

MENU

TRACKLIST	p.6
ENGLISH	p.12
FRANÇAIS	p.34
ITALIANO	p.56
SUNG TEXTS	p.79
TEXTES CHANTÉS	p.79
TESTI CANTATI	p.78

Clematis receive support from
the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique).



Recording : Église Notre-Dame de Centeilles, Mai and June 2014
Artistic director, sound recording and editing: Jérôme Lejeune
Cover & page 1 illustrations: Photo of Mariana Flores
© Jean-Baptiste Millot

Co-produced
with the Venetian Centre for Baroque Music (VCBM)

FRANCESCO CAVALLI
(1602-1676)

HEROINES OF THE VENETIAN BAROQUE

CAPPELLA MEDITERRANEA

Mariana Flores: *soprano*

Anna Reinhold: *mezzo-soprano*

Monica Pustilnik: *archlute & guitar*

Marie Bournisien: *harp*

Quito Gato: *theorbo, guitar & cittern*

Thomas Dunford: *archlute*

François Joubert-Caillet: *bass viol & treble viol*

CLEMATIS

Stéphanie de Failly & Lathika Vithanage: *violins*

Jérôme Lejeune: *tenor viol*

Sarah Van Oudenhove: *bass viol & violone*

Thierry Gomar: *percussions*

Leonardo García Alarcón: *harpsichord, organ & direction*

With the participation of

Marine Chaboud: *soprano* (CD II, 20)

Igor Tchernov: *countertenor* (CD II, 20)

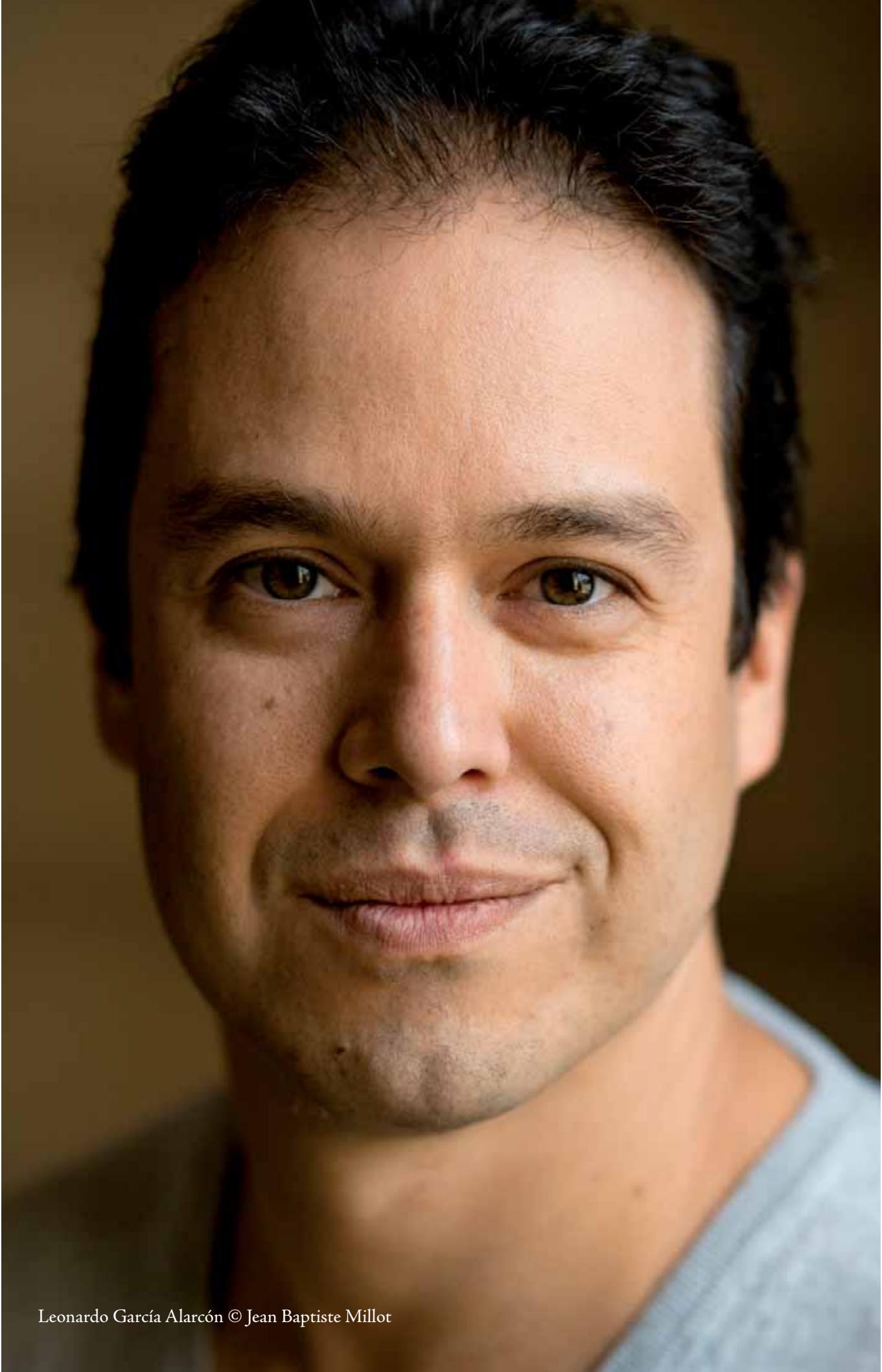
THE VENETIAN CENTER FOR BAROQUE MUSIC

In the first half of the seventeenth century, Venice began a new chapter in the history of art. It invented the public opera house and gave instrumental music its pedigree. For more than one hundred and fifty years, La Serenissima transformed the art of Euterpe. A centre inaugurated in 2011, providing resources and promoting the dissemination of information and knowledge, the Venetian Centre for Baroque Music aims to tell a story that is scattered with masterpieces often overshadowed by *The Four Seasons*. At the same time, with a winter concert season and the Festival Monteverdi Vivaldi, which takes place every summer, the Venetian Centre for Baroque Music carries out fundamental work in the fields of research and interpretation.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, Venise ouvre un nouveau chapitre de l'histoire de l'art : non seulement elle invente l'opéra public, mais elle donne également ses lettres de noblesse à la musique instrumentale. Pendant plus de cent cinquante ans, la Sérénissime métamorphose l'art d'Euterpe. Centre de ressources et de diffusion inauguré en 2011, le Venetian Centre for Baroque Music propose de raconter cette histoire, émaillée de chef-d'œuvres aux-quals *Les Quatre Saisons* font souvent de l'ombre. Parallèlement à une saison de concerts hivernale et au Festival Monteverdi Vivaldi qui se déroule chaque été, le Venetian Centre for Baroque Music mène un travail de fond dans les domaines de la recherche et de l'interprétation.

Nella prima metà del Seicento, Venezia scrive un capitolo nuovo nella storia dell'arte: non solo inventa l'opera aperta al pubblico, ma offre anche patenti di nobiltà alla musica strumentale. Per oltre centocinquanta anni la Serenissima seguirà a trasformare l'arte di Euterpe. Centro di risorse e di diffusione inaugurato nel 2011, il Venetian Centre for Baroque Music si propone di narrare una storia impreziosita da capolavori ai quali *Le Quattro Stagioni* fanno spesso ombra. Parallelamente ad una stagione invernale di concerti ed al Festival Monteverdi che si svolge ogni estate, il Venetian Centre for Baroque Music conduce un lavoro approfondito nell'ambito della ricerca e dell'interpretazione.





Leonardo García Alarcón © Jean Baptiste Millot

CD I

Le nozze di Teti e di Peleo (1639)

Atto II, Scena 11 / Venere (MF)

1. *Mira questi duo lumi*

5'44

2 violins, bass viol, violone, theorbo, 2 archlutes, harp, organ

Atto II, Scena 6

2. *Sinfonia di viole a 5*

1'40

2 violins, tenor, viol, bass viol, violone, theorbo, archlute (TD), harp

Atto I, Scena 3 / Teti (MF), Meleagro (AR)

3. *Hor con pania e con esca*

1'26

2 archlutes, theorbo, harp, organ

Gli amori di Apollo e Dafne (1640)

Atto I, Scena 8 / Procri (MF)

4. *Volgi, deb volgi il piede*

7'57

theorbo, archlute (TD), harp, bass viol (FJC), organ

Didone (1641)

Atto II, Scena 2 / Iarba (AR), Didone (MF)

5. *Didone, ohimè, non mi riceve amante*

1'29

6. *Re de' Getuli altero*

2'45

2 violins, theorbo, 2 archlutes, harp, organ, bass viol, violone

La virtù dei strali d'Amore (1642)

Atto I, Scena 3 / Eumete (MF)

7. *Occhi per pianger nati*

3'53

theorbo, archlute (TD), bass viol (FJC)

Egisto (1643)

Atto III, Scena 10 / Climene (MF)

8. *Amanti, se credete*

1'31

archlute (TD), guitar, bass viol (FJC), harpsichord

L'Ormindo (1644)

Atto I, Scena 3 / Nerillo (MF)

9. *Aprite, aprite gl'occhi*

0'45

archlute (TD), guitar (MP), cittern, harp, organ, bass viol (FJC), violone

La Doriclea (1645)

Atto I, Scena 6 / Eurinda (MF)

10. *Udite, amanti*

0'54

2 archlutes, guitar, bass viol (FJC)

Giasone (1649)		
Atto I, Scena 15 / Medea (AR)		
11. <i>Dell'antro magico</i>		5'19
2 archlutes, theorbo, harp, regal, 2 violins, bass viol (FJC), percussions		
 Atto II, Scena 1 / Isifile (MF)		
12. Lamento: <i>Lassa, che far degg'io?</i>		6'46
archlute (TD), theorbo, bass viol (FJC), organ		
 Orimonte (1650)		
Atto III, Scena 12 / [Cleanta, Ernesto]		
13. <i>Caro Ernesto / Mia Cleanta</i> (instrumental version)		1'42
bass viol (FJC), archlute (TD), theorbo, harp		
 Oristeo (1651)		
Atto I, Scena 4 / Diomeda (MF)		
14. <i>Dimmi Amor, che farò ?</i>		3'32
2 archlutes, theorbo, harp, bass viol (FJC)		
 La Rosinda (1651)		
Atto I, Scena 7 / Nerea (MF)		
15. <i>Non col ramo di Cuma</i>		2'26
2 archlutes, theorbo, harp, bass viol, violone, 2 violins		
 La Calisto (1651)		
Atto III, Scena 1 / Calisto (MF)		
16. <i>Restino imbalsamate</i>		2'18
17. <i>T'aspetto, e tu non vieni</i>		2'46
2 archlutes, theorbo, bass viol (FJC), 2 violins		
 L'Eritrea (1652)		
Prologo / Iride (MF)		
18. <i>Ne le grotte arimaspe</i>		2'24
2 archlutes, theorbo, harp, bass viol (FJC)		
 La Veremonda (1652)		
Atto III, Scena 6 / Zemina (MF), Zaida (AR)		
19. <i>Tardano molto?</i>		2'27
<i>Qui si fa il ballo de' tori*</i>		
20. <i>Che rumori, che voci?</i>		2'50
<i>Qui se replica il ballo de' tori*</i>		
2 archlutes, cittern, 2 violins, bass viol, violone, percussions		

* Improvisations by Quito Gato (guitar) and Thomas Dunford (archlute)

CD II

L'Orione (1653)

Prologo

1. *Sinfonia a 3*

2 violins, bass viol, violone, 2 archlutes, theorbo, organ

1'36

Il Ciro (1654)

Atto III, Scena ultima / [Arpago, Cleopida, Emlira, Ciro]

2. *Mia vita / Mio bene* (instrumental version)

2 archlutes, theorbo, harp, bass viol (FJC)

1'51

Xerse (1655)

Atto II, Scena, 18 / Adelante (MF)

3. *Ed è pur vero, o core*

archlute (TD), theorbo, harp, bass viol (SVO)

4. *Luci mie, che miraste*

archlute (TD), theorbo, harp, 2 violins, bass viol, violone

1'45

Erismena (1655)

Atto I, Scena 4 / Erismena (MF)

5. *Speranze voi che siete*

archlute (TD), harp, bass viol (SVO), 2 violins

2'41

Atto I, Scena 5 / Idraspe (AR), Erismena (MF)

6. *O stelle, a che mi sforzate*

theorbo, harp, organ, bass viol (FJC)

7. *A me il veleno?*

archlute (TD), harp, bass viol (SVO)

1'43

La Statira (1655)

Atto II, Scena 9 / Ermosilla (MF)

8. *Menfi, mia patria, regno*

archlute (TD), organ, bass viol (SVO), 2 violins

3'28

Artemisia (1657)

Atto II, Scena 6 / Eurillo (MF), Artemisia (AR), Echo

9. *Regina, udiste mai*

archlute (TD), cittern, harp

3'48

Hipermestra (1658)

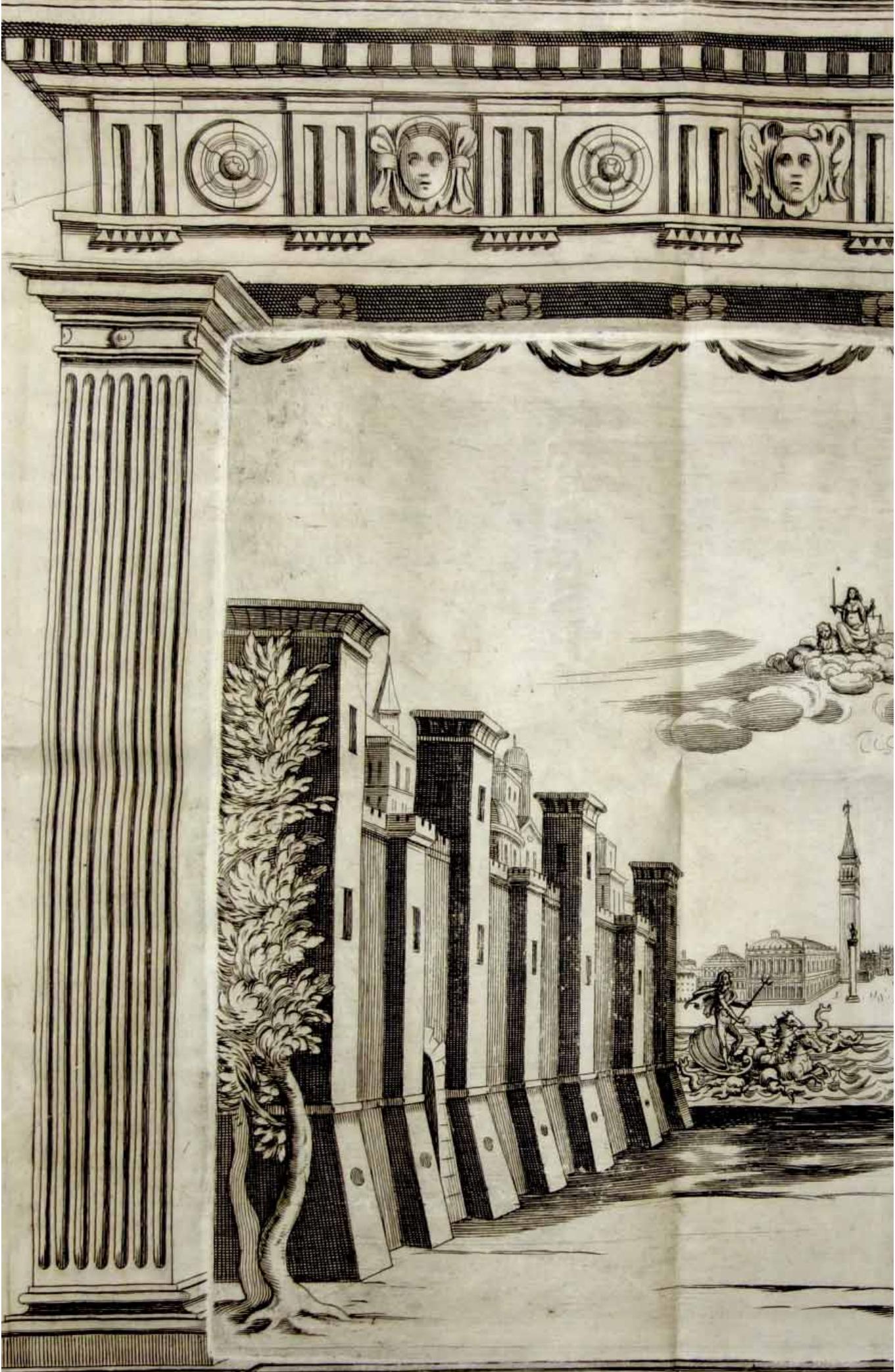
Atto III, Scena 14 / Vafrino (MF)

10. *Quest'è un gran caso al certo*

2 archlutes, guitar (QG), bass viol (FJC)

3'04

Elena (1659)		
Atto II, Scena 14 / Menelao (AR), Elena (MF)		
11. <i>Amazone non son</i>	2'52	
archlute (TD), theorbo, harp		
 Xerse		
Atto II, Scena 1 / [Amastre]		
12. <i>Speranze, fermate</i> (instrumental version)	4'08	
treble viol, bass viol, 2 archlutes		
 Ercole Amante (1662)		
Atto IV, Scena 7 / [Jole, Dejanira, Licco]		
13. <i>Una stila di speme</i> (instrumental version)	1'57	
2 archlutes, theorbo, harp, 2 violins, bass viol, violone organ		
 Atto I, Scena 3 / Giunone (MF)		
14. <i>E vuol dunque Ciprina</i>	3'14	
archlute, harp, harpsichord		
15. <i>Ma in amor ciò ch'altri fura</i>	3'02	
archlute, harp, 2 violins, tenor viol, 2 bass viols		
 Scipione affricano (1664)		
Atto III, Scena 3 / [Ceffea]		
16. <i>A tuo dispetto Amor</i> (instrumental version)	1'41	
archlute (TD), cittern, harp, bass viol, violone		
 Mutio Scevola (1665)		
Atto I, Scena 7 / Elisa (MF), Valeria (AR)		
17. <i>Né fastosa allor che ride / Né dolente allor che freme</i>	1'38	
2 guitars, bass viol (FJC), percussions		
 Pompeo Magno (1666)		
Atto I, Scena 17 / Giulia (MF)		
18. <i>Come al mar corrono i fumi</i>	2'07	
archlute (TD), harp, organ, 2 violins, tenor viol, bass viol (SVO)		
 Eliogabalo (1667)		
Atto III, Scena 2 / Eritea (MF)		
19. <i>Giuliano al tuo ferro</i>	1'38	
archlute (TD), theorbo, harp, harpsichord, 2 violins, bass viol (SVO)		
 Atto III, Scena 15 / Alessandro, Gemmira, Eritea, Giuliano (MF, AR, MC, IC)		
20. <i>Pur ti stringo, pur t'annodo</i>	2'16	
archlute (TD), theorbo, harp, bass viol (SVO)		





THE GENESIS OF A NEW CREATION

At the outset, this disc was meant to be a recital by Mariana Flores on the works of Benedetto Ferrari. Then one evening, mere weeks before we were to begin recording, I got an email from Leonardo García Alarcón that was full of embarrassment; he was clearly ill at ease. An entire disc of small *arie* just didn't do anything for him. In truth, he had recently gained access to all 27 preserved operatic manuscripts by Francesco Cavalli (yes, there's free access on the web!), and while thumbing through the first pages of *Nozze di Teti e di Peleo*, was struck with admiration for the sublime monologue in the prologue sung by Venus. He quickly embarked upon a reading of everything — which took days, nights — until the project evolved into an anthology of 27 operas. As he read, I received email after email identifying selected pieces, which were accompanied by a commentary on the text. I could visualize Leo, his laptop perched on the piano, reading, singing, accompanying. His accomplices were Olivier Lexa and Jean-François Lattarico, who, painstakingly, extracted original texts from the manuscripts and composed an initial French translation. Working at their sides, long-time Cappella Mediterranea musician, the keyboardist Ariel Rychter who, basing his work on the same digital manuscripts, created modern scores of everything.

Evidently, there were a few concerns. With 27 operas, for some of which not one but two extracts, the maximum length of the CD could not possibly be respected. And the recording session scheduled for May would be too soon. For this programme, shouldn't there be other instruments besides the 'continuo'? Loyal friends of the Clematis Ensemble were called up at the last minute. An extra session would be necessary. And, miracle, everyone was free for early June!

The recording turned out to be a fabulous adventure. Every piece was a discovery, and each discovery was more beautiful than the next. When it was finished, I quickly copied all the pieces in order and another miracle happened: it all coordinated perfectly (was less to be expected considering Leo's incredible flair for imagining exactly how it would sound just by reading it, often without his piano?).

The realization of this phenomenal project, which prolonged the production of *Elena* at the Festival d'Aix-en-Provence in 2013 and paved the way for other operatic productions of Cavalli that Leonardo Garcia Alarcon would direct over the course of the following years, was also the fruit of a collaboration with several individuals, specifically Olivier Lexa, author of an intriguing volume on Cavalli and director of the Venetian Centre for Baroque Music in Venice. His enthusiasm made it possible for the texts and their translations to be prepared and graciously offered by the Venetian institution. We have a presentation by Ellen Rosand, the foremost expert on Cavalli, one by Jean-François Lattarico, expert in opera booklets and author of a remarkable work on Bussenello, one of the greatest Venetian librettists of the 17th century.

It would be impossible to count the hours spent on this project, which has but one aim: to make the modest contribution of researchers, musicians, and an editor come alive for those

who hear and read. That Francesco Cavalli would be recognized for the immense dramatist that he was, founder of the very spirit of Italian opera.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: ALLISON ZURFLUH



PROLOGUE

Lovers, if you believe
that Love is cruel,
you are mistaken;
you are wrong,
one might believe it, but it is not so.
Come on, believe me! *

Rarely do we see such striking compatibility between performers and composer. By recreating *Elena* (DVD Ricercar), Cappella Mediterranea opens a new chapter in the history of the Cavallian *revival*; this is a second step forward, and by no means an insignificant one. Arie from every one of the available Cavalli operas are recorded together for the first time. A tour de force, the adventure takes us to the very heart of musical emotion, in all its purity, spontaneity, and absolutely sincerity. True to the intimacy that characterizes Venetian instrumentation, Leonardo García Alarcón offers an up close and fresh interpretation of a music liberated from the stylistic lassitude that would infiltrate the lyric repertoire after the death of the composer of *Giasone*. Cavalli speaks to everyone; like Mozart of the *Seicento*, he offers pages of simplicity, of a timeless, irresistible, universal truth – *simple* without being easy – that every man will hear and understand, for it goes straight to the heart.

Why we had to wait until 2015 for such a programme is a mystery. We know that with music of this nature, musicians work directly with manuscripts that require a greater time investment than a score of *opera seria*. But today, studying Cavalli means approaching the most popular Italian composer of his time – and for good reason. With his short and instantly seductive airs, (see *Amanti, se credete*, or *Quest'è un gran caso al certo*) and his unparalleled narrative art (*Procris' lament*), he is one of the only musicians of the *Seicento* to compose in his own unique and easily identifiable style. His trademark fluidity, which flowers with disconcerting ease from *recitar cantando* to *arioso* to *aria* (Scene with Juno), but also with tragic emotion (lament of Eumete) in the most comic of scenes (*Ne fastosa allor che ride*), worked in a way that never hindered the theatrical production. Rather, one supported the other to a perfection rarely attained.

Had he been born twenty years before or after 1602, the composer would not have had such a prestigious place in history, which can be explained primarily by the advent of public opera in the City of the Doges in 1637. Cavalli was at the right place at the right time. He seized his opportunity – such as having been brought to Venice as the protégé of an important man, whose name he would take as his own, and having met the perfect spouse: rich and hard working (!). He was able to get the most out of what life had to offer, just as he capitalized on his lyrical works by setting them to the best librettos. The composer was widely imitated for one reason above all others: he fixed the canons of the lyrical art.

Breath-taking, his *lamenti* over a ground bass (here in the mouth of Hypsipyle, Adelante,

and Ermosilla), have inspired many composers, including Purcell and the famous lament of Dido, *When I am laid in earth*. The lullabies, (*Atys of Lully...*), the infernal scenes (Rameau...), airs for trumpet (Haendel...) and, beyond the baroque period, the comic servant (Leporello), cross-dressing (Cherubino), the love duet (*Tristan and Isolde*), the mad scene (*Lucia di Lammermoor*), the letter scene (*Tatiana in Eugene Onegin*), and finally the incantation based on the incredible exhortation of Medea, which would inspire even Verdi in the character of Ulrica in *Un Ballo in Maschera*. It all began with Cavalli.

Starting with his first opera he hits the bulls eye with the indomitable eroticism of Venus: 'Kiss my mouth, / caress my breasts, / touch my whole body'. But he stands out from among his contemporaries primarily through his psychological finesse, a subtlety that the libretti he set to music would never have unveiled on a first reading. Consider the *aria* of Diomeda *Dimmi, Amor*: does the text really call for restraint, even if deceptively peaceful? Does the great Juno scene in *Ercole Amante* suggest *a priori* a sentimental duplicity? Cavalli knows how to create effect. In *La Veremonda*, the Spanish bullfight is juxtaposed with Flamenco. In *Artemisa*, echoes push the boundaries of staging. In *Eliogabalo*, has anyone ever heard a more bewitching happy ending?

It is exciting to note the extent to which Cavalli's life inspired his work²... Every person's life comes complete with the ingredients for a good thriller. Underlying each *aria*: a poor and unhappy childhood, a gamble, a series of debts, the suspicious death of a mistress' husband, a massive inheritance, business acumen, a success story against the backdrop of the Venetian carnival, the first lyrical best seller in history (*Giasone...*), connections with Monteverdi and a fiercely negotiated career at Saint Mark's, the Venetian in the service of Mazarin and Louis XIV, an active participant in the birth of the French opera and, finally, the author of his own Requiem not long before his death (irresistibly evoking the *Amadeus* of Milos Forman). All this is proof that the authors of historical and crime novels have yet to exhaust the best topics, and that the musicians of our day continue to read between the lines of laconic manuscripts.

When Mariana Flores first sang Procris' *lamento* in Venice on September 5, 2012, at the palazzo Pisani Moretta, accompanied by musicians of La Cappella Mediterranea, tears filled the eyes of those listening. Some had already realized that the adventure had just begun...

OLIVIER LEXA, VENICE, APRIL 2015

TRANSLATION: ALLISON ZURFLUTH

1. Giovanni Faustini, *Egisto*, III, 10, Venise, 1643: *Amanti, se credete / che Amore sia crudel / voi v'ingannate; / errate, / egli sembra e non è, / deh, credetelo a me!*

2. Olivier Lexa, *Francesco Cavalli*, Arles, Actes Sud, 2014.

FRANCESCO CAVALLI

Although he was not the first composer of opera, Francesco Cavalli (1602-1676) was the most important musical dramatist of the mid-seventeenth century. With his nearly thirty operas, produced regularly over the course of three decades, beginning in 1639, he was responsible for the flourishing of public opera in Venice. As distinct from the court environments of Florence and Mantua, where opera celebrating the ruling dynasties was officially born earlier in the century, Venice was an oligarchy, governed by a group of patricians: there were no dynasties to celebrate; nor were theatrical events limited to court sponsorship. Indeed, the city boasted a long tradition of public entertainment, primarily focused around carnival season, when tourists and Venetians alike celebrated with outlandish theatrical productions of all kinds — pageants, jousts, spoken plays, etc. and, beginning in 1637, opera.

Cavalli had been employed at San Marco as a singer since 1616, and he rose through the ranks, becoming second organist in 1639, first organist in 1665, and finally *Maestro di Cappella* in 1668, a post that his teacher, Monteverdi, had held from 1613 until his death in 1643. He was thus very much part of the Venetian musical establishment when the first visiting opera troupe arrived on the lagoon in 1637. Cavalli's presence at San Marco was significant for opera because the chapel was a rich source of singers for operatic productions. Almost immediately, he became involved in opera, as an entrepreneur and composer. (Possibly only coincidentally, his involvement in opera lasted until his election as *Maestro di Cappella*.) His first opera, *Le nozze di Teti* was performed in 1639, only two years after that first visiting production, and the rest, as they say, was history. Opera soon became the chief attraction of the Venetian carnival season, with the number of theaters and productions increasing geometrically during the 1640s. Various composers, librettists, singers, and impresarios became involved in individual productions, but for the next 30 years, Cavalli was the dominant figure. He wrote 28 operas for some five different theaters in collaboration with at least six different librettists.

Cavalli's success as an opera composer depended in large part on the ways in which his music could convey the dramatic potential of the texts provided to him by his librettists. His style, strongly influenced by that of his mentor Claudio Monteverdi, was exceedingly flexible, moving between speech-like declamation and more lyrical expansion in response to the changing emotions of the text. Although largely consisting of free verse, which he set in a flexible recitative style, Cavalli's librettos sometimes called for closed forms, to be set as arias. These ranged from syllabic setting of strophic poetry to more freely structured passionate laments; often however, lyrical passages were not so formal, responding instead to particularly passionate, momentary thoughts within the overall recitative.

In supplying the needs of an increasingly voracious market for new works, Cavalli and his librettists developed a series of dramatic and musical conventions, many of which are illustrated on this CD: the song, the lament, the mad scene, the love duet. Indeed, the 38 selections on this pair of CDs, not only represent nearly all of Cavalli's extant operas, but they demonstrate the full range of Cavalli's style.

1. Cavalli's malleable recitative style is illustrated in Venus's recitative from *Le nozze di Teti* (1639). As she competes with her fellow goddesses Athena and Juno for the golden apple, Venus manipulates her hearers' desire by pointing out the attributes of her beauty. Setting the three-part text in a straightforward, speech-like manner that closely follows the librettist's punctuation, Cavalli emphasizes the repeated invitations to the senses *mira*, *essamina*, *odi*, and *guarda*, in the first section, *bacia*, *palpa* and *tocca* in the second presenting a compelling case for Venus's victory. The intelligibility of the goddess's seductive text is the composer's chief goal here.

2. This Sinfonia from *Teti*, like the rest of the score, and unusually for Cavalli, calls for five-part strings.

3. The duet between Teti and Meleagro (*Teti*) celebrates the union of fishing and hunting, rivers and forests, fish and savage beasts. It resolves a scene in which each character had vaunted his own traditional realm: the sea (Teti) and the land (Meleagro). As is typical for Cavalli's duets of concord, the voices begin each phrase in imitation, but end up singing in parallel thirds. In his otherwise syllabic text-setting, Cavalli emphasizes the theme of unification with a long melisma on *groppo*.

4. Cavalli sets the lengthy (47-verse), freely rhymed text of Procri's lament from *Apollo e Dafne* (1640), in passionate recitative. Punctuated only by an irregularly recurring refrain (*Lassa, io m'inganno, io non son quella più*,), it is filled with large expressive leaps (portraying the contrast, for instance, between *altezze* and *abisso*) and pungent dissonance, an eloquent portrayal of Procri's desperation at her lover's absence.

5, 6. *Didone* (1641). Following Iarba's recitative expressing his distress at Didone's refusal of his affections, Didone discourages him further, first in declamatory recitative, and then in a rather glib strophic aria, in which she explains why she can never love him. As is typical for Cavalli's strophic arias, straightforward declamation culminates in a final line that is expanded through repetition of text and music and provides the thematic material for the following ritornello.

7. Mixing an expansive inwardly directed lyrical refrain that recurs irregularly with passionate recitative, Eumete's lament from *La virtu dei strali d'Amore* (1642, I. 3) gains its emotional power through its large ascending leaps, its gradually descending scalar passages in the voice that are dissonant with the bass, and its abrupt contrasts of disjunct tonal areas. Like those of many of Cavalli's most overwrought characters, Eumete's increasingly agitated outpouring ends in a faint.

8. Both strophes of Climenè's aria from *Egisto* (1643), a wry, flirtatious commentary on love addressed directly to the audience, conclude with a two-line refrain. Although the text is brief, the aria achieves musical and dramatic substance through naturalistic repetition of words and phrases.

9. Nerillo the page's little aria, near the beginning of *L'Ormindo* (1644), like Climenè's, is also addressed directly to the audience, but is pithier; the rhythmic introductory ritornello, well suited to stage movement, gives way to brief but vivid exhortation to lovers to open their

eyes, to see. This brief exhortation is paired with another, from *La Doriclea* (1645), L'Ormindo's successor, this one urging lovers to hear.

11. Medea's incantation (*Giasone*, 1649) is one of the most famous scenes in all of Cavalli, the paradigm of the incantation convention, which lasted well into the 19th century. It is notable for its long successions of versi sdruccioli accents on antipenultimate syllables — that induce an almost primitive, ritualistic effect, even when merely recited. Cavalli's music, with its percussive repeated notes and strident arpeggios, exploiting the full range of the singer's voice, top to bottom, lends mysterious, almost otherworldly power to Medea's utterance.

12. Isifile, the "other" woman in *Giasone*, Medea's rival for the hero's affections, expresses her passion differently, in a series of extended, highly affecting laments. Here, in her first appearance in the opera, Isifile fills in details of the plot, even as she expresses her frustration and disbelief at being abandoned by her husband. The lengthy text falls into at least four expressive sections alternating between triple-meter aria style and more or less highly organized recitative passages, depending on the nature of the text: self-pity (aria style) and plot information (recitative style) freely succeed one another.

14. Following an instrumental performance of an aria from *Orimonte* (1650), Diomeda's aria from *Oristeo* (1651) illustrates one of Cavalli's preferred formal arrangements: a sequence of brief strophes enclosed by single-line refrains, each of them forming a miniature da capo structure. As Diomeda wonders how to find love, her dreamy speculation is heightened by melismas on the final syllable of each line.

