

fimt.

Forschungsinstitut für Musiktheater

Musik:Stimme:Geschlecht

Die doppelte Stimme?

mit

Kai Wessel, Bass und Countertenor
Markus Märkl, Cembalo

Donnerstag, 17. Mai 2012, 19.30 Uhr

Schloss Thurnau

Ahnensaal

im Rahmen des Symposions

SINGSTIMMEN
ÄSTHETIK
GESCHLECHT
VOKALPROFIL

Eintritt frei, Spenden werden erbeten



Programm

Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi (1659-1726)

Dolorosa partenza, aus: *Scherzi musicali* (Amsterdam 1698)

Cantata per Alto solo

Arioso (Adagio) – Recitativo – Arioso (Adagio) – Aria (Adagio) –
Recitativo – Aria (Andante ma non presto – più Andante – Adagio)

Baldassare Galuppi (1706-1785)

Toccata per il Cembalo d-moll

Johann Adolf Hasse (1699-1783)

Solfeggio d-moll

L'Inciampo, aus: *Orgoglioso fiumicello* (Text: Pietro Metastasio)

Cantata à Voce sola di Contralto (Quelle: Lbm, ca. 1732)

Aria – Recitativo – Aria

Pause

Georg Heinrich Bümler (1669-1745)

L'Anima che contempla Christo nell'orto a sudar sangue

Cantata (für Alt und B.c., Quelle: WD)

Recitativo – Aria (Adagio) – Recitativo – Aria Adagio

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata A-Dur K. 208 (Andante e cantabile)

Sonata A-Dur K. 209 (Allegro)

Benedetto Marcello (1686-1739)

Cantata per Alto solo, aus: *La Cassandra* (1727; Quellen: D-MÜs, D-DIb, I-Nc)

Zur Konzeption

Der Titel des Konzerts „Die doppelte Stimme?“ ist von einer These angeregt, die Marco Beghelli in seinem gemeinsam mit Raffaele Talmelli erschienenen Buch „Ermafrodite armoniche“ aufgestellt hat.¹ Beghelli untersuchte Zeugnisse zur Stimme von Maria Malibran und stellte fest, dass gewisse Anteile ihrer Stimme seitens ihrer Zeitgenossen als „männlich“ [voce mascolina], andere als „weiblich“ [voce femminile] beschrieben wurden. Diese Aussagen hätten sich, so Beghelli, einerseits auf ihre „dramatischere, rauhere Altstimme“, andererseits auf ihre „leichte Sopranstimme“ [soprano leggero e buffo/serio] bezogen; die Malibran habe also zwei Stimmen in einer vereint. Beghelli sieht eine solche „doppelte“ Stimme nicht nur als typisch für die heute als „romantische Soprane“ par excellence angesehenen Stimmen wie etwa jener Maria Malibrans, sondern regt vorsichtig anhand von Zeugnissen, darunter zu den Kastraten Giovanni Battista Velluti und Venanzio Rauzzini sowie anhand früherer Einspielungen von Altistinnen und Alessandro Moreschis um 1900, auch zur Überlegung an, wonach sie bereits für Kastraten grundlegend gewesen sein könnte. In diese Richtung deuten indirekt auch die neueren Publikationen zu Kastraten von Giovanni Sole² und Luca Scarlini,³ die einerseits von kristallinen, abstrakten Stimmen sprechen, andererseits aber eine in ihrer Kraft bedingte besondere Wollust und Erotik annehmen, den Widerspruch aber nicht thematisieren. Dies könnte darauf zurückgehen, dass sie unbewusst in der ersten Überlegung auf die hohen Stimmbereiche, in der zweiten auf die tiefen rekurrieren. Die komplexe Thematik von Vokalprofilen wird damit nur angedeutet: Inwiefern sind damalige Adjektive und Adverbien, die in Stimmbeschreibungen auftauchen, häufig gewesen und wurden nicht nur vereinzelt oder in bestimmten Jahrzehnten gebraucht? Wer verwendete sie, und wurde eine hohe Stimme in allen Zeiten „abstrakt“ und „kristallin“ und eine tiefe, rauhe grundlegend als „männlich“ oder „erotisch“ wahrgenommen? Inwiefern ist eine heutige

¹ Marco Beghelli, Raffaele Talmelli: *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini Editore 2011.

² Giovanni Sole: *Castrati e ciccisbei: ideologia e moda nel Settecento italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino 2008.

³ Luca Scarlini: *Lustrini per il regno dei cieli: ritratti di evirati cantori*. Turin: Bollati Boringhieri, 2008.

Interpretation und damit „Übersetzungsleistung“ damaliger angenommener Wahrnehmung von Stimmlichkeit hilfreich oder verfälschend? Zurück zur doppelten Stimme: Die Praxis und Hochachtung von zwei (oder sogar drei!) durch einen Bruch getrennten, divergierenden Stimmen einer Sängerin oder eines Sängers steht der heutigen, auf eine Verbindung von Kopf- und Bruststimme und somit auf die ähnliche Klangfarbe der Stimme über alle Bereiche hinweg fokussierten Gesangs- und Ausbildungspraxis diametral entgegen. Sie ist nur ein Beispiel dafür, auf wie unterschiedliche Arten die menschliche Stimme, und dies gilt sogar für das gleiche Repertoire, ausgebildet und zu Gehör gebracht werden kann. So wird der Tancredi im Opernbetrieb meist von Mezzosopranistinnen gesungen, die anders als Maria Malibran keinen Bruch, sondern eine Egalität in der Stimme aufweisen – welche Konsequenzen hat dies für die Wirkung und Überzeugungskraft der Partie bei gleichzeitig anderem Publikum als dem der Uraufführung?

