischen Verflechtungen zwischen den Stimmen sind einer der typischsten Aspekte für Steffanis *duetti da camera*, der in *«Non scordar la mia ferita»* deutlich hervortritt. Nachdem zweimal die Abfolge Rezitativ-Arie erklingen ist, in denen die Stimmen getrennt mit solistischem Charakter eingeführt werden, vereinigen sie sich schließlich in der Schlusspassage.



Die circa 20 Kammerduette aus der Feder Händels kann man in drei Gruppen aufteilen: Die erste entstand während seines Italienaufenthalts (1707-1709), die zweite steht mit seiner Zeit in Hannover in Zusammenhang (ungefähr ab 1711) und die dritte stammt aus seiner Londoner Zeit (ca. 1720 und 1740-45). Die Komposition von *Caro autor di mia doglia* geht auf den Anfang seines Italienaufenthalts zurück.

Das Werk ist eines seiner frühesten Kammerduette, eventuell sogar das erste überhaupt. Die hier vorgestellte Fassung geht auf eine späte Überarbeitung aus Händels letzten Jahren in England zurück: Diese brillantere Variante entstand durch den Einsatz gleicher Stimmregister, während die ursprüngliche Fassung mit Sopran und Tenor besetzt war. Der junge Händel zog eine grundlegende Erkenntnis aus den Duetten Steffanis, und zwar die Fähigkeit, die typisch südländische Sinnlichkeit der vokalen Linien mit dem nordischen Hang zum Kontrapunkt zu verbinden. Die von der ersten Stimme gesungene Eröffnungsphrase wird von der zweiten wie in einer Fuge imitatorisch wieder aufgenommen; dadurch, dass sie regelmäßig aufgegriffen wird, entwickelt sie sich zu einer Art von kontrapunktischem Soggetto. Im darauffolgenden Abschnitt wird die vorantreibende Kraft der Sechzehntel einem unterbrochenen Rhythmus (*«no, no»*) gegenübergestellt. In der Schlusspassage findet sozusagen eine harmonische Fusion der Besonderheiten der vorherigen Abschnitte statt, wenn die Madrigalisten über *«fuggirà»* expressiv ausgelotet werden.



Der Begriff *duetto da camera* taucht offiziell erstmal in Maurizio Cazzatis Opus 66 auf, das 1677 in Bologna veröffentlicht wurde. Man kann diese Stadt wohl als einen besonderen Nährboden für diese Gattung betrachten, da man dort eine besondere Wertschätzung für kontrapunktische Techniken in der Instru-

mentalmusik hegte, wodurch das Kammerduett als eine Art vokales Gegenstück zur Triosonate entstehen konnte. Der aus Modena stammende Giovanni Bononcini veröffentlichte 1691 seine *Duetti da camera op. 8* ebenfalls in Bologna. Trotz ihrer recht frühen Entstehungszeit spiegeln die Duette Bononcinis einen moderneren Geschmack wider, basierend auf der Unterscheidung zwischen Rezitativ und Arie und der Anwendung der Da-capo-Form. Diese Merkmale bilden eine eindeutige Verbindung zu den neapolitanischen Ausprägungen der Gattung, zum Beispiel in den Duetten von Alessandro Scarlatti, Francesco Durante und Nicola Porpora. Das Duett *Sempre pianto / Sempre rido* aus Bononcinis Opus 8 zeichnet sich dadurch aus, dass die Verbindung zwischen den beiden Stimmen in Form eines Streits unter Liebenden erforscht wird. In diesem Werk wird jedem Sänger eine eigene Identität zugeschrieben, es gibt eine weibliche (Cinzia) und eine männliche Figur. Dennoch löst sich die im Text angelegte Opposition im Spiel der abstrakten Symmetrien musikalisch auf. Schon der Beginn ist bezeichnend: Der zweite Altist nimmt streng imitatorisch die Melodie des ersten auf, obwohl sein Text genau die entgegengesetzte Bedeutung hat (*«piango/rido»*: ich lache/ich weine). Daran schließen sich zwei Rezitative mit zwei Arien an, die auf die beiden Stimmen verteilt sind: Die zweite Soloarie *«Al bel dardo di uno sguardo»* besticht ebenso durch die kinetische Kraft ihrer extremen Abschnitte (das Nachzeichnen des »Blicks wie ein Pfeil«) wie auch durch das Pathos im Mittelteil, ein