15. In *La Rosinda* (1651), the lovesick warrior queen and sorceress Nerea descends to Pluto's realm to beg for aid in regaining her former lover Clitofonte. She addresses him in highly expressive, unusually slow-moving, musically organized recitative accompanied by strings, a texture reserved by Cavalli for particularly emotional passages of speech. The strings enhance her plea through a framing ritornello based on her final line of text, which, unusually for recitative, is emphasized through sequential repetition.

16, 17. At the beginning of Act 3 of *La Calisto* (1651), awaiting the arrival of her lover, Giove, Calisto evokes the sensuality of their previous encounter and anticipates the next one, their kisses and the conjoined melodies of their song, which Echo will amplify throughout the landscape. Syllabic text treatment gives way at particularly expressive moments, to sequentially repeated text ("ci bacieremo") and melismatic extensions ("il suon"). The recitative culminates in a slow-moving, two-strophe aria, separated by a ritornello based on — and emphasizing the poignantly syncopated key-word of the refrain line, "Moro", with which the two strophes conclude.

18. In the Prologue to *Eritrea* (1652), Iride, the rainbow goddess, calms the storm set in motion by her more aggressive counterpart, Borea, that caused the shipwreck responsible for the complications of the subsequent plot. She sings a series of varied strophes (two in this recording), in duple and triple meter, sometimes both, each emphasizing rhetorically or expressively important words through repetition or melismatic expansion; particular phrases within the different stanzas are sometimes echoed by instruments, and the stanzas themselves are separated from one another by ritornellos based on the musical setting of the final line of each stanza.

19, 20. In the final number of CD I, an excerpt from *La Veremonda* (1653), the Moorish queen, Zelemina and her nurse Zaida, are enjoying a dance of the bulls, when the scene suddenly shifts to a battle. The instrumental music is overlaid with some Spanish elements (castanets, etc.) appropriate to the plot, if not in the score, which is set in Moorish Spain. Moreover, though the score is missing from the manuscript, the title « Ballo de Tori » is present with an improvised variation on guitar and archlute.

CD II

1. Sinfonia from *L'Orione* (1653). Longer than most of Cavalli's overtures, this rather lengthy Sinfonia, while probably part of the original production, has only been preserved in a nineteenth-century handwritten copy inserted in the score in the Contarini Collection, Venice.

2. This is an instrumental arrangement of a quartet from *Il Ciro* (1654).

3, 4. In this recitative and aria from *Xerse* (1654), Adelanta, distraught by her unrequited love for Xerse's brother, Arsamene, sings a recitative and highly expressive strophic aria of lament. Accompanied throughout by strings, the aria is particularly expansive, with a number of brief, repeated sighs interspersed with gasping breaths. The two stanzas both culminate in a refrain, set in recitative style, a motive from which provides the idea for an expansive ritornello. In comparison to some of Cavalli's earlier arias, this one is particularly spacious. It also remains in a higher tessitura than others, adding to the intensity of expression.

5, 6, 7. In Act I, scene 4 of *Erismena* (1655), the title heroine who has disguised herself as a man to follow her faithless lover Idraspe, has been condemned to prison by King Erimante. She wishes to banish hope from her breast, but fearing its absence, she calls it back in a brief, irregular aria, each line set to contrasting musical material that depicts her uncertainty. Fearing that she might overthrow him, Erimante calls upon Idraspe to poison the disguised Erismena. Although he fails to recognize her, he is reluctant but not unwilling to follow the king's command; she, however, recognizing him, is overcome by his treachery. Their interaction takes place in rapid-fire recitative dialogue, which concludes suddenly when she faints.

8. Ermosilla (*La Statira* 1655), who is really Prince Usimano, has exiled himself from his native land, disguised as the maid of Princess Statira, whom he loves, though she loves another. He (she) sings a moving two-strophe lament ("con violini") over a six-bar stepwise ascending ostinato bass that is heard nine times in each strophe, modulating from e to b to g, before returning to e for the final ritornello. The relatively continuous vocal line, constructed largely of a rising succession of syncopated descending seconds, falls into phrases that are echoed as well as accompanied by the violin parts, which lends a sense of continuity to the piece as a whole. This is a locus classicus of Cavalli's ostinato lament style, one of his most successful examples of the convention.

9. In this tour de force of operatic self-consciousness typical of opera of the time from *Artemisia* (1656), Eurillo, Artemisia's musical servant, sings her a song, ostensibly to illustrate a natural echo. The generic words and mediocre, hesitant melody of the two-strophe song with its melismatic flourishes at the end of each stanza, serve merely as a platform for Cavalli's exploitation of the echo device, here deliciously doubled.

10. The extended multi-partite scene for the servant Vafrino from *Hipermestra* (1658) is typical of Cavalli's comic scenes: exploring the uncertainties of loving — is it good or bad, wise or mad — the highly formalized text calls for something like an aria within an aria, or a giant da capo surrounding an enormous middle section. The opening section itself is bi-partite: a brief speech-like announcement of the topic followed by a four-line triple-meter refrain that is expanded through emphatic repetition and melismatic extension of important words and verses, culminating in a ritornello. In contrast, the following section, essentially a five-strophe aria, is sung straight through, the individual stanzas separated by a brief ritornello, and the scene culminating with a return of the more expansive refrain. Scenes like these were addressed directly to the audience, often from the front of the stage.

11. In this brief recitative dialogue between Menelao and Elena (*Elena*, 1659), he tries to convince her to love him, but she, having fallen in love with someone else, is uncertain. This is when Menelao reveals his true identity to Elena. The dialogue, typical of Cavalli, exploits contrasting tonal areas for his urgency and her indecision.

12. This is an instrumental version of Amastre's aria from *Xerse* (see above), "Speranze, fermate", included in the Parisian version of the opera (1660).

13. This is an instrumental arrangement of the trio that closes Act 4 of *Ercole Amante* (1660). As befits its position at the end of an act, the piece is marked by an unusually complex texture: three independent vocal lines are echoed as well as combined with five instrumental parts, which provide a refrain that recurs at the beginning, in the middle, and at the end. The rich sound of five-part strings was characteristic of French music of this period, reflecting the fact that *Ercole Amante* was written for the French court.

14, 15. One of the most complicated scenes on this entire recording (*Ercole Amante*) is entirely devoted to Giunone, who is furious with Venus for having offended her sense of morality by encouraging Hercules to betray his wife Deianira by pursuing Iole, who is betrothed to Hyllo. The massive text, comprising nearly 60 verses falling into four sections of contrasting meter, tonality, and mood (essentially two recitatives and two arias), displays the full range of Giunone's emotions. In an opening, furious recitative in c minor, set syllabically in duple meter, Giunone expresses her general outrage at Venus's behavior. This is followed by a brief triple-meter aria ("Di riciprico affetto"), detailing Venus's specific infraction: her failure to respect conjugal bonds. The insult is even more egregious because Hercules has killed Iole's father! Giunone then launches into a triple-meter strophic aria with ritornello ("Ma in amor ciò ch'altri fura"), in which she disdains the kind of love that is not mutual. Finally, tired of lamenting and ready for action, she calls upon the winds to carry her to heaven, where she will unleash her fury in thunder and lightning. Far from merely a recitative-aria pairing, this "Scena" displays all manner of vocal and instrumental style. The active five-part orchestra moves from a purely supporting role (first section), to the echoing of vocal phrases, to illustrating the text in its final whirlwind of activity.

16. This is an instrumental transcription of a lively strophic aria for the comic servant Cefea ("A tuo dispetto Amor") from *Scipione africano*(1664)

17. In this scene from *Muzio Scevola* (1665), Elisa and Valeria, both Roman prisoners of the Tuscan army sing a duet vowing to cover their despair by pretending to rejoice: both of

their paired alternating lines are imitatively superimposed upon one another, each culminating in a shared line, sung in parallel thirds, that creates a continuously lively effect. Cavalli often uses such overlapping textures to portray the unanimity between characters.

18. *Pompeo Magno* (1666) Unaware of being observed by Pompeo, her intended husband, from whom she has been unwillingly separated for most of the opera, Giulia sings a two-strophe simile aria, comparing the waves of her longing to the rivers that lead to the sea, and the dashing of her hopes to the flowers sucked dry by bees. She sings straight through the brief text, a short melismatic flourish on “onde” providing the material for the ritornello that recurs following each strophe.

19. This forceful passage from *Eliogabalo* (1668), more like recitative than aria, mixes a strident aria-like refrain, reinforced by string accompaniment, with recitative declamation. In it, Eritea demands that her lover Giuliano use his sword to kill Eliogabalo, her seducer. Strident refrain recurs several times throughout the piece, providing the subject-matter of the ritornello. This is an unusually dramatic aria, intended to provoke an action, certainly more typical of Cavalli’s late style than any other aria in this collection.

20. The final number of *Eliogabalo*, concludes the opera with two pairs of reunited lovers singing a quartet over an ostinato bass. Unique in Cavalli’s oeuvre, this quartet expands the customary final love duet (or successive love duets) that had been conventional since the beginning of Cavalli’s career thirty years earlier. The best known of these duets is “*Pur ti miro*” from Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea*.

ELLEN ROSAND



CAVALLI AND HIS LIBRETTISTS

“Behold, a miscarriage of my pen”

Francesco Cavalli is, together with Monteverdi, the most important opera composer of the seventeenth century. But while the majority of the musical dramas written by his illustrious predecessor have disappeared (only three of the ten he composed exist today), we are fortunate to have conserved twenty-seven of the thirty-three composed by Cavalli between 1639 and 1673. That is, providing that his work is representative of a genre (Venetian opera) and an era (the Seicento), which saw the birth of the public opera. Exceptionally bountiful, his work touched on every form of musical theatre, from mythological court opera (the inaugural festa teatrale of the *Nozze di Teti e di Peleo* in 1639) to historical opera (the last preserved *Eliogabalo*, 1667, which would never premiere in Cavalli's lifetime), with a nod toward romantic intrigue (*L'Ormindo* or *La Rosinda*), and a foray into open parody (the celebrated *Calisto* or pre-Offenbachian *Elena*), without ever being completely free of the gallimaufry of genres that, together, make up the value and lure of the Venetian opera. For the first time, extracts from the collection of preserved Cavalli operas are being recorded and presented to the public. This rendering of his musical and dramatic genius makes it possible to evaluate the evolution of a style that speaks to the tastes of his time and his public, to which the composer catered above all things.

Over the course of nearly thirty-five years, Cavalli collaborated with no less than thirteen librettists (Persiani, Busenello, Fusconi, Faustini, Cicognini, Minato, Strozzi, Melosio, Sorrentino, Moniglia, Aureli, Buti, Ivanovich, Bussani), many of whom were affiliated with or friends of the important Academy of the Unknowns (*Incogniti*). The *Incogniti* would be a driving force in the dissemination of the modern opera genre, which was a kind of synthesis of the more traditional dramatic forms (tragedy, comedy, tragicomedy, pastoral) and the poetic epic genre and its modern variant, the novel. Cavalli composed at a time when the status of *poeta per musica*, the librettist, was in full transition and was growing into a commercial and professional activity.

It is worth noting that the very first Cavalli productions (*Le nozze di Teti*, *Gli amori di Apollo*, *Didone*, *L'Amore Innamorato*, *La virtù dei strali d'Amore*, *Egisto*) continue to be of a traditionally academic, mythological, and pastoral nature, coinciding with the birth of the genre in Florence on the threshold of the seventeenth century. But with the emergence of Giovanni Faustini, poet, impresario, and attorney — without a doubt the first professional librettist in history — opera would embrace a greater sense of freedom and jocularity, and delve deep into the novelistic imagination (*La Rosinda* “is pure novel”, wrote Faustini in his notes to the readers of his drama) while happily mocking the dramaturgical codes by voluntarily blurring the rules and standards passed down from *The Poetics* of Aristotle.

To the relative cohesion of the *festa teatrale* genre of Persiani's *Nozze*, which evokes sumptuous court life, ballets, and naumachia during the time of the Medicis in Florence,

comes the dramatic amalgam of extravagance and ambiguity. Venetian opera would become a theatre that juxtaposed genres with epic, romantic, tragic, and comic topoi by layering them in a perceptible, structural confusion and instability. In Venice, musical theatre — which by now had become public — needed to meet the demand for entertainment (on which was based its economic stability: opera as an industry) while maintaining a certain dramatic level and quality. Despite the relative decline of the latter over the last third of the century, which led to reforms by L'Accademia dell'Arcadia and the emergence of opera *seria*, Cavalli's production succeeded in preserving an exceptional level of poetic drama.

The prestige of his work is due largely to the librettists with whom the Venetian composer surrounded himself. The concept of theatre in music is essential to understanding the particularities of this operatic genre as it evolved in La Serenissima over the course of the three decades that made of Cavalli the most illustrious of his peers. For in the mind of the composer, Venetian opera is first a theatre of passions, of *affetti*, a theatre of sentiment, for which the poetic text is a vehicle and the music an enhancer insomuch as it is both intrinsically pathetic and dramatic. A composite category, the *dramma per musica* joins madrigal miniatures — inherited from the Florentines and which are epitomized, for example, in the *lamento*, a quasi autonomous form destined to be successful (to the point of becoming a full poetic genre — Busenello or Melosio, the librettists of Cavalli would write magnificent ones) - with closed forms: brief, incisive rhythmic schemes sung by comical personae, taken from the Roman School and the Hispanic theatre of Rospigliosi, and finally in the dramatically efficient ductility of the recitatives passed down from professional actors (personae from the *Commedia dell'Arte*, who, meeting with less success in Venice than in Rome, incarnated the actor-singer fusion, the most shining example of which can be found in the characteristics of the Venetian opera).

While one might understand in part the opinion of Henri Prunières, who failed to see the signs of an evolution in Cavalli's work and for whom "each of his works is a closed world"¹, the different types of intrigue present a rather similar basic scheme that is founded on an initial chaos, caused by a mistaken identity (famous examples include *L'Egisto*, where an inscription on a tree — symbol taken from Aristotle — leads the hero to folly, or in *La Calisto*, where Jupiter's voluntary transformation in order to seduce the chaste nymph, a follower of Diana, upsets the goddess, creating Juno's legitimate desire for revenge and leading to the celestial transfiguration of the heroine at the end of the opera). In that which concerns the morphology of the aria, the great diversity of his schemes are best illustrated by three privileged forms: the poly-stanzaic aria, such as a canzone with refrain (*La Doriclea*, : "Dolce fiamma il sen m'accende"); aria of two stanzas or more with an identical metric scheme (*Didone*, : "Il mio marito"), and madrigal forms, with final repetition of the first verse (*Oristeo*, : "Dimi Amor, che farò?"). But the schemes, at second glance, are even more diverse, as seen in the short metres adopted in the celebrated incantation of Medea (*Giasone*), or the seductive couplet of Nerillo (*Ormindo*).

In short, baroque was the reign of inconsistency, and the Cavallian opera adheres to the same aesthetic by following the meanderings of a complex dramatic art based primarily on the effective rhetoric of a speech that is at the same time poetic and musical. If Cavalli's music

can lay claim to a certain level of autonomy, foregoing the grammatical elements of its own dramatic art, it never departs from the restraints of the texts, which in Venice (even much later in the century) were always a priority. Firstly, this is because Cavalli opera is based essentially on the recitative. It is the foundation of the genre, both dramatically (the course of action reserved for him) and musically (the narrative that requires a close relationship to the music, vehicles of *affetti*, reinforces through them its pathetic power). The arias remained a closed form, a brief accident of sorts with little reprise, which only briefly interrupted the dramatic tension. The relationship is very clearly in favour of the *recitar cantando*, from the first opus to *La Doriclea* (1645), whereas starting with *Giasone* (1649) — the most famous and produced of the seventeenth century operas — the dramatic art of the time demonstrates a relative balance between the two poetic musical forms (particularly in the case of the three mid-century masterpieces: *La Rosinda*, *La Calisto* and *L'Eritrea*). After the 1660s and his painful experience in the French court, Cavalli altered his aesthetic, embracing an art form that gave precedence to the arias in order to satisfy public demand for what one critic of the day called *scherzi* (i.e. his later Roman dramas: *Scipione Africano*, *Mutio Scevola* and *Pompeo Magno*, with the notable exception of the final *Eliogabalo*, not present here, which clearly returned to a more archaic aesthetic, doubtless one of the reasons for its removal).

Among the thirteen librettists who collaborated with Cavalli, three stand out: Giovanni Faustini², who wrote ten librettos for him (*La virtù dei strali d'Amore*, *Egisto*, *L'Ormindo*, *La Doriclea*, *Il Titone*, *L'Euripo*, *Oristeo*, *La Rosinda*, *La Calisto*, *L'Eritrea*), Nicolò Minato¹, with eight dramas (*L'Orimonte*, *Xerse*, *Artemisia*, *L'Antioco*, *Elena*, *Scipione Africano*, *Mutio Scevola* and *Pompeo Magno*), and Giovan Francesco Busenello, author of four dramas (*Gli Amori di Apollo e Dafne*, *Didone*, *Giulio Cesare dittatore* and *La Statira Principessa di Persia*). These three poet librettists are representative of the evolution of the status of *poeta per musica* during the seventeenth century. Busenello² realigned himself with the renascent tradition of the intellectually engaged scholar who aspires to academic *otium* over merchant *negotium*.

By publishing his dramas separately, he demonstrated the awareness of a writer who infuses a sense of literary autonomy and legitimacy into his librettos. The quality of verse suggests the influence of Dante (whom he would defend — among few others — during the seventeenth century when the author of the Divine Comedy was cast into a lasting and unjust purgatory), Petrarch, Guarini, and Giambattista Marino, pontifex maximus in that respect. His five dramas are a wonderful illustration of the variety of his sources, which are mythological, epic, historic and exotic, made coherent by the powerful rhetoric of his language. Here, the theatricality of Busenello underpins the libretto while the music of Cavalli, composed for thousands of verses, magnifies the pathetic impact of the language, as demonstrated by the astonishing *lamenti* of *Gli amori di Apollo* and *Didone*.

Faustini is not so pretentious as to want to pass through the bronze doors of literary posterity. He considers his dramas more like “miscarried foetuses than children of the spirit” (Preface to *Egisto*), even if he hopes to “reach beyond the ordinary state of mortals” (Preface to *Oristeo*). His dramatic art conjugates Roman aesthetic (Venice experienced a tremendous burgeoning of this other modern genre during the same period) with an ambiguity that feeds the productions. For this reason his theatre is more efficient, more immediately digestible in

the eyes of a contemporary public than the intellectualized, rhetorical theatre of Busenello (even if no one would dare to challenge the Shakespearian theatricality of his *L'Incoronazione di Poppea*).

Faustini joyfully revived the motifs present in the contemporary novel, such as the *topos* of travel and geographical distance (in *La virtù*, *Egisto*, or in the Moroccan fantasy of *L'Ormindo*), of false identities and twisted plots so common to Renaissance novels and comedies (*La Doriclea*, *L'Ormindo* or *L'Eritrea*). He generalised other processes also present in Busenello's work, which would become structural elements of the Venetian opera, such as the sleep scene (in *La virtù*, *La Calisto*, *Egisto* or *L'Eritrea*), the lament, taken from Monteverdi's *Arianna* (every drama can be taken as an example, including the one in this recording with *Eume*, in *La virtù dei strali d'Amore*: “Occhi per piager nati”), or the scene of folly, inaugurated in Venice by Strozzi and Sacrati in *Finta Pazza* (1641), where Faustini offers two magnificent examples in *Egisto* and in *L'Eritrea*.

Nicolò Minato, who would replace Faustini after his death in 1651, was also a lawyer by training and profession, and considered the work of a librettist as a secondary pastime. But after the creation of *Orimonte* (one of Cavalli's greatest failures), he would wait three years to publish and see performed a second drama, *Xerse*, and continued to underestimate the literary value of the librettos. In the preface of his celebrated exotic comedy, revived three quarters of a century later by an anonymous author, Silvio Stampiglia, for Haendel, he declared that in fact, when one writes for theatre, “one doesn't write for the spirit, but for the ear”. Thus began shorter, more thematically coherent works that left more room for historical personae, sourced notably in the Histories of Herodotus (from *Artemisia* to *Scipione Africano*, from *Antioco* to *Pompeo Magno*). The dramas were all equipped with the same immutable structures (three acts of twenty scenes each), and multiplied arias and other closed forms more than did their predecessors.

The dramatic art that emerged from his collective works, especially after the 1660s, yielded recitatives to a growing number of arias, and gave priority to elaborate metric schemes that led to a significant increase in *canzonette*, *lamenti*, *concitati* arias, and other pathetic songs, which the Venetian public, by this time resistant to the long, *narrative* tirades, adored. The dramas of Minato are also interesting in that they announced end-of-the-century opera reform. Their personae — notably protagonists from the Roman trilogy — took the obverse of the *effemminato* anti-hero, starting with Busenello and Monteverdi's *Nero* (Cicognini's *Giasone* is another brilliant example). When in the final scene of *Scipione* the protagonist proudly declares: “But the greatest victory is to conquer oneself”, the sententious verse resonates like a harbinger of the Metastasian aesthetic. Four years later, in 1669, Minato returned to the Court of Vienna where he would produce another one hundred and twenty librettos.

In addition to the *Nozze di Teti*, which reconnected with the princely genre of the theatrical productions, the aristocratic dimension of the Cavalli dramas is present in his court operas. This explains why several librettists only collaborated once with the Venetian composer. Such was the case for Giulio Strozzi for *La Veremonda Amazzone d'Aragona* in the Court of Naples (1652), of Francesco Melosio for *Orione* presented in Milan (1653), of Giovanni Andrea Moniglia for *Hipermestra* at the Court of Florence (1658), and of Francesco Buti for *Ercole*

Amante at the Court of France (1662), in addition to the refrain for *Ciro* by Sorrentino and Provenzale (1653), an interesting ‘popular’ adaptation of an opera originally created for an aristocratic context.

The diversity of the authors and their style (the stellar writing of Melosio and, especially, Moniglia clashes with the relative poetic weakness of Buti) never really upsets the consistency in characteristics of the Venetian opera genre. Naturally, the aristocratic context sets the stage for mythological intrigue and spectacular, ineluctable scenes, such as the fire in Argos and the areal rescue of Hypermnestra by Juno’s peacock, who saved her from throwing herself from the tower in which she was imprisoned, the aesthetic of the *Ercole Amante* owes more to the pre-Lully lyric tragedy, with its lengthy pathetic narratives, than to the romantic comedy of Fustini. However in any case, the main elements are verifiable: a certain ductility in the musical discourse that gives precedence to *recitar cantando*, a balanced register (Cavalli’s court operas did not exclude comic personae, contrary to those given in Florence prior to 1637), and the persistence of scenes depicting incantations and sleep, ingredients that transcend the structural particularities bound to a representational context.

As for Aurelio Aureli, who would write two librettos for Cavalli, *Erismena* and *Eliogabalo*, the latter after having written an anonymous libretto, his aesthetic is in many ways comparable to that of Faustini: an olio of roman, mythological, and exotic ingredients against an efficiency of dramaturgy that is doubtless even greater, for it is there that Faustini often delves into a torturous syntax, a vocabulary that obstructs the fluidity of his discourse. A prolific librettist (thirty-some librettos written primarily for Venice, but also for Parma), Aureli was Busenello’s student, a member of the literary academy of the *Imperfetti*, and professional librettist who wrote — contrary to his mentor — for performance only, ever aiming to please a demanding and temperamental public that essentially called the shots.

It is tempting to think that these two dramas in some way paid homage to the greatest of *poeta per musica* in Venice: Busenello. *Erismena* first, set in the exotic kingdom of Armenia, is strictly contemporaneous with *La Statira*, second, performed in a competing theatre; and the exceptional quality of writing in the final *Eliogabalo* (in addition to the rather remarkable stylistic constants), leads us to believe that Busenello was in fact the anonymous author of the libretto revived by his student. This student-librettist’s tribute to his master echoes the one that Cavalli himself paid to his own master, Monteverdi, in the final quartet of an opera that he would not himself have heard, and which appears to foreshadow more globally the intrigue and aesthetic of Mozart’s *Don Giovanni*. Than these two founding benchmarks, a more compelling tribute to the modernity of Cavalli could not have been made.

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO

TRANSLATION: ALLISON ZURFLUH

1. H. Prunières, *Cavalli et l’opéra vénitien au XVII^e siècle*, Paris, Rieder, 1931, p. 65.
2. S.E. Stangalino, *I drammi per musica di Nicolò Minato per Francesco Cavalli* (doctoral thesis, Université de Bologne, 2011, in press).
3. J.-F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013; a bilingual edition of these musical dramas soon to be released by the same editor.

LA
STATIRA
PRINCIPESSA
DI PERSIA.
D R A M A
PER MVSICA,
Impiego di Hore Otiose
DI
GIO:FRANCESCO BVSENELLO.

DEDICATA
ALL'ILLVST. ET ECCELL. SIG.
IL SIGNOR
GIO: GRIMANI.



IN VENETIA, MDCLV.

Appresso Andrea Giuliani.
Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.

Sivende da Giacomo Batti Libraro
In Frezzaria.

FROM THE SOURCES TO THE REALISATION

Claudio Monteverdi, as we know, transformed Renaissance counterpoint and gave new life to a form that became known as Mannerism; the verbal contortions of the poetry meant that its music also distorted the Apollonian forms of the Renaissance, although without straying from them. Monteverdi, however, handled accompanied monody with almost surgical precision, defining each consonance and dissonance and associating them with a particular emotion: he termed this his *seconda pratica*. One would logically expect Cavalli to have developed this particular approach further, but it is nonetheless astonishing that his work reached the beauty and balance that we see in the works of classical antiquity whilst the Baroque period was still in full flower; its poetic fragility, however, distances it from any pretension to monumental status in music history in its own right.

The day that I began to read Cavalli's complete works in manuscript, I experienced the rare sensation of being invaded by new and unexplored emotions that changed and enriched my whole life. We can of course say the same of other great composers from different periods, but I would ask anyone who approaches Cavalli to pay close attention to his unique qualities, for it is impossible for a musician like me to define them in words; I can only demonstrate them by playing his music. In-depth analysis of the historical context of his operas enables us to appreciate them better and helps us understand the individuality of his art; the miracle of these sounds notated on paper, however, is beyond our understanding: it is the fruit of a boundless imagination. Busenello defined it thus: "The wonderful virtue of *messere* Cavalli — who has made music out of the silent emotions of my verse and who has turned their flaws into gold — can only be compared with the miracle of the Creation: to create a universe from nothing." Over the last fifteen years I have developed a theory concerning the use of intervals in Cavalli's music, which I have based on the statistics of connections between musical intervals and individual words. I believe that this will be highly useful when we come to recreate the dynamic that is an essential part of the musical rhetoric of these works in performance.

I am convinced that the readers of this article will immediately understand my reasons for having brought this recording project to life. My only motivation was that I had read through all the manuscripts of Cavalli's operas and that I imagined that one day I would get to see and hear them all — and that they would be revived on stage in theatres throughout the world. I should stress that the pieces that I have chosen all figure in my own particular musical dream; it has never been my intention to present a selection of highlights from Cavalli's surviving operas. Our aim above all else is to provide a sincere and public statement of the admiration that we, a group of musicians from the 21st century, feel for a composer who has created music that moves our very souls.

Our programme is based on the idea of love and its complications, as described by Busenello in the preface to his opera *Gli amori di Apollo et Dafne*: "The elements of this drama are single incidents mingled together, as you will see; if by chance some fine soul should consider that the unity of the tale is broken by the complications of the various love affairs, he

would do well to remember that such entanglements do not destroy this unity: they highlight and emphasise it.”

The first consideration for the performance of this music is a continuo group made up of creative and resourceful instrumentalists. Monica Pustilnik displays both intelligence and finesse as she shapes her counterpoint; she deploys her improvisations almost like a keyboard player, in such a way that it seems as if they had been composed by Cavalli himself. Quito Gato is unequalled in creating the rhythmic backbone of the ensemble and in linking the bass line played by his theorbo directly with the emotional resonance of the text: as a guitarist he challenges our senses and breathes new life into an art that had long lacked the high complexity with which he invests it. Thomas Dunford is a musician of endless imagination which he invests in his counterpoint, his improvisation and his ornamentation. He depicts both words and emotions in a highly personal manner, one that can be challenging at times but always with the aim of lifting the soloist whom he accompanies. All three possess a splendid variety of touch, to the point that I can create new sound worlds through their fingers alone. The harpist Marie Bournisien is the most impressive player of the instrument of Orpheus that I have ever heard. The harp becomes a completely different instrument under her hands, one that is almost frightening thanks to the speed and violence of her chords and in the sheer number of notes that are involved. François Joubert-Caillet employs his bow in direct reaction to the intellectual and spiritual activity of the characters; his viol serves both as a mirror of and a counterweight to the dynamics produced by the human voice.

This continuo group is an orchestra in itself, an autonomous universe — it is easy to understand why so few instruments are needed to bring the musical spectacle that is Venetian opera to life.

The violinists and violists Stéphanie de Failly, Lathika Vithanage and Sarah Van Oudenhove are wonderful interpreters of all the various transformations of Cavalli’s musical style. Having begun with simple ritornelli for the violins in his operas of the 1640s, he then completely transformed their function during the 1650s, granting them a great autonomy that would reach its culmination in his *Ercole Amante* (1662): here the violins are required to play with a dazzling virtuosity that is nonetheless always at the service of the text.

I frequently saw the figure of Barbara Strozzi take shape in my mind’s eye as I went through Cavalli’s manuscripts; she studied composition and voice with Cavalli and was involved with the performances of every one of her teacher’s operas in various Venetian theatres over many years. She fired my imagination to the point that I realised that this recording could well be a modern recreation of the homage paid to Cavalli by various contemporary Venetian scholars at the time of his death in 1676.

Our intention here is not to link these excerpts in any particular way, for this would give the impression of a coherent narration. This being said, the characters of each work will appear before you as the most authentic symbols possible of opera as a whole, for their aim is to initiate you into a dream of love, of abandonment and of desire; this begins with *Le nozze di Teti et di Peleo* (1639) and continues through the court operas, one of which in a certain manner was Cavalli’s *Orfeo*, to his *Eliogabalo* (1668). To my mind this last-named character is a mirror image of Nero in Monteverdi’s *incoronazione di Poppea*.

Everyone who would like to explore the beauty of Cavalli's manuscripts online can see them at <http://www.internetculturale.it>. The only gap in the chronology of Cavalli's operas that should be noted is the interruption caused by his residence in Paris from 1660 to 1662.

Basing ourselves on an imaginary instrumental performance of such works by Cavalli with, for example, French musicians such as Louis Couperin on viol and Pinelle and Grenerin on lutes at the Louvre in 1660, we now present them with musicians of the Cappella Mediterranea ensemble. The added fact that François Joubert-Caillet and Thomas Dunford are both French could only raise the stakes of our game. I decided that it would be fitting to imagine Cavalli's departure from Paris; this had been brought about by Lully and his circle. It is for this reason that I have chosen the impressive entrance of Juno in anger and the following entrance of the Three Graces from Cavalli's *Ercole Amante*; Cavalli's happiness at returning home can be heard clearly in of *Scipione Africano*.

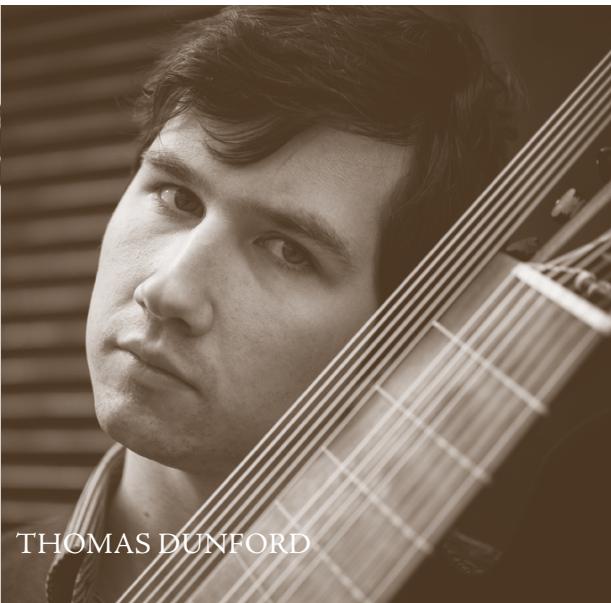
Mariana Flores' voice and versatility on stage meant that I had an incredible freedom of choice when I came to assemble the programme for this recording. Her voice is a blend of contrasting qualities, the outward expression of an inner dialectic that carries us on a journey without borders between strength and weakness, courage and withdrawal, luminous joy and the shadows of hell.

This immense palette of colours moved us all when we came to prepare this recording and brought us directly into contact with the essence of each piece. The marvellous mezzo-soprano Anna Reinhold becomes the personification of delight, daring and mischievousness in their duets as well as delivering a splendid account of Medea's great aria from *Giasone*.