Die Anbindung zweier Stimmen eines Sängers oder einer Sängerin an verschiedene Geschlechter, die Frage, wie ein solches Vokalprofil zu beschreiben wäre, die Frage der dahinterstehenden Ästhetik sind Ansatzpunkte, die die These der möglichen „doppelten Stimme“ mit dem Thema des Symposions „Singstimmen: Ästhetik. Geschlecht. Vokalprofil.“ verbinden. Das Programm, das Kai Wessel für uns zusammengestellt und zu einem großen Teil selbst direkt aus handschriftlichen, oft in zahlreichen Abschriften überlieferten und miteinander verglichenen Quellen transkribiert hat, besteht aus Vokalmusik, die in der unmittelbaren Nähe herausragender Sängerinnen, Sänger und Gesangspädagogen des frühen 18. Jahrhunderts angesiedelt ist. Mehr noch: Sie rechnete möglicherweise mit einer „doppelten Stimme“, nicht nur im Sinn Beghellis. Abgesehen von einer Kantate handelt es sich um Vokalmusik von Komponisten, oft selbst Kastraten, die im Zentrum damaliger Gesangkunst standen. So hatte der Altkastrat, Komponist und Librettist Francesco Antonio Pistocchi seine berühmte Gesangsschule in Bologna 1706 gegründet, die u.a. Kastraten, die unter Händel in London sangen, wie etwa Antonio Bernacchi, hervorbrachte. Auf den Komponisten Johann Adolf Hasse geht die berühmte Bemerkung, man müsse eine Sänger[innen]stimme einkleiden, zurück. Hasse, meistgespielter Komponist der Opera seria Italiens

und Europas, schrieb für die größten Gesangsstars seiner Zeit, von Vittoria Tesi bis zu Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni, von Farinelli über Caffariello bis zu Domenico Annibali. Die mangelnde heutige Bekanntheit Hasses ist nicht zuletzt auf das Fehlen jener Sängerinnen und Kastraten, für deren individuelle stimmliche Fähigkeiten er seine Partien schrieb, zurückzuführen. Eine der illustren Persönlichkeiten des Musiklebens Venedigs war der Jurist Benedetto Marcello, Musiktheoretiker, Musiker, Komponist und Mäzen. In seinem Salon nahmen Karrieren wie jene Faustina Bordonis ihren Anfang. Seine *La Cassandra*, der eigentliche Höhepunkt des Abends, ist eine Altkantate, die auch eine Bassarie aufweist – vom gleichen Kastraten oder der gleichen Sängerin auszuführen. Und schließlich wurde auch ein Stück einbezogen, das diesseits der Alpen anzusiedeln ist. Es handelt sich um eine geistliche Kantate des Falsettisten und Komponisten Georg Heinrich Bümler, die ursprünglich vermutlich von ihm selbst gesungen wurde, jedoch mit einem Text, der typisch für die italienische Gegenreformation ist.

Die 1698 publizierte Kantate Pistocchis, die im nachfolgenden Text Kai Wessels näher erläutert wird, schildert einen schmerzhaften Abschied: Die verlassene Irene ist die einzige zu Tode Betrübte innerhalb einer lächelnden Natur; ihre Stimme reicht, anders als die der Nachtigall, nicht aus, um ihren Lidio zurückzurufen. Von Hasse wird zunächst – und was könnte einen den SängerInnen gewidmeten Abend besser charakterisieren – eines seiner zahlreichen, mindestens 67, Solfeggien gesungen. Darauf folgt eine seiner Kantaten aus der Zeit um 1732 mit einem Text von Pietro Metastasio. Sie thematisiert das Hindernis des Flusses, das der Protagonist, Ironie des Schicksals, sich selbst erschaffen hat. Obwohl die Singstimme nicht einfach auszuführen ist und die Arien wie Opernarien gehalten sind, verlegte Hasse bestimmte Verzierungen, wie sie für AusnahmesängerInnen wie etwa Faustina Bordoni oder Farinelli durch Hasse in den 1730er Jahren üblich waren, darunter Sechzehnteltriolen mit darauffolgender Tonwiederholung und Trillern sowie Trillerketten zu je acht Tönen, in die Ritornelli. Demnach ist anzunehmen, dass diese Musik als für viele SängerInnen ausführbar angelegt wurde. Sie ist ein gutes Beispiel für Hasses Personalstil, der seine Arien ab den 1730er Jahren unverwechselbar machte. Die Kantate Marcellos *La Cassandra* wird ebenfalls

unten in einem nachfolgenden Text Kai Wessels erläutert. Dagegen ist die Kantate von Bäumlér religiöse Musik. Sie gehört zu den typischen, damals so beliebten Momenten des emotionalen Nachvollziehens des Leidens Christi.