Rezitativ mit dichten chromatischen Harmonien in der Begleitung. Die beiden Stimmen werden im Schlussabschnitt wieder zusammengeführt, in dem das Bild des schwächer werdenden Herzens mit dem aufstrebenden Schwung der musikalischen Linien kontrastiert, die beiden Sängern gemeinsam sind.

In den beiden weiteren hier eingespielten Werken Bononcinis wird klar, wie eng verwandt Kammerduett und Solokantate sind, sowohl die musikalische Umsetzung als auch die Wahl der Themen und Formen betreffend. In den Duetten *Lasciami un sol momento* und *Per la morte di Ninfa* zeigt sich, dass der Komponist einen pathetischen Stil, die völlige Übereinstimmung zwischen Text und Musik, liebliche Melodien sowie eine maßvoll dramatische Haltung bevorzugte. Es ist daher nicht erstaunlich, dass Bononcini von einem Musiker mit so anspruchsvollen ästhetischen Vorstellungen wie Benedetto Marcello bewundert wurde (man höre nur das herzerreißende Eingangsrezitativ in *Per la morte di Ninfa*). Überdies bezauberte er auch das lärmende Opernpublikum, als er mit Händel um die Vorherrschaft der englischen Musikszene rivalisierte.



Cristofaro Caresana ist der Schöpfer des ungewöhnlichsten und anspruchsvollsten Duetts dieser Aufnahme. Mit 19 Jahren ließ sich der in Venedig geborene und ausgebildete Komponist (ein Schüler von Pietro Andrea Ziani) in Neapel nieder, wo er den Rest

seines Lebens verbringen sollte. Er machte dort eine brillante Karriere, zunächst als Mitglied der Opernkompanie der Febi Armonici, dann als Organist und Sänger der königlichen Hofkapelle, als Leiter von Sant'Onofrio, einem der vier neapolitanischen Konservatorien, und schließlich als Maestro am Tesoro di San Gennaro, wo er die Nachfolge von Francesco Provenzale übernahm. In den Texten der *duetti da camera* gibt es verschiedene, immer wieder verwendete Bilder. Eines davon nimmt Bezug auf Ketten oder Gefangensein, was darin begründet liegt, dass die Stimmen sich im Kammerduett auf gewisse Weise gegenseitig gefangen nehmen. Sie sind nicht als unabhängige Entitäten konzipiert, sondern an den Text gebunden und stellen einen einzigartigen bipolaren Organismus dar. In Caresanas Duetten wird in typisch barocker Manier auf ebenso geniale wie verschlungene Weise eine weitere Metapher verwendet: die Augen. Die Augen bilden ein Paar und agieren in Form des Blicks zugleich als Einheit. Keines der Augen kann sich unabhängig vom anderen bewegen, sie zeigen immer in die gleiche Richtung.

Aber wie bei Steffani und Bononcini »spielen« auch Caresanas Duette ein wenig. Die beiden Stimmen tun sich eine Zeitlang zusammen, wechseln sich dann wieder ab oder werden solistisch behandelt. Dann muss der Basso continuo eine aktive Rolle übernehmen, sei es in kanonischer Führung mit der Stimme oder durch das Spiel kurzer Ritornelle. In seinem *Lamento degli occhi per non potersi vedere l'uno con l'altro* verleiht Caresana einer Unmöglichkeit

Ausdruck, und zwar dem Wunsch der Augen, sich in eine Einheit zu verwandeln, ohne dabei ihre Individualität einzubüßen. Dieser paradoxe Zustand ist letztlich die Essenz des *duetto da camera*.