My grateful thanks go to Ellen Rosand for all that I have learnt from her works and from her unique knowledge of Venetian music of the 17th century; to Jean-François Lattarico for his boundless knowledge of the music drama of the 17th century and in particular his book *Busenello, Un théâtre de la rhétorique*; to Olivier Lexa for the trust that he and his Venetian Centre for Baroque Music placed in me and in particular for his splendid work on Francesco Cavalli that revealed indispensable new facets of the composer's life and art to me; to Jérôme Lejeune for the passion that he devotes to every project with which he is involved and for his legendary patience; and finally to my beloved wife, who has been the constant source of my inspiration, day in and day out, throughout this project.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD







LA GENÈSE D'UNE CRÉATION

Au départ, ce disque devait être un récital de Mariana Flores consacré à Benedetto Ferrari. Et puis, un soir, quelques semaines avant le début de l'enregistrement, Leonardo García Alarcón m'envoie un courriel très embarrassé, presque gêné : tout un disque avec ces petites *arie* ne lui parle pas. À vrai dire, il vient d'avoir accès à l'intégralité des manuscrits des 27 opéras conservés de Francesco Cavalli et, feuilletant les premières page des *Nozze di Teti e di Pelo*, est tombé en admiration devant le sublime monologue du prologue chanté par Vénus. Le chemin est vite fait pour le pousser à tout lire, ce qu'il fait durant plusieurs jours (nuits)... Le projet deviendra une anthologie des 27 opéras. Au fur et à mesure des lectures, je vois arriver des courriels avec l'identification de l'extrait choisi accompagné d'un commentaire sur le texte. De chez moi, j'imagine Leo, l'écran de l'ordinateur portable posé sur le pupitre du piano, lisant, chantant, s'accompagnant. Les complices de ces lectures sont Olivier Lexa et Jean-François Lattarico, qui, au fur et à mesure, saisit, d'après les manuscrits, les textes originaux et en réalise dans la foulée une première traduction française. Dans la boucle également, l'un des plus fidèles musiciens de Cappella Mediterranea, le claviériste Ariel Rychter, qui, partant des mêmes manuscrits en ligne, réalise la mise en partition moderne de tous les extraits choisis.

Évidemment, cela ne va pas sans certaines inquiétudes. Avec 27 opéras, et pour certains non pas un, mais deux extraits, on dépassera la longueur maximum d'un CD. Et puis, la session d'enregistrement prévue en mai ne sera-t-elle pas trop courte ? Pour ce programme, ne faut-il pas aussi d'autres instruments que ceux du « continuo » ? On appelle au dernier moment les fidèles complices de Clematis. Forcément, on doit ajouter une session supplémentaire. Miracle, tout le monde est libre !

L'enregistrement est une aventure fabuleuse. Chaque pièce est une découverte et à chaque découverte, nous avons le sentiment que cette dernière est encore plus belle que la précédente. Si cette musique est exceptionnelle, l'investissement artistique des musiciens l'est tout autant, qu'il s'agisse du sens dramatique et émotionnel avec lequel Mariana Flores et Anna Reinhold incarnent tous les personnages ou de la manière avec laquelle les musiciens de Cappella Mediterranea font vivre la réalisation de la basse continue avec imagination et théâtralité.

Et puis, en fin d'enregistrement, je fais une copie rapide de toutes les pièces dans l'ordre et un autre miracle se produit : tout cela fonctionne d'une façon admirable (mais pouvait-on s'attendre à autre chose, connaissant le flair incroyable de Leo ?)

La réalisation de ce projet fantastique qui prolonge la création d'*Elena* au Festival d'Aix-en-Provence en 2013 et annonce d'autres représentations d'opéras de Cavalli que Leonardo García Alarcón dirigera dans les années à venir est aussi le fruit d'une collaboration avec plusieurs personnes et principalement avec Olivier Lexa, auteur d'un passionnant ouvrage sur Cavalli, directeur du Centre de Musique baroque de Venise ; c'est grâce à son enthousiasme que tous les textes de présentations et leurs traductions ont été réalisés et offerts par cette institution vénitienne. Nous disposons d'une présentation d'Ellen Rosand, la plus éminente spécialiste de Cavalli, et d'un texte de Jean-François Lattarico, expert en matière de livrets

d'opéras, auteur d'un remarquable ouvrage sur Busenello, l'un des plus grands librettistes vénitiens du XVII^e siècle.

Personne n'a compté son temps pour arriver à ce que ce projet prenne vie. Le voici donc, animé par un seul souci : celui d'apporter aux auditeurs (et aux lecteurs) la modeste contribution des chercheurs, musiciens et éditeurs à ce que la personnalité de Francesco Cavalli soit reconnue comme celle d'un immense dramaturge fondateur de l'esprit de l'opéra italien.

JÉRÔME LEJEUNE



PROLOGUE

*Amants, si vous croyez
qu'Amour est cruel,
vous vous trompez ;
vous faites erreur,
on pourrait le croire, mais il ne l'est pas.
Allons, croyez-moi !¹*

Rarement on aura constaté une telle adéquation entre des interprètes et un compositeur. En recréant *Elena* (DVD Ricercar), la Cappella Mediterranea a tourné une première page dans l'histoire du *revival* cavallien ; voici la seconde étape – et pas des moindres. Pour la première fois, on enregistre des *arie* extraites de toutes les partitions aujourd'hui disponibles des opéras de Cavalli. Un tour de force, une aventure qui nous entraîne au cœur de l'émotion musicale, dans toute sa pureté, sa spontanéité, sa sincérité absolue. Fidèle à l'intimité de l'instrumentation vénitienne, Leonardo García Alarcón se borne à servir la fraîcheur et la proximité d'une musique dénuée de lourdeurs stylistiques et des conventions dont regorgera le répertoire lyrique dès la mort du compositeur de *Giasone*. Cavalli parle à tous ; en Mozart du *Seicento*, il nous offre des pages d'une simplicité, d'une vérité intemporelle, irrésistible, universelle – simples sans être faciles. Quiconque les entendra les comprendra, car elles lui iront droit au cœur.

On a du mal à concevoir qu'il ait fallu attendre 2015 pour publier un tel programme. On le sait, avec cette musique les interprètes se trouvent en face de manuscrits qui requièrent plus de temps de travail qu'une partition d'*opera seria*. Mais aujourd'hui, on peut affirmer que s'intéresser à Cavalli, c'est approcher le compositeur italien le plus populaire, de son vivant – et pour cause. Avec ses airs brefs, d'une séduction immédiate (voyez *Amanti, se credete*, ou *Quest'è un gran caso al certo*), et son art du récit, inégalé (*lamento* de Procris), il est l'un des seuls musiciens du *Seicento* qui composa dans un style lui étant propre, immédiatement reconnaissable. La fluidité qui était sa marque, passant avec une aisance déconcertante du *recitar cantando* à l'*aria* au détour de l'*arioso* (scène de Junon), mais aussi de l'émotion tragique (*lamento* d'Eumete) aux scènes les plus désopilantes (*Ne fastosa allor che ride*), fit que sa musique n'entrava jamais le théâtre – l'un soutenant l'autre et l'embellissant à un niveau de perfection rarement atteint.

S'il était né vingt ans avant ou après 1602, le compositeur n'aurait pas eu cette place de choix dans l'histoire – laquelle s'explique essentiellement par l'avènement de l'opéra public dans la Cité des doges en 1637. Cavalli fut présent au bon moment, au bon endroit. Il sut saisir sa chance, comme celle d'avoir été introduit à Venise et protégé par un grand homme dont il prit le nom, et d'avoir rencontré l'épouse parfaite : riche et besogneuse [sic]. Il sut tirer parti du meilleur de ce que la vie lui donna comme il sut exploiter, dans ses œuvres lyriques, le meilleur des livrets qu'il eut à mettre en musique. C'est pourquoi, plus que tout autre, le compositeur fut imité : il fixa les canons de l'art lyrique.

À couper le souffle, ses *lamenti* sur basse obstinée (ici dans la bouche d'Hypsipyle, d'Adélante, et d'Ermosille) inspirèrent maints compositeurs – dont Purcell dans son célèbre air de Didon, *When I am laid in earth*. Les sommeils (*Atys* de Lully...), les scènes infernales (Rameau...), les airs avec trompette (Haendel...) et, au-delà de la période baroque, le valet bouffe (Leporello), le travestissement (Chérubin), le duo d'amour (*Tristan und Isolde*), la scène de folie (*Lucia di Lammermoor*), la scène de la lettre (Tatiana dans *Eugène Onéguine*), et enfin l'invocation sur le modèle de l'incroyable exhortation de Médée qui inspirera jusque Verdi pour le personnage d'Ulrica dans *Un Ballo in Maschera...* Tout cela vient de Cavalli.

Dès *Le Nozze di Teti e di Peleo*, il frappe un grand coup avec l'indomptable érotisme de Vénus (« Baise ma bouche, / palpe mes seins, / touche mon corps tout entier »). Mais il se démarquera de ses contemporains surtout par une finesse psychologique, une subtilité que les livrets qu'il a mis en musique n'auraient jamais dévoilées à la toute première lecture. Voyez l'*aria* de Diomeda, *Dimmi, Amor* : le texte invitait-il à une telle retenue, faussement paisible ? La grande scène de Junon dans *Ercole Amante* offrait-elle *a priori* une telle duplicité des sentiments ? Cavalli sait ménager les effets. Dans *La Veremonda*, la tauromachie espagnole le fait voisiner avec le flamenco. Dans *Artemisa*, les échos repoussent les limites de la scène de théâtre. Dans *Eliogabalo*, a-t-on jamais entendu *happy end* plus envoûtant ?

Qu'il est amusant de constater, chez Cavalli, combien la vie nourrit l'œuvre²... Il y aurait, dans le parcours de notre homme, tous les ingrédients d'un bon polar. Sous-jacents derrière chaque *aria* : l'enfance pauvre et malheureuse, le jeu, les dettes, la mort suspecte de l'époux de la maîtresse, l'héritage faramineux, le flair pour les bonnes affaires, la *success story* sur fond de carnaval vénitien, le premier *best seller* lyrique de l'histoire (*Giasone...*), les liens avec Monteverdi et la carrière âprement négociée à San Marco, le Vénitien au service de Mazarin et de Louis XIV, participant à la naissance de l'opéra français et, enfin, le compositeur auteur de son propre *Requiem*, peu de temps avant sa mort (sujet nous rappelant irrésistiblement *l'Amadeus* de Milos Forman). Preuve en est que les auteurs de romans historiques et policiers n'ont pas épousé les meilleurs sujets et que les musiciens de notre temps n'ont pas fini de lire entre les lignes de manuscrits laconiques.

Lorsque Mariana Flores a chanté pour la première à Venise, le 5 septembre 2012 au palazzo Pisani Moretta, le *lamento* de Procris accompagnée des musiciens de la Cappella Mediterranea, les larmes se devinaient dans les yeux du public. Certains avaient déjà compris que l'aventure ne faisait que commencer...

OLIVIER LEXA, VENISE, AVRIL 2015

1. Giovanni Faustini, *Egisto*, III, 10, Venise, 1643 : *Amanti, se credete / che Amore sia crudel / voi v'ingannate; / errate, / egli sembra e non è, / deh, credetelo a me.*

2. Olivier Lexa, *Francesco Cavalli*, Arles, Actes Sud, 2014.

FRANCESCO CAVALLI

S'il ne fut pas le premier compositeur d'opéra, Francesco Cavalli (1602-1676) fut en revanche l'auteur d'œuvres lyriques le plus important du XVII^e siècle. Avec une trentaine d'opus régulièrement créés au long de trois décennies, il fut responsable du plein épanouissement de l'opéra public, inauguré en 1639 à Venise. Contrairement à Florence et Mantoue, où l'opéra, célébrant les dynasties au pouvoir, était officiellement né au début du siècle, Venise était une oligarchie, gouvernée par un groupe de patriciens : aucune lignée ne devait y être célébrée ; aucun événement scénique ne se limitait au soutien d'une cour. En effet, la ville pouvait se targuer d'une longue tradition de divertissements publics, originairement relatifs à la période du carnaval et destinés à la fois aux premiers touristes et aux Vénitiens eux-mêmes. Il s'agissait de productions théâtrales, souvent excentriques, de tous genres : parades, joutes, théâtre déclamé, etc. ; et, depuis 1637, opéra.

Cavalli avait été engagé à San Marco en qualité de chanteur depuis 1616, et gravit progressivement les échelons, devenant deuxième organiste en 1639, premier organiste en 1665, et finalement *maestro di cappella* en 1668 – poste que son maître Monteverdi occupa depuis 1613 jusqu'à sa mort en 1643. Il était donc partie-prenante de la vie musicale vénitienne quand la première compagnie itinérante d'opéra arriva dans la lagune en 1637. La présence de Cavalli à San Marco était significative pour l'opéra, car la chapelle était un riche vivier de chanteurs pour les productions lyriques. Presque immédiatement, il s'engagea dans l'aventure lyrique, en tant qu'entrepreneur et compositeur. (Hasard ou non, sa carrière à l'opéra dura jusque son élection à la charge de *Maestro di Cappella*.) Son premier ouvrage lyrique, *Le nozze di Teti*, fut créé en 1639, seulement deux années après la production itinérante. L'histoire fit le reste. L'opéra devint rapidement l'attraction favorite de la saison de caraval vénitienne et le nombre de théâtres et de productions augmenta dans les années 1640. Plusieurs compositeurs, librettistes, chanteurs et impresarios s'engagèrent personnellement dans les productions, mais pour les trente années à venir, Cavalli fut la figure de proue. Il composa vingt-huit opéras pour quelque cinq théâtres différents, en collaboration avec au moins six librettistes.

Le succès de Cavalli en tant que compositeur d'opéra dépendait en majeure partie de la manière dont sa musique accentuait le potentiel dramatique des textes que lui fournissaient ses librettistes. Son style, fortement influencé par son mentor Claudio Monteverdi, était extrêmement fluide, passant de la déclamation musicale à des développements plus lyriques en réponse aux inflections émotionnelles du texte. Bien que composés essentiellement de vers libres, qu'il « musiquait » en récitatif fluide, les livrets de Cavalli font parfois appel à des formes identifiables, destinées aux airs. Ceux-ci s'étendaient d'une forme syllabique relative à la poésie strophique, à des formes plus libres pour les lamentos. Souvent, toutefois, les passages lyriques n'étaient pas si formels, notamment lorsqu'ils répondaient à des pensées particulièrement passionnées et passagères, entourées par le récitatif habituel. En répondant à une demande de nouvelles œuvres de plus en plus vorace de la part du public, Cavalli et ses librettistes développèrent toute une série de conventions musicales et dramatiques, dont de nombreuses

sont illustrées dans cet enregistrement : l'air, le lamento, la scène de folie, le duo d'amour notamment. En effet, la quarantaine d'extraits de la sélection proposée ici ne représente pas seulement la quasi-totalité de ses opéras dont les partitions sont aujourd'hui disponibles, mais elle illustre absolument toute la gamme d'expressions cavallienes.

CD I

1. La fluidité du récitatif cavallien est illustrée dans la scène de Vénus extraite des *Nozze di Teti* (1639). En se disputant la pomme de discorde avec ses acolytes les déesses Athéna et Junon, Vénus manipule les désirs de ses auditrices en mettant en valeur les attributs de sa beauté. Formalisant un texte en trois parties en une pure déclamation qui suit étroitement les indications du librettiste, Cavalli augmente les invitations répétées aux sens : « *mira* », « *essamina* », « *odi* » et « *guarda* » dans la première section, « *bacia* », « *palpa* » et « *tocca* » dans la seconde – forçant la victoire de Vénus. L'intelligibilité du texte charmeur de la déesse est ici l'objectif premier du compositeur.

2. La *Sinfonia* de *Teti*, comme tout le reste de la partition, est assez inhabituelle chez Cavalli, car elle requiert un ensemble de cordes à cinq parties.

3. Le duo entre Teti et Melagro célèbre l'union de la pêche et de la chasse, les rivières et les forêts, les poissons et autres bêtes sauvages. Il est la résolution d'une scène dans laquelle chaque personnage a glorifié son propre apanage : la mer (Teti) et le bocage (Meleagre). Comme souvent pour les duos joyeux de Cavalli, les voix commencent chaque phrase en imitation, mais se terminent à la tierce parallèle. Dans les passages syllabiques, Cavalli accentue le thème de l'union avec une longue vocalise sur le mot « *groppo* ».

4. Cavalli met en musique un long texte (47 vers libres) du lamento de Procri dans *Apollo e Dafne* (1640), en un récitatif hautement passionné. Ponctué d'un seul refrain revenant de manière irrégulière (« *Lassa, io m'inganno, io non son quella più* » aux vers 12, 31, et 43), il est plein de sursauts expressifs (soulignant le contraste, par exemple, entre « *altesse* » et « *abisso* ») et de dissonances mordantes. Cavalli signe ici un éloquent portrait du désespoir de Procri en l'absence de son aimé.

5, 6. *Didone* (1641). Répondant au récitatif de Iarba qui exprime sa détresse face au mépris de Didon, celle-ci décide de le décourager définitivement, tout d'abord par un passage déclamatoire, et ensuite à travers un air strophique plutôt désinvolte, dans lequel elle explique pourquoi elle ne l'aimera jamais. Comme souvent dans les airs strophiques de Cavalli, la pureté de la déclamation culmine dans une phrase finale qui est développée à travers la répétition du texte et de la musique, laquelle fournit le matériel thématique de la ritournelle qui suit.

7. En assemblant un large passage lyrique irrégulier avec un récitatif passionné, le lamento d'Eumete extrait de *La cirtù dei strali d'Amore* (1642) gagne son pouvoir émotionnel de sursauts, de passages dissonant avec la basse et de contrastes abrupts liés aux surprenants changements de tonalité. Comme pour la plupart des personnages cavalliens à bout de nerfs, les épanchements agités d'Eumete le conduiront progressivement à l'évanouissement.

8. Les deux strophes de l'air de Climène extrait d'*Egisto* (1643), commentaires ironiques et charmeurs, adressés au public, des ingrédients constitutifs de l'amour, s'achèvent sur un refrain formé de deux vers. Bien que le texte soit bref, l'air tire sa substance dramatique et musicale de la répétition naturaliste de certains éléments du texte.

9. Comme celui de Climène, le bref air du page Nerillo, au début de *L'Ormindo* (1644), s'adresse au public ; après une ritournelle introductory rythmée qui plante le décor de la scène, il donne lieu à une brève mais vive exhortation aux amants : qu'ils ouvrent leurs yeux ! Une autre harangue suit, extraite de la scène 6 du premier acte de *La Doriclea* (1645, opéra immédiatement postérieur à *L'Ormindo*) ; celle-ci invite les amants à écouter !

11. La scène d'invocation de Médée à la fin du premier acte de *Giasone* (1649) est l'une des plus célèbres de Cavalli, modèle du genre jusqu'au XIX^e siècle. Notez que c'est cette longue succession de « *versi sdruccioli* » (où les accents sont placés sur les avants-derniers pieds) qui induit un effet presque primitif, rituel, tout en étant déclamé avec la plus grande simplicité. La musique de Cavalli, avec ses rythmes percussifs répétés et ses arpèges impressionnantes, exploite toute la tessiture de la chanteuse et confine au mystère, presque ésotérique, de la déclaration.

12. Isifile, « l'autre femme » de *Giasone* et rivale de Médée, exprime tout à fait différemment sa passion, dans une série de lamentations longues et affectées. Ici, à l'occasion de sa première apparition dans l'opéra (II, 1), elle commente l'intrigue tout en exprimant sa frustration d'avoir été abandonnée par son mari. Le texte se divise en quatre sections alternant entre un fragment ternaire et des passages en récitatif plus ou moins rigoureusement organisés, soulignant la nature du texte : apitoiement (aria) et commentaire de l'intrigue (récitatif).

14. Suivant un arrangement instrumental d'un air extrait d'*Orimonte* (1650), l'air de Diomeda d'*Oristeo* (1651) illustre une des formes préférées de Cavalli : une séquence de strophes brèves entourées de refrains brefs, chacun d'eux formant un « da capo » miniature. Alors que Diomeda se demande comment trouver l'amour, ses spéculations rêveuses sont rehaussées de mélismes sur la dernière syllabe de chaque vers.

15. Dans *La Rosinda* (1651), I, 7, la reine malade d'amour et non moins sorcière Nerea descend sur les terres de Pluton afin de mendier son aide – ceci pour regagner l'amour de son ex-amant Clitofonte. Elle s'adresse à lui à travers un récitatif extrêmement expressif, anti-conventionnel dans sa forme et accompagné par les cordes (un procédé que Cavalli réserve habituellement aux passages les plus émotionnels). Les cordes renforcent sa supplication à travers une ritournelle basée sur son dernier vers chanté, qui (comme souvent chez Cavalli) est répétée après chaque séquence afin de renforcer son effet.

16, 17. Au début du 3^e acte de *La Calisto* (1651), en attendant l'arrivée de son bien-aimé Jupiter (Giove), Calisto évoque la lascivité de leur dernière entrevue et anticipe la suivante, faisant allusion à leurs baisers et aux accents de leur chanson qu'Echo amplifiera à travers champs. Le traitement syllabique du texte donne lieu à des moments particulièrement expressifs, répétés par séquences (« *ci bacieremo* »), et à des passages vocalisés (« *il suon* »). Le récitatif culmine en un air lent à deux strophes séparées par une ritournelle basée sur une poignante syncope sur « *moro* ».

18. Dans le prologue de *L'Eritrea* (1652), Iride, la déesse de l'arc-en-ciel, calme le dieu de la tempête Borea, coupable du naufrage étant à l'origine des complications sur lesquelles se base l'intrigue de l'opéra. Elle chante une série de strophes en binaire et en ternaire, accentuant à travers des vocalises tel ou tel substantif particulièrement lourd de sens ; des phrases sont parfois répétées par les instruments, et les strophes sont séparées par des ritournelles reprenant leur vers final.

19, 20. Dans le dernier numéro du premier CD, extrait du 3^e acte de *La Veremonda* (1652), Zelemina et sa nourrice Zaïde admirent un ballet de taureaux, quand la scène dégénère soudainement en bataille. La musique instrumentale est parcourue d'éléments espagnols (castagnettes, etc.) appropriés à l'intrigue. De plus, sans en donner la musique, la partition indique un « *Ballo de tori* » qui est suggéré ici par une improvisation de guitare et d'archiluth.

CD II

1. Plus longue que la plupart des ouvertures de Cavalli, cette *Sinfonia* extraite de *L'Orione* (1653) faisait sans doute partie de la première partition de l'opéra mais a été copiée au XIX^e siècle puis insérée au manuscrit original du fonds Contarini de la Bibliothèque Marciana de Venise.

2, 3, 4. Après un arrangement instrumental du quatuor d'*Il Ciro* (1654), le récit et l'air à l'acte II, scène 18 de *Xerse* (1655) voit Adelanta, angoissée par son amour impossible pour le frère de Xerse, Arsamène, chanter un récit et un lamento particulièrement expressifs. Accompagné par les cordes, l'air est notamment entrecoupé de soupirs étouffés par des respirations. Les deux strophes culminent en un refrain en récitatif, motif dont vient la ritournelle. En comparaison avec les airs de jeunesse de Cavalli, celui-ci est singulièrement développé. Il est écrit dans une tessiture particulièrement haute afin de souligner l'intensité de l'expression.

5, 6, 7. Au premier acte, scène 4 d'*Erismena* (1655), la chanteuse du rôle-titre s'est travestie afin de suivre son amant sans foi ni loi Idraspe, et a été condamnée à la prison par le roi Erimante. Elle souhaite proscrire l'espoir de sa poitrine, mais craignant son absence, elle le rappelle en un bref air irrégulier, chaque vers étant mis en musique de manière contrastée – afin de souligner son indécision. Craignant qu'elle ne veuille le renverser, Erimante appelle Idraspe à empoisonner Erismena travestie. Bien qu'il ne la reconnaisse pas, il refuse sans pour autant vouloir désobéir au roi ; toutefois, elle le reconnaît et est vaincue par sa tricherie. Leur interaction donne lieu à un rapide dialogue en récitatif, lequel se conclut soudainement par son évanouissement.

8. Ermosilla (*La Statira*, 1655), en réalité le prince Usimano, s'est exilé de son île natale, se faisant passer pour un servant de la princesse Statira qu'il aime (alors qu'elle en aime évidemment un autre...). Il (elle) chante un émouvant lamento en deux strophes (« *con violini* ») sur une basse obstinée ascendante répétée neuf fois dans chaque strophe, modulant depuis la note de *mi* vers *si* puis *sol*, avant de revenir à *si* pour la ritournelle finale. La ligne vocale relativement continue, largement construite d'une succession de secondes descendantes syncopées, est constituée de phrases répétées et accompagnées par les violons, ceci offrant une certaine homogénéité à toute la pièce. Il s'agit d'un lamento caractéristique de Cavalli – et aussi un de ceux qui eurent le plus de succès.

9. Dans ce tour de force d'introspection lyrique typique des opéras de la période d'*Artemisia* (1656), Eurillo, le serviteur musicien d'*Artemisia*, lui chante une chanson afin d'illustrer ostensiblement un écho naturel. Les poncifs et la mélodie hésitante se terminent pour chacune des deux strophes par une vocalise, qui permet à Cavalli d'exploiter le mécanisme de l'écho, ici délicieusement doublé.

10. La scène multipartite et étendue du serviteur Vafrino dans *Hipermestra* (1658) est typique des scènes comiques de Cavalli : explorant les incertitudes de l'amour (est-ce bien ou mal d'aimer ? sage ou fou ?...), ce texte sophistiqué appelle quelque chose comme « une aria dans l'aria », ou un *da capo* géant succédant à une très longue section interne. Le début est lui-même en deux parties : une brève annonce déclamée d'un sujet, suivie d'un refrain ternaire sur quatre vers, lequel est développé à travers une vigoureuse répétition et des vocalises sur les paroles les plus lourdes de sens, culminant dans une ritournelle. En miroir, la partie suivante, une aria se développant sur cinq strophes séparées par une brève ritournelle, culmine par une reprise du refrain encore plus expressive. De telles scènes s'adressaient directement au public, souvent depuis le proscenium.

11. Dans ce bref récitatif d'*Elena* (1659), Hélène et Ménélas dialoguent. C'est le moment où Menelao, révèle à Elena sa véritable identité. Celui-ci tente de la convaincre de l'aimer, mais elle est incertaine, étant tombée amoureuse d'un autre. Le dialogue, typique de la manière cavallienne, exploite des changements de tonalités soulignant l'impatience de Ménélas et l'indécision d'Hélène.

12, 13. Après une version instrumentale de l'air d'Amastre extrait de la version parisienne de *Xerse* (1660), « *Speranze, fermate* », voici un autre arrangement instrumental, cette fois-ci du trio concluant le 4^e acte d'*Ercole Amante* (1660). Comme il convient à sa fonction, la pièce est marquée par un matériau inhabituel : trois lignes vocales indépendantes sont répétées en écho et combinées avec l'orchestre à cinq parties. Un refrain apparaît au début, au milieu et à la fin. La riche sonorité de cet orchestre était caractéristique de la musique française de cette période (l'opéra fut composé pour le mariage de Louis XIV).

14, 15. Une des scènes les plus complexes de cet enregistrement (*Ercole Amante* ; I, 3) est entièrement consacrée à Junon. Celle-ci est en colère contre Venus qui a offensé son sens de la vertu en encourageant Hercules à trahir son épouse Déjanire en poursuivant Iole, promise à Hyllo. Le long texte compte environ 60 vers d'une grande variété, formant deux récitatifs et deux airs. Il exprime toute la variété des sentiments de Junon. Dans un récit introductif syllabique, plein de furie (en do mineur), Junon exprime sa colère à l'égard du comportement de Vénus. Suit un bref air ternaire (« *Di riciprico affetto* »), explicitant la faute de Vénus : son échec à respecter les liens conjugaux. L'insulte devient encore plus outrageante car Hecules a tué le père d'Iole ! Junon se lance dans une aria strophique ternaire avec ritournelle (« *Ma in amor ciò ch'altri fura* ») dans laquelle elle condamne tout amour non mutuel. Finalement, lasse de se lamenter et prête à l'action, elle appelle les vents à la porter au paradis, où elle déchaînera sa furie sous forme de tonnerre et d'éclairs. Loin d'un simple récitatif et air, cette *scena* utilise tous les effets imaginables. L'orchestre à cinq parties évolue du pur accompagnement à la répétition de lignes vocales afin d'illustrer le texte et sa tornade finale.

16. Cette pièce est une version instrumentale d'un vif air strophique du serviteur bouffon Cefea (« *A tuo dispetto Amor* »), issu de l'acte III, scène 3 de *Scipione africano* (1664).

17. Dans cette scène extraite de *Mutio Scevola* (1665), Elisa et Valeria, toutes deux captives romaines, chantent un duo censé changer leur désespoir en réjouissance : leurs voix se croisent, s'imitent et se divisent, chantées en tierces parallèles, et créent un effet de relai accentuant la continuité de la vivacité de l'air. Cavalli utilise souvent ces superpositions afin de souligner l'union de pensée de deux personnages.

18. *Pompeo Magno* (1666) : Giulia ignore qu'elle est observée par Pompeo, son futur mari duquel elle a été séparée pendant presque tout l'opéra. Elle chante une aria en deux strophes, comparant les vagues de son chagrin aux rivières qui nourrissent la mer, et la fuite de ses espoirs aux fleurs butinées par les abeilles. Le texte est bref mais lui donne l'occasion de vocaliser sur « onde », mélisme repris dans la ritournelle concluant chaque strophe.

19. Ce passage éloquent d'*Eliogabalo* (1667), plus proche du récit que de l'air, unit une déclamation et un refrain vêtement renforcé par un accompagnement orchestral. Eritea demande que son bienaimé Giuliano utilise son épée afin de tuer Eliogabalo qui tente de la séduire. Le refrain vêtement revient plusieurs fois au long de la pièce, avant d'être repris par les instruments en forme de ritournelle. Il s'agit d'un air exceptionnellement dramatique, destiné à engendrer un acte ; plus que tout autre air de cet enregistrement, il est typique du style tardif de Cavalli.

20. Le numéro final d'*Eliogabalo* rassemble les deux couples d'amants séparés. Ils chantent en quatuor, sur une basse obstinée. Ce quatuor développe l'habituel duo d'amour final des opéras vénitiens – tel que le célèbre « *Pur ti miro* » concluant *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi.

ELLEN ROSAND

TRADUCTION : OLIVIER LEXA



CAVALLI ET SES DRAMATURGES

« *Eccoti un aborto della mia penna* »

Francesco Cavalli est, avec Monteverdi, le compositeur d'opéras le plus important du XVII^e siècle. Mais si la plupart des drames musicaux de son illustre aîné ont disparu (seuls trois subsistent sur la dizaine qu'il composa), on a la chance d'avoir conservé 27 partitions sur les 33 que Cavalli composa entre 1639 et 1673. C'est dire si sa production est emblématique d'un genre (l'opéra vénitien) et d'une époque (le Seicento) qui a vu naître l'opéra public. Une production exceptionnellement riche qui touche toutes les variétés du théâtre musical, de l'opéra de cour mythologique (l'inaugurale *festa teatrale* des *Nozze di Teti e di Pelo* de 1639) à l'opéra historique (l'ultime opéra préservé, *Eliogabalo* de 1667, jamais représenté du vivant de Cavalli), en passant par les intrigues plus romanesques (*L'Ormindo* ou *La Rosinda*), voire franchement parodiques (la célèbre *Calisto* ou la pré-offenbachienne *Elena*), mais jamais complètement dépourvu de ce mélange des genres qui fait le prix et l'attrait de l'opéra vénitien. C'est la première fois que des extraits de la totalité des opéras préservés de Cavalli sont gravés et présentés au public. L'évocation de son génie musical et dramatique permet ainsi de mesurer l'évolution de son style, reflet des goûts de son temps, de ceux de son public auquel le compositeur s'est toujours adressé en priorité.

Durant près de trente-cinq ans, Cavalli aura collaboré avec pas moins de treize dramaturges (Persiani, Busenello, Fusconi, Faustini, Cicognini, Minato, Strozzi, Melosio, Sorrentino, Moniglia, Aureli, Buti, Ivanovich, Bussani), dont nombre d'entre eux furent affiliés à ou sympathisants de l'importante académie des *Incogniti* qui joua un rôle moteur dans la diffusion du genre moderne de l'opéra, sorte de synthèse à la fois des formes dramatiques plus traditionnelles (tragédie, comédie, tragi-comédie, pastorale) et du genre poétique de l'épopée et de sa variante moderne, le roman. Cavalli compose à une époque où le statut du *poeta per musica*, du librettiste, est en pleine mutation et s'affirme progressivement dans sa dimension commerciale et professionnalisaante. Il est significatif que les toutes premières productions cavallienes (*Le nozze di Teti*, *Gli amori di Apollo*, *Didone*, *L'amore innamorato*, *La virtù dei strali d'amore* ou encore *l'Egisto*) continuent de s'inscrire dans la tradition académique, mythologique et pastorale, qui coïncida avec la naissance du genre à Florence à l'orée du XVII^e siècle. Tandis qu'avec l'entrée en scène de Giovanni Faustini, poète, imprésario et avocat – sans doute le premier librettiste professionnel de l'histoire –, l'opéra incline vers une liberté et une légèreté plus grandes, puise surtout dans un imaginaire romanesque (*La Rosinda* « est un pur roman », écrira Faustini dans l'adresse au lecteur de son drame) et se moque allègrement des codes dramaturgiques en brouillant volontairement règles et prescriptions héritées de la *Poétique* d'Aristote. À la relative unité de genre de la fête théâtrale des *Nozze* de Persiani, qui rappelle les spectacles de cour somptueux, les ballets et les naumachies de la Florence des Médicis, se substitue une dramaturgie de l'hybride, de l'extravagance et de l'équivoque. L'opéra vénitien est désormais un théâtre qui juxtapose les genres et les *topoi* épiques, romanesques, tragiques et

comiques, en les faisant parfois se croiser dans une confusion et une instabilité structurelle qui n'est qu'apparente. À Venise, le théâtre musical, désormais public, doit concilier l'exigence de divertissement, sur lequel repose sa stabilité économique – l'opéra est une industrie –, et celle, non moins impérieuse, de maintenir une certaine exigence et une qualité dramatiques. Malgré le relatif déclin de cette dernière dans le dernier tiers du siècle, qui aboutira à la réforme de l'Arcadia et à l'émergence de l'opéra *seria*, la production de Cavalli réussit à préserver un très haut niveau poético-dramatique.