Saskia Maria Woyke

La Cassandra

Der Dichter Antonio Conti vereinte [in der nach dem April 1727 entstandenen Kantate] große Teile von Homers *Iliade* in der Übersetzung Antonio Maria Savinis (1723) mit Passagen aus Lycophrons und Euripides' Schilderungen des Trojanischen Krieges: Cassandra, die Tochter des trojanischen Königs Priamos, ist vom Gott Apollon mit visionären Gaben gesegnet worden, wird dann aber – nachdem sie sich seinem Liebeswerben entzieht – damit bestraft, dass niemand ihren Prophezeiungen Gehör schenkt. So muss sie den Untergang ihrer Stadt und ihrer Familie in qualvollen Visionen durchleben. Ihre Warnungen bleiben unerhört und Troja versinkt in Schutt und Asche.

Alle 25 erhaltenen Abschriften der Kantate zeugen von zahlreichen Aufführungen und somit der großen Wirkung des Stücks. Charles Burney berichtet von einer Aufführung 1770 in Venedig, bei der die Kantate von einem Bass eindrucksvoll interpretiert wurde. Fast alle Manuskripte tragen die Überschrift „Cantata per Alto“. An diesem Punkt weiß auch der Musikwissenschaftler Colin Timms keine plausible Erklärung zu geben. Die Arie des Priamos ist in den mir bekannten Kopien im Bassschlüssel geschrieben, dem nur zu Beginn ein Altschlüssel vorangestellt ist. Ich muss mutmaßen, ob Benedetto Marcello diese Notation für seine Möglichkeiten zur Zeit der Uraufführung wählte und – seiner Intention absolut widersprechend – diese eine Arie von einem zweiten Sänger ausführen ließ. Oder beherrschten die Bassisten der Zeit ihr Falsett so gut, dass sie diese Aufgabe zur Zufriedenheit des Publikums bewältigten? Zur Blütezeit der Kastraten nur schwer denkbar; außerdem hatte nur wenige Monate zuvor die berühmte Altistin Rosana Scalfi die Alt-Partie in *Il Timoteo* [einer anderen Kantate Marcellos der gleichen Zeit] übernommen mit einem Umfang von immerhin d bis g“. Für die Cassandra aber

wird eine (!) Stimme mit einem Umfang von mehr als drei Oktaven gefordert, also von F bis a“. Aufgrund einiger Berichte über Sänger mit dieser Fähigkeit und der Tatsache, dass eine Gesangsstimme (besonders die männliche) Brust- und Kopfreister gleichermaßen beherrschen sollte, liegt es nahe, dass zumindest 1770 die *Cassandra* von einem Bassisten als Altus gesungen wurde.

Kai Wessel

Dolorosa partenza

Mit der hier vorliegenden Kantate haben wir ein Beispiel der ausdrucksvollen Tonsprache eines seinerzeit hochberühmten Sängers, Komponisten und Pädagogen, dessen Name heute nur langsam der Öffentlichkeit geläufig wird. Geboren 1659 in Palermo als Sohn eines ab 1661 in Bologna tätigen Violinisten, erhielt Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi bereits mit drei Jahren den Ruf eines musikalischen Wunderkindes, das 1667 sein op. 1 *Capricci puerili* edieren ließ. Um dieses außerordentliche Talent zu fördern, wurde der Knabe kastriert und konnte – ein eher seltenes Glück – eine beachtliche Karriere als Alt-Kastrat auf den Bühnen Europas verfolgen. Markgraf Georg Friederich d.J. von Brandenburg-Ansbach lernte Pistocchi auf seiner Italienreise 1695/96 kennen und verpflichtete ihn zusammen mit Giuseppe Torelli an seine Residenz in Ansbach. Das neue Opernhaus dort wurde im März 1697 mit Pistocchis *Il Narciso* feierlich eröffnet. Der Erfolg kam u.a. in Form einer Partitur auch der brandenburgischen Kurfürstin Sophie Charlotte zu Gehör, die am 25.9.1697 dem Markgrafen schrieb, sie sei „charmiret von seiner music und habe ihr leben des gleichen nicht gehöret“.

Pistocchis op. 2 *Scherzi musicali* (Amsterdam, 1698) – eine große Sammlung vokaler Kammermusik – ist somit auch Sophie Charlottes Ehemann, Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg gewidmet. Außerdem finden sich noch französische und italienische Gedichte im Nachlass der Kurfürstin, die von Pistocchi teilweise vertont wurden. In der Sammlung *Scherzi musicali* befindet sich die Alt-Fassung der Kantate *Dolorosa partenza*; die handschriftliche Fassung für Sopran gehört zum Bestand der Staatsbibliothek Preußischer

Kulturbesitz Berlin. Wo dieses Werk seinen Ausgang nahm, ist nur zu vermuten; die Beziehung zu Berlin aber ist durch die beschriebenen Umstände recht deutlich.