Stefano Russomanno  
übersetzt von Susanne Lowien



Gabriele Palomba © Ribaltaluce Studio



Luca Oberti © Marco Borggreve

### O1 FELICE CHI VI MIRA

Felice chi vi mira;  
ma più felice chi per voi sospira;  
felicissimo poi  
chi sospirando fa sospirar voi.

Happy are those who can look at you;  
but happier are those who sigh for you;  
happiest of all, however,  
are those who make you sigh.

### O2 CARO AUTORE DI MIA DOGLIA

Caro autore di mia doglia,  
dolce pena del core,  
mio respiro, mia pace!

Dear author of my sorrow,  
sweet cause of my aching heart,  
my very breath, my peace!

Nò, nò che d'altrui che di te mai non sarò,  
O volto! o lumi! o luci! o labbra!  
Nò, nò che d'altrui che di te mai non sarò.

No, I shall never be another's,  
O face! O eyes! O orbs! O lips!  
No, I shall never be another's.

Dagli amori flagellata  
la discordia fuggirà.

Under the lash of love,  
discord will be put to flight.

### O3 LAMENTO DEGLI OCCHI...

(a 2)  
Non piansi già mai tanto  
l'altrui fatalità,  
qual mi costringe al pianto  
la propria avversità.  
E pur le amare stille

(a 2)  
I never wept as much  
over the misfortunes of others  
as much as my own adversity  
now compels me to weep.  
And yet the bitter tears

ch'escon dalle pupille  
altri solo in vederle,  
ignaro del mio duol  
le crede perle.

(Occhio 1)  
Ah! si son perle appunto  
lagrime dell'aurora  
ch'indicano il mio affanno  
à chi l'ignora.

(Occhio 2)  
Occhio son io  
a cui natura diede  
compagno unico e caro.

(Occhio 1)  
Ambi nati gemelli  
e diramati da una pianta sola  
un solo abbiamo per duplice sentiero  
moto, luce, color, forma e pensiero.

(Occhio 2)  
Quindi come indistinto  
è il naturale istinto  
così uniforme abbiam  
l'intenso amore.

(a 2)  
E pur per rio tenor

that fall from my eyes  
are by others, when they but see them,  
unaware of my grief,  
believed to be pearls.

(Eye 1)  
Ah, they are pearls indeed,  
tears of the dawn  
that reveal my trouble  
to those who know it not.

(Eye 2)  
An eye am I  
to whom Nature gave  
a single dear companion.

(Eye 1)  
Twin-born  
and branching from a single stem,  
upon our double path we only have  
a single movement, shine, colour, shape and thought.

(Eye 2)  
As we are thus indistinguishable  
our natural instinct  
is to possess in identical measure  
intense love.

(a 2)  
And yet by the enmity

d'avversa stella  
unirsi non può mai  
union si bella.

*(Occhio 1)*

Anzi fiero destino  
il compagno vicino  
rimirar non mi lascia  
un sol momento.

*(a 2)*

E questo è il mio dolore  
questo è il tormento.

*(Occhio 1)*

Tra inarcato riparo mi cinse  
e nel concavo mi dispose l'industre natura  
poi di chiaro e d'oscuro mi tinse  
per dipingermi degli oggetti la spezie più pura.

Ma s'in me non s'imprime amata imago  
horrido stimo ogn'altro aspetto vago.

Luminosa io sono la sfera  
ove formano vaghi aspetti  
le stelle d'amore  
e invaghiti su l'aura leggiara  
mi s'aggirano mille sguardi  
a ristoro del core.  
Ma di quel sol la sfera

of a hostile star,  
so beautiful a union  
can never unite us.

*(Eye 1)*

Indeed, cruel fate  
will not allow me to look upon  
my close companion  
even for one moment.

*(a 2)*

This is my sorrow,  
this is what torments me.

*(Eye 1)*

With a protecting arch it surrounded me  
and within this hollow industrious nature  
then coloured me light and dark  
that I might observe objects in clearest detail.