Le mérite en vient en grande partie aux dramaturges desquels le compositeur vénitien a su s'entourer. La notion de théâtre en musique est essentielle pour comprendre la spécificité du genre opératique qui s'est développé dans la République sérénissime durant les trois décennies qui firent de Cavalli le plus illustre de ses représentants. Car l'opéra vénitien, tel que le conçoit le compositeur, est d'abord un théâtre des passions, des *affetti*, un théâtre des sens que le texte poétique véhicule et que la musique magnifie dans sa dimension intrinsèquement pathétique et dramatique à la fois. Catégorie hybride, le *dramma per musica* mêle les miniatures madrigalesques héritées des Florentins, qui se cristallisent par exemple dans le *lamento*, forme quasi autonome promise à une grande fortune (au point de devenir un genre poétique à part entière – Busenello ou Melosio, librettistes de Cavalli, en écriront de magnifiques), mais aussi dans les formes closes, brèves, au schéma rythmique incisif, chantées par les personnages comiques, héritées de l'École romaine et du théâtre hispanisant de Rospigliosi, et enfin dans la ductilité dramatiquement efficace des récitatifs, hérités de la pratique des comédiens professionnels (les personnages de la *Commedia dell'Arte*, s'ils n'ont pas eu la même fortune à Venise qu'à Rome, incarnent la figure croisée de l'acteur et du chanteur qui trouvera sa plus éclatante illustration dans les figures caractéristiques de l'opéra vénitien). Si l'on peut suivre en partie le jugement de Henri Prunières¹ qui ne voyait pas vraiment les signes d'une évolution dans la production de Cavalli et pour qui « chaque œuvre de lui est un monde clos », les différents types d'intrigue (mythologique, historique, exotique, pastoral ou romanesque) présentent au fond un schéma assez semblable, fondé sur un désordre initial, causé par un quiproquo identitaire (exemples célèbres d'*Egisto*, où une inscription sur un arbre – motif repris de l'Arioste – conduit le héros à la folie, ou de *La Calisto* où le travestissement volontaire de Jupiter pour séduire la chaste nymphe, suivante de Diane, crée un trouble certain chez la déesse, un désir légitime de vengeance chez Junon, avant la transfiguration céleste de l'héroïne à la fin de l'opéra). Quant à la morphologie des airs, la grande diversité de ses schémas se cristallise autour de trois formes privilégiées : l'aria polystrophique de type canzone avec refrain (*La Doriclea* : « *Dolce fiamma il sen m'accende* ») ; les airs à deux strophes et plus au schéma métrique identique (*Didone* : « *Il mio marito* ») et les formes madrigalesques, avec répétition finale du premier vers (*Oristeo* : « *Dimi Amor, che farò ?* »), mais les schémas sont en réalité d'une plus grande diversité encore, comme en témoignent les mètres brefs adoptés dans la grande scène d'invocation de Médée (*Giasone*), ou le séduisant distique de Nerillo (*L'Ormindo*).

En somme, le baroque est le règne de l'inconstance et l'opéra cavallien adhère à la même esthétique, en suivant les méandres d'une dramaturgie complexe qui repose d'abord sur l'efficacité rhétorique d'un discours à la fois poétique et musical. Si la musique de Cavalli

peut revendiquer une certaine autonomie et décliner les éléments grammaticaux de sa propre dramaturgie, elle ne se départit jamais de ce que lui dictent les textes qui, à Venise, même à une date relativement avancée dans le siècle, est toujours prioritaire. D'abord parce que l'opéra de Cavalli repose essentiellement sur le récitatif. Celui-ci est le fondement même du genre, aussi bien sur le plan dramatique (le déroulement de l'action lui est dévolu) que musical (le récit qui suppose une adhésion étroite de la musique aux vers, vecteurs des *affetti*, renforce par là même son pouvoir pathétique). Les airs restent encore des formes closes d'une certaine façon accidentelles et toujours brèves, avec peu de reprises, et n'interrompent qu'incidentement la conduite de l'intrigue. Le rapport est très clairement en faveur du *recitar cantando*, depuis le premier opus jusqu'à *La Doriclea* (1645), tandis qu'à partir du *Giasone* (1649) – le plus célèbre et le plus joué des opéras du XVII^e siècle –, la dramaturgie en vigueur illustre un relatif équilibre entre les deux formes poético-musicales (c'est le cas en particulier des trois chefs-d'œuvre du milieu du siècle : *La Rosinda*, *La Calisto* et *L'Eritrea*). Après les années 1660 et son expérience douloureuse à la cour de France, Cavalli infléchit son esthétique et s'appuie sur une dramaturgie qui accorde la part belle aux arias pour satisfaire le goût du public envers ce qu'un critique de l'époque appelait des *scherzi* (c'est le cas en particulier de ses derniers drames romains, *Scipione africano*, *Mutio Scevola* et *Pompeo Magno*, avec l'exception notable de l'ultime *Eliogabalo*, non représenté, qui revenait clairement vers une esthétique plus archaïque, l'une des causes sans doute de son éviction).

Parmi les treize dramaturges qui collaborèrent avec Cavalli, trois se démarquent particulièrement : Giovanni Faustini² qui écrivit pour lui dix livrets (*La Virtù de' strali d'amore*, *L'Egisto*, *L'Ormindo*, *La Doriclea*, *Il Titone*, *L'Euripo*, *Oristeo*, *La Rosinda*, *La Calisto*, *L'Eritrea*), Nicolò Minato³, avec huit drames (*Orimonte*, *Xerse*, *Artemisia*, *L'Antioco*, *Elena*, *Scipione africano*, *Mutio Scevola* et *Pompeo Magno*), et Giovan Francesco Busenello, auteur de quatre drames (*Gli amori di Apollo e Dafne*, *Didone*, *Giulio Cesare dittatore* et *La Statira principessa di Persia*). Ces trois poètes dramaturges sont en même temps très représentatifs de l'évolution du statut du *poeta per musica* au cours du XVII^e siècle. Busenello⁴ se rattache à la tradition renaissante du lettré désintéressé qui oppose au *negotium* du marchand, l'*otium* de l'académicien. En publiant ses drames en recueil unitaire, il révèle en outre une conscience d'écrivain qui accorde à ses livrets une véritable autonomie et légitimité littéraires. La qualité de ses vers rappelle la dette qu'il doit à Dante (qu'il est un des rares à défendre au XVII^e siècle quand l'auteur de la *Divine comédie* est plongé dans un durable et injuste purgatoire), à Pétrarque, à Guarini et au Cavalier Marin, *pontifex maximus* de la pointe. Ses cinq drames illustrent à merveille l'ensemble des sources d'inspiration, mythologique, épique, historique et exotique, unifiées par la puissance rhétorique de son discours. La théâtralité de Busenello est ici au service de la parole et la musique que Cavalli compose sur ses milliers de vers magnifie la force pathétique de son langage, dont témoignent les bouleversants *lamenti* des *Amori di Apollo* et de *Didone*.

Faustini n'a guère cette prétention de vouloir franchir les portes de bronze de la postérité littéraire. Il considère ses drames plus « comme des fausses couches que des enfants de l'esprit » (préface d'*Egisto*), même s'il souhaite « se hausser au-dessus de l'ordinaire du commun des mortels » (préface d'*Oristeo*). Sa dramaturgie conjugue l'esthétique romanesque (Venise

connaît à la même époque un essor fulgurant de cet autre genre moderne) et celle de l'équivoque qui nourrit les péripéties. En cela, son théâtre est peut-être plus efficace, plus immédiatement recevable aux yeux du public contemporain que le théâtre intellectualisé et rhétorique de Busenello (même si nul ne contestera la théâtralité shakespearienne de son *Couronnement de Poppée*). Faustini réactive avec bonheur les motifs présents dans les romans contemporains, comme le *topos* du voyage et de l'éloignement géographique (dans *La virtù*, *Egisto* ou dans le Maroc de fantaisie de *L'Ormindo*), celui des fausses identités et des travestissements, commun aux romans et aux comédies de la Renaissance (dans *La Doriclea*, *L'Ormindo* ou *L'Eritrea*). Il généralise d'autres procédés présents également chez Busenello, qui deviendront éléments structurants de l'opéra vénitien, comme la scène du sommeil (dans *La virtù*, *La Calisto*, *Egisto* ou *L'Eritrea*), le *lamento*, hérité de l'*Arianna* de Monteverdi (tous les drames peuvent être pris en exemple, dont, celui, qui figure dans le présent enregistrement, d'*Eumete*, dans la *Virtù dei strali d'amore* : « *Occhi per pianger nati* »), ou encore la scène de folie, inaugurée à Venise par Strozzi et Sacrati dans la *Finta pazza* (1641), dont Faustini nous offre deux magnifiques spécimens dans *Egisto* et dans *L'Eritrea*.

Nicolò Minato, qui remplacera Faustini après sa mort en 1651, est lui aussi un avocat de formation et de profession qui considère l'activité de librettiste comme un passe-temps secondaire. Mais après la création d'*Orimonte* (l'un des échecs les plus retentissants de Cavalli), il faudra attendre trois ans pour qu'il publie et fasse représenter un second drame, *Xerse*, tout en continuant à més估imer la valeur littéraire des livrets. Dans la préface de sa célèbre comédie exotique, reprise trois quarts de siècle plus tard par un auteur anonyme, *via* Silvio Stampiglia, pour Haendel, il déclare en effet que lorsqu'on écrit pour le théâtre, « on n'écrit pas pour l'esprit, mais pour l'ouïe ». Commence alors une production plus resserrée dans le temps et plus cohérente dans la thématique, qui donne une plus grande place aux sujets historiques, inspirés notamment des *Histoires* d'Hérodote (d'*Artemisia* à *Scipiano africano*, d'*Antioco* à *Pompeo Magno*). Ses drames ont tous la même structure immuable (trois actes de vingt scènes chacun) et multiplient davantage que chez ses prédécesseurs les arias et autres formes closes. La dramaturgie qui se dégage de sa production, surtout après les années 1660, tend à soumettre la part des récitatifs aux arias toujours plus nombreuses et à privilégier ainsi les schémas métriques plus élaborés qui aboutissent à un accroissement significatif des *canzonette*, des *lamenti*, des airs *concitati* et autres chants pathétiques, dont le public vénitien, désormais réfractaire aux longues tirades en récit, raffolaient. Les drames de Minato sont aussi intéressants en ce qu'ils annoncent l'opéra réformé de la fin du siècle. Ses personnages – notamment les protagonistes de sa trilogie romaine – ont pris le contre-pied de l'anti-héros *effemminato*, inauguré avec le Néron de Busenello et Monteverdi (et dont le Giasone de Cicognini est un autre exemple éclatant). Lorsque dans la scène finale de *Scipione* le protagoniste déclare fièrement : « Mais la plus grande victoire est de se vaincre soi-même », le vers sentencieux résonne comme un mot d'ordre annonciateur de l'esthétique métastasienne. Quatre ans plus tard, en 1669, Minato rejoint la Cour de Vienne pour laquelle il produira encore plus de cent vingt livrets.

Outre les *Nozze di Teti*, qui renouait avec le genre princier de la fête théâtrale, la dimension aristocratique des drames de Cavalli est aussi présente dans les quelques opéras de cour qu'il

eut à composer. Cela explique que plusieurs librettistes n'aient collaboré qu'une seule fois avec le compositeur vénitien. C'est le cas de Giulio Strozzi pour *La Veremonda amazzone d'Aragona* à la Cour de Naples (1652), de Francesco Melosio pour *L'Orione* donné à Milan (1653), de Giovanni Andrea Moniglia pour *Hipermestra* à la Cour de Florence (1658) ou de Francesco Buti pour *Ercole Amante* à la Cour de France (1662), auquel il faut ajouter la reprise d'*Il Ciro* de Sorrentino et Provenzale (1653), intéressante adaptation « populaire » d'un opéra initialement créé dans un contexte aristocratique. La diversité des auteurs et de leur style (la grande qualité d'écriture d'un Melosio et surtout d'un Moniglia tranche avec la relative faiblesse poétique d'un Buti) n'interfère pas vraiment avec la constance des caractéristiques du genre opératique vénitien. Certes, le contexte aristocratique privilégie l'intrigue mythologique et ses scènes spectaculaires obligées (comme l'incendie de la ville d'Argos ou le sauvetage dans les airs, grâce au paon de Junon d'*Hipermestra* en train de se jeter du haut de la tour qui la retenait prisonnière), et l'esthétique d'*Ercole Amante* doit plus à la tragédie lyrique pré-lullyste, avec ses longs récits pathétiques, qu'à la comédie romanesque d'un Faustini. Dans tous les cas cependant, les principaux ingrédients y sont vérifiables : une certaine ductilité dans la conduite du discours musical, privilégiant le *recitar cantando*, un mélange savamment dosé des registres (les opéras de cour de Cavalli, contrairement à ceux que l'on donnait à Florence avant 1637, n'excluent pas les personnages comiques) et la persistance des scènes d'incantations et de sommeil, ingrédients qui finissent par transcender les particularismes structurels liés au contexte de représentation.

Quant à Aurelio Aureli, qui rédigea deux livrets pour Cavalli, *Erismena* et *Eliogabalo*, ce dernier d'après un livret anonyme, son esthétique est à bien des égards comparable à celle de Faustini, à travers le mélange des ingrédients romanesques, mythologiques et exotiques, avec une efficacité dramaturgique sans doute plus grande encore, là où Faustini pèche parfois par une syntaxe tortueuse et un lexique qui souvent entrave la fluidité du discours. Aureli, dramaturge prolifique (une trentaine de livrets écrits surtout pour Venise, mais aussi pour Parme), était un élève de Busenello, membre de l'académie littéraire des *Imperfetti*, et librettiste professionnel qui n'écrivit – contrairement à son mentor – que dans l'optique de la représentation, toujours soucieux de plaire à un public exigeant mais capricieux qui dictait sa loi. Il est tentant de penser que ses deux drames sont quelque part un hommage au plus grand des poètes « *per musica* » de Venise, Busenello. *Erismena* du premier, qui se déroule dans l'exotique royaume d'Arménie, est strictement contemporain de *La Statira* du second, représenté dans un théâtre concurrent ; et l'exceptionnelle qualité d'écriture de l'ultime *Eliogabalo* (outre des constantes stylistiques assez remarquables), nous fait penser que Busenello se cacherait peut-être derrière l'auteur anonyme du livret repris par son élève. L'hommage de l'élève librettiste à son maître fait d'ailleurs écho à l'hommage que Cavalli lui-même rend à son maître Monteverdi, à travers le quatuor final de cet opéra qu'il n'aura finalement jamais entendu et qui semble aussi anticiper plus globalement l'intrigue et l'esthétique du *Don Giovanni* de Mozart. À travers ces deux repères fondateurs, pouvait-on rendre plus bel hommage à la modernité de Cavalli ?

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO



1. H. Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle*, Paris, Rieder, 1931, p. 65.
2. N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012.
3. S.E. Stangalino, *I drammi per musica di Nicolò Minato per Francesco Cavalli* (thèse de doctorat, Université de Bologne, 2011, sous presse).
4. J.-F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; une édition bilingue de ses drames en musique paraîtra prochainement chez le même éditeur.

DES SOURCES À LA RECONSTITUTION

Claudio Monteverdi, nous le savons, transforma le contrepoint de la Renaissance en donnant vie à une œuvre que l'on devrait définir à mon avis comme « maniériste », vu les contorsions du texte obligeant les intervalles musicaux à une distorsion des formes apolliniennes de la Renaissance, sans pour autant s'éloigner d'elles. La monodie accompagnée sera cependant traitée par Monteverdi avec une précision chirurgicale, en définissant chaque consonance et chaque dissonance et en les associant à une émotion particulière ; donnant lieu à ce que le compositeur nomma la « *seconda pratica* ». On pourrait attendre de Cavalli un développement de cette démarche, mais la grande surprise réside, en plein déploiement du baroque, dans la beauté et dans l'équilibre typique du classicisme que son œuvre acquiert, et à la fois dans une fragilité poétique l'éloignant de toute prétention.

En commençant à lire les manuscrits des œuvres complètes de Cavalli, j'ai éprouvé la sensation rare d'être envahi par des émotions nouvelles, non explorées au préalable, qui enrichissaient ma propre existence. Je pourrais, bien sûr, en dire autant d'autres grands compositeurs d'époques diverses, mais je demande à celui qui aborde Cavalli d'accorder une attention particulière à ce que le compositeur considère comme son « unicité », terme qu'un musicien ne peut définir par des mots mais seulement en interprétant sa musique. Toute analyse profonde du contexte historique de la création de ses opéras nous permet de les aborder et de comprendre les particularités de l'art de cet homme ; cependant, le miracle sonore représenté sur le papier sera exclu de la compréhension rationnelle puisqu'il s'agit du fruit d'une imagination sans limites. Selon Busenello, « la vertu admirable de Monsieur Cavalli qui, ayant converti en autant de notes harmoniques les sentiments muets de mes vers et anobli leurs défauts, a imité le miracle de la création : créer tout à partir de rien ». J'ai cherché au cours de ces quinze dernières années à développer une théorie sur l'utilisation des intervalles dans la musique de Cavalli, qui n'est que le fruit de la statistique de l'association entre intervalle et texte. Je serais heureux si elle pouvait être utile dans le futur pour permettre la reconstruction, dans l'interprétation, de la dynamique indispensable au geste rhétorique de ces œuvres.

Je compte sur l'indulgence du lecteur au moment de juger intellectuellement les raisons qui susciteront ce projet d'enregistrement. Mon seul mobile a été provoqué par la lecture des manuscrits de tous les opéras ainsi que par la pensée de les explorer tous un jour et d'assister à leur résurrection sur les scènes et les théâtres du monde entier. Il est donc important de signaler que ce choix d'œuvres est le fruit d'une vague notion de « rêve en musique » éloigné de toute prétention d'illustrer un « compendium » des opéras conservés de Francesco Cavalli.

Il s'agit ici surtout d'exprimer publiquement et sincèrement l'admiration d'un groupe de musiciens du XXI^e siècle envers celui qui nous a révélé par son abondante musique les plus lointains échos de notre âme.

Le choix de notre programme est basé sur l'idée de la « duplicité des amours », de laquelle parle Busenello lui-même dans la préface de l'opéra *Gli amori di Apollo e Dafne* : « Les éléments de ce drame sont des épisodes entremêlés de la manière dont on verra ; et si

d'aventure quelque bel esprit considérait que l'unité de la fable est brisée par la duplicité des amours, qu'il veuille bien se souvenir que ces entrelacements ne défont pas l'unité, mais lui servent plutôt d'ornement. »

En ce qui concerne l'interprétation de cette musique, le premier élément est de disposer d'instrumentistes inventifs pour ce qui est de la réalisation de la basse continue. Monica Pustilnik personnifie à mon avis l'intelligence et la finesse dans la conduite des voix du contrepoint ; comme un claviériste, elle dispose les tessitures d'improvisation d'une telle manière que la musique semble écrite par le compositeur lui-même. Quito Gato est un musicien hors pair pour construire la colonne rythmique de l'ensemble et donner à la basse de son théorbe une résonance directe avec l'« affect » du mot : à la guitare il provoque les sens et ressuscite un art qui n'existe plus à ce niveau de complexité aujourd'hui. Thomas Dunford est un musicien d'une imagination sans fin qu'il met au service du contrepoint et de l'improvisation, de l'art de la diminution. Il réussit à sculpter un mot ou une émotion particulière avec un art très personnel, des fois provocateur, toujours avec l'objectif de sublimer le soliste qu'il accompagne. Tous les trois possèdent un touché d'une variété tel que pour moi, construire un univers sonore à travers leurs doigts est devenu possible. La harpiste Marie Bournisien est la plus impressionnante « lyre d'Orfeo » que j'ai entendu. Dans ses mains j'ai connu un autre visage de cet instrument, qui peut faire peur par la vitesse et la violence des accords et par la quantité de notes qui le composent. L'archet de François Joubert-Caillet est le réflexe de l'activité intellectuelle et spirituelle des personnages. Sa viole est à la fois le miroir et le poids de résistance des dynamiques produites par la voix humaine.

Cette basse continue est devenue un orchestre et un univers autonome que nous permet de comprendre pourquoi on n'a pas besoin de plus d'instruments dans l'opéra vénitien pour donner vie à un spectacle musical.

Les violons et violes de Stéphanie de Failly, Lathika Vithanage et Sarah Van Oudenhove ont interprété d'une manière admirable tous les transformations du style de Cavalli. D'une simple ritournelle pour les opéras des années '40, il transforme la fonction des violons dans les années '50 pour leur donner une grande autonomie qui explosera encore plus dans *Ercole Amante* (1662), où les violons deviennent des instruments d'une virtuosité extrême au service du texte.

Plusieurs fois, durant la lecture des manuscrits, j'ai imaginé la figure de Barbara Strozzi, élève de Cavalli pour la composition et le chant, qui assista, dans les différents théâtres de Venise, année après année, à chaque mélodrame mis en musique par son maître. J'ai stimulé mon imagination au point de pressentir que la forme de notre récital pourrait suggérer ou évoquer un hypothétique hommage de divers membres des académies vénitiennes rendu à Cavalli à l'occasion de sa mort en 1676.

Il ne sera pas question dans ce disque d'une disposition d'unité d'espace et de temps, prétexte d'une intrigue bien définie. Cependant, les personnages de chaque œuvre se présenteront à vous comme les symboles les plus authentiques de la totalité d'un opéra et tenteront de vous faire pénétrer dans un songe d'amour, d'abandon et de désir, année après année, de 1639 (*Le nozze di Teti e di Peleo*), opéra de cour (d'une certaine manière *L'Orfeo* de Cavalli), à 1668, année d'*Eliogabalo* (à mon sens aussi un miroir du Néron de *L'incoronazione di Poppea*).

Je vous invite tous à explorer la beauté des manuscrits de Cavalli auxquels on peut accéder en ligne (<http://www.internetculturale.it>). La seule rupture que j'ai voulu signaler dans la chronologie des opéras a été causée par le choc émotionnel vécu à Paris de 1660 à 1662. Avec les musiciens de Cappella Mediterranea, nous avons voulu imaginer une lecture instrumentale que certains musiciens français (Louis Couperin à la viole et les luthistes Pinelle et Grenerin) auraient pu faire de Xerses de Cavalli, interprétée au Louvre en 1660. Le caractère ludique de notre interprétation s'accentua du fait que François Joubert-Caillet et Thomas Dunford, membres de Capella Mediterranea, sont français eux aussi.

J'ai souhaité imaginer le départ de Paris en musique (départ provoqué par M. de Lully et son cercle) en choisissant l'extrait sublime des *Trois Grâces d' Ercole Amante* (qui suit l'impressionnante entrée de Junon en colère). Et le bonheur du retour au pays s'exprime avec réalisme dans l'extrait de *Scipione africano*.

La voix et la personnalité polyvalente et dramatique de Mariana Flores m'ont donné une grande liberté de choix dans l'élaboration du programme de ce disque. Il existe dans sa voix des qualités contraires, le fruit d'une dialectique de l'esprit qui nous fait voyager sans frontières entre force et faiblesse, courage et abandon, joie lumineuse et ombre des enfers.

Cette palette de couleurs nous a tous émus au moment de la découverte du répertoire de ce disque et nous à confrontés directement avec l'essence de chaque pièce. La formidable mezzo-soprano Anna Reinhold s'est jointe à elle pour incarner avec délice, talent, audace et malice les différents rôles en duo ou le grand récit de Medée de *Giasone*.

Je dois remercier Madame Ellen Rosand pour tout ce qu'elle m'a apporté grâce à son œuvre et à sa connaissance unique de la musique vénitienne du XVII^e siècle, Jean-François Lattarico par ses connaissances sans limites sur les mélodrames du XVII^e siècle et surtout pour son livre *Busenello - Un théâtre de la rhétorique*, Olivier Lexa pour sa confiance et celle de son Centre de Musique baroque de Venise et surtout pour son formidable ouvrage sur Francesco Cavalli qui m'a permis de connaître des aspects indispensables de la vie et de l'œuvre du compositeur, à Jérôme Lejeune par la passion qu'il met à chaque projet réalisé sous sa direction artistique ainsi que pour sa patience légendaire et pour finir ma femme, qui fut tout au long de cette création la source constante, jour et nuit, de mon inspiration.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

TRADUCTION : PIERRE-ELIE MAMOU



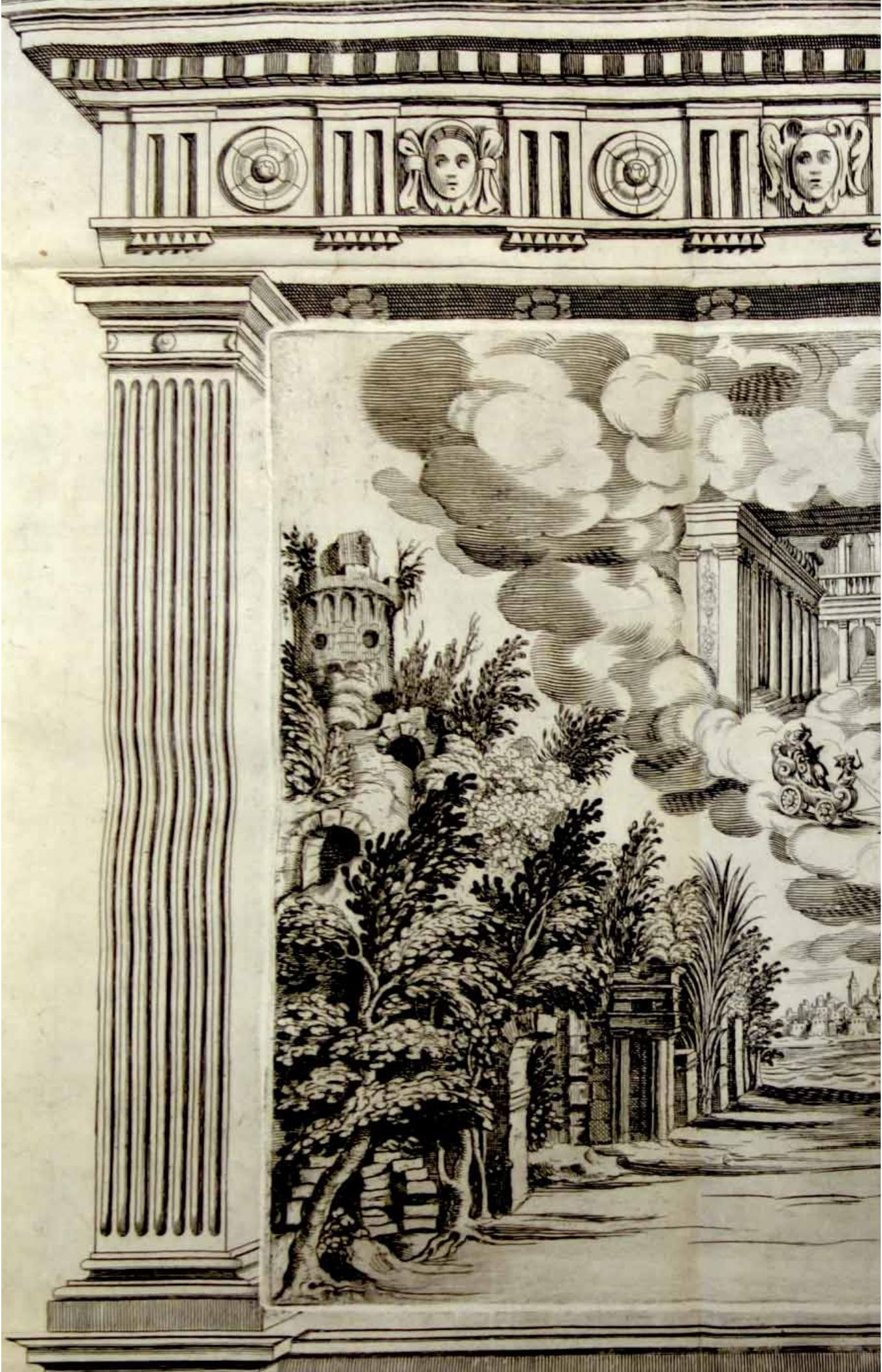
ANNA REINHOLD



MARINE CHABOUD



IGOR TCHERNOV





LA GENESI DI UNA CREAZIONE

Inizialmente, questo disco doveva essere una registrazione di Mariana Flores consacrata a Benedetto Ferrari. Poi, una sera, qualche settimana prima dell'inizio della registrazione, Leonardo García Alarcón, imbarazzato, quasi inquieto, mi invia un'email: un disco intero di quelle piccole arie non lo convince. A dire il vero, aveva appena avuto modo di accedere alla totalità dei manoscritti delle 27 opere conservate di Francesco Cavalli e, sfogliando le prime pagine de *Le nozze di Teti e di Peleo*, si innamorò del sublime monologo di Venere durante il prologo. In pochi giorni – e notti – Leonardo ha letto tutto ciò che era possibile... Il progetto diventerà un'antologia di 27 opere. Mano a mano che la lettura prosegue ricevo indicazioni con gli estratti identificati, accompagnati da un commento al testo. Da casa mia mi immagino Leo con il proprio portatile posato sul pianoforte, intento a leggere, cantare, suonare. I complici di questa lettura sono Olivier Lexa e Jean-François Lattarico che, progressivamente cattura dai manoscritti i testi originali e ne realizza in rapidità una prima traduzione francese. Nel gruppo anche uno dei più fedeli musicisti della Cappella Mediterranea, il cembalista Ariel Rychter che, partendo dagli stessi manoscritti, ne realizza la partizione moderna.

Tutto procede, ovviamente, non senza qualche inquietudine. Con 27 opere, di cui alcune con più di un estratto, si supererà la lunghezza massima di un CD. E poi, la sessione di registrazione prevista per maggio non sarà troppo corta? Per questo programma, non sono necessari altri strumenti oltre a quelli del basso continuo? Chiamiamo all'ultimo minuto i fedeli amici dell'Ensemble Clematis. Dobbiamo aggiungere obbligatoriamente una sessione complementare. Miracolo, tutti sono liberi per inizio giugno!

La registrazione è un'avventura fantastica. Ogni brano è una scoperta e ad ogni scoperta abbiamo la percezione che l'ultima sia migliore della precedente. Se questa musica è eccezionale, l'investimento artistico dei musicisti lo è altrettanto, manifestandosi nel senso drammatico ed emozionale con i quali Mariana Flores e Anna Reinhold incarnano tutti i personaggi, oppure nella maniera in cui i musicisti della Cappella Mediterranea fanno rivivere con immaginazione e teatralità il basso continuo.

Poi, alla fine della registrazione, faccio una copia rapida dei brani in sequenza ed un altro miracolo avviene; tutto ciò funziona incredibilmente bene (ma potevamo noi aspettarci qualcosa di diverso, conoscendo il fiuto incredibile di Leo nell'immaginare, durante la sola lettura, come potesse apparire all'ascolto?).

La realizzazione di questo progetto fantastico – che prolunga la creazione di *Elena* al Festival d'Aix-en-Provence nel 2013 e annuncia altre rappresentazioni delle opere di Cavalli che Leonardo García Alarcón dirigerà negli anni a venire – è anche il frutto di una collaborazione con più persone; è grazie ad Olivier Lexa – autore di un'appassionante biografia di Cavalli e direttore del Venetian Centre for Baroque Music – e ad il suo entusiasmo che tutti i testi introduttivi e le traduzioni sono state realizzate ed offerte dal centro. Possiamo godere di una presentazione di Ellen Rosand, la più eminente specialista di Cavalli e di un testo di Jean-François Lattarico, esperto di libretti d'opera, autore di un rimarchevole testo su Busenello, uno dei più grandi librettisti veneziani del XVII secolo.

Tutti hanno contribuito generosamente per dare vita a questo progetto. Eccolo dunque, animato da una sola speranza; che il modesto contributo dei ricercatori, musicisti ed editori possa contribuire a far sì che la personalità di Francesco Cavalli sia riconosciuta come quella di un immenso drammaturgo, fondatore dello spirito dell'opera italiana.

JÉRÔME LEJEUNE

TRADUZIONE: FRANÇOIS MELLÉ



PROLOGO

*Amanti, se credete
che Amore sia crudel
voi v'ingannate;
errate, egli sembra e non è,
deh, credetelo a me.¹*

Raramente si è potuta constatare una tale adeguatezza degli interpreti ad un compositore. Ricreando *Elena* (DVD Ricercar), la Cappella Mediterranea ha girato una prima pagina nella storia del *revival* cavalliano; qui si presenta la seconda, e non da meno. Per la prima volta, vengono registrate arie estratte da tutte le partizioni conservate delle opere di Cavalli. Un *tour de force*, un'avventura che ci porta al cuore dell'emozione musicale, in tutta la sua purezza, spontaneità e sincerità. Fedele all'intimità della strumentazione veneziana, Leonardo García Alarcón si limita a rendere la freschezza e la vicinanza di una musica denudata delle pesantezze stilistiche e delle convenzioni di cui abbonderà il repertorio lirico successivo alla morte di Cavalli. Cavalli parla a tutti; come un Mozart del Seicento, ci offre delle pagine di una semplicità, di una varietà atemporale, irresistibile, universale, semplice senza essere facile. Qualunque uomo le ascolti le può capire, perché gli vanno dritte al cuore.