Pistocchi und Torelli waren noch einige Jahre für den Markgrafen in Ansbach tätig, konnten aber auch Gastspiele und Aufträge anderer Herrscherhäuser annehmen, wie z.B. ein gemeinsames Engagement am Wiener Hof im Jahre 1700. Mit dem Tod des Markgrafen 1703 endete das Dienstverhältnis und Pistocchi kehrte nach Bologna zurück. Bis 1705 lässt sich seine Tätigkeit als Opernsänger nachweisen, die Folgejahre wurde er als Mitglied der Capella musicale an San Petronio geführt. Mehr und mehr aber sprachen sich seine Erfolge als Gesangspädagoge herum, die u.a. in Antonio Bernacchi, Annibale Pio Fabri und Padre Giovanni Battista Martini ihre Beispiele finden. Francesco Antonio M. Pistocchi starb am 13. Mai 1726 als hochdekoriertes Musiker im geistlichen Stande in Bologna. Pier Francesco Tosi sagt in seinem berühmten Gesangstraktat, Pistocchi sei „der berühmteste Sänger unserer und aller Zeiten gewesen, [...] der einzige Erfinder eines geendigten und vollkommenen Geschmacks.“

Kai Wessel

Die Künstler

Der Countertenor Kai Wessel wurde in Hamburg geboren und studierte Musiktheorie (Prof. Roland Ploeger), Komposition (Prof. Dr. Friedhelm Döhl) und Gesang (Prof. Ute von Garczynski; Konzertexamen mit Auszeichnung) an der Musikhochschule Lübeck. Parallel dazu studierte er barocke Aufführungspraxis extern an der Schola Cantorum Basiliensis bei René Jacobs, dessen Assistent er bei Bearbeitungen mehrerer Opern war. Er errang Preise beim VdMK-Wettbewerb Berlin (u.a. Sonderpreis des Deutschen Bühnenvereins für die beste Interpretation eines zeitgenössischen Werkes) und des Concours Musica Antiqua des Flandern-Festivals Brugge und erhielt Stipendien von der Studienstiftung des Deutschen Volkes und dem DAAD (Fortbildung bei Peter Kooy, Holland). Kai Wessel gehört zu den führenden Vertretern seines Fachs, eingeladen von Orchestern und Dirigenten in aller Welt (u.a. von Philippe Herreweghe, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Jordi Savall, Ton Koopman, William Christie, Nicholas McGegan, Reinhard Goebel, Masaaki Suzuki, Martin Haselböck, Hermann Max, Michel Corboz, Hans-Werner Henze, Sylvain Cambreling, Arturo Tamayo, Heinz Holliger, Peter Rundel), dokumentiert durch Rundfunk-, Fernseh- und über 90 CD-Aufnahmen. Operngastspiele führten ihn an die Häuser in Barcelona, Nizza, Hamburg (UA Burkhard Friedrich *Lancelots Spiegel*), Hannover, Berlin (Deutsche Oper, UA Isabel Mundry *Ein Atemzug – Odyssee*), Dresden, Stuttgart, Freiburg, St. Gallen und an das Theater Basel, dem er von 1994 bis 2004 als Gast verpflichtet war. Dort wirkte er mit unter der Regie von Herbert Wernicke (*Theodora, Aus Deutschland, Giulio Cesare, Wie liegt die Stadt so wüste, Actus tragicus, Israel in Egypt*), Joachim Schlömer (als Orfeo in Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* und als Andy in der UA von Olga Neuwirths *Lost Highway* in einer Co-Produktion mit dem Steirischen Herbst Graz 2003), Karin Beier und Claus Guth (als Armenischer Knabe in der UA von Klaus Hubers *Schwarzerde*). Ebenso trat er in Bühnenproduktionen bei Festspielen für barocke oder zeitgenössische Musik auf, wie den Händel-Festspielen in Göttingen (Joachim, Unulfo, Arsace, Giulio Cesare), Halle (Unulfo, Bertarido) und Karlsruhe (Giustino, Cleofe), in Schwetzingen, Wien und Salzburg (UA

Salvatore Sciarrino *Luci mie traditrici*), Amsterdam und Venedig (Mauricio Kagel *Aus Deutschland*), Innsbruck, Bregenz (UA Georg Friedrich Haas *Die schöne Wunde*) und Zürich (UA Regina Irman *Poem ohne Held*). Für seine Stimme wurden Werke geschrieben von Annette Schlünz, Rebecca Saunders, Karola Obermüller, Mauricio Kagel, Heinz Holliger, Klaus Huber, Matthias Pintscher u.a. Kai Wessel ist Professor für Gesang und Historische Aufführungspraxis für Sänger an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Lehrender für Gesang an der KWU Wien (2006-2012) erfolgte die Wiederaufführung von Francesco Pistocchis *Pastorale // Narciso* nach 300 Jahren im November 2008 unter seiner Leitung. Im Oktober 2012 debütiert Kai Wessel an der Bayerischen Staatsoper München unter Kent Nagano in der UA von Jörg Widmanns Oper *Babylon*. Im Mai 2013 übernimmt er eine der Hauptrollen in der UA von Georg Friedrich Haas' Oper *Thomas* bei den Internationalen Musikfestspielen in Schwetzingen.