But if the loved image is not imprinted upon me,  
I regard all other fair aspects as ugly.

I am the luminous orb  
upon which stars of love  
form pleasing images,  
and enchanted, on the gentle breeze  
a thousand glances circle around me  
to refresh my heart.  
But the orb of that sun

onde sospiro  
talpa infelice il sol  
giammai non miro.

*(Occhio 2)*

Ciò che con lungo tedio  
altrui deve ascoltar cheto ed attento,  
io miro in un momento.  
Hor per vedere il desiato bene  
e abbreviarmi gli affanni  
consumo indarno gli anni  
e pur or quinci or quindi  
strali di luce io vibro  
la meta per scoprir dei miei desiri.

*(Occhio 1)*

Ma non convien che a rimirar l'aspiri  
poiché d'ebano il ciglio  
nell'amorosa mia funesta sorte,  
per altri arco è d'amor  
per me di morte.

*(Occhio 2)*

Il sepolcro nella culla  
diede il cielo solo a me  
e perché restassi un nulla  
col levarmi una figura  
che può dar somma ventura  
forma sferica mi diè.  
Qual lucerna sepolcrale

for which I long,  
unhappy mole, that sun  
I never see.

*(Eye 2)*

That to which others must listen wearily  
in a long attentive silence,  
I pick out in a moment.  
To find what I long for  
in order to worry less  
is to waste my time,  
but one way or another  
I send out streams of light  
to illuminate the goal of my desires.

*(Eye 1)*

But do not wish to gaze intently  
since the ebony brow  
of my beloved is, unluckily for me,  
a lover's (Cupid's) bow for others  
but a lethal weapon for me.

*(Eye 2)*

A tomb within the cradle  
was all that heaven gave me,  
and to ensure I stayed a cypher,  
while removing the profile from me  
that could have ensured a bright future,  
gave me a spherical shape.  
Like the lantern in a crypt

il mio lume ancor celò  
e tra l'ombre del mio male  
alla mia già morta speme  
di veder l'amato bene  
arder sempre mi obbligò.

*(Occhio 1)*  
Ma se alfine dispero  
di mirar l'amor mio  
e la vista per lui sepolta tace.

*(Occhio 2)*  
Che col serbarmi in sempiterno oblio  
hoggi l'eterna pace  
amica man mi porge.

*(a 2)*  
Ch'è officio pio  
chiudere i lumi ai morti.

#### 04 LONTAN DALL'IDOL MIO

Lontan dall'idol mio  
soffro pene di morte,  
e pur non moro.

Sol quando ritorni  
a Fillide in seno,  
afflitta quest'alma

my light remained concealed  
and amid the ghostly shadows of my pain  
added to my hopes already dead  
the obligation to yearn forever  
for a sight of the beloved.

*(Eye 1)*  
But if I ultimately despair  
of seeing my beloved  
and the sight of him is silently interred.

*(Eye 2)*  
That in eternal oblivion I must stay,  
offer me your hand today  
in sign of eternal peace.

*(a 2)*  
For it is a pious office  
to close the eyes of the dead.

Far from my beloved  
I suffer the pangs of death  
yet do not die.

Only when I return  
to Fillide's arms  
can my afflicted heart

alle tempeste mie  
spero la calma.

#### 05 IO MI PARTO

Io mi parto o cara vita  
e tu resti amato bene.  
Resto solo o cara vita  
e tu parti amato bene.  
Non scordar la mia ferita  
per pietà delle mie pene.  
Non tradir la mia ferita  
per pietà delle mie pene.

Che bagni acqua d'oblio  
la memoria gentil de la tua fede  
credilo pur Fileno  
incapace è il mio seno.

Porto impressa una sembianza  
per virtù del Dio d'Amor  
né potrà la lontananza  
risanar la piaga al cor.

Ch'io ti tradisca o bella  
quando tu cangi cielo  
e lasci a me dell'amor tuo la stella  
mai non sarà te'l giuro;  
anzi far no'l potria,

hope to find its storms  
replaced by calm.