È difficile comprendere perché si sia dovuto attendere il 2015 per pubblicare un simile programma. Si sa che con questa musica gli interpreti si trovano faccia a faccia con dei manoscritti che richiedono più lavoro di una partizione di opera seria. Ad oggi tuttavia, possiamo affermare che interessarsi a Cavalli, significa approcciarsi al compositore italiano più popolare durante la sua esistenza, e a giusta ragione. Con le sue arie brevi, di una seduzione immediata (come “Amanti, se credete”, o “Quest’è un gran caso al certo”) e la sua arte del recitativo, inequivagliata (il lamento di Procri), possiamo affermare che Cavalli sia uno dei pochi musicisti del Seicento che compose in uno stile personale, immediatamente riconoscibile. La fluidità, che fu il suo punto di forza, capace di passare con agilità sconcertante dal recitar cantando all’aria passando per l’arioso (la scena di Giunone), ma anche l’emozione tragica (il lamento di Eumete) e le scene esilaranti (“Né fastosa allor che ride”) fanno sì che la sua musica non ostacoli mai il teatro, l’una sostiene l’altro ad un livello di perfezione raramente raggiunto.

Se fosse nato vent’anni prima o dopo il 1602, il compositore non avrebbe avuto lo stesso posto nella storia, che si sviluppa essenzialmente dall’avvento dell’opera pubblica nella città dei Dogi nel 1637. Cavalli era al posto giusto, nel momento giusto. Fu capace di cogliere l’occasione, come anche quella di essere introdotto a Venezia e protetto da un grand'uomo (da cui prende il nome) e di aver trovato la moglie perfetta: ricca e vecchia! Fu capace di estrarre il meglio da ciò che la vita gli offriva, così come fece, nelle sue opere liriche, con i libretti che mise in musica. Ecco perché, più di ogni altro, che il compositore fu imitato: fissò i canoni dell’arte lirica.

Da togliere il fiato, i suoi lamenti su basso ostinato (qui nella voce di Hypsipyle, di Adelante e di Ermosilla) hanno ispirato molti compositori, tra cui Purcell, nella sua celebre

aria di Didone, *When I am laid in earth*. Le scene di sonno (*Atys* di Lulli...), le scene infernali (Rameau...), le arie con tromba (Haendel...) e, oltre il periodo barocco, il valletto buffo (Leporello), il travestimento (Cherubini), il duetto d'amore (*Tristan und Isolde*), la scena di follia (*Lucia di Lammermoor*), la scena della lettera (Tatiana in *Eugenio Onegin*) e infine l'invocazione, dal modello dell'incredibile esortazione di Medea, che sarà fonte d'ispirazione fino a Verdi, per il personaggio di Ulrica in *Un ballo in maschera*... Tutto ciò deriva da Cavalli.

Sin dalla sua prima opera, colpisce per l'indomabile erotismo di Venere: «Bacia questa mia bocca, / Palpa questo mio petto, / Ogni mio membro tocca, / E al sovrauman diletto, / Dimmi sá voglia mia»). Ma si distanzierà dai suoi coetanei soprattutto per la finezza psicologica, una sottigliezza che i libretti che ha messo in musica non avrebbero espresso ad una prima rapida lettura. Si veda l'aria di Diomeda, *Dimmi, Amor*: il testo invitava forse a questo ritegno, così falsamente patetico? La grande scena di Giunone in *Ercole Amante* offriva a priori una tale duplicità dei sentimenti? Cavalli sa gestire gli effetti. Ne *La Veremonda*, la tauromachia spagnola lo fa avvicinare al flamenco. In *Artemisia*, gli eco ampliano i limiti della scena teatrale. Abbiamo mai sentito un happy end più ammaliante di quello dell'*Eliogabalo*?

Ciò che è interessante notare in Cavalli è quanto la vita del compositore influisca sulla sua opera... Ci sono, nel percorso del nostro uomo, tutti gli elementi di un thriller. Giacciono infatti dietro ogni aria: la povertà infantile, il gioco, i debiti; la morte sospetta dello sposo dell'amante, un'eredità consistente, l'occhio per gli affari, il successo sullo sfondo del carnevale veneziano, il primo *best seller* lirico della storia (*Giasone*...), i legami con Monteverdi e la carriera duramente negoziata a San Marco, il veneziano al servizio di Mazarino e di Luigi XIV, partecipante alla nascita dell'opera francese e, infine, il compositore autore del proprio requiem, poco prima della sua morte (caso che ci ricorda irresistibilmente l'*Amadeus* di Milos Forman). È evidente dunque che gli autori dei romanzi storici e polizieschi non abbiano ancora esaurito gli argomenti possibili e che i musicisti del nostro tempo non abbiano ancora terminato di leggere tra le linee dei manoscritti laconici.

Quando Mariana Flores cantò per la prima volta al Palazzo Pisani Moretta di Venezia, il 5 settembre 2012, il lamento di Procri accompagnata dai musicisti della Cappella Mediterranea, si potevano scorgere le lacrime negli occhi del pubblico. Alcuni avevano già capito che l'avventura stava per iniziare...

OLIVIER LEXA

TRADUZIONE: FRANÇOIS MELLÉ

1. Giovanni Faustini, *Egisto*, III, 10, Venise, 1643.

FRANCESCO CAVALLI

Sebbene non sia il primo compositore d'opera, Francesco Cavalli (1602-1676) fu piuttosto l'autore delle opere in musica più importanti del XVII secolo. Con quasi trenta opere, prodotte con regolarità nel corso di tre decenni a partire dal 1639, fu responsabile della nascita dell'opera pubblica a Venezia. Contrariamente a Firenze e Mantova, dove l'opera – a cui spettava il compito di celebrare la dinastia al potere – era nata all'inizio del secolo, Venezia era un'oligarchia, governata da un gruppo di patrizi: non esisteva nessuna dinastia da glorificare; nessun evento scenico si limitava al sostegno della corte. La città poteva infatti godere di una lunga tradizione di eventi d'intrattenimento, preliminarmente concentrati attorno alla stagione del carnevale e rivolti a turisti e ai veneziani stessi. Si trattava di produzioni teatrali di ogni genere: parate, giochi, recite e, dal 1637, anche di opere in musica.

Cavalli fu incaricato come cantante presso la basilica di San Marco dal 1616 e scalò rapidamente la gerarchia interna diventando secondo organista nel 1639, primo organista nel 1665 e maestro di cappella nel 1668 – ruolo che il suo maestro, Monteverdi, occupò dal 1613, fino alla morte sopraggiunta nel 1643. Il compositore era dunque parte attiva della vita musicale veneziana quando la prima compagnia itinerante d'opera giunge in laguna nel 1637. La presenza a San Marco di Cavalli fu significativa in quanto la cappella era un focolaio di cantanti che sarebbero poi stati impegnati nelle produzioni liriche. Quasi immediatamente, si gettò nell'avventura operistica, sia come impresario sia come compositore. (Forse è solo una coincidenza che la sua produzione operistica durò solo fino alla sua elezione al ruolo di maestro di cappella.) La sua prima opera, *Le nozze di Teti*, fu messa in scena nel 1639, solo due anni dopo quella prima produzione itinerante; da qui in poi è storia. L'opera divenne rapidamente l'attrazione principale della stagione del carnevale veneziano ed il numero di teatri e produzioni aumentò considerevolmente durante gli anni 1640. Molti compositori, librettisti, cantanti ed impresari s'impegnarono personalmente nelle produzioni, ma, per i trent'anni a venire, sarà Cavalli a dominare la scena. Compose infatti ventotto opere per quasi cinque diversi teatri, in collaborazione con almeno sei librettisti.

Il successo di Cavalli come compositore dipese in gran parte dalla capacità della sua musica di accentuare il potenziale drammatico dei testi che gli fornivano i suoi librettisti. Il suo stile, fortemente influenzato dal mentore Claudio Monteverdi, era estremamente flessibile, capace di passare dalla declamazione ad uno sviluppo più lirico, a seconda delle inflessioni emozionali del testo. Sebbene i libretti fossero composti principalmente da versi liberi, che musicava in un fluido recitativo, a volte richiedevano forme più identificabili, da rappresentare come arie. Queste variano da una forma sillabica relativa alla poesia strofica a delle forme più libere per i lamenti appassionati. Spesso tuttavia i passaggi lirici non erano così formali, rispondendo infatti a dei pensieri appassionati e passeggeri, contornati dal recitativo. Dovendo rispondere alla forte richiesta del pubblico di nuove opere, Cavalli ed i suoi librettisti svilupparono una serie di convenzioni drammatiche e musicali, molte delle quali troviamo illustrate in questo CD: l'aria, il lamento, la scena di follia ed il duetto

d'amore. La quarantina di estratti qui selezionati permette non solo di passare in rassegna la quasi totalità delle opere di cui si conservano le partiture, ma esprime anche tutta la gamma stilistica di Cavalli.

CD I

1. La fluidità del recitativo cavalliano è illustrata nella scena di Venere de *Le nozze di Teti* (1639). In competizione per il pomo d'oro con Atena e Giunone, Venere manipola il desiderio del suo pubblico mettendo in risalto le caratteristiche della propria bellezza. Organizzando il testo tripartito in una pura declamazione, che riflette le indicazioni del librettista, Cavalli insiste sugli inviti all'uso dei sensi, «mira», «essamina», «odi» e «guarda» nella prima sezione, «bacia», «palpa» e «tocca» nella seconda, che portano a Venere la vittoria. L'intelligibilità del testo seduttivo della dea è qui il principale obiettivo del compositore.

2. La sinfonia di *Teti*, come il resto della partitura, è inusuale per Cavalli, in quanto richiede un'orchestra d'archi a cinque parti.

3. Il duetto tra Teti e Meleagro celebra l'unione della pesca e della caccia, delle rive e delle foreste, dei pesci e delle altre belve selvagge. È la soluzione di una scena in cui ogni personaggio ha glorificato il proprio reame: il mare (Teti) e la terra (Meleagro). Come è solito per i duetti gioiosi di Cavalli, le voci cominciano iniziano ogni frase in imitazione, ma terminano in terza parallela. Nei passaggi sillabici, Cavalli accentua il tema dell'unificazione con un lungo melisma sulla parola «groppo».

4. Cavalli mette in musica il lungo testo (47 versi liberi) del lamento di Procri da *Apollo e Dafne* (1640), in un recitativo appassionato. Scandito da un solo ritornello che rientra irregolarmente («Lassa, io m'inganno, io non son quella più» ai versi 12, 31 e 43), è ricco di salti espressivi (che sottolineano il contrasto, ad esempio, tra *altezze* e *abisso*) e di dissonanze pungenti. Cavalli ci disegna così un eloquente ritratto della disperazione di Procri per l'assenza del suo amato.

5-6. *Didone* (1641). In risposta al recitativo di Iarba che esprime l'angoscia per il rifiuto di Didone, quest'ultima decide di scoraggiarlo definitivamente, dapprima con un passaggio declamativo e successivamente con un'aria strofica disinvolta, in cui gli spiega perché lei non lo amerà mai. Come è solito nelle arie strofiche di Cavalli, la declamazione culmina in una frase finale che si sviluppa dalla ripetizione del testo e della musica; frase che fornisce il materiale tematico per il ritornello dell'orchestra.

7. Assemblando un ampio passaggio lirico irregolare con un recitativo appassionato, il lamento d'Eumete, tratto da *La virtù dei strali d'Amore* (1642) conquista la sua capacità emotiva grazie agli ambi balzi, ai passaggi in dissonanza con il basso e ai bruschi contrasti provocati da sorprendenti cambi di tonalità. Come per la maggior parte dei personaggi isterici cavalliani, la condotta agitata di Eumete si conclude con uno svenimento.

8. Entrambe le strofe dell'aria di Climene, tratta da *l'Egisto* (1643), sono commentari ironici e ammaliatori, rivolti al pubblico, degli elementi costitutivi dell'amore e si concludono con un ritornello di due versi. Nonostante la brevità del testo, l'aria conquista la sua sostanza drammatica e musicale grazie alla ripetizione naturalistica di parole e versi.

9, 10. Come quella di Climene, la breve aria del paggio Nerillo proveniente dalla parte

iniziale dell'*Ormindo* (1644), è rivolta al pubblico, benché più pietosa; il ritornello introduttivo ritmato, particolarmente adatto ai movimenti di scena, porta ad una breve ma viva esortazione agli amanti ad aprire i propri occhi. Questo monito ha seguito nell'opera immediatamente successiva all'*Ormindo*, *La Doriclea* (1645), dove gli amanti sono invitati ad ascoltare.

11. L'incantesimo di Medea (*Giasone*, 1649) è una delle scene più famose di Cavalli, e fungerà da modello sino al XIX secolo. È rimarchevole per la successione di versi *sdrucigli* – dove l'accento è posto sulla terz'ultima sillaba – che produce un effetto quasi primitivo, rituale, nonostante la semplicità della declamazione. La musica di Cavalli, con la ripetizione di ritmi percussivi ed i suoi arpeggi impressionanti, esplora le capacità della cantante e conferisce un potere misterioso, quasi ultraterreno, all'espressione di Medea.

12. Isifile, la rivale di Medea per l'affetto di Giasone, esprime diversamente la sua passione, in una serie di lunghi e patetici lamenti. Qui, in occasione della sua prima apparizione nell'opera (II,1), Isifile commenta l'intrigo esprimendo la sua frustrazione per essere stata abbandonata dal marito. Il testo si divide in quattro sezioni dove si alternano arie con da capo e passaggi in recitativo più o meno organizzati, a seconda della natura del testo: autocommiserazione (aria) e commento dell'intrigo (recitativo) si susseguono così liberamente.

13,14. Dopo un arrangiamento strumentale di un'aria dell'*Orimonte* (1650), l'aria di Diomeda (I,4) dell'*Oristeo* (1651) illustra una delle forme preferite di Cavalli: una sequenza di strofe brevi scandite da corti ritornelli, ciascuno dei quali forma una struttura «da capo» in miniatura. Quando Diomeda si chiede come sia possibile trovare l'amore, le sue speculazioni oniriche sono intensificate dai melismi sull'ultima sillaba di ogni verso.

15. In *La Rosinda* (1651, I, 7) la regina malata d'amore, nonché strega, Nerea scende nel regno di Pluto alla ricerca di aiuto per riconquistare l'amore del perduto Clitofonte. Lei si rivolge a lui attraverso un recitativo estremamente espressivo, stranamente rallentato e accompagnato dagli archi (una procedura che Cavalli riserva abitualmente ai passaggi più emozionanti). Gli archi rafforzano la sua supplica attraverso la ripresa del suo ultimo verso cantato che, insolito per il recitativo, è enfatizzato attraverso la ripetizione.

16, 17. All'inizio del terzo atto de *La Calisto* (1651), troviamo Calisto, in attesa del suo amante Giove, che evoca la sensualità del loro ultimo incontro e ne anticipa il prossimo, alludendo ai baci e alla loro canzone, che Eco amplificherà nel paesaggio. L'organizzazione sillabica del testo crea momenti particolarmente espressivi, ripetizioni di sequenze («ci bacieremo») e passaggi ornati («il suon»). Il recitativo culmina in un'aria lenta a due strofe, separata da un ritornello strumentale basato sulla parola «moro», che viene dunque enfatizzata e con la quale le due strofe si concludono.

18. Nel prologo di *Eritrea* (1652), Iride, la dea dell'arcobaleno, placa il dio della tempesta Borea, colpevole del naufragio che ha causato lo sviluppo della trama. Lei canta una serie di distici e terzine (due in questa registrazione), enfatizzando le parole più importanti attraverso ripetizioni e melismi; alcuni versi sono a volte ripresi dagli strumenti e le strofe sono separate da ritornelli musicali che riprendono i propri versi finali.

19, 20. Nell'ultimo numero del primo CD, estratto dal terzo atto de *La Veremonda* (1653), Zelemina e la sua nutrice Zaida si godono un balletto di tori, quando la scena si trasforma improvvisamente in una battaglia. La musica strumentale è percorsa da elementi

spagnoli (nacchere, ecc.) adatte all'intrigo. In aggiunta, tralasciando la musica, la partizione indica un *ballo di tori* che è qui suggerito dall'improvvisazione della chitarra e dell'archiliuto.

CD II

1. Più lunga della maggior parte delle opere di Cavalli, questa sinfonia tratta da *L'Orione* (1653), faceva probabilmente parte della prima partizione dell'opera, ma ne conserviamo solo una copia del XIX secolo, inserita nel manoscritto originale del fondo Contarini della Biblioteca Marciana di Venezia.

2, 3, 4. Dopo un arrangiamento strumentale di un quartetto tratto da *Il Ciro* (1654), il recitativo e l'aria del secondo atto, scena 18 di *Xerse* (1654) vede Adelante, angosciata dal suo amore impossibile per il fratello di Xerse, Arsamene, cantare un recitativo ed un lamento particolarmente espressivo. Accompagnata dagli archi, l'aria è particolarmente espansiva, ricca di brevi, ripetuti sospiri. Le due strofe culminano in un ritornello recitato, motivo che fornisce la base di un ritornello strumentale. Comparata alle arie giovanili di Cavalli, questa è maggiormente sviluppata ed è scritta in una tessitura particolarmente alta, per sottolineare l'intensità dell'espressione.

5, 6, 7. Durante il primo atto, scena 4, di *Erismena* (1655), la protagonista che si è travestita da uomo per poter seguire il suo infedele amante Idraspe, viene condannata alla carcerazione da Re Erimante. Ella si augura di poter bandire la speranza dal proprio petto, ma temendone l'assenza, la richiama in un'aria irregolare dove ogni verso è musicato in maniera diversa così da sottolineare la sua indecisione. Per il timore di essere sconfitto, Erimante chiede ad Idraspe di avvelenare Erismena travestita. Nonostante non l'abbia riconosciuta, Idraspe è riluttante ad accettare la richiesta, sebbene non voglia disobbedire al Re. Lei lo riconosce ed è sopraffatta dal suo tradimento; la loro interazione si manifesta in un rapido dialogo in recitativo, che si conclude con lo svenimento di Erismena.

8. Ermosilla (*La Statira*, 1655), che è in realtà il Principe Usimano, si è esiliato nella sua isola natale, facendosi passare per la serva della principessa Statira di cui è innamorato, sebbene non sia corrisposto. Lui (lei) canta un toccante lamento a due strofe («con violini») su un basso ostinato ascendente che è ripetuto nove volte ogni strofa, modulando dalla nota Mi verso il Si, poi il Sol, prima di tornare al Si per il ritornello finale. La linea vocale relativamente continua, costruita da seconde discendenti sincopate, è costituita da frasi separate e accompagnate dai violini, che danno una certa omogeneità a tutto il pezzo. Si tratta di un lamento caratteristico di Cavalli e anche uno di quelli che ebbe più successo.

9. In questo *tour de force* d'introspezione lirica, tipico delle opere del periodo di *Artemisia* (1656), Eurillo, musicista servo di Artemisia, le canta una canzone, apparentemente per illustrarle un'eco naturale. Le parole generiche e la mediocre ed esitante melodia si concludono con dei vocalizzi al termine delle due strofe, così da evidenziare il meccanismo dell'eco, qui deliziosamente raddoppiato.

10. La scena multipartita per il servo Vafrino da *Hipermestra* (1658) è un esempio tipico delle scene comiche di Cavalli: esplorando l'incertezza dell'amore – è buono o cattivo? saggio o pazzo? – questo testo sofisticato sembra essere un'aria all'interno di un'aria, o un'enorme da capo che succede una lunga sezione interna. Lo stesso inizio si consta di due parti: un

breve annuncio declamato, seguito da un ritornello ternario formato da quattro versi che è espanso attraverso una ripetizione enfatica e un'estensione melismatica delle parole e dei versi più importanti, che trova il suo culmine in un ritornello strumentale. Al contrario, la parte seguente, un'aria che si sviluppa su cinque strofe separate da un breve ritornello musicato, culmina con una ripresa del ritornello ancora più espressiva. Scene simili erano indirizzate al pubblico, sovente dal proscenio.

11. In questo breve dialogo tratto da *Elena* (1659), Menelao cerca di convincere Elena ad amarlo, ma lei è insicura, essendosi innamorata di un altro. È il momento in cui Menelao rivela a Elena la sua vera identità. Il dialogo, tipico di Cavalli, sfrutta i cambiamenti di tonalità per sottolineare l'impazienza di lui e l'induzione di lei.

12, 13. Dopo una versione strumentale dell'aria di Amastre tratta dalla versione parigina di *Xerse* (1660) «speranze, fermate», segue un altro arrangiamento, questa volta del trio conclusivo del quarto atto di *Ercole Amante* (1660). Come conviene alla sua posizione, il pezzo è composto da elementi inusuali: tre linee vocali indipendenti sono ripetute in eco e combinate con l'orchestra a cinque parti. Un ritornello appare all'inizio, al centro ed alla fine. La ricca sonorità di questa orchestra era caratteristica della musica francese di questo periodo, l'opera fu infatti composta per la corte francese.

14, 15. Una delle scene più complesse di questa registrazione (*Ercole Amante*) è interamente consacrata a Giunone. Quest'ultima è in collera con Venere per aver offeso la sua moralità incoraggiando Ercole a tradire la moglie – Deianira – e ad inseguire Iole, promessa a sua volta a Hyllo. Il lungo testo conta circa sessanta versi di grande varietà, che vanno a formare due recitativi e due arie che esprimono tutta la gamma dei sentimenti di Giunone. In un recitativo introduttivo sillabico, pieno di furia (in Do minore), Giunone esprime la sua collera per il comportamento di Venere. Segue una breve aria ternaria («Di riciprivo affetto»), che esplicita l'errore di Venere: la sua incapacità di rispettare i vincoli coniugali. L'insulto diventa ancora più oltraggioso quando Ercole uccide il padre di Iole! Giunone si lancia in un'aria strofica ternaria con ritornello strumentale («Ma in amor, cio ch'altri fura») dove condanna l'amore non corrisposto. Finalmente, stanca di lamentarsi e pronta all'azione, chiede ai venti di portarla in paradiso, dove potrà scaricare la sua furia in tuoni e fulmini. Lontana dalla semplice combinazione di recitativo ed aria, questa scena illustra tutti gli effetti vocali e strumentali. L'orchestra a cinque parti si evolve da un puro accompagnamento (prima parte), alla ripetizione di parti vocali, per andare poi ad illustrare il testo nella sua parte conclusiva.

16. Questo brano è la versione strumentale di un'aria strofica per il servo comico Cefea («A tuo dispetto Amor»), tratto dal terzo atto, scena terza di *Scipione africano* (1664).

17. In questa scena, tratta da *Mutio Scevola* (1665), Elisa e Valeria – entrambe prigioniere romane dell'armata toscana – cantano un duetto cercando di mutuare la disperazione in gioia: le loro voci si incrociano, si imitano e si dividono; cantate in terze parallele, vanno a formare una staffetta che sostiene la vitalità continua dell'aria. Cavalli utilizza sovente queste sovrapposizioni al fine di sottolineare l'unanimità dei personaggi.

18. *Pompeo Magno* (1666; III, 14): Giulia ignora di essere osservata da Pompeo, il futuro marito dal quale è separata durante quasi tutta la durata dell'opera. Lei canta un'aria in due strofe, comparando le onde del proprio dolore al fiume che va a formare il mare e la

sparizione della propria speranza ai fiori privati del proprio nettare dalle api. Il testo è breve ma le permette di vocalizzare su «onde» - melisma che è ripreso nel ritornello strumentale che conclude ogni strofa.

19. Questo vigoroso passaggio di *Eliogabalo* (1668), più prossimo al recitativo che all'aria, unisce una declamazione ed un ritornello veemente rafforzato dall'accompagnamento orchestrale. Eritea chiede che il suo beniamino Giuliano utilizzi la propria spada per uccidere Eliogabalo, che tenta di sedurla. Il ritornello ritorna più volte durante la scena prima di essere realizzato anche dall'orchestra. Si tratta di un'aria eccezionalmente drammatica, intesa per provocare un'azione; questo brano, più di ogni altro in questa registrazione, è l'esempio più tipico dello stile tardo di Cavalli.

20. Il numero finale di *Eliogabalo* conclude l'opera con due coppie di amanti riuniti che cantano un quartetto su di un basso ostinato. Unico nell'opera di Cavalli, questo quartetto espande il consuetudinario duetto finale d'amore (e quelli a venire) che rappresentavano la convenzione sin dall'inizio della carriera di Cavalli. Il più noto di questi duetti è «Pur ti miro» tratto da *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi.

ELLEN ROSAND

TRADUZIONE: FRANÇOIS MELLÉ

Scena iii Giunone

C'uo dunque g' signa per far centro di me g'bul li mi sforzi de più pungenti d'

traggi fa avr' chi se uoglie habb' in rese ad offendere meglio ora, eh

ne gli impiuri suoi principianto, prima de per mofese la pris dispi nar l'Aure qui ro de-

l' si di daneg giarmi e doppo ha uer dal petto mio erati i primi ab meti al uiuer suo

con ingrate in so lenza, uccider mi cea tanto oso' eto' fe rirni' Ah ch' in

CAVALLI E I SUOI DRAMMATURGHI

«Eccoti un aborto della mia penna»

Francesco Cavalli è, insieme a Monteverdi, il compositore delle opere in musica più importanti del XVII secolo. Ma se la maggior parte dei drammi musicali del suo illustre maestro sono dispersi (sui dieci composti, solo tre sono sopravvissuti), abbiamo la fortuna di conservare 27 delle 33 partizioni che Cavalli compose tra il 1639 ed il 1673. La sua produzione è dunque emblematica di un genere (l'opera veneziana) e di un'epoca (il Seicento) che ha dato alla luce l'opera pubblica. Una produzione eccezionalmente ricca che tocca tutte le dimensioni del teatro musicale, dall'opera di corte mitologica (l'inaugurale *festa teatrale* del *Le nozze di Teti e di Peleo* del 1639), all'opera storica (l'ultima opera conservata, *Eliogabalo* del 1667, rappresentata solo postuma), passando per gli intrighi più cavallereschi (*L'Ormindo* o *La Rosinda*), o a volte addirittura parodici (la celebre *Calisto* o la pre-Offenbachiana *Elena*), ma mai completamente sprovvista di questo mélange di generi che contribuisce al valore e all'attrattività dell'opera veneziana. Per la prima volta, degli estratti dalla totalità delle opere conservate di Cavalli sono incisi e presentati al pubblico. L'evocazione del suo genio musicale e drammatico permette di valutare l'evoluzione del suo stile, riflesso del gusto del suo tempo e del suo pubblico, al quale il compositore si è sempre rivolto.

In quasi trentacinque anni, Cavalli ha collaborato con non meno di tredici drammaturghi (Persiani, Busenello, Fusconi, Faustini, Cicognini, Minato, Strozzi, Melosio, Sorrentino, Moniglia, Aureli, Buti, Ivanovich, Bussani), molti dei quali affiliati o simpatizzanti dell'importante *Accademia degli Incogniti*. Questa accademia ha giocato un ruolo chiave nella diffusione del genere moderno dell'opera, sintesi delle forme drammatiche più tradizionali (tragedia, commedia, tragi-commedia, pastorale) e della narrazione poetica dell'epopea e della sua variante moderna, il romanzo. Cavalli ha composto in un'epoca in cui lo status di *poeta per musica*, del librettista, è in piena fase di mutazione, affermandosi progressivamente nella sua dimensione commerciale e professionale. È significativo notare che tutte le prime produzioni cavalliane (*Le nozze ti Teti*, *Gli amori di Apollo*, *Didone*, *L'amore innamorato*, *La virtù dei strali d'Amore* e pure *Egisto*) si iscrivono ancora nella tradizione accademica, mitologica e pastorale, che coincideva con la nascita del genere a Firenze al limitare del XVII secolo. Con l'entrata in scena di Giovanni Faustini, poeta, impresario ed avvocato – senza dubbio il primo librettista di professione della storia – l'opera vira verso una libertà ed una leggerezza inesplorata, che attinge soprattutto da un immaginario romanzesco (*La Rosinda* «è un puro romanzo», scriverà Faustini indirizzandosi al lettore del suo dramma), prendendosi gioco dei codici della drammaturgia e andando a «sfocare» regole e prescrizioni ereditate dalla *Poetica* di Aristotele. Alla relativa unità di genere della festa teatrale delle *Nozze* di Persiani, che ricorda i sontuosi spettacoli di corte, i balletti e la naumachie della Firenze dei Medici, si sostituisce una drammaturgia dell'ibrido, della stravaganza e dell'equivoco. L'opera veneziana diventa dunque un teatro che giustappone i generi e i *tòpoi* epici, cavallereschi, tragici e comici, a volte abbinandoli in una confusione ed un'instabilità strutturale che è in realtà solo

apparente. A Venezia, il teatro musicale, che è ormai diventato pubblico, deve conciliarsi con l'esigenza di divertimento, sulla quale basa la propria stabilità economica – l'opera è infatti un'industria – nonché sull'esigenza, non meno importante, di mantenere un certo livello di qualità drammatica. Malgrado il relativo declino di questa qualità durante l'ultimo terzo del secolo – che porterà alla riforma di Arcadia e all'emergere dell'opera seria – la produzione di Cavalli è riuscita a mantenere un livello poetico-drammatico molto elevato.

Il merito deriva in gran parte dai drammaturghi di cui il compositore veneziano si è avvalso. La nozione di teatro in musica è essenziale per comprendere la specificità del genere operistico che si è sviluppato nella Serenissima durante i tre decenni che fecero di Cavalli il più illustre dei suoi rappresentanti. L'opera veneziana, così come la concepiva il compositore, è infatti prima di tutto un teatro delle passioni, degli affetti, un teatro dei sensi che il testo poetico veicola e che la musica magnifica nella sua dimensione intrinsecamente patetica e drammatica. Categoria ibrida, il dramma per musica fonde le miniature madrigalesche ereditate dai fiorentini – che si cristallizzano ad esempio nel lamento, forma quasi autonoma a cui spetta una gran fortuna (al punto di divenire un genere poetico autonomo; Busenello o Melosio, librettisti di cavalli, ne scrissero di magnifici) – con le forme brevi, dal ritmo incisivo, cantate da personaggi comici, ereditate dalla scuola romana e dal teatro spagnoleggiante di Rospigliosi, e con la duttilità drammaticamente efficace dei recitativi, ereditati dai commedianti professionisti (i personaggi della Commedia dell'Arte, che non hanno goduto dello stesso successo a Venezia e a Roma, incarnano la figura mista dell'attore e del cantante che troverà il suo più eclatante esempio nell'opera veneziana). Se possiamo concordare parzialmente con il giudizio di Henri Prunières, il quale non percepiva una evoluzione nella produzione cavalliana e per il quale «ogni opera è un mondo a sé»¹, i diversi tipi d'intrigo (mitologico, storico, esotico, pastorale o cavalleresco) presentano uno schema di fondo abbastanza similare; le trame si sviluppano infatti da una confusione iniziale, causata da un quiproquo identitario (un esempio celebre nell'*Egisto*, dove una incisione su di un albero – motivo ripreso dall'Ariosto - conduce l'eroe alla follia; oppure nella *Calisto*, dove Giove, travestitosi per sedurre la casta ninfa seguace di Diana, irrita la dea ed stimola un desiderio di vendetta da parte di Giunone, prima della trasfigurazione celeste dell'eroina alla fine dell'opera). Per quanto riguarda la morfologia delle arie, la grande diversità dei suoi schemi si cristallizza attorno a tre forme privilegiate: l'aria poli-strofica, come le canzoni con ritornello (*La Doriclea*: «Dolce fiamma il sen m'accende»); le arie a due strofe e con uno schema metrico identico (*Didone*: «il mio marito») e le forme madrigalesche, con ripetizione finale del primo verso (*Oristeo*: «Dimmi Amor, che farò?»). Questi schemi si differenziano ulteriormente, come testimoniano i metri brevi adottati nella grande scena d'invocazione di Medea (*Giasone*), o il seducente distico di Nerillo (*L'Ormindo*).

Il barocco è insomma il regno dell'incostanza e l'opera cavalliana aderisce alla medesima estetica, seguendo i meandri di una drammaturgia complessa, basata principalmente sull'efficace retorica di un discorso poetico e musicale. Se la musica di Cavalli può rivendicare una certa autonomia ed eludere alcuni elementi grammaticali della propria drammaturgia, non si distanzia mai da ciò che dettano i testi che, a Venezia – sebbene in una fase avanzata del secolo – sono sempre stati prioritari. L'opera di Cavalli si basa infatti principalmente sul recitativo, che è il fondamento stesso del genere, sia sul piano drammatico (lo sviluppo

dell'azione) sia su quello musicale (la recita, che richiede un rapporto stretto tra la musica ed i versi - vettori degli *affetti* – rafforza così il suo potere patetico). Le arie, che si mantengono in una forma chiusa, sono accidentali e sempre brevi (con poche riprese) e non interrompono che incidentalmente lo sviluppo dell'intrigo. La relazione pende a favore del *recitar cantando*, dalla prima produzione fino alla *Doriclea* (1645), mentre, a partire da *Giasone* (1649) – l'opera più celebre e la più rappresentata del XVII secolo – la drammaturgia illustra un equilibrio maggiore tra le due forme poetico-musicali (è soprattutto il caso dei tre capolavori di metà secolo: *La Rosinda*, *La Calisto* ed *L'Eritrea*). Dopo il 1660 e la sua dolorosa esperienza alla corte di Francia, Cavalli modifica la sua estetica, concentrandosi su una drammaturgia che si focalizza sulle arie, per soddisfare il gusto di un pubblico per quello che un critico del tempo definì *scherzi* (è il caso dei suoi ultimi drammi romani, *Scipione africano*, *Mutio Scevola* e *Pompeo Magno*, con la notevole eccezione dell'ultimo *Eliogabalo*, non rappresentato, che si rifa ad un'estetica più arcaica, una delle cause della sua rimozione).