Markus Märkl, Cembalist und Organist, begann seine musikalische Ausbildung am Leopold-Mozart-Konservatorium in Augsburg und führte seine Studien in Basel an der Schola Cantorum bei Jean-Claude Zehnder (Orgel), Andreas Staier (Cembalo) und Jesper Christensen (Basso continuo) weiter. Er gewann 1992 einen zweiten Preis beim internationalen Paul-Hofhaimer-Organwettbewerb in Innsbruck. Noch während seines Studiums unterrichtete Markus Märkl zwei Jahre Cembalo, Generalbass und Improvisation an der Schola Cantorum. Seit 1996 arbeitet er als Kursdozent regelmäßig mit dem Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz zusammen. Markus Märkl gab Konzerte in Europa, Israel, den USA, Singapur und Australien als Solist sowie mit Ensembles und Orchestern wie Concerto Köln, dem Ensemble 415 und dem Freiburger Barockorchester. Eine mehrjährige Zusammenarbeit verbindet ihn u.a. mit der französischen Geigerin Hélène Schmitt und der Sängerin Maria Jonas. Nicht zuletzt ist er seit über zehn Jahren ständiger Begleiter des Countertenors Andreas Scholl. Aufnahmen mit Markus Märkl erschienen bei Harmonia Mundi France, Christophorus, Claves und Decca.

Die Texte

Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi (1659-1726)

Dolorosa partenza

Dolorosa partenza, oh Dio,
che l'alma mi divide dal seno
e mi dà morte.

Senti, Lidio spietato,
e così lasci / la tua Irene fedel
quella cui tu solevi
con lusinghe ed amori
far morir di dolcezza / e di piacere,
quel Irene che l'alma / con il core
ti dono, quella son io
che in abandonò / e in preda
al duol tu lasci
vedova di quei nodi
che stringevanò il Cor
così soavi / cangiati hor per mia
pena / nelle crude d'averno
empie ritorte.
Dolorosa partenza...

Vedo Zeffiro con l'aura
a scherzar sopra dell'onde.
L'usignuol
quando si lagna / la compagna
pur ritorna / egli risponde.
Vedo Zeffiro...

Solo io misera e lassa
tortorella smarrita e senza core

n'andrò afflitta al ruscello
non per smorzar l'ardore,
mà per intorbidar quell'aque chiare
vò pianger tanto e tanto
sin che il rivo divenga
un mar di pianto.
Oh Dio, Lidio non m'ode
ed io spargo i sospiri

Schmerzhafter Abschied

Schmerzhaft ist der Abschied, o Gott,
der mir die Seele vom Busen trennt
und mir den Tod bereitet.

Höre, erbarmungsloser Lidio:
so verlässt du deine treue Irene,
die du einst schmachten ließest
mit Schmeicheln und Liebkosungen
aus Wonne und Freude,
jene Irene, die dir Seele und Herz
schenkte, die bin ich,
welche – eine Beute des Schmerzes –
du zurücklässt
als eine Witwe jener Liebesbande,
die das Herz zuschnürten
und – einst so süß – sich nun mir zur
Pein verwandelt haben in grausame
Ketten der Hölle.
Schmerzhaft ist der Abschied...

Ich sehe den Zephyr mit dem Lüftchen
über den Wellen scherzen.
Selbst wenn die Nachtigall
klagt, kehrt die Gefährtin
zurück, antwortet er.
Ich sehe Zephyr...

Ich allein, unglücklich und matt,
wie ein verlorenes Täubchen und ohne
Herz,]
werde von hier betrübt zum Bache gehen,]
nicht um die Liebesglut zu löschen,
sondern um jenes klare Wasser zu trüben:
Ich will weinen mehr und mehr,
bis der Fluss
zu einem Meer aus Tränen wird.
Ach Gott, Lidio hört mich nicht,
während ich die Seufzer

all'aure ai venti (.)
Che farai dunque
ò sfortunata Irene
in preda a tante pene?

Piangerò per conforto dell'alma
morirò per satiar il destino.

Uno spettro sarò senza salma

una furia del nume bambino.
Piangerò...

den Lüften und Winden überlasse.
Was wirst du nun tun,
o unglückliche Irene,
eine Beute so großer Pein?

Ich werde der Seele zum Trost weinen
und sterben, um dem Schicksal zu
genügen.

Ein Gespenst ohne sterbliche Hülle werde
ich sein -

und eine Furie des bübischen Gottes.
Ich werde weinen...

Übersetzung: Kai Wessel

Johann Adolph Hasse (1699-1783)

L'Inciampo

Orgoglioso fiumicello,
chi t'acrebbe i nuovi umori?
Ferma il corso, io vado a Clori;
scopri il varco, a Clori io vò.

Già m'attende all'altra sponda,

lascia sol ch'io giunga a lei.
Poscia in onda i campi miei

ne di te mi lagnerò.

Orgoglioso fiumicello, ...

Ma tu cresci fra tanto,
ecco l'aurora.
Clori m'attende
ed io m'arresto ancora.
Invido fiume,
e quando meritai tanto sdegno?

Io dal tuo letto allontanai gl'armenti.

Das Hindernis

Stolzes Flüsschen,
wer steigert deine neuen Launen?
Halte an den Lauf, ich gehe zu Chloris;
finde die Furt, zu Chloris will ich.

Schon erwartet sie mich
auf der anderen Seite,
Gewähre mir nur, zu ihr zu gelangen.
Dann mögen meine Felder überflutet
werden,]

doch über dich werde mich nicht
beklagen.]

Stolzes Flüsschen, ...