I must leave you, dearest one,  
while you remain, beloved.  
I remain alone, my dearest,  
while you leave, beloved.  
Do not forget my smitten heart,  
but pity my suffering.  
Do not betray my smitten heart  
but pity my suffering.

That the waters of oblivion should touch  
the sweet memory of your love,  
believe me, Fileno,  
my heart could never allow.

I carry a likeness within me  
by the power of the God of Love,  
nor can separation  
heal the wound in my heart.

That I should be false to you  
when you are beneath another sky  
leaving the fate of your love with me,  
that will never be, I swear;  
indeed, I could never do it,

benché fosse infedele l'anima mia.  
Occhi belli con lume si vago  
altro lume regnar non potrà,  
o incontrando si lucida imago  
amarebbe la vostra beltà.

Venga meco il pensier nel mio partire  
ben che teco se'n resti il mio gioire.  
Resti dunqu'il pensier nel tuo partire  
ben che teco se'n vada il mio gioire.

#### O6 PER LA MORTE DI NINFA

Pastor d'Arcadia è morta Clori,  
quella ch'era semplice e bella,  
la tua gioia innocente, e il piacer mio.  
È morta Clori, oh Dio,  
Clori che tanto avea cura di me,  
che sol per me vivea,  
a tal misero stato  
la condusse la sorte  
che al fine in braccio a morte cadde.  
Cangiata sì, che agl'occhi miei  
tutt'altra Clori mia pare che lei.  
Allora oppresso il core  
da intenso affanno impetuoso e rio  
poco mancò che non morissi anch'io.  
Ah se pur hai di quella  
e memoria e pietà pensa ch'è morta,

even were my heart to be unfaithful.  
Lovely eyes that shine so sweetly,  
no other shine can ever take their place,  
for on encountering so bright an image  
it would fall in love with your beauty.

May the thought be with me as I leave  
that my joy remains with you.  
So may the thought stay here when you depart  
that my joy goes hence with you.

Shepherd of Arcady, Clori is dead,  
she who was ever simple and fair,  
your innocent joy, my pleasure.  
Clori is dead, O God!  
Clori who looked after me so well,  
who lived for me alone,  
into so wretched a state  
was she led by destiny  
that came the day she fell into death's arms.  
So changed was she that to my eyes  
she seemed a quite different Clori.  
Then was my heart so oppressed  
by the intensity of a violent, cruel grief  
that I was near death myself.  
Ah, if you remember her as I do  
and pity her, reflect that she is dead,

piangi il suo fato e il mio dolor conforta.

Prendi le rose più rugiadosa,  
bagnale come fece l'aurora,  
di Clori al sasso poi volgi il passo,  
chiamala a nome e il sasso infiora.

Parmi là negli Elisi  
vederla passeggiar tra mirto e mirto;  
ogni infelice spirito  
ferma lo sguardo in ella;  
il moto la favella  
tutte l'ombre innamora  
e vanno a gara di frondi e fiori  
a incoronarle il crine  
le greche pastorelle e le latine.

O cagion de' pianti miei,  
non pensare al mio gran duolo,  
non pensar né meno a me.  
Io verrò dove tu sei,  
godì pure e lascia solo  
ch'io sospiri e pensi a te.

#### O7 LASCIAMI UN SOL MOMENTO

Lasciami un sol momento  
o rimembranza amara  
del mio tradito amor.

mourn her fate and comfort me in my grief.

Pluck the dewiest roses,  
bedew them as did the dawn,  
then turn your steps towards Clori's grave,  
call her name and place the flowers there.

I seem to see her in the Elysian fields  
making her way between the myrtles;  
the eyes of every sad spirit  
rest upon her;  
her movement speaks of her,  
makes every shadow fall in love with her  
and Greek and Roman shepherdesses  
vie with leaves and flowers  
to crown her brow.