Tra i tredici drammaturghi che collaborarono con Cavalli, tre si distinguono particolarmente: Giovanni Faustini², che scrisse per lui dieci libretti (*La virtù dei strali d'amore*, *Egisto*, *L'Ormindo*, *La Doriclea*, *Il Titone*, *L'Euripo*, *Oristeo*, *La Rosinda*, *La Calisto*, *L'Eritrea*); Nicolò Minato³, con otto drammi (*Orimonte*, *Xerse*, *Artemisia*, *L'Antioco*, *Elena*, *Scipione africano*, *Mutio Scevola* e *Pompeo Magno*) e Giovan Francesco Busenello, autore di quattro drammi (*Gli amori di Apollo* e *Dafne*, *Didone*, *Giulio Cesare dittatore* e *La Statira principessa di Persia*). Questi tre poeti librettisti sono rappresentativi dell'evoluzione dello status di *poeta per musica* nel corso del XVII secolo.

Busenello⁴ si allinea alla rinata tradizione dell'intellettuale disinteressato che al *negotium* mercantile oppone l'*otium* accademico. Pubblicando i suoi drammi in raccolte unitarie, svela inoltre una coscienza di scrittore che accorda ai propri libretti una vera autonomia e legittimità letteraria. Dalla qualità dei suoi versi traspare l'influenza di Dante (Busenello fu uno dei pochi a difendere durante il seicento l'autore de *La Divina Commedia* dal suo esilio in un ingiusto purgatorio), di Petrarca, di Guarini e di Giambattista Marino, *pontifex maximus*. I suoi cinque drammi illustrano l'insieme delle fonti d'ispirazione, mitologica, epica, storica ed esotica, unite dalla potente retorica del suo discorso. La teatralità di Busenello è dunque al servizio della parola e la musica che Cavalli compose sulle migliaia di suoi versi magnifica la forza patetica del suo linguaggio, di cui sono testimoni gli sconvolti lamenti de *Gli amori di Apollo* e de *Didone*.

Faustini non ha la pretesa di voler varcare le bronze porte della posterità letteraria. L'autore considera i suoi drammi «più tosto sconciatura che parto dell'intelletto» (Prefazione de *Egisto*), anche se spera di «inalzarmi sopra l'ordinario ed il commune degl'ingegni stupidi» (Prefazione de *Oristeo*). La sua drammaturgia coniuga l'estetica romanzesca (Venezia conobbe nello stessa epoca un'esplosione di quest'altro genere moderno) con il gusto dell'equivoco che nutre le peripezie. In questo il suo teatro è forse più efficace, più immediatamente percepibile agli occhi del pubblico contemporaneo piuttosto che il teatro intellettuale e retorico di Busenello (anche se nessuno può contestare la teatralità shakespeariana ricercata ne *L'incoronazione di Poppea*). Faustini ha gioiosamente rinnovato i motivi presenti nel romanzo contemporaneo, quali il *topos* del viaggio e della lontananza geografica (ne *La Virtù*, *Egisto* o nel fantasioso Marocco

de *L'Ormindo*), il topos delle false identità e dei travestimenti, comune nei romanzi nelle commedie rinascimentali (in *La Doriclea*, *L'Ormindo* e *L'Eritrea*). Sistematizza altri processi presentati anche da Busenello, che diventeranno elementi fondamentali dell'opera veneziana, come la scena del sonno (in *La virtù*, *La Calisto* e *L'Eritrea*), la scena di lamento, ereditata da *l'Arianna* di Monteverdi (tutti i drammi possono essere presi come esempio, tra cui quello di *Eume*, presentato in questa registrazione, *da la virtù dei strali d'amore*: «Occhi per pianger nati»), o ancora la scena di follia, inaugurata a Venezia da Strozzi e Sacrati ne *La Finta pazza* (1641), di cui Faustini ci offre due magnifici esempi ne *Egisto* e ne *L'Eritrea*.

Nicolò Minato, che rimpiazzerà Faustini dopo la morte avvenuta nel 1651, è un avvocato di formazione e di professione che considera l'attività di librettista come un passatempo secondario. Dopo la creazione de *Orimonte* (uno dei fallimenti più importanti di Cavalli), bisogna attendere tre anni prima che pubblichi e faccia rappresentare un secondo dramma, *Xerse*, sempre continuando a sottovalutare il valore letterario dei suoi libretti. Nella prefazione della sua celebre commedia esotica, ripresa tre quarti di secolo più avanti da un autore anonimo, *via Silvio Stampiglia*, per Handel, dichiarò che quando si scrive per il teatro «non si scrive per lo spirito, ma per l'orecchio». Comincia così una produzione più concentrata nel tempo e più coerente nella tematica, che dona maggior spazio ai soggetti storici ispirati dalle *Storie di Erodoto* (da *Artemisia* a *Scipione Africano*, da *L'Antioco* a *Pompeo Magno*). I suoi drammi hanno tutti la stessa struttura immutabile (tre atti di venti scene ciascuno) e molte più arie e forme chiuse rispetto ai suoi predecessori. La drammaturgia prodotta, soprattutto dopo gli anni 1660, tende a sottomettere la parte dei recitativi alle arie (sempre più numerose) e a privilegiare così gli schemi metrici più elaborati che portano ad una crescita significativa delle *canzonette*, dei lamenti, dei *concitati* e degli altri canti patetici, di cui il pubblico veneziano, ormai refrattario ai lunghi recitativi, era affamato. I drammi di Minato sono interessanti perché annunciano la riforma dell'opera di fine secolo. I suoi personaggi – protagonisti della trilogia romana – sono l'opposto dell'anti-eroe effemminato inaugurato dal *Nerone* di Busenello e Monteverdi (e di cui il *Giasone* di Cicognini è un altro esempio eclatante). Siccome nella scena finale di *Scipione* il protagonista dichiara: «Ma la più grande vittoria è vincere sé stessi», i versi sentenziosi risuonano come una parola d'ordine annunciatrice dell'estetica metastasiana. Quattro anni più tardi, nel 1669, Minato raggiunge la corte di Vienna, per la quale produrrà più di centoventi libretti.

In aggiunta a *Le nozze di Teti*, che si collega al genere principesco della festa teatrale, la dimensione aristocratica dei drammi di Cavalli è anche presente in talune opere di corte che ebbe a comporre. Ciò spiega perché numerosi librettisti non hanno collaborato che una sola volta con il compositore veneziano. È il caso di Giulio Strozzi, per *La Veremonda amazzone d'Aragona* per la Corte di Napoli (1652), di Francesco Melosio per *L'Orione* dato a Milano (1653), di Giovanni Andrea Moniglia per *Hipermestra* per la Corte di Firenze (1662) o di Francesco Buti per *Ercole Amante* per la Corte di Francia (1662), ai quali bisogna aggiungere la ripresa di *Il Ciro* di Sorrentino e Provenzale (1653), interessante adattamento “popolare” di un'opera inizialmente creata in un contesto aristocratico. La diversità di autori e di stili (la grande qualità di scrittura di un Melosio e soprattutto di un Moniglia si scontrano con la relativa debolezza poetica di un Buti), non interferisce troppo sulla costanza delle caratteristiche del

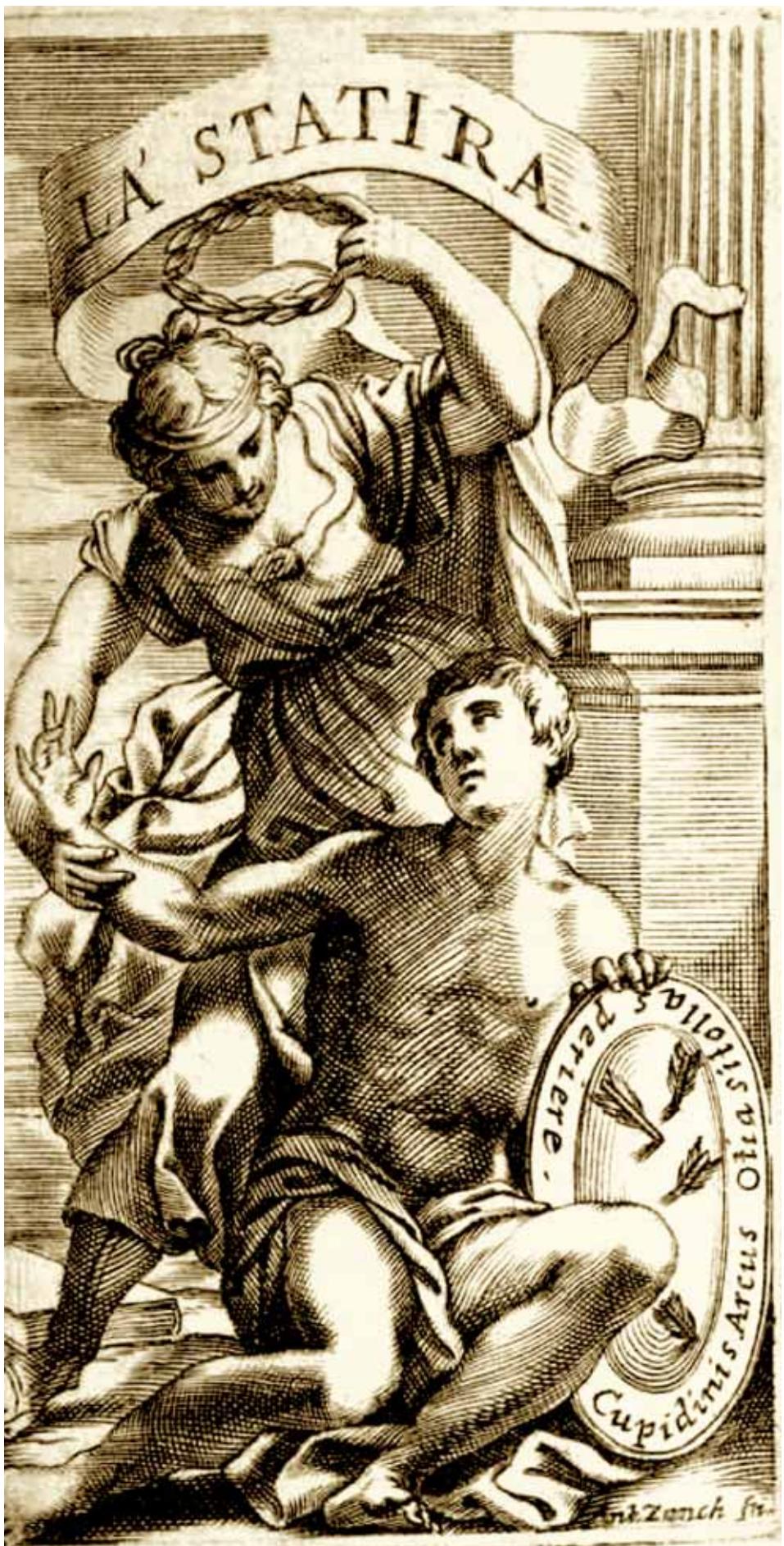
genere operistico veneziano. Il contesto aristocratico predilige certamente l'intrigo mitologico e le sue scene spettacolari (come l'incendio della villa di Argos o il salvataggio in aria di Hipermestra effettuato dal pavone di Giunone che le impedisce di gettarsi dalla torre che la imprigionava), e l'estetica dell'*Ercole Amante* deve più alla tragedia lirica pre-Lulli, con i suoi lunghi recitativi patetici, che alla commedia cavalleresca di Faustini. In ogni caso, i principali ingredienti sono riscontrabili: una certa duttilità nella conduzione del discorso musicale che privilegia il recitar cantando, un mélange sapientemente dosato di registri (le opere di corte di Cavalli, contrariamente a quelle date a Firenze prima del 1637, non escludono i personaggi comici) e la persistenza di scene d'incanto e di sonno, ingredienti che finiscono per trascendere i particolarismi strutturali legati al contesto della rappresentazione.

Per quanto riguarda Aurelio Aureli – che ha redatto due libretti per Cavalli, *Erismena* e *Eliogabalo*, quest'ultimo tratto da un libretto anonimo – la sua estetica è comparabile a quella di Faustini, attraverso il mélange di ingredienti romanzeschi, mitologici ed esotici, con un'efficacia drammaturgica ancora maggiore, là dove Faustini pecca a volte di una sintassi tortuosa ed un lessico che sovente impedisce la fluidità del discorso. Aureli, drammaturgo prolifico (una trentina di libretti scritti soprattutto per Venezia, ma anche per Parma), era un allievo di Busenello, membro dell'Accademia letteraria degli Imperfetti e librettista professionista che non scriveva – contrariamente al suo mentore – che nell'ottica della rappresentazione, sempre cercando di piacere ad un pubblico esigente ma capriccioso, che dettava la legge. Siamo tentati di pensare che i suoi due drammi siano in qualche modo un omaggio al più grande poeta per musica di Venezia, Busenello. *Erismena* del primo, che si sviluppa nell'esotico regno d'Armenia, è contemporanea de *La Statira* del secondo, rappresentata in un teatro concorrente; e l'eccezionale qualità di scrittura dell'ultimo *Eliogabalo* (in aggiunta alle impressionanti costanti stilistiche), ci permette di credere che Busenello fosse l'autore anonimo del libretto ripreso dal suo studente. Questo tributo dello studente-librettista al suo maestro fa da eco a quello che Cavalli offre al suo stesso maestro, Monteverdi, attraverso il quartetto finale di un'opera che lui stesso non potrà sentire e dove sembra anticipare l'intrigo e l'estetica del *Don Giovanni* di Mozart. Come rendere un miglior omaggio alla modernità di Cavalli, se non attraverso questi due punti di riferimento?

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO

TRADUZIONE: FRANÇOIS MELLÉ

1. H. Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII^e siècle*, Paris, Rieder, 1931, p. 65.
2. N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012.
3. S.E. Stangalino, *I drammi per musica di Nicolò Minato per Francesco Cavalli* (tesi di Dottorato, Università di Bologna, 2011).
4. J.-F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013 (una edizione bilingue sei suoi drammi verrà pubblicata a breve dallo stesso editore).



DALLE FONTI ALLA RIPRESA

Claudio Monteverdi, lo sappiamo, trasforma il contrappunto rinascimentale dando vita ad un'opera che si può definire, a mio avviso, manierista, date le contorsioni del testo che obbligano gli intervalli musicali ad una distorsione delle forme apollinee del Rinascimento, senza per questo allontanarsene. La monodia accompagnata sarà trattata da Monteverdi con precisione chirurgica, definendo ogni consonanza ed ogni dissonanza e associandole ad un'emozione particolare; ciò dà luogo a quello che il compositore definì “seconda pratica”. Ci si poteva aspettare da Cavalli uno sviluppo di questo percorso, ma la grande sorpresa risiede, nel cuore del Barocco, nella bellezza e nell'equilibrio tipico del classicismo che la sua opera acquisisce, e allo stesso tempo nella fragilità poetica che lo allontana dalla presunzione, malgrado l'evidenza, di voler appartenere alla storia della musica.

Cominciando a leggere i manoscritti delle opere complete di Cavalli, ho provato la rara sensazione di essere invaso da sensazioni nuove, non esplorate, in grado di arricchire la mia esistenza. Potrei dire lo stesso di altri grandi compositori di epoche diverse, ma chiedo a colui che approccia Cavalli di prestare un'attenzione particolare a ciò che il compositore considera come la sua unicità, termine che un musicista come me non può definire con parole ma solo interpretando la sua musica. Un'analisi profonda del contesto storico che sta alla base della creazione delle sue opere ci permette di comprendere le particolarità dell'arte di quest'uomo; ciò nonostante, il miracolo sonoro rappresentato sulla carta esula dalla comprensione razionale, perché rappresenta il frutto di un'immaginazione senza limiti. Secondo Busenello: « La virtù sopra ammirabile del Signor Cavalli, il quale convertiti in tanti numeri armonici i muti sensi de' versi miei, e vestiti da idee i difetti, ha imitati i miracoli della creazione, di niente, far tutto ». Ho cercato, negli ultimi quindici anni, di sviluppare una teoria sull'utilizzazione degli intervalli nella musica di Cavalli, che è il frutto di un approccio statistico sull'associazione di intervallo e testo. Penso che questa teoria possa essere estremamente utile nel futuro per permettere la ricostruzione, al fine dell'interpretazione, della dinamica indispensabile al gesto retorico di queste opere.

Conto sull'indulgenza del lettore al momento di giudicare intellettualmente le ragioni che sottostanno a questo progetto di registrazione. Esse sono scaturite dalla lettura dei manoscritti di tutte le opere oltre che dal pensiero di poterle esplorare e di assistere alla loro resurrezione sulle scene e nei teatri di tutto il mondo. È necessario dunque segnalare che la scelta di queste opere è il frutto di una vaga nozione di “sogno in musica”, che si allontana dalla presunzione di voler illustrare un compendium delle opere di Francesco Cavalli. Si tratta soprattutto di esprimere pubblicamente e sinceramente l'ammirazione di un gruppo di musicisti del XXI secolo verso colui che ci ha rivelato, con la sua abbondante produzione, gli eco più lontani della nostra anima.

La scelta del nostro programma si basa sulla «duplicità degli amori», di cui parla Busenello stesso, nella prefazione de *Gli Amori di Apollo e Dafne*: « Le altre cose nel presente dramma sono episodi intrecciati nel modo che vederai; e se per avventura qualche ingegno consid-

erasse divisa l'unità della favola per la duplicità degl'amori si compiaccia raccordarsi che queste intrecciature non disfanno l'unità, ma l'adornano. » Per ciò che concerne l'interpretazione di questa musica, in special modo per il basso continuo, è fondamentale disporre di strumentisti inventivi. Monica Pustilnik rappresenta a mio avviso l'intelligenza e la finezza nella conduzione delle voci del contrappunto; come un clavicembalista, lei improvvisa di una tale maniera che la musica che realizza sembra scritta dal compositore stesso. Quito Gato è un musicista senza pari per la costruzione della colonna ritmica dell'ensemble e per la capacità di donare al basso della sua tiorba una risonanza dell'emozione della parola: alla chitarra provoca i sensi e resuscita una maestria non più esistente al giorno d'oggi. Thomas Dunford è un musicista dall'immaginazione senza fine, che mette al servizio del contrappunto e dell'improvvisazione, nonché dell'ornamento. Riesce a scolpire una parola o un'emozione particolare in maniera molto personale, a volte provocatoria, ma sempre con l'obiettivo di esaltare il solista che accompagna. Tutti e tre possiedono un tocco di una varietà tale che mi è diventato possibile costruire un universo sonoro attraverso le loro dita. L'arpista Marie-Bournisien è la più impressionante «lira d'Orfeo» che abbia mai ascoltato. Nelle sua mani ho conosciuto un altro volto di questo strumento, che può far paura per la velocità e la violenza degli accordi e per la quantità di note che lo compongono. L'arco di François Joubert-Caillet riesce a riflettere l'attività intellettuale e spirituale dei personaggi. La sua viola è sia lo specchio sia il contrappeso delle dinamiche prodotte dalla voce umana.

Questo basso continuo è divenuto un'orchestra e un universo autonomo, che ci permette di comprendere il motivo per cui non c'è bisogno di ulteriori strumenti, nell'opera veneziana, per dare vita ad uno spettacolo musicale.

I violini e le viole di Stéphanie de Failly, Lathika Vithanage e Sarah Van Oudenhove hanno interpretato in una maniera ammirabile tutte le trasformazioni dello stile di Cavalli. Da un semplice ritornello per le opere degli anni '40, il compositore trasforma la funzione dei violini negli anni '50 per donare loro una grande autonomia; autonomia che esploderà nell'*Ercole Amante* (1662), dove i violini diventano degli strumenti d'una virtuosità estrema, al servizio del testo.

Diverse volte, durante la lettura dei manoscritti, mi sono prefigurato la figura di Barbara Strozzi - allieva di composizione e canto di Cavalli - che assisteva, nei diversi teatri di Venezia, anno dopo anno, ad ognuno dei melodrammi messi in musica dal suo maestro. Sono arrivato ad immaginarmi che questa produzione potesse suggerire, o almeno evocare, un ipotetico omaggio a Cavalli da parte dei diversi membri delle accademie veneziane, in occasione della sua morte, sopraggiunta nel 1676.

In questo cd non si espone una unità spazio temporale, fondamentale per un intrigo ben definito. I personaggi di ogni opera si presenteranno a voi come i simboli più autentici della totalità di un'opera e tenteranno di farci penetrare in un sogno d'amore, di abbandono e di desiderio, anno dopo anno; dal 1639 (*Le nozze di Teti e di Peleo*, opera di corte – una sorta di *Orfeo* di Cavalli) al 1668, anno di produzione di *Eliogabalo* (per me specchio del Nerone de *L'incoronazione di Poppea*).

Vi invito tutti ad esplorare la bellezza dei manoscritti di Cavalli ai quali si può accedere online (<http://www.internetculturale.it>). La sola rottura che ho voluto segnalare nella crono-

logia delle opere è stata causata dallo choc emotivo vissuto a Parigi dal 1660 e il 1662. Con i musicisti della Cappella Mediterranea abbiamo voluto immaginare una lettura strumentale che certi musicisti francesi (il violista Louis Couperin e i liutisti Pinelle e Grenerin) avessero potuto realizzare di questa opera di Cavalli, interpretata al Louvre nel 1660. Il carattere ludico della nostra interpretazione si accentua grazie al fatto che i musicisti della Cappella Mediterranea, François Joubert-Caillet e Thomas Dunford sono loro stessi francesi.

Ho creduto opportuno immaginare la partenza da Parigi in musica (partenza provocata da M. de Lully e la sua cerchia) scegliendo il sublime estratto delle Tre Grazie di *Ercole Amante* (che segue l'impressionante ingresso di Giunone in collera). La felicità del ritorno in patria si esprime invece con il realismo dell'estratto di *Scipione africano*.

La voce e la personalità polivalente e drammatica di Mariana Flores mi hanno permesso una grande libertà di scelta nell'elaborazione di questo programma. Nella sua voce coesistono forze contrapposte, frutto di una dialettica dello spirito che ci fa viaggiare senza frontiere tra forza e debolezza, coraggio ed abbandono, gioia luminosa e ombra infernale.

Questa tavolozza di colori ci ha immediatamente commosso e ci ha riportato all'essenza di ogni brano. Il formidabile mezzosoprano Anna Reinholt si aggiunge per incarnare con delizia, audacia e malizia i differenti duetti o la grande storia di Medea di *Giasone*.

Devo ringraziare Ellen Rosand per tutto ciò che mi ha dato con la sua opera e la sua conoscenza della musica veneziana del XVII secolo; Jean-François Lattarico per le sue conoscenze senza limiti dei melodrammi del XVII secolo e soprattutto per il suo libro *Busenello – Un théâtre de la rhétorique*; Olivier Lexa per la sua fiducia e quella del suo Venetian Centre for Baroque Music e soprattutto per la sua formidabile biografia di Francesco Cavalli, che mi ha permesso di conoscere degli aspetti indispensabili della vita e dell'opera del compositore; Jérôme Lejeune per la passione che mette in ogni progetto che si realizza con la sua direzione artistica e anche per la sua pazienza leggendaria; infine devo ringraziare mia moglie, che è stata, durante tutto questo percorso, la fonte costante, giorno e notte, della mia ispirazione.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

TRADUZIONE: FRANÇOIS MELLÉ



STÉPHANIE DE FAILLY (© Jacques Verees)



LATHIKA VITHANAGE



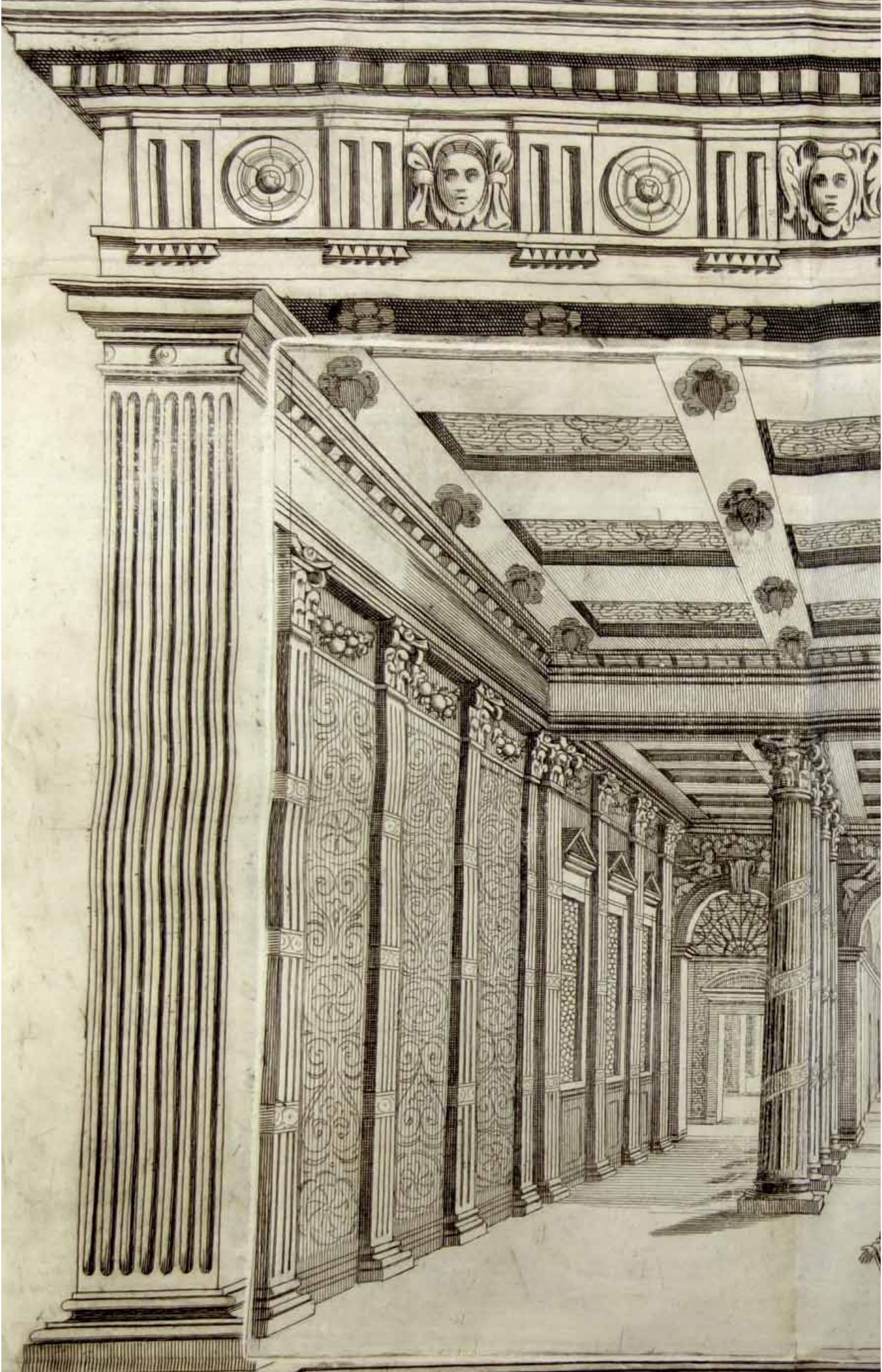
SARAH VAN OUDENHOVE



THIERRY GOMAR



JÉRÔME LEJEUNE





Le nozze di Teti e di Peleo (1639)
(Orazio Persiani)

Atto II, Scena 11

Venere

- 1 Mira questi duo lumi avventar fiamme,
 Essamina il fulgor di questo viso,
 Odi questa mia voce, ammira il riso,
 Guarda il candor di queste bianche mamme,
 Ed all'esca d'Amor fatto mia preda.
 Allacciato confessa
 Che virtute e domino
 Convien che a vezzi miei s'atterri e ceda.
 Bacia questa mia bocca,
 Palpa questo mio petto,
 Ogni mio membro tocca,
 E al sovrauman diletto,
 Dimmi s'a voglia mia.
 Tu la facondia, e Giove il Regno oblia
 Di senno e di richezza è vostro il vanto.
 A voi non lo contrasto;
 Di beltà sovrasto
 Né voi dovete, o Dee
 Il pomo disputar ch'a me si deve.

Mira questi duo lumi,
 Odi questa mia voce,
 Bacia questa mia bocca,
 Palpa questo mio petto,
 Ogni mio membro tocca,
 Tu la facondia, e Giove il Regno oblia.

2 Sinfonia di viole a 5

Atto I, Scena 3

- Teti / Meleagro**
- 3 Or con pania e con esca
 Un bel groppo si faccia,
 E di pesca e di caccia,
 E di caccia e di pesca.
 Le fiumare e le selve,
 Or tu confondi e mesci
 Muta le belve in pesci,
 E muta i pesci in belve.
 Si, si, dolci battaglie
 Facciam tra il bosco e l'fiume,
 Tra le scaglie e le piume,
 Tra le piume e le scaglie.

Le nozze di Teti e di Peleo (1639)
(Orazio Persiani)

Acte II, scène 11

Vénus

- 1 Vois mes deux yeux projeter des flammes,
Observe l'éclat de mon visage,
Écoute ma voix, admire mon sourire,
Regarde la candeur de ma blanche poitrine,
Et, devenue ma proie par l'hameçon de l'Amour,
Avoue, attiré,
Que vertu et souveraineté
Doivent se soumettre et céder devant mes caresses.
Baise ma bouche,
Palpe mes seins,
Touche mon corps tout entier,
Et, devant un plaisir surhumain,
Dis-moi si, quand je le veux,
Tu n'oublies pas ton éloquence et Jupiter son
royaume ; Vous vous vantez l'un d'avoir de
l'esprit, l'autre de la richesse,
Je ne vous les dispute guère,
Mais en beauté, je l'emporte sur vous ;
Et vous ne devez pas, ô déesses,
Revendiquer la pomme qui me revient.

Vois mes deux yeux,
Écoute ma voix,
Baise ma bouche,
Palpe mes seins,
Touche mon corps tout entier,
Tu n'oublies pas ton éloquence et Jupiter son
royaume.

Le nozze di Teti e di Peleo
(Orazio Persiani)

Act II, Scene 11

Venus

- 1 Behold my two eyes shoot flames,
Savour the brilliance of my face,
Listen to my voice, admire my smile,
See the candour of my white breasts,
And now, my prey, caught on the hook of Love,
Confess, dazzled,
That virtue and sovereignty
Must yield and succumb to my caresses.
Kiss this my mouth,
Feel these my breasts,
Touch all of my limbs,
And before this godlike pleasure,
Tell me whether you never forget your eloquence,
And Jupiter his reign, according to my wish?
Of wisdom and wealth are you boasting,
And I will not argue against you,
But beauty governs you both.
And neither should you, goddesses,
Claim the apple that belongs to me.

Behold my two eyes,
Listen to my voice,
Kiss this my mouth,
Feel these my breasts,
Touch all of my limbs,
Tell me whether you never forget your eloquence,
And Jupiter his reign.

2 **Sinfonia di viole a 5**

Acte I, scène 3

Thétis/Méléagre

- 3 Maintenant avec gluaux et appâts,
Que l'on fasse un beau noeud
Et de pêche et de chasse,
Et de chasse et de pêche.
Désormais que se confondent et se mêlent
Les rivières en crue et les forêts ;
Les fauves se changent en poissons,
Les poissons en fauves ;
Oui, oui, ce sont là les douces batailles
Que nous faisons par les bois et les fleuves,
Parmi les écailles et les plumes,
Parmi les plumes et les écailles.

2 **Sinfonia di viole a 5**

Act I, Scene 3

Teti /Meleagro

- 3 Now, with lines and baits,
One makes a beautiful knot,
And fish and hunt,
And hunt and fish.
Now that swollen rivers and forests
Merge and mingle,
The beasts change into fish,
And the fish change into beasts.
Yes, these are the sweet battles
We fight in the woods and the waters,
Among the scales and the feathers,
Among the feathers and the scales.

Gli amori di Apollo e Dafne (1640)
(Giovan Francesco Busenello)

Atto I, Scena 8

Procri

4 Vogli, deh vogli il piede
Bellissimo assassin della mia fede!

Dico rivogli il piè,
O mancator, perché
Dal tuo novello ed invocato amore
Non spero più che tu rivolga il core;
Sia pur la [mia] rival d' sensi tuoi,

E di pensieri il punto ed il compasso,
E lasci a me sol del tuo piede un passo.
Io son pur quella Procri
Che degli amori tuoi delicia fu.
Lassa, io m'inganno, io non son quella più!

O spergiuro infedele,
Io nell'Aurora tua
Sospiro la mia sera,
E vede il mio disperato mio desio
Nell'altezze di lei l'abisso mio;

E pur ancor io t'amo,
Il tradimento, ohimè mi svena il core,
E al mio dispetto adoro il traditore.
Così povero adunque
È il Cielo di bellezze,

Che cercano le dee gli amanti in terra?
Ha penuria l'Olimpo
D'amabili sembianze?
Né sa l'Aurora ritrovarsi amanti,
S'alle mie calde innamorate voglie

Le dolcezze non rubba, e'l ben non toglie.
Cefalo torna a me,
Io son colei che tua diletta fu;
Lassa, io m'inganno, io non son quella più!
Ohimè, la gelosia

Mi stimola a bestemmie ed a furori.
Ma perch'è diva l'alta mia rivale,
Religione e riverenza insieme
Su'l fondo al core i miei singulti preme;
Ma 'l peggiore del mio non ha l'inferno.