Aber inzwischen wächst du weiter an,
die Morgenröte ist schon da.
Chloris erwartet mich,
doch ich bin immer noch hier.
Neidischer Fluss!
Was tat ich, um so viel Verachtung
zu verdienen?

Ich war es, der aus deinem Bett
die Herde entfernte.

Io sol contesi a Fille ed a Licori
del tuo margine i fiori:
e [io] spesso, ingrato,
per non scermati umor
(Numi il sapete) poche stille
ho negato alla mia sete.
Se ignoto altrui non sei,
opra è de' versi miei.
Se passi ombroso
in fra gli estivi ardori,
io su le sponde
io t'educai gl'allori.
Allor bagnavi appena
la più depressa arena:

Un sasso, un [picciol] ramo
svelto dal vento
a un arboscel vicino
era impaccio bastante al tuo cammino.
Ed or cangiato infiume
gonfio d'acque e di spume
strepitoso rivolgi arbori e sassi,
sdegni le sponde,
e non m'ascolti, e passi.

Ritornerai fra poco
povero ruscelletto
del polveroso letto
tra sassi a mormorar.

Ti varcherò per gioco
disturberò quell'onde
ne chiaro frà le sponde
farò che vadi al mar.

Ich allein verbot sogar Phyllis und Likoris
die Blumen deines Gestades:
und oft habe ich, Undankbarer,
um deine Laune nicht zu verderben,
(Götter, ihr wisst es) mit nur wenigen
Tropfen meinem Durst getrotzt!
Wenn du anderen nicht unbekannt bist,
dann ist dies Dank meiner Verse.
Während du düster vorüberziehst
zwischen den sommerlichen Gluten,
habe ich dir an den Ufern
Lorbeer aufgesetzt.
Damals hast du höchstens
die niederlegendsten Ufer befeuchtet:

Ein Stein, (ja) ein [kleiner] Ast,
vom Winde
einem nahen Bäumchen abgerissen,
war Hindernis genug deinem Lauf.
Und jetzt, in einen Fluss verwandelt,
voll Wasser und Brandung,
wälzt du kräftig Äste und Steine,
bringst das Ufer auf,
hörst nicht auf mich – und fließt vorbei.

Doch du wirst in Kürze
als armes Rinnsal
seines staubigen Bettes
dahin zurückkehren, zwischen Steinen
zu murmeln.

Dich werde ich im Spiel überqueren,
ich werde diese Wellen stören,
und trübe zwischen den Gestaden –
werde ich dafür sorgen, dass du
ans Meer gelangst.

Übersetzung: Kai Wessel, Saskia Maria Woyke

Georg Heinrich Bümler (1669-1745)

*L'Anima che contempla Christo
nell'orto a sudar sangue*

Da quegli d'Adamante scagni eterni
scendete Angeli santi
e con lini intessuti dalle più pure mani
ch'ordiscono gl'aredi al bel Empiro,
tergete omai tergete
d'un Dio che in agonia languido sviene,
quei che stillan sudori
le sacresante vene.]
Agonia il mio signore
e di sangue forma un rio,
E vuol ei ch'il sacro umore,
sia lavacro al fallo mio.
Agonia...

Tu redentor m'insegni
à pregar con ardor,
se all'or che porgi
all'eterno tuo padre
vive preci d'amor,
Ti stempri in sangue,
e se tu che sei Dio
isveni sul riflesso di mie colpe,

io sul riflesso adunque
che peccator t'offesi,
andronne intanto
superbo ogn'or
che non mi strugga in pianto. [z. T. unleserlich]

Correte a mille
amare stille
sul corpo esangue
che versa sangue
per troppo amor.

*Die Seele, die Christus betrachtet,
während er im Garten Blut schwitzt*

Aus jenen ewigen diamantenen
Höhen]
steiget hernieder, heilige Engel
und mit Leinen, das von den
reinsten Händen gesponnen wurde,
die das Innere des schönen Epiro
ordnen, wischet nun, wischet
von einem in einer kraftlosen Agonie
ohnmächtig werdenden Gott
jenen Schweiß auf, der von seinen
hochheiligen Venen herabperlt.
In Todesängsten befindet sich mein
Gott]
und formt aus Blut einen Fluss.
Und er möchte, dass der heilige Saft
meine Sünde abwäscht.
In Todesängsten...

Du, Erlöser, lehrst mich
mit Glut zu beten,
wenn du deinem ewigen
Vater lebendige Gebete der Liebe
vorträgst.
löst du dich im Blut auf,
und wenn du, der du Gott bist,
im Spiegel meiner Schuld
ohnmächtig wirst,
so löse ich mich nicht über der
Überzeugung, dass ich dich
als Sünder hochmütig verletzte,
in Weinen auf, noch hochmütig,
wie ich bin. [z. T. unleserlich]

Laufet, oh laufet tausend
bittere Tropfen
den blutleeren Körper hinunter,
der für zu viel Liebe
Blut vergießt.

E lavi l'onda
ogni sua gronda
e sia all'esborso
pari il rimorso
d'ogni mio error.
Correte...

Und es wasche die Welle
jede ihre Traufe
und gleiche in ihrer Verausgabung
der Reue
meines jeden Irrtums.
Laufet...