O cause of my tears,  
think not of my great sorrow,  
do not even think of me.  
I shall come to you,  
delight in that and only leave me  
to sigh and think of you.

Leave me for a moment,  
O bitter memory  
of my faithless love.

Sì fiero duol ch'io sento  
che la mia pace cara  
tutta mi involi al cor.

È possibile, oh Dio,  
che doppo tante offese  
si ricordi d'Eurillo il pensier mio?  
Come mai dal mio core  
giusto rigor non scancellò  
l'immagine dell'empio  
che tradì tanto il mio amore?

Sventurata Dorilla,  
qual pace spero alle tue pene amare  
se tra l'offese ancora  
tanto Eurillo ti piace e t'innamora?

Soffro in pace la catena  
ne più spero libertà;  
forse un giorno la mia pena  
del crudel pena sarà.

#### **O8 SEMPRE PIANGO / SEMPRE RIDO, E DIR NON SO**

Sempre piango e dir non so  
quando mai io riderò.  
Sempre rido e dir non so  
quando mai io piangerò.

So fierce is my pain  
that the peace so dear to me  
has fled from my heart.

Is it possible, O God,  
that after so many affronts  
I still remember Eurillo?  
However does a righteous sense of justice  
not cancel from my heart  
the image of the sinner  
who so betrayed my love?

Unfortunate Dorilla,  
what peace can you expect from your bitter woes  
if despite the affronts  
Eurillo still possesses your heart?

I shall bear my bonds in silence  
nor hope to be set free;  
perhaps one day the pain I feel  
will be felt by my tormenter.

Endlessly I weep and cannot tell  
when I shall ever laugh again.  
Endlessly I laugh and cannot tell  
when I shall ever weep again.

Parti, vola, fuggi da me  
vengo, corro, e torno a te  
che il tuo amore più non vuoi  
che il tuo amore solo io vuoi.  
No, no, restane in pace  
ed a quel volto porgi incensi e sospiri,  
ch'è la sola cagion de tuoi martiri.

Non sei più l'idolo mio  
perché ad altro dasti il cor.  
Reso fiero il mio pensiero  
vuol placarti col furor.

Cinzia, ingrata e crudele,  
negli aspri affanni miei sola costante,  
ti mostri troppo fiera, io troppo amante.  
Davanti al tuo sembiante  
mirami supplicante:  
ma se il tuo cor altra bellezza adora,  
se ti piace così, fa pur ch'io mora.

Al bel dardo di un tuo sguardo  
più resistere non so.  
Morirò, sì morirò;  
che volete di più luci crudeli?  
Ma prima di morire  
vi prego a rendermi disciolto in lacrime,  
l'avanzo misero di questo cor,  
che già mai non v'oltraggiò.

Leave me, fly, run away from me;  
I come, I run, and return to you  
for I no longer want your love  
for all I want is your love.  
No, no, stay here in peace  
and offer incense and sighs to that face,  
the sole cause of your torment.

You are no longer my goddess  
because you gave your heart to others.  
My mind has now become proud,  
it would appease you with anger.

Cynthia, cold and cruel,  
sole author of my bitter woes,  
you appear too proud, I too much in love.  
Before your countenance  
behold me, a suppliant:  
but if in your heart you love another,  
if this is what you want, then let me die.

I can no longer resist  
the dart of your glance.  
I shall die, yes, die;  
what more do you want, cruel eyes?  
But before I die  
I beg you to give me, dissolved in tears,  
the miserable remains of this heart,  
which has never offended you.

Sono questi del cor gl'ultimi fiati  
che languendo si more,  
già che a morir l'ultimo è sempre il core;  
che ingannando non more  
perché a tradir hai pronto sempre il core.

These are the last gasps of my heart  
as it languishes and dies,  
for the heart is always the last to die;  
which, deceiving, dies not  
because your heart is ever ready to betray.

*English translations © Avril Bardoni*



GLOSSA

*produced by*

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

*for*

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / note1-music.com

[glossamusic.com](http://glossamusic.com)