Pon maledire i miseri dannati,
Io traffitta ed ardente, e lacerata

Gli amori di Apollo e Dafne (1640)
(Giovan Francesco Busenello)

Acte I, scène 8

Procris

4 Ah, reviens, reviens sur tes pas,
Sublime assassin de ma fidélité.

Je dis : reviens sur tes pas,
Ô traître, car
Je n'espère plus que tu retires ton cœur
Des nouvelles amours que tu invoques.
Que ma rivale soit la pointe et le compas

De tes sentiments et de tes pensées, soit,
Mais qu'elle me laisse de toi un tout petit pas.
Je suis toujours cette Procris,
Qui fut les délices de tes amours.
Hélas, je me trompe, je ne le suis plus.

Ô parjure infidèle,
Je respire dans ton Aurore
Mon crépuscule,
Et mon désir désespéré voit
Dans sa hauteur mon abîme.

Et pourtant je t'aime encore,
La trahison, hélas, me transperce le cœur,
Et malgré moi j'adore le traître.
Le ciel est-il donc
Si pauvre en beautés

Que les déesses doivent chercher leurs amants
sur terre ?
L'Olympe manque-t-il
D'aimables visages ?
Aurore ne sait-elle pas trouver des amants
Si à mes ardents désirs amoureux
Elle ne vole pas la douceur et n'ôte point le bien ?
Céphale, reviens à moi,
Je suis celle qui fut ta bien-aimée ;
Hélas, je me trompe, je ne le suis plus !
Pauvre de moi, la jalouse

Me pousse aux blasphèmes et aux fureurs.
Mais comme ma haute rivale est une déesse,
La religion tout comme le respect
Répriment mes sanglots au fond de mon cœur.
L'Enfer n'a pas de mal plus grand que le mien :

Les damnés misérables peuvent maudire,
Et moi, poignardée, brûlante et lacérée,

Gli amori di Apollo e Dafne (1640)
(Giovan Francesco Busenello)

Acte I, Scene 8

Procri

4 Turn, oh turn your feet back
Beautiful murderer of my faith!

I tell you to turn your feet back,
O traitor, because
From your new love
I no longer expect your heart to return;
Since my rival is the point and the compass

Of all your feelings and thoughts
Leave me just one step of your foot!
I am still the Procri
Who was the delight of your love,
Alas, I am mistaken; I am not her any longer!

Oh unfaithful promises,
In her, your dawn,
I breathe my own dusk,
And my desperate desire sees
In her heights, my own abyss.

And still I love you,
The betrayal pierces my heart,
And against my will I adore the traitor.
Is heaven so bereft of beauty

That the Gods must seek lovers on earth?
Is Olympus so lacking
In loveable faces?
Neither does Aurora know how to find lovers
Since she steals my sweet desires

And takes love's goodness from me.
Cefalo, return to me,
I am the one who was your delight;
Alas, I am mistaken, I am not she any longer!
Poor me, jealousy

Pushes me to blasphemy and fury.
But since a high goddess is my rival,
Religion and respect together
Repress my tears to the bottom of my heart.
Hell holds no greater suffering than mine,

The damned can curse,
But I, stabbed, burning, torn,

Dannata son, e maledir non posso!
Cefalo riedi a me,
Io son colei ch'idolo tuo già fu,

Lassa, io m'inganno, e non son quella più!
Deh, ricevete, o selve,
Accettate, o deserti,
D'un pianto amaro il tacito tributo:
Eccessivo è il dolor quand'egli è muto.

Didone (1641)
(Giovan Francesco Busenello)

Atto II, Scena 2

Iarba

5 Didone, ohimè, Didone
Non mi riceve amante,
E sposo mi rifiuta,
Ed io scordato del decoro mio
Di qui non parto, oh dio!

Ma bisogna che qui
Venga Didone sì;
Vacilla il cor, trema il pensier, e sente
L'anima mia, che vien verso di lei,
L'umana deità de' spirti miei.

Didone

6 Re de' Getuli altero,
Non fastidir de' miei pensier la pace,
Ammorza la fornace
Degl'insolenti tuoi vani desiri,
Son meco ineficaci i tuoi sospiri.
Il mio marito
Già sepelito
Seco in sepolcro tien gli affetti miei,
Se amarti anco volessi, io non potrei.
Se le tue brame
Han solo fame
Della bellezza mia, Iarba importuno,
Sia con tua pace, morirai digiuno.
Vanne se vuoi
A' regni tuoi,
E se pur pertinaci avrai le voglie,
In sogno, in fantasia sarò tua moglie.

Je suis damnée, mais ne puis maudire !
Céphale, reviens à moi,
Je suis celle qui fut ton idole ;

Hélas, je me trompe, je ne le suis plus !
Ah, recevez, ô forêts,
Acceptez, ô déserts,
Le silencieux tribut de mes larmes amères :
Excessive est la douleur quand elle est muette.

Didone (1641)
(Giovan Francesco Busenello)

Acte II, scène 2

Iarbas

- 5 Didon, hélas, Didon
Ne m'accueille pas comme amant,
Et me refuse comme époux,
Et moi, oublier de mon honneur,
Je ne pars pas d'ici, ô dieux !

Mais il faut bien qu'ici
Vienne Didon, oui,
Mon cœur tremble, ma pensée vacille, et mon âme
Sent que vient vers elle
L'humaine déité qu'honore mon esprit.

Didon

- 6 Fier roi des Gétules,
Ne trouble pas la paix de mes pensées,
Éteins le brasier
De tes vains désirs insolents :
Sur moi, tes soupirs sont impuissants.
Mon mari,
Déjà enseveli,
Tient avec lui dans son tombeau mes sentiments.
Même si je voulais t'aimer, je ne le pourrais.
Si tes désirs
N'ont faim
Que de ma beauté, Iarbas importun,
Sois tranquille, tu mourras à jeun.
Retourne, si tu veux,
Dans ton royaume,
Et si tu t'obstines dans tes envies,
En rêve, en imagination, je serai ta femme.

Am damned, but curse I may not!
Cefalo, return to me,
I am the one who was your idol,

Alas, I am mistaken, I am not she any longer!
Ah, receive, o forests,
Welcome, o deserts,
The silent tribute of my bitter tears:
Excessive is grief, when it is silent.

Didone (1641)
(Giovan Francesco Busenello)

Act II, Scene 2

Iarba

- 5 Didone, alas, Didone,
Do not accept me as a lover
And refuse me as a spouse!
And I, oblivious of my honour,
Unable to leave this place, o Gods!

But it must be here,
Come here, Didone, yes;
My heart trembles, my thoughts waver, and my
soul feels,
When coming close to her
The human deity that honours my spirit.

Didone

- 6 Proud king of the Gaetuli,
Do not trouble the peace of my mind,
Extinguish that fire
Of your vain, insolent desires:
Your sighs are wasted on me.
My husband,
Already buried,
Keeps with him, in his tomb, my feelings.
Even if I would like to love you, I cannot.
If your desires
Only hunger
For my beauty, insistent Iarba,
Then do not worry; you will die fasting.
Return, if you like,
To your kingdom,
And if you persist in your desires,
In dream, in imagination, will I be your wife.

La virtù dei strali d'Amore (1642)
(Giovanni Faustini)

Atto I, Scena 3

Eumete

- 7 Occhi per pianger nati
Convertiti, stillate
In lagrimoso umore
Il sangue tutto, il core;
Meonte mio
È morto, o Dio,
L'anima mia perde
Ogni diletto, ohimè;
Occhi per pianger nati
Convertite, stillate
In lagrimoso humore
Il sangue tutto, il core.
Barbaro cavaliere,
Che vanti aver in sen pietoso affetto
Ritorna, e immergi il ferro in questo petto.
Ma che da l'altrui mano
Vo mendicando quel che può la mia
Darmi prodiga e pia?
Alma forse or dolente
De la fede tradita,
Spergiurata e schernita,
Per viver teco in morte eternamente.
Questo mio seno
Ecco che sveno.

Egisto (1643)
(Giovanni Faustini)

Atto III, Scena 10

Climene

- 8 Amanti, se credete
Che Amore sia crudel
Voi v'ingannate;
Errate,
Egli sembra e non è,
Deh, credetelo a me.
[...]
La sua nera procella
Fa pullular contenti, e chiara luce
Produce,
Cruda ei sembra e non è,
Deh, credetelo a me.

La virtù dei strali d'Amore (1642)
(Giovanni Faustini)

Acte I, scène 3

Eumete

- 7 Yeux nés pour pleurer,
Convertissez, distillez
En humeur lacrymale
Tout mon sang, tout mon cœur ;
Mon cher Méonte
Est mort, mon Dieu,
Mon âme a perdu
Tout plaisir, hélas !
Yeux nés pour pleurer,
Convertissez, distillez
En humeur lacrymale
Tout mon sang, tout mon cœur ;
Barbare chevalier
Qui te vantes d'être en ton sein charitable,
Reviens, et plonge ton fer dans ma poitrine !
Mais pourquoi irais-je mendier chez autrui
Ce que ma propre main,
Généreuse et pieuse, peut me donner ?
Âme qui souffres peut-être à présent
De ta loyauté trahie,
Victime d'un parjure, bafouée,
Pour vivre avec toi éternellement dans la mort,
Voici que je transperce
Mon sein.

Egisto (1643)
(Giovanni Faustini)

Acte III, scène 10

Climène

- 8 Amants, si vous croyez
Qu'Amour est cruel,
Vous vous trompez ;
Vous faites erreur,
On pourrait le croire, mais il ne l'est pas.
Allons, croyez-moi.
[...]
Ses sombres nuages
Produisent de nombreuses joies
Et une claire lumière ;
Il semble cruel, mais ne l'est pas,
Allons, croyez-moi.

La virtù dei strali d'Amore (1642)
(Giovanni Faustini)

Act I, Scene 3

Eumete

- 7 Eyes, born to cry,
Transform, distil
Into lachrymose liquid
All my blood, my heart;
My beloved Meonte
Is dead, oh Gods,
My soul has lost
All pleasure, alas!
Eyes, born to cry,
Transform, distil
Into lachrymose liquid
All my blood, my heart;
Barbarous knight,
Who boasts to be full of pitiful affection,
Return, and plunge your sword into this breast!
But why ask from the hands of others
That which my own hand can give me,
Generously and compassionately?
Soul who perhaps suffers now,
From broken promises,
Betrayed, victimised,
To live with you forever, in death,
This my breast,
I now transpierce.

Egisto (1643)
(Giovanni Faustini)

Act III, Scene 10

Climene

- 8 Lovers, if you believe
Love to be cruel,
You deceive yourselves;
You are mistaken;
Cruel he seems, but is not,
Well, believe me.
[...]
Love's dark clouds
Produces numerous joys,
And clear light,
Cruel he seems, but is not,
Well, believe me.

L'Ormindo (1644)
(Giovanni Faustini)

Atto I, Scena 3

Nerillo

- 9 Aprite, aprite gl'occhi,
O sciocchi amanti, o sciocchi.

La Doriclea (1645)
(Giovanni Faustini)

Atto I, Scena 6

Eurinda

- 10 Udite, amanti, udite,
Tra le schiere d'amor
Non si trova del mio più lieto cor.

Giasone (1649)
(Giacinto Andrea Cicognini)

Atto I, Scena 15

Medea

- 11 Dell'antro magico,
Stridenti cardini,
Il varco apritemi,
E fra le tenebre
Del negro ospizio
Lassate me.
Su l'ara orribile
Del lago stigio
I fochi splendino,
E su ne mandino
Fumi che turbino
La luce al sol.

Dall'abbruciate glebe
Gran monarca dell'ombre intento ascoltami,
E se i dardi d'Amor già mai ti punsero,
Adempi, o re dei sotterranei popoli,
L'amoroso desio che'l cor mi stimola,
E tutto Averno alla bell'opra uniscasi:
I mostri formidabili,
Del bel vello di Frisso
Sentinelle feroci infaticabili,
Per potenza d'abisso
Si rendono a Giasone oggi domabili.

L'Ormindo (1644)
(Giovanni Faustini)

Acte I, scène 3

Nerillo

- 9 Ouvrez, ouvrez les yeux,
Ô stupides amants, ô sots que vous êtes.

La Doriclea (1645)
(Giovanni Faustini)

Acte I, scène 6

Eurinda

- 10 Écoutez, amants, écoutez,
Parmi les troupes d'Amour,
Il n'est point de cœur plus heureux que le mien.

Giasone (1649)
(Giacinto Andrea Cicognini)

Acte I, scène 15

Médée

- 11 Gonds grinçants
De l'antre magique,
Ouvrez-moi votre accès,
Et laissez-moi
Dans les ténèbres
De la noire demeure.
Que sur l'horrible autel
Du lac stygien
Resplendissent les feux
Et qu'ils envoient vers le haut
Des fumées qui troublent
La lumière du soleil.

Depuis ta terre brûlée,
Grand monarque de l'ombre, écoute moi avec
attention,
Et si les flèches d'Amour t'ont jamais transpercé,
Exauce, ô roi des peuples souterrains,
L'amoureux désir qui stimule mon cœur,
Et que tout l'Averne s'unisse pour cette belle œuvre ;
Que les monstres effrayants,
Sentinelles féroces qui veillent sans relâche
Sur la belle toison de Phrixos,
Se laissent aujourd'hui dompter par Jason.

L'Ormindo (1644)
(Giovanni Faustini)

Act I, Scene 3

Nerillo

- 9 Open, open your eyes,
O blind lovers, how blind you are!

La Doriclea (1645)
(Giovanni Faustini)

Act I, Scene 6

Eurinda

- 10 Listen, lovers, listen,
Amongst the troupes of Cupid,
There is no heart happier than mine.

Giasone (1649)
(Giacinto Andrea Cicognini)

Act I, Scene 15

Medea

- 11 Creaking hinges,
Of this bewitched den,
Open the gate for me,
And into the shadows
Of this dark residence
Let me enter.
Here, on the ghastly altar
Of the Stygian lake
Shine the fires
And into the air
Send smoke that dims
The light of the sun.

On your scorched earth,
Great king of shadows, listen to me with care,
And if the arrows of Cupid never hit you,
Fulfil, oh King of subterranean souls,
The amorous desires of my heart,
And let all Hell unite for this great work:
Let all loose these frightening monsters,
Fierce guardians of the fleece of Phrixus,
Indefatigable watchkeepers,
Today they shall rend themselves tame to Jason.

Dall'arsa Dite,
Quante portate
Serpi alla fronte,
Furie, venite,
E di Pluto gli imperii a me svelate.
Già questa verga io scoto,
Già percoto
Il suol col piè;
Orridi
Demoni,
Spiritì
D'Erebo,
Volate a me.
Così indarno vi chiamo?
Quai strepiti,
Quai sibili
Non lascian penetrar nel cieco
baratro
Le mie voci terribili?
Dalla sabbia
Di Cocito
Tutta rabbia
Qua v'invito,
Al mio soglio
Qua vi voglio.
A che si tarda più?
Numi tartarei, su, su, su, su.

[...]

Medea

Sì, sì, sì,
Vincerà
Il mio re,
A suo prò
Deità
Di la giù
Pugnerà;
Sì, sì, sì,
Vincerà.

Atto II, Scena 1

Isifile

12 Lassa, che far degg'io?
Ho perduto il mio ben, l'idolo mio;
Che far degg'io?
Più sostenermi in vita
La speranza non puote,
Ho perso il mio tesoro;
Infelice, e non moro?
Stillate, o fonti, o rivi,
Lacrime di cordoglio al pianto mio!
Spirate, aure, spirate,

De l'ardente cité de Dis
 Vous toutes qui portez
 Des serpents sur le front,
 Furies, accourez
 Et révélez-moi les ordres de Pluton.
 Déjà, j'agite ma baguette,
 Déjà, je frappe
 Le sol du pied :
 Horribles
 Démons,
 Esprits
 De l'Érèbe
 Volez vers moi :
 Est-ce en vain que je vous appelle ?
 Quel fracas,
 Quels sifflements
 Empêchent que parviennent au
 gouffre aveugle
 Mes paroles terribles ?
 Depuis les rivages
 Du Cocytus,
 Toute en rage,
 Je vous convoque ici,
 Pourquoi tarder davantage ?
 Allez, allez, divinités du Tartare.

From the burning Dis,
 All of you, wearing
 Snakes on your forehead,
 Furies, hasten,
 To reveal to me the orders of Pluto.
 Already I rise my wand,
 Already I stamp
 The floor with my foot:
 Horrible
 Demons,
 Spirits
 Of Erebus,
 Fly to me:
 Is it in vain I call for you?
 What roar,
 What din
 Prevents my terrifying words
 From penetrating his blind abyss?
 To the banks
 Of Cocytus
 All this rage
 I welcome
 Before my throne
 I wish you.
 Why do you tarry?
 Hasten, hasten, gods of Tartarus.

[...]

Médée

Oui, oui, oui,
 Il vaincra,
 Mon roi
 Pour lui,
 La divinité
 De là-bas
 Combattra,
 Oui, oui, oui,
 Il vaincra.

[...]

Medea

Yes, yes, yes,
 He shall win,
 My king,
 For his sake
 Shall the gods
 From down under
 Fight;
 Yes, yes, yes,
 He shall win.

Acte II, scène 1

Hypsipyle

12 Hélas, que dois-je faire ?
 J'ai perdu mon amour, mon idole ;
 Que dois-je faire ?
 L'espérance ne peut plus
 Me maintenir en vie,
 J'ai perdu mon trésor ;
 Malheureuse, et je ne meurs pas ?
 Versez, ô fontaines, ô rivières,
 Des larmes de douleur à mes pleurs !
 Respirez, brises, respirez,

Acte II, Scene 1

Isifile

12 Alas, what can I do?
 I have lost my love, my idol;
 What is there to do?
 No longer can hope alone
 Keep me alive;
 I have lost my treasure,
 Misfortunate, yet I do not die?
 Flow, o streams, o rivers,
 In tears of grief, at my crying!
 Sigh, breezes, sigh,

Al suon de' miei sospiri!
Accrescete i respiri!
Ho perso il mio tesoro,
Infelice, e non moro?
La mia sorte nemica,
Del mio tetto reale
Quà mi condusse al pagliereccio albergo
De la vecchia Gimena,
Che me pietosa e i figli miei raccolse;
Isifile infelice,
Del bel trono di Lenno
Esule sventurata,
Regina senza regno,
D'illegitima prole
Madre prima che sposa;
Sposa solo di nome,
Moglie senza marito
Martire di fortuna.
Sconsolata vagante,
Prima d'ogni ristoro,
Selva seguace e amante
Di quel Giason ch'a mio dispetto adoro,
Non può tardar il mio fedele Oresto
A ritornar di Colco,
Per darmi (o Dio) del mio tiranno amato
O funesti rapporti, o aviso grato.
S'ei non torna mi moro.
S'ei non torna, oimè, s'inorridisce il core
Che d'infaste novelle
Lo teme apportatore.
Così ad un tempo istesso
Voglio, non voglio,
Bramo, pavento,
E sempre accoglio
Maggior tormento,
Pena più ria,
E sol intendo al fine,
Chè l'istesso martir l'anima mia.

Au son de mes soupirs !
Accroissez vos gémissements !
J'ai perdu mon trésor,
Malheureuse, et je ne meurs pas ?
Mon destin hostile
Depuis ma demeure royale
M'a conduit ici dans la pauvre mesure
De la velle Gimena,
Qui, compatissante, m'a recueillie, moi et mes
enfants ;
Infortunée Hypsipyle,
Exilée malheureuse
Du beau trône de Lemnos,
Reine sans royaume,
Mère d'une famille illégitime
Avant que d'être épouse ;
Épouse seulement de nom,
Femme sans mari,
Martyre de fortune,
Errante inconsolée,
Avant tout réconfort,
Amante
De ce Jason que malgré moi j'adore,
Mon fidèle Oreste ne saurait tarder
De revenir de Colchos,
Pour me donner, mon Dieu, de mon tyran adoré
Ou de funestes échos ou d'agréables nouvelles.
S'il ne revient pas, je meurs.
S'il ne revient pas, hélas, mon cœur, saisi d'effroi,
Craint qu'il ne soit
Oiseau de mauvaise augure.
Ainsi, en un même instant,
Je veux et ne veux point,
Je désire et je crains,
Et j'accueille toujours
Un tourment plus grand,
Une peine plus cruelle,
Et à la fin seulement je comprends
Que mon âme est la souffrance même.

At the sound of my moan!
Let your sighs grow!
I have lost my treasure,
Misfortunate, yet I do not die?
My unfavourable fate
Led me from royal residence
To these poor lodgings
Of the old Gimena,
Who received me and my children with
compassion,
Misfortunate Isifile,
Unhappily exiled
From the great throne of Lemnos,
Queen without domain,
To an illegitimate family
Mother before wife;
Wife only by name,
Wife without husband,
Fortune's martyr,
Wandering, disconsolate,
Far from any repose
Follower and lover
Of this Jason, whom I adore against my will,
My faithful Orestes will not wait
To return from Colchos,
To give me, o God, from my beloved tyrant
Either fatal reports or glad news.
If he does not return, I will die.
If he does not return, alas, my heart fears
That unhappy news
Will be brought by the fear.
Like this, at one and the same time,
I want, and don't want,
I desire, and I fear,
And I always gather
More and more torment,
More and more pain,
And at the end I only understand
That my soul is nothing but suffering.

Orimonte (1650)
(Nicolò Minato)

Atto III, Scena 12 (instrumental)

[**Cleanta**
13 Caro Ernesto,

Ernesto
Mia Cleanta,

A due
Per te

Cleanta
Mi vive

Ernesto
Mi sorge

A due
In sen la fé.

A due
Stringa Santa Imeneo le destre e i cori,
Accrescan le sue faci i nostri ardori.]

Oristeo (1651)
(Giovanni Faustini)

Atto I, Scena 4

Diomeda
14 Dimmi Amor, che farò?
Bramosa di gioir,
Dovrò sempre languir?
Celibe invecchierò?
Dimmi Amor, che faro?
Che mi consigli tu?
Mi serpe in sen l'ardor,
Vuol che viva il timor
Vergine in gioventù.
Che mi consigli tu?

Orimonte (1650)
(Nicolò Minato)

Acte III, scène 12 (instrumental)

[Cleanta
13 Cher Ernesto,

Ernesto
Ma Cleanta,

À deux
Pour toi

Cleanta
Vit

Ernesto
Naît

À deux
La foi dans mon sein.

À deux
Qu'un saint hyménée unisse nos
mains et nos cœurs,
Que nos ardeurs accroissent ses flambeaux !]

Orimonte (1650)
(Nicolò Minato),

Act III, Scene 12 (instrumental)

[Cleanta
13 Dear Ernesto,

Ernesto
My Cleanta,

Duet
For you

Cleanta
Lives

Ernesto
Is born

Duet
Faith in my heart.

Duet
May a wedding song unite our hands
and hearts,
Our zeal burn ever brighter!]

Oristeo (1651)
(Giovanni Faustini)

Acte I, scène 4

Diomède
14 Dis-moi, Amour, que ferais-je ?
Je veux être heureuse,
Devrais-je toujours languir ?
Vieillirais-je célibataire ?
Dis-moi, Amour, que ferais-je ?
Que me conseilles-tu ?
L'ardeur s'insinue dans mon sein,
La crainte veut que je vive
Vierge en pleine jeunesse.
Que me conseilles-tu ?

Oristeo (1651)
(Giovanni Faustini)

Act 1, Scene 4

Diomeda
14 Tell me, Amor, what shall I do?
I desire happiness –
Will I always need to languish?
Will I grow old celibate?
Tell me Amore, what shall I do?
How do you advise me?
In my breast grows the fire,
But fear wants me to live
Like a virgin, in my youth.
How do you advise me?

La Rosinda (1651)
(Giovanni Faustini)

Atto I, Scena 7

Nerea

- 15 Non col ramo di Cuma o con la scorta,
Tremenda maestade, a voi discendo;
Disperazion d'amore a voi mi porta
E di torvi una preda io non pretendo.

La Calisto (1651)
(Giovanni Faustini)

Atto III, Scena 1

Calisto

- 16 Restino imbalsamate
Ne le memorie mie
Le delizie provate.
Fonti limpide e pure
Al vostro gorgoglio
La mia Divina, et io,
Coppia diletta e cara,
Ci bacieremo a gara.
E formeremo melodie soavi,
Qui dove con più voci Eco risponde,
Unito il suon de' baci, al suon de l'ondeggiare.

- 17 T'aspetto, e tu non vieni,
Pigro e lento,
Mio contento;
M'intorbidi i sereni;
Anima, ben speranza.
Moro ne la tardanza.
T'aspetto, e tu non vieni.
Luminosa
Neghittosa;
Co spine il cor mi pungi.
Deh vieni, e mi ristora,
Moro ne la dimora.

La Rosinda (1651)
(Giovanni Faustini)

Acte I, scène 7

Nerea

- 15 Ce n'est pas avec le rameau de Cumes ou avec une
escorte,
Redoutable majesté, que je descends ici ;
Je viens à vous par désespoir d'amour,
Et je ne prétends pas vous arracher une proie.

La Rosinda (1651)
(Giovanni Faustini)

Act I, Scene 7

Nerea

- Neither with the branch of Cumae or with
accompaniment,
Fearful majesty, do I descend here;
Despair cause by love for you brings me,
And I don't pretend to take you for prey.

La Calisto (1651)
(Giovanni Faustini)

Acte III, scène 1

Calisto

- 16 Puissent les délices éprouvées
Rester gravées à jamais
Dans ma mémoire.
Ondes limpides et pures,
Au son de votre murmure,
Ma déesse et moi,
Couple chéri et adoré,
Échangerons nos baisers à l'envi ;
Et nous formerons des chants suaves,
Amplifiés par l'écho,
Qui se mêleront au murmure de l'onde.

La Calisto (1651)
(Giovanni Faustini)

Act III, Scene 1

Calisto

- 16 Engraved forever
In my memories
Are the past pleasures.
Rivers, clear and pure,
By your ripples
Shall my Goddess and I,
Couple cherished and adored,
exchange our kisses at will;
And we will shape sweet melodies,
Reinforced by the voice of Echo,
Uniting the sound of the kisses with those of the
waves.

- 17 Je t'attends et tu ne viens pas,
Tu es paresseuse et lente,
Ma bien-aimée.
Tu troubles ma sérénité ;
Anime, mon bien, l'espérance,
Ton retard me fait mourir.
Je t'attends et tu ne viens pas.
Resplendissante,
Paresseuse,
Tu perces mon cœur de tes épines.
Allons, viens, réconforte-moi,
Ton retard me fait mourir.

- 17 I wait for you, and you do not come,
Lazy and slow are you,
My beloved.
You trouble my calm,
My soul, my hope,
Your tardiness kills me.
I wait, and you do not come.
Radiant,
Neglectful,
Your thorns pierce my heart.
Oh come and comfort me,
Your delay is killing me.

L'Eritrea (1652)
(Giovanni Faustini)

Prologo

Iride

18 Ne le grotte arimaspe,
Procelloso Aquilon, torna quel gelo.
Rieda sereno il cielo,
Tranquilli il mar l'orgoglio suo vorace,
Abbi il pino agitato e calma la pace.

A l'aure, ai zefiretti
Ceda il suo sibilar furia rifea.
A la face febea,
Ch'in più vaghezze mi rifulge in grembo,
Dilegua l'orridezze, orrido nembo.

Senza aiuto Ificleo,
O de l'idra pangea gran domatrice,
Anco il turbo infelice
Svanirà da' tuoi mari, e in chiuso velo
Il tuo leon scintillerà nel cielo.

La Veremonda (1652)
(Giulio Strozzi)

Atto III, Scena 6

Zelemina

19 Tardano molto?
[...]

Zaide

Vattene figlia, tu, su l'aureo trono.
Periglosa mascherata,
Una vecchia mal soggiorna,
Fra le punta de le corna,
Batterò la ritirata.

Qui si fa il ballo de' tori.

Zelemina

20 Che rumori, che voci?
Che strepito, che grida?
Corri, Giacutte, corri,
Intendi la cagione
Di sì fiera tenzone, oimè, oimè, nodrice!

Zaide

Figlia, e corrono, oh dio, fiumi di sangue.

L'Eritrea (1652)
(Giovanni Faustini)

Prologue

Iris

- 18 Dans les grottes arimaspiennes,
Aquilon porteur de tempêtes, reprends ta glace,
Que le ciel redevienne serein,
Que la mer apaise son orgueil vorace,
Que le navire ballotté retrouve le calme et la paix !

Devant la brise, et les doux zéphyrs,
Que la furie ryphéenne cesse de siffler ;
Devant le flambeau d'Apollon,
Qui resplendit dans mon sein en moult beautés,
Que la sombre nuée disperse ses ténèbres !

Sans l'aide d'Iphiclès,
Ô toi, noble triomphatrice de l'hydre pangéenne,
Même l'infortuné tourbillon
Disparaîtra de tes mers, et, dans un voile fermé,
Ton lion resplendira dans le ciel.

La Veremonda (1652)
(Giulio Strozzi)

Acte III, scène 6

Zelemina

- 19 Tardent-ils encore ?
[...]

Zaïde

Va, ma fille, rejoins ton trône doré,
Cette mascarade est dangereuse,
Une veille femme n'a pas sa place
Au milieu des cornes,
Je me retire.

Ici se joue la danse des taureaux.

Zelemina

- 20 Quels bruits, quelles clamours ?
Quels fracas, quels cris ?
Cours Giacutto, cours,
Entends-tu la raison
D'un si cruel combat, à moi, nourrice !

Zaïde

Ma fille, mon dieu, le sang coule à flots,

L'Eritrea (1652)
(Giovanni Faustini)

Prologue

Iris

- 18 Back to the caves of Arimaspi,
Aquilon, bringer of storms, take the cold.
Let the sky again become serene,
Let the sea calm its voracious pride,
Let the castaway ship find its peace.

Before the breezes, before the soft zephyrs,
The Riphean fury stops its whistling;
Before the torch of Apollo,
Which fills my breast with its shining beauty,
The dark cloud disperses!

Without help from Iphicles,
O you, noble champion of the Pangean hydra,
Even the unhappy storms
Will disappear from your seas, and in a closed veil
Your lion will shine in the sky.

La Veremonda (1652)
(Giulio Strozzi)

Acte III, Scene 6

Zelemina

- 19 Are the still tarrying?
[...]

Zaïde

Go, my daughter, to your golden throne.
This masquerade is dangerous,
An old woman will be ill at ease
Amongst these horns.
I retire.

Here begins the dance of the bulls.

Zelemina

- 20 What noise, what voices!
What din, what cries!
Run, Giacutto, run,
Do you understand the reason
Behind such a cruel fight, o nurse?

Zaïde

My daughter, o God, blood flows in rivers,

Oh quanti morti, oh quanti!
Che scintillar di spade,
Che ricoperte strade
Di Cavalieri e fanti?

Giacutte
Nella reggia è il nemico.

Zelemina
Giacut, che tradimento!

Giacutte
Con mille armati e mille
Delio ver te s'avanza.

Zelemina
Ove n'andrò meschina?
Delio m'è traditore?

Zaide
Son frutto del tuo amore.

Zelemina
Delio ha così tradita
Il suo cor, la sua vita?

Zaide
Tempo non è di pianti.

[...]

Zaide /Giacutte a due
Del soccorso alla porta
Andiam per sortir fuore.

Zelemina
Prestami l'ale, impietosito Amore.

Oh que de morts, que de morts !
Que d'épées qui se croisent !
Et comme les routes sont jonchées
De chevaliers et de soldats !

Giacutte

L'ennemi est dans le palais.

Zelemina

Giacut, quelle trahison !

Giacutte

Avec des milliers de soldats armés,
Delio s'avance vers toi.

Zelemina

Où irai-je, infortunée que je suis ?
Delio m'a donc trahie ?

Zaide

Je suis le fruit de ton amour.

Zelemina

Delio a ainsi trahi
Son cœur, sa vie ?

Zaide

Le temps n'est pas aux pleurs.

[...]

Zaide / Giacutte à deux
Allons, partons, sortons
Par la porte de secours.

Zelemina

Amour charitable, donne-moi tes ailes !

O, so many deaths, so many!
What crossing of swords,
And how the roads are littered
With knights and soldiers!

Giacutte

The enemy is in the palace.

Zelemina

Giacutte, what treason!

Giacutte

With thousands of armed soldiers
Delio is on his way towards you.

Zelemina

Where shall I go? Oh misfortune!
Delio has betrayed me?

Zaide

I am the fruit of your love.

Zelemina

So thus has Delio betrayed me,
Betrayed his beloved, his life?

Zaide

There is no time for tears.

[...]

Zaide / Giacutte both
Let us go, let us leave
Through the door let us escape.

Zelemina

Compassionate Amor, lend me your wings!



JACOMO TOF



ELLI DA FANO INVENTO

L'Orione (1653)
(Francesco Melosio)

Prologo

1 Sinfonia a 3

Il Ciro (1654)
(Giulio Cesare Sorrentino)

Atto III, Scena ultima (instrumental)

2 **[Arpago e Cleopida]**
Mia vita.

Elmira e Ciro
Mio bene.

A due
Le pene d'amore
Ch'il core soffrì

Ciro
Non son più tormenti

Elmira
Son fatte contenti.

A due
Son gioie, sì, sì,
Le pene d'amore
Ch'il core soffrì.

Cleopida e Arpago
Non son più tormenti,
Son fatte contenti,
Son gioie, sì sì.

Cleopida
Mio cor, mio desio,

Arpago
Mio ben, gioia mia.

A due
Viverò sempre lieto/a or che sei mia

Ciro
Mia vita, mio core.

L'Orione (1653)
(Francesco Melosio)

Prologue

1 Sinfonia a 3

Il Ciro (1654)
(Giulio Cesare Sorrentino)

Acte III, scène dernière (instrumental)

[**Arpago et Cleopida**
2 Ma vie.