Übersetzung: Saskia Maria Woyke

Benedetto Marcello (1686-1739)

Aus La Cassandra

[...]

Non sempre riderai, scherzosa Dea
prima cagion di tutti i nostri mali.
A più fier de' mortali
Palla gl'occhi conforta,
ed ei ti vede intorno al caro figlio
stender le bianche braccia,
e oppur tremante alle Greche
Falangi / le inrespature del lucente
Peplo.

Du wirst nicht immer lachen, scherzhafte
Göttin, Ursprung all unsrer Übel!
Dem tapfersten aller Sterblichen
ermutigt Pallas den Blick,
und er sieht dich deine blassen Arme
um den geliebten Sohn legen
und die Falten des leuchtenden Peplons
den griechischen Schlachtreihen zitternd
entgegen stellen.

Ma il furibondo Greco
stringe l'arco piegato,
e il dardo incocca;
fischia la corda, e vola
il ferro acuto
e t'impiega la man, morbida mano,
mano fievole, e imbelle.
L'immortal sangue dalla palma
gronda,],
e così il duol della ferita inaspra,
che de' conforti di Dione
ha d'uopo, e de' Ponj balsami,
Non molto campo colui,
che con gli Dei combatte,
nè fia felice al suo ritorno, il Greco.

Jedoch der zornige Grieche
hält den gespannten Bogen fest
und setzt den Pfeil an;
es zischt die Sehne, und es fliegt
das spitze Eisen,
und sie verwundet deine Hand, deine
weiche, schwache und unkriegerische
Hand:] Das unsterbliche Blut tropft aus
ihrer Fläche]
und vergrößert den Schmerz der Wunde,
die somit Diones Erquickung
und Apollos Balsam bedarf.
Es lebt nicht lange derjenige,
der gegen die Götter kämpft, und auch
der Grieche wird bei seiner Rückkehr
nicht glücklich sein.

Ma tu fratanto, o molle Dea, t'ascondi
ne' boschi Idallii
e ti trattien co' vezzi,
co' sorrisi, e bisbigli

Du aber, sanfte Göttin, verbirgst dich
unterdessen in den Wäldern Idaliens
und vergnügst dich mit Liebkosungen,
Gelächter und Geflüster,

di cui porti istoriato il vago Cinto,

e lascia l'ire, e le battaglie a Palla.

Ella del Padre Giove veste l'usbergo,
e l'egida sostiene
dalle cui fimbrie pende la sconfitta,
il terrore, la discordia, il furore,
e le stragi, e la morte
volanti intorno alla Gorgonea testa.

Ahi spettacolo mesto
che a lagrimar mi sforza
sopra le tue ruine,
o Patria amata.
Io precedendo le Troiane spose
al Tempio corro della Dea segnata,
ed offro incensi, e fiori;

Ecuba piange, Andromaca sospira
e Priamo prega:
„Santa Dea, Figlia di Giove
che col ciglio il mondo move,
non sdegnar de tuoi divoti
l'osti e i voti.
Ma con l'egida difendi Troia, e l'Asia,

e pietà prendi de' perigli delle madri
de de' lor figli.“

Nulla ottien dalla Diva
il Rè dolente.

[...]

Non si giganteggia Orione stellato
sul mare turbato.

Come Ettore che trascorre
e mura atterrate e navi rostrate,
va il foco serpendo,
stridendo, muggendo

e il Lido fiammeggia.
Lo splendor dell'incendio
il guardo fere dell'implacabile,
dell'indomabile allievo di Centauro.

die auf deinem reizvollen Gürtel
abgebildet sind,]

und überlässt Pallas den Zorn und die
Schlachten.]

Sie trägt den Harnisch des Vaters Zeus
und hält seinen Schild empor,
von dessen Fransen Niederlage,
Schrecken, Zwietracht und Wut,
Gemetzeln und Tod verbreitet werden,
die um das Gorgonenhaupt fliegen.

Ach, welch trauriger Anblick,
der mich zum Weinen
über deine Ruinen bringt,
o geliebtes Vaterland!

Den trojanischen Bräuten voraneilend,
laufe ich zum Tempel der erzürnten
Göttin] und opfere Weihrauch und
Blumen;]

Hekabe weint, Andromache seufzt
und Priamos betet:

„Heilige Göttin, Tochter des Zeus,
der die Welt mit der Wimper bewegt,
weise nicht die Opfer und Weihgaben
deiner Jünger ab!

Sondern verteidige Troja und Asien mit
deinem Schild,]

und habe Mitleid mit der Not der Mütter
und derer Söhne.“

Nichts erreicht der leidende König
bei der Göttin!

[...]

Der schon in Sterne verwandelte Orion
erhebt sich nicht mehr gigantisch
über dem wilden Meer.]

Wie der herumrasende Hektor,
greift nach niedergerissenen Mauern
und bewaffneten Schiffen das
schlängelnde,] zischende, tosende
Feuer,]

und der Strand steht in Flammen.

Das Strahlen der Feuersbrunst
blendet den Blick des unerbittlichen
und unbeugsamen Zöglings des
Zentauren.]

Onde all'amico:
„Armati“, disse, „è tempo“
e gl'offre l'elmo,
lo scudo ponderoso
e la gran spada, che imbrandir mai
non puote alcun de' Greci.

O misero! Non sai
qual fieno i tuoi deliri
e qual pianti e sospiri
in breve verserai
sul corpo esangue
del Garzon incauto.
Di sangue, e polve
ha già bruttati i Crini,
simili a quelli delle Grazie,
e stretti tante volte da te
con aurei nodi.
Non fu sì orribile quella ferita
che ad Adon candido tolse la vita;

ne men di quell oil viso pallido
apparve bello.
Il maggior de' mortali
è il più infelice, rugge,
mugge, e sulla testa versa cenere,

e la vesta squarcia e lorda
e pesta il petto:
ma tosto il dolore si cangia in furore.
[...]

Ei cade sulla polve:
e invano priega il vincitor
per la sua stessa vita, e pè suoi
Genitori]
Ei lo calpesta, e l'asta ferrea tratta
dal morto corpo,
gli dispoglia l'armi;
gli for a i nervi del talon de' piedi,
lega al Cocchio il Cadavero,
e sul Cocchio che la vendetta guida,
e l'Orrore accompagna sale
e sforza i destrieri
e quell volando van per la polve

Dann sagt er zum Freund:
„Bewaffne dich, die Zeit ist gekommen“
und übergibt ihm den Helm,
den schweren Schild
und das große Schwert, das kein
Grieche sonst führen kann.

Du Unglücksseliger! Noch weißt du nicht
welcher dein Wahn sein wird
und welche Tränen und Seufzer
du in Kürze über den blutüberströmten
Körper des unvorsichtigen Jünglings
vergießen wirst.
Schon hat er mit Blut und Staub
sein Haar getränkt,
welches dem der Grazien ähnelt
und welches von dir oft mit goldenen
Bändern geknotet worden ist.
Nicht so schrecklich war die Wunde,
welche dem schönen Adonis das Leben
nahm;]
nicht minder schön erschien jener
im blassen Antlitz,
Der größte der Sterblichen
ist der Unglücklichste, er schreit,
er brüllt, und sein Kopf wird mit Asche
überschüttet,
der Mantel zerrissen und besudelt
und seine Brust zertreten:
Aber sofort wandelt sich der Schmerz
zur Raserei [...].

Er fällt in den Staub
und fleht vergebens den Sieger
um sein Leben und das seiner Eltern.

Er tritt ihn und, einmal den Speer
aus dem toten Körper herausgezogen,
entkleidet ihn seiner Waffen;
durchtrennt die Sehnen, fesselt den
Leichnam mit der Ferse des Fußes an
den Wagen, geführt von Rache und von
Gräuel, und peitscht
die Schlachtrösser,
welche durch den Staub fliegen

strascinando il capo, pria sì
leggiadro,]
e i bei neri capelli gli cascano
all'intorno]
E a tanto orrore, sole,
tu presti rai del giorno?
E Giove vede il corpo esangue
ed a suoi fulmini ei non frammischia
pioggia di sangue?

Va tutta in pianto, ed in tumulto
Troja;]
e afflitte e lagrimose e le madri
e le spose vanno intuonando
in lagrimoso metro:
„Quanti danni, quanti affanni,
Caro Ettore, Ettore forte,
la tua morte
alla Patria apporterà!
Te abbattuto Ilio superba
divenuta sassi ed erba

d'Asia il Regno perderà.

Chi nell'Abisso mi sotterà?
O Dei che perdonate a' rei,
a Cassandra togliete
la vita per pietà, ne permettete
ch'io, della Dea Minerva
virgin sacerdotessa il collo pieghi
alle nozze vili e sozze
del vincitor superbo.
Io sopraviver deggio
al Genitor trafitto d'Ecuba
tra le braccia]
appiè dell'Are?
Rimirare deggio io

Polidoro svenato, Polissena
scannata,]
Astianatte schiacciato,
e Troia in polve?

und das vorher so liebliche Haupt
schleifen; dort fallen
die schönen Haare.

Und so viel Schrecken, Sonne
leihst du den Strahlen des Tages?
Und Zeus erblickt den blutigen Körper
und seine Blitze vermischt er nicht
mit Blutregen?

Ganz Troja löst sich auf in Tränen und
Aufruhr;]
Betrübt und klagend schreiten
sowohl die Mütter als auch die Bräute;
indem sie weinerliche Klänge anstimmen:
„Welch Kummer! Welche Sorge
wird dein Tod, liebster Hektor,
starker Hektor,
dem Vaterlande bringen!
Wenn du es verlassen hast, wird das
stolze Ilion, welches zu Steinen und Gras
geworden ist,]
die Herrschaft über Asien verlieren?

Wer begräbt mich im Abgrund?
O Götter, die ihr den Schuldigen
verzeiht! Nehmt Cassandra das Leben
aus Mitleid und lasst nicht zu,
dass ich den Blick der Göttin Minerva,
der jungfräulichen Priesterin, auf die
niedere und raue Hochzeit
des hochmütigen Siegers richte.

Muss ich den durchbohrten Vater
in den Armen Hekabes am Fusse
des Altares überdauern?
Muss ich Polydoros mit
durchtrennten Adern,
die niedergemetzelte Polixena,
den zerquetschten Astyanax
und Troja im Staube anschauen?