Elmira et Ciro
Mon trésor.

À deux
Les peines d'amour
Que mon cœur a endurées

Ciro
Ne sont plus des tourments,

Elmira
Elles sont devenues des bonheurs.

À deux
Ce sont des bonheurs, oui, oui,
Les peines d'amour
Que mon cœur a endurées.

Cleopida et Arpago
Ce ne sont plus des tourments,
Elles sont devenues des bonheurs,
Des joies, oui, oui.

Cleopida
Mon cœur, mon désir,

Arpago
Mon trésor, ma joie.

À deux
Je vivrai toujours heureux/heureuse maintenant
que tu es à moi.

Ciro
Ma vie, mon cœur.

L'Orione (1653)
(Francesco Melosio)

Prologue

1 Sinfonia a 3

Il Ciro (1654)
(Giulio Cesare Sorrentino),

Act III, final scene (instrumental)

[**Arpago and Cleopida**
2 My life.

Elmira and Ciro
My treasure.

Duet
The agonies of love
That my heart has endured

Ciro
Are no longer agony,

Elmira
But have become my joy.

Duet
They are my joy, yes, yes,
These agonies of love
That my heart has endured.

Cleopida and Arpago
These are no longer my agonies,
They have become my joy
My joy, yes, yes.

Cleopida
My heart, my desire,

Arpago
My treasure, my joy.

Duet
I will ever live happy now that you are mine.

Ciro
My life, my heart.

Elmira

Mio dolce respiro.

A due

T'amerò sempre e fido/a or che son/sei Ciro.]

Xerse (1655)

(Nicolò Minato)

Atto II, Scena 18

Adelante

- 3 Ed è pur vero, o core,
Che persisti costante,
E sei d'un marmo, e sei d'un aspe amante!
Come per abbrucciarti
Può trovar tanto ardor ch' ardor non sente?
A che da selce algente
Nascon le mie facelle:
Questo è vostro rigor; v'intendo, o stelle.

- 4 Luci mie, che miraste
Quel bel sol che m'abbagliò,
Voi che semplici cercaste
Il crin d'or che mi legò,
Voi che del mio penar la colpa avette
Di dover lagrimar non vi dolete.

Occhi miei voi che godeste
Lo splendor d'una beltà,
Ch'a mirarla par celeste,
Ma infernale al duol che dà,
Voi che del mio penar la colpa avette
Di dover lagrimar non vi dolete.

Erismena (1655 / 1670)
(Aurelio Aureli)

Atto I, Scena 4

Erismena

- 5 Speranze, voi che siete
Avezze a lusingar,
Dal seno mio partitevi;
Non mi state a ingannar.
Ah no, fermate il volo:
Voglio viver sperando e mi consolo.

Elmira

Ma douce respiration.

À deux

Je t'aimerai toujours fidèle à présent que tu es/je suis Ciro.]

Xerse (1655)

(Nicolò Minato)

Acte II, scène 18

Adelanta

- 3 Et il est donc vrai, ô mon cœur,
Que tu persistes dans ta constance,
Et que tu es amoureux d'un marbre, d'un
serpent !
Comment celui qui n'éprouve aucune ardeur
Peut trouver tant d'ardeur pour te consumer ?
A quoi bon mes flambeaux
Naissent-ils d'un dur et froid silex ?
Telle est votre rigueur : je vous comprends, ô
étoiles.

- 4 Mes yeux, qui avez observé
Ce soleil qui m'éblouit,
Vous qui simplement cherchez
La chevelure dorée qui m'attacha,
Vous qui êtes coupable de ma douleur,
Ne vous plaignez pas de devoir pleurer.

Mes yeux, vous qui vous délectez
De la splendeur d'une beauté,
Qui, quand on l'observe, semble venir du ciel,
Mais de l'enfer par la douleur qu'elle provoque,
Vous qui êtes coupable de ma douleur,
Ne vous plaignez pas de devoir pleurer.

Erismena (1655 / 1670)

(Aurelio Aureli)

Acte I, scène 4

Erismène

- 5 Espérances, espérances, vous qui avez
Coutume de séduire,
De mon cœur retirez-vous ;
Ne songez pas à m'abuser.
Ah, non, suspendez votre vol :
Je veux vivre en espérant, et je me console.

Elmira

My sweet breath.

Duet

I will be forever faithful to you as you are/I am
Ciro.]

Xerxes (1655)

(Nicolò Minato)

Act II, Scene 18

Adelanta

- 3 So is it true, my heart,
That your constancy persists,
That you are in love with a marble, a snake!
How can one who is so cold
Find enough heat to almost kill you?
What good are my flames
When sparked by hard, cold flint?
Such is your rigour, o stars; I understand you.

- 4 My eyes, you who have seen
That beautiful sun blinding me,
You who are simply searching
For that golden hair that tied me,
You, my eyes, who are guilty of my pain,
Do not complain about having to cry.

My eyes, you who revel
In the splendour of a beauty
Which seems to have descended from heaven
But gives infernal pain,
You my eyes, who are guilty of my pain
Dot not complian about having to cry

Erismena (1655 / 1670)

(Aurelio Aureli)

Act I, Scene 4

Erismène

- 5 Hopes, hopes, you have the
Habit of seducing,
Leave my breast,
And do not dare to deceive me.
Ah no, stop your flight:
To live in hope I desire, while consoling myself.

Idraspe

- 6 O stelle, a che mi sforzate,
O violenze Amare, e pur degg'io
Per celar l'esser mio
Sotto spoglie mentite, in questa corte
Esser lugubre aspettator di morte.
Guerrier, le tue sventure
Mi commovono al pianto, ond'io deploro
L'acerbità del tuo destin severo;
Alto commando e fiero
Del Rege a te mi manda,
Con questa che tu miri
Velenosa bevanda.

Erismena

- 7 A me il veleno?
O Barbaro regnante, in che t'offesi?
Ma che miro, o cieli?
S'io non sogno o traveggo
È questo Idraspe? E il traditor fellone
Mi presenta il veleno,
Né il crudel mi conosce!
Ahi vengo, vengo meno.
(*Qui cade svenuta*)

***La Statira* (1655)**

(Giovan Francesco Busenello)

Atto II, Scena 9

Ermosilla

- 8 Menfi, mia patria, regno,

Padre, madre, ove sete
Deh le mie amaritudini piangete.
Lunge da voi per volontario essilio,
Son mendico di core e di consiglio.

Sconosciuto, solingo,
Dovunque volgo i passi
In fonti di pietà converto i sassi.
Ciel, protettor de' principi, a te solo
Fa il suo ricorso un disperato duolo.

Acte I, scène 5

Idraspe

- 6 Ô étoiles, pourquoi me forcez-vous, ô violences
Amères, et pourtant je dois, pour cacher mon
identité,
Sous des vêtements mensongers, dans cette cour,
Être un lugubre porteur de mort.
Guerrier, tes infortunes
M'arrachent des larmes, et me font déplorer
La cruauté de ton destin rigoureux ;
Un ordre impérieux et cruel
Du roi m'envoie vers toi,
Avec ce breuvage empoisonné
Que tu vois.

Erismène

- 7 Pour moi le poison ?
O roi barbare, en quoi t'ai-je offensé ?
Mais que vois-je, ô ciel ?
Si je ne rêve pas ni ne délire,
C'est là Idraspe ? Et le traître félion
M'apporte le poison,
Sans que le cruel me reconnaisse !
Hélas, je défaille, je chancelle.
(Elle s'évanouit.).

Act I, Scene 5

Idraspe

- 6 O stars, why do you force me, o bitter violence,
To conceal my identity, and
Under false clothes in this court
Be the dismal bringer of death?
Warrior, your misfortunes
Move my tears, make me deplore
The cruelty of your severe destiny;
A powerful and brutal order
The king sends you through me,
With this poisoned drink
That you see.

Erismena

- 7 Is the poison for me?
O barbarous king, how have I ever offended you?
But what do I see, o heavens?
Unless I dream or imagine
Is this not Idraspe? That treacherous villain
Brings me the poison,
Without even recognising me!
Ah, I faint, I fall.
(She faints.).

La Statira (1655)

(Giovan Francesco Busenello)

Acte II, scène 9

Ermosilla

- 8 Memphis, ma patrie, mon royaume,
Père, mère, là où vous êtes

Ah, pleurez mon amer destin.
Loin de vous, dans un exil volontaire,
Je suis mendiant de cœur et de dessein.

Inconnu, solitaire,
Partout où je dirige mes pas,
Je transforme les rochers en sources de pitié.
Ciel, protecteur des princes, c'est à toi seul
Qu'a recours une douleur désespérée.

La Statira (1655)

(Giovan Francesco Busenello)

Act II, Scene 9

Ermosilla

- 8 Memphis, my homeland, my reign,
Father, mother, there where you are,

Ah, lament my bitter fate.
Far from you, in voluntary exile,
I beg for compassion and advice.

Unknown, lonely,
Wherever I turn my feet
I transform rocks into fountains of pity.
Heaven, protector of princes, now you alone
Can now remedy such a dire pain.

Artemisia (1657)
(Nicolò Minato)

Atto II, Scena 6

Eurillo

9 Regina, udiste mai
L'eco che qui ribomba?
Oggi a caso 'l trovai.

Artemisia

Non l'udii.

Eurillo

Se bramate
Ch'io canti, io canterò.

Artemisia

Canta.

Eurillo

Ascoltate.

(*Mentre canta, l'eco ripete i versi.*)

Fortunato
Chi piagato
Da Cupido il sen non ha.
Prigioniero
Di quel fiero
Mai ritorna in libertà.

Quando un core
Cieco amore
Di catene circondò...
Un momento
Di contento,
Ottener più non si può.

Artemisia (1657)
(Nicolò Minato)

Acte II, scène 6

Eurillo

- 9 Reine, avez-vous jamais entendu
L'écho qui ici résonne ?
Je l'ai découvert par hasard aujourd'hui.

Artemisia

Je ne l'ai point entendu.

Eurillo

Si vous voulez
Que je chante, je chanterai.

Artemisia

Chante.

Eurillo

Écoutez.
(Tandis qu'il chante, l'écho reprend les vers.)

Fortuné
Qui n'a pas le sein
Blessé par Cupidon,
Le prisonnier
De ce dieu cruel
Jamais ne retrouve sa liberté.

Quand l'aveugle Amour
A enchaîné
Un cœur,
On n'a plus jamais
Un seul moment
De bonheur.

Artemisia (1657)
(Nicolò Minato)

Act II, Scene 6

Eurillo

- 9 Queen, have you never heard
The echo that resonates here?
Today I discovered it, by chance.

Artemisia

No, I have never heard it.

Eurillo

If you desire
That I sing, then I will sing.

Artemisia

Sing.

Eurillo

Listen.
(When he sings, echo repeats the verses.)

Lucky
He whose breast
Was never wounded by Cupid.
Prisoners
Of this cruel god
Never regain their freedom.

When blind Amor
Lures a heart
Into his chains
One has never again
A single moment
Of happiness.

Hiperimestra (1658)
(Giovanni Andrea Moniglia)

Atto III, Scena 14

Vafrino

- 10 Quest'è un gran caso al certo;
Poche volte la donna
Nell'amore si picca;
Ma quando ci si ficca,
Non esce per un pezzo della rete.
Quest'amor io ben non so
S'è prudenza, over pazzia.
Quanto più cercando vò;
Manco trovo quel ch'è sia.

Se tal'or bramare il vedo
Vago seno, e volto bello;
Stimo ch'abbia un gran cervello.
Quando poi languire il miro
Per un grugno scontraffatto;
Io lo giudico per matto.
S'in amar beltà pietosa
Ha ristoro alle sue pene;
Alla fè l'intende bene.
Ma s'amando, non amato,
Gode sol la notte in sogno;
Ha d'Ellebero bisogno.

Così dunque innamorati,
Se sia male, o se sia bene
Dubbio son fra 'l sì e 'l no.
Questo amore io ben non so,
S'è prudenza, over pazzia.
Quanto più cercando vò,
Manco trovo quel che sia.

Elena (1659)
(Giovanni Faustini / Nicolò Minato)

Atto II, Scena 14

Menelao

- 11 Amazon non son: son Menelao.
Amor che mi legò fra i vostri nodi
Mi vestì questi arnesi,
M'insegnò queste frodi.
Eccomi a' vostri piedi, anima bella,
A languir se'l chiedete,
A morir se'l volete.

Hipermestra (1658)
(Giovanni Andrea Moniglia)

Acte III, scène 14

Vafrino

10 Pour sûr c'est un grand malheur ;
Parfois la femme
Se pique d'amour ;
Mais quand elle s'y mêle,
Elle reste tout entière dans le filet !
Cet amour, je ne sais pas trop
Si c'est prudence ou bien folie,
Et plus je me mets à chercher,
Moins je trouve ce que c'est.

Si tantôt je le vois désirer
Un joli sein, un beau visage,
Je me dis qu'il a un grand cerveau.
Mais après, quand je le vois languir
Après un groin contrefait,
Je le prends pour un fou.
Si en aimant une beauté charitable,
Il trouve un réconfort à ses peines,
Ma foi, c'est qu'il s'y entend bien.
Mais si, en aimant sans être aimé,
La nuit il n'est heureux qu'en rêve,
C'est qu'il a besoin d'ellébore.

Ainsi donc, tomber amoureux,
Est-ce mal ou est-ce bien ?
J'hésite entre le oui et le non.
Cet amour, je ne sais pas trop
Si c'est prudence ou bien folie,
Et plus je me mets à chercher,
Moins je trouve ce que c'est.

Elena (1659)
(Giovanni Faustini / Nicolò Minato)

Acte II, scène 14

Ménélas

11 Je ne suis pas une Amazone, je suis Ménélas ;
Amour qui m'enchaîna à vous
Me revêtit de ces habits,
M'enseigna ces stratagèmes,
Me voici à vos pieds, belle âme,
Pour languir, si vous me le demandez,
Pour mourir, si vous le souhaitez.

Hipermestra (1658)
(Giovanni Andrea Moniglia)

Act III, Scena 14

Vafrino

10 This is a great misfortune, for sure;
At times a woman
Prides herself at love,
But when she falls into the net
She won't get out easily!
This kind of love, I really don't know
Whether it is prudence or folly,
And the more I search
The farther I am from finding the answer.

If I sometimes see him covet
A fair breast, a beautiful face
I tell myself: he has a clever mind.
But afterwards, when I see him languish
After a spiteful refusal,
I take him for a fool.
If he finds comfort for his pains
In the love of a charitable beauty
Well, that I can understand.
But if he loves without being loved,
Enjoys the night only when dreaming,
Then he needs hellebore.

So, falling in love,
Is it good or is it bad?
I hesitate between yes and no.
This kind of love, I really don't know
Whether it is prudence or folly,
And the more I search
The farther I am from finding the answer.

Elena (1659)
(Giovanni Faustini / Nicolò Minato)

Act II, Scena 14

Menelao

11 I am no Amazon: I am Menelao;
Amor who tied me to you
Has dressed me in these clothes,
Has taught me these schemes:
Here I am, at your feet, beautiful soul,
To languish if you so ask me,
To die if you so wish.

Elena
Grand' ardir, grand affetto.

Menelao
Che dite, idolo mio?

Elena
Amor, che far degg'io?

Menelao
Volete la mia morte?

Elena
O come dubbio Amore il cor mi tiene?

Menelao
Rispondete, rispondete mio bene.

Elena
Prencipe, assai mi turba il vostr'ardir,
E non mi move poco
Il vostro amor, ma in un veloce istante,
Risolver non poss'io d'esservi amante.

Menelao
Dite dunque ch'io mora.

Elena
Non ho genio sì fiero: ite e lasciate
Che mi consigli amore?

Menelao
Ahi, con queste dimore
Quanto mi tormentate!

Elena
Ite, non disperate.

Xerse (1655)

Atto II, Scena 1 (instrumental)

[Amastre
12 Speranze, fermate,
Si tosto fuggite?
Speranze tradite.
Voi dunque m'avete
Si poca pietade?
Speranze fermate.
Pensieri sperate ;

Hélène

Quelle audace, quels sentiments !

Ménélas

Que dites-vous, mon amour ?

Hélène

Amour, que dois-je faire ?

Ménélas

Vous voulez ma mort ?

Hélène

Oh comme Amour insinue le doute dans mon cœur !

Ménélas

Répondez, mon trésor.

Hélène

Prince, votre audace me trouble
Beaucoup, et votre amour ne me fait
Pas peu d'effet : mais, en un bref instant,
Je ne peux me résoudre à vous aimer.

Ménélas

Dites-moi donc que je dois mourir.

Hélène

Je ne suis pas aussi cruelle : partez,
Et laissez Amour me donner conseil.

Ménélas

Ah combien ces délais
Me causent de tourments !

Hélène

Partez, ne désespérez pas.

Elena

What audacity, what emotions!

Menelao

What are you saying, my love?

Elena

Amor, what must I do?

Menelao

Do you wish for my death?

Elena

O, how Amor fills my heart with doubt!

Menelao

Answer me, my beloved.

Elena

Prince, your audacity troubles me much,
And your love moves me not a little,
But, in such a short instant,
I cannot bring myself to love you.

Menelao

Tell me then that I must die.

Elena

I am not so cruel: go, and let
Amor give me his advice.

Menelao

Ah, how you torment me
With these delays!

Elena

Go, but do not despair,

Xerse (1655)

Acte II, scène 1 (instrumental)

Xerse (1655)

Act II, scene 1 (instrumental)

[**Amastre**

[**Amastre**

12 Mes espérances, arrêtez,
Si vite vous fuyez ?
Espérances, vous n'êtes
Pas encore trahies.
Vous avez donc envers moi
Si peu de pitié ?
Mes espérances, arrêtez.

12 My hope, stay,
So fast you flee?
Hope, you are
Not yet betrayed.
Have you such little
Pity on me?
My hope, stay,

Sì presto temete?
Ancora ingannati
Pensieri non sete.
Già d'esser sprezzati
A torto giurate.
Pensieri sperate.]

Ercole Amante (1662)
(Francesco Buti)

Atto IV, Scena 7 (instrumental)

- [**Jole, Dejanira, Licco**
13 Una stilla di speme,
Oh che mar di dolcezza,
Per un'anima avvezza
A languir sempre in pene.
Una stilla di speme
Ben che talor mentita,
Nelle già fredde vene
Riconduce la vita.
E per stupenda prova:
Fin con l'inganno giova.]

Atto I, Scena 3

- Giunone**
14 E vuol dunque Ciprigna,
Per far contro di me gl'ultimi sforzi
De' più pungenti oltraggi
Favorir chi le voglie ebbe si intense
Ad offendermi ognora.
Che ne gl'impuri suoi principi ancora
Prima d'esser m'offese?
Chi pria di spirar l'Aure
Spirò desio di danneggiarmi, e dopo
Aver dal petto mio
Tratti i primi alimenti al viver suo,
Con ingrata insolenza
D'uccidermi tentando osò ferirmi?
Ah ch'intesi i disegni
Ma non sia ch'a disfarli altri m'insegni.
Di reciproco affetto
Ardon Hylio e Jole
E sol per mio dispetto
L'iniqua Dea non vuole
Ch'Imeneo li congiunga. Anzi procura
Per mio scorno maggiore
Ch'il nodo maritale ond'è ristretto
Ercole a Dejanira alfin si rompa;

Espérez, mes pensées ;
Si vite vous avez peur ?
Pensées, vous n'êtes
Pas encore trompées.
Vous jurez à tort
Qu'on vous méprise.
Espérez, mes pensées.]

Hope, my thoughts.
You fear so quickly?
Thoughts, you are
Not yet deceived.
You swear falsely
That you are despised.
Hope, my thoughts.]

***Ercole amante* (1662)**
(Francesco Buti)

Acte IV, scène 7 (instrumental)

[**Jole, Déjanire, Licco**

- 13 Un rayon d'espérance !
Quelle vague de douceur
Pour tous ceux dont le cœur
Languit dans la souffrance :
Un rayon d'espérance,
Même s'il est menteur,
Dans les veines déjà froides
Ramène une douce chaleur :
Paradoxe de l'illusoire
Qu'un réel bienfait trompeur !]

Acte I, scène 3

Junon

- 14 Ainsi Vénus voudrait donc,
Pour tourner contre moi ses efforts
Et m'infliger le plus cuisant outrage,
Protéger celui qui toujours fit le projet
De m'offenser ouvertement,
Celui qui à travers ses principes impurs
M'offensa avant même d'exister ?
Et avant même de respirer,
Respira le désir de me nuire,
Et après avoir reçu de moi son immortalité,
Avec une ingrate insolence
Elle ose me blesser en voulant me tuer.
Ah ! J'ai compris tous leurs desseins
Et je n'attendrai pas
Qu'on me devance pour les déjouer.
Hyllus comme Iole
Brûlent d'un amour partagé,
Et ce n'est que pour m'offenser
Que l'inique déesse s'oppose
À ce qu'Hymen les unisse. Même, elle tente
Pour m'outrager suprêmement,
De défaire le noeud conjugal
Qui lie Hercule à Déjanire

***Ercole amante* (1662)**
(Francesco Buti),

Act IV, scene 7 (instrumental)

[**Jole, Déjanire, Licco**

- 13 A ray of hope!
What a wave of sweetness
For those whose heart
Languishes in suffering:
A ray of hope,
Even if a liar,
In cold veins
Bring a gentle warmth:
Paradox of the illusionary
A blessing in disguise!]

Act I, scene 3

Juno

- 14 So, Venus wants thus
To turn against me with all efforts
And inflict me with the most bitter contempt,
By protecting the one who intends
To offend me openly,
The one who through impure principles
Offended me even before existing?
Who breathed desire to hurt me,
Even before breathing?
And after having received immortality from me,
She dares to hurt me and wants to kill me.
Ah ! I understand all their schemes
And I will not wait,
I shall go ahead and thwart their plans!
Both Hyllus and Iole
Burned with a shared love,
And for no other reason than to offend me
The unjust goddess opposes
That Hymen joins them. She also attempted,
Only to insult me,
To undo the marital bond
Uniting Hercules and Deianira
So finally today Iole

A ciò ch'Iole a questi
Del di lei genitore empio omicida
Con mostruosi amplessi oggi s'innesti.
E con qual arte, oh Dio? con arti indegne
D'ogni anima più vil non che divina.

- 15 Ma in amor ciò ch'altri fura
Più d'Amor gioia non è.
È un'insipida ventura
Ciò ch'egli in dono over pietà non diè.
Se non vien da grata arsura
Volontaria all'altrui fè,
Cangia affatto di natura
Come condita d'odio ogni mercè.
In amor ciò ch'altri fura
Più d'Amor gioia non è.
Ma che più con inutili lamenti
Il tempo scarso alla difesa io perdo !
Sù, portatemi, o Venti,
Alla grotta del sonno e d'Aure infeste
Cortegiato il mio tron versi per tutto
Pompe del mio furor fiamme e tempeste.

Scipione affricano (1664)
(Nicolò Minato)

Atto III, Scena 3 (instrumental)

- [**Ceffea**
16 A tuo dispetto Amor
Ancora un amator
Mi troverò,
Né celibe vivrò,
Così ad ognora
Vorrei morire se non sperassi ancora.

Digiuna de' piacer
De l'amoroso arcier
Io peno ahimè,
Ma la speranza v'è
Che mi ristora,
Vorrei morir se non sperassi ancora.]

Afin qu'Iole aujourd'hui même
Se soumette à la monstrueuse étreinte
De celui qui tua son père !
Mais par quel art, ô dieux ? par un art indigne
D'une âme aussi bien vile que divine.

- 15 Mais en amour ce qu'on dérobe
N'est plus un bonheur d'amour.
C'est une aventure sans goût
Quand l'autre ne s'offre ou ne consent.
Mais en amour ce qu'on dérobe
N'est plus un bonheur d'amour.
Quand un plaisir agréable
Ne se donne volontiers à l'autre,
Il change tout à fait de nature,
Comme si chaque don était épice de haine.
Mais cessons, par d'inutiles plaintes,
De perdre un temps si précieux pour agir !
Allons, emportez-moi, ô Vents,
Jusqu'à la grotte du Sommeil ; et qu'escorté
De vos souffles pestilentiels, mon trône verse
partout,
Célébrant ma fureur avec éclat, les éclairs et les
tempêtes.

Scipione Africano (1664)
(Nicolò Minato)

Acte II, scène 3 (instrumental)

- [**Ceffea**
16 En dépit de toi, Amour,
Je me trouverai
Encore un amoureux,
Je ne vivrai pas célibataire ;
Ainsi, à tout moment,
Je voudrais mourir, si je n'espérais plus.

Je suis, hélas,
À jeun des plaisirs
De l'amoureux archer ;
Mais il y a l'espérance
Qui me réconforte ;
Je voudrais mourir, si je n'espérais plus.]

Submits to the monstrous embraces
Of the man who killed her father!
But by which art, o gods? by an unworthy art,
By a soul that is as vile as it is divine.

- 15 But what is stolen in love
Is no longer a joy;
Without the beloved's consent,
Love is an insipid venture.
Unless love's fire is welcomed
And voluntarily received
It changes completely nature
As if each gift were seasoned with hatred.
But enough of useless complaints,
I am losing precious time to act!
Up, take me, oh winds,
To the cave of Sleep; escort my throne
On your infested breezes,
Celebrating my fury with lightning and thunder.

Scipione Africano (1664)
(Nicolò Minato),

Act II, scene 3 (instrumental)

- [**Ceffea**
16 In spite of you, Love,
I will always remain
In love,
I will not live alone;
Thus, at any moment,
I could die if there were no hope.

Alas, I am,
Fasting from pleasure
From the archer of love;
But there is hope
That comforts me;
I could die if there were no hope.]

Mutio Scevola (1665)
(Nicolò Minato)

Atto I, Scena 7

Valeria
17 Né fastosa allor che ride...

Elisa
Né dolente allor che freme...

Valeria e Elisa
Varia sorte mi vedrà.

Elisa
Né superba, se m'arride...

Valeria
Né avvilita, se mi preme...

Valeria e Elisa
Il destin mi troverà.

Pompeo Magno (1666)
(Nicolò Minato)

Atto I, Scena 17

Giulia
18 Come al mar corrono i fiumi,
Così torbide
Sul mio core
Londe cadono del dolore.

Come i fior suggono l'api,
Schiere rapide
Di martiri
Così struggono i miei desiri.

Mutio Scevola (1665)
(Nicolò Minato)

Acte I, scène 7

Valeria

17 Ni exultante lorsqu'il est riant...

Elisa

Ni affligée lorsqu'il gronde...

Valeria et Elisa

Le sort changeant ne me verra..

Elisa

Ni orgueilleuse s'il me sourit...

Valeria

Ni abattue s'il m'accable...

Valeria et Elisa

Le destin ne me trouvera.

Mutio Scevola (1655)
(Nicolò Minato)

Act I, Scene 7

Valeria

17 Never exalting, even when he laughs...

Elisa

Never distressed, even when he trembles...

Valeria e Elisa

Fate will never see me change.

Elisa

Never proud, even when fate smiles on me...

Valeria

Nor dejected, even if fates trips me...

Valeria e Elisa

Fate will never see me change.

Pompeo Magno (1666)
(Nicolò Minato)

Acte I, scène 17

Giulia

18 Come les fleuves courent à la mer,
Ainsi sur mon cœur
Tombent les eaux
Troubles de la douleur.

Comme l'abeille butine les fleurs,
De rapides troupes
De supplices
Viennent détruire mes désirs.

Pompeo Magno (1666)
(Nicolò Minato)

Act I, Scene 7

Giulia

18 Like rivers rushing into the sea,
Just as violently
Falls the waves of pain
Onto my heart.

Like bees suckling at flowers,
Just as quickly
fly the army of tortures,
to see my desires languish.

Eliogabalo (1667)
(Anonyme/Aurelio Aureli)

Atto III, Scena 2

Eritea

- 19 Giuliano, al tuo ferro
Sempre mai glorioso umile innante
Le mie preghiere e le ginocchia atterro,
A te rapita e violata amante.
Deh, mi paghi col sangue
Eliogabalo reo l'onor rubato.
Portigli il brando tuo l'ultimo fiato.

Atto III, Scena 15

- Alessandro, Gemmira**
20 Pur ti stringo, pur t'annodo.

Eritea, Giuliano, Alessandro, Gemmira
Idol caro, meco il fato
Crudo avaro non è più,
Tant'è la gioia quanto il duolo fu.

Transcription : Jean-François Lattarico

Eliogabalo (1667)

(Anonyme/Aurelio Aureli)

Acte III, scène 2

Eritea

- 19 Giuliano, devant ton épée
 Toujours couverte de gloire,
 Humblement je m'incline et t'adresse mes prières ;
 Moi, amante violée, et qui t'a été ravie.
 Qu'Héliogabale paie de son sang
 Mon honneur bafoué.
 Que ton épée lui arrache son dernier souffle.

Acte III, scène 15

Alessandro, Gemmira

- 20 Je t'étreins, je t'enchaîne.

Eritea, Giuliano, Alessandro, Gemmira

Mon amour, le destin avec moi
 N'est plus cruel, n'est plus avare,
 La joie est aussi grande que fut la douleur.

Eliogabalo

(Anonyme/Aurelio Aureli)

Act III, Scene 2

Eritea

- 19 Giuliano, before your sword,
 Still covered with glory,
 I bow humbly, and to you address my prayers;
 I, your forced and violated lover.
 Ah, you pay me in the blood of Heliogabalus,
 The offender who stole my honour.
 Bring here your sword, to rip off the last breath.

Acte III, Scene 15

Alessandro, Gemmira

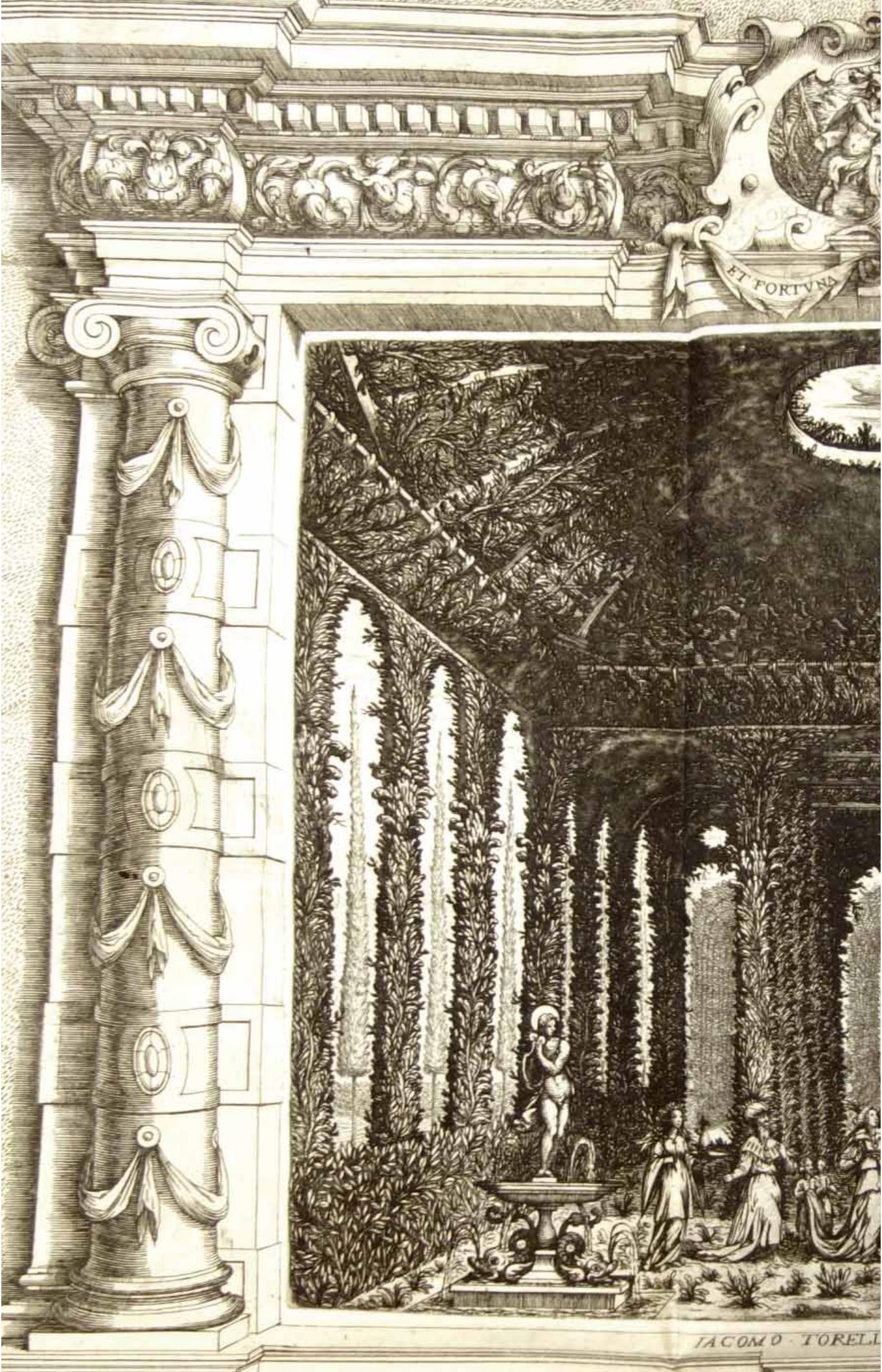
- 20 I embrace you, I hold you.

Eritea, Giuliano, Alessandro, Gemmira

Dearest idol, no longer is fate
 Cruel and greedy,
 The joy is as great as was the pain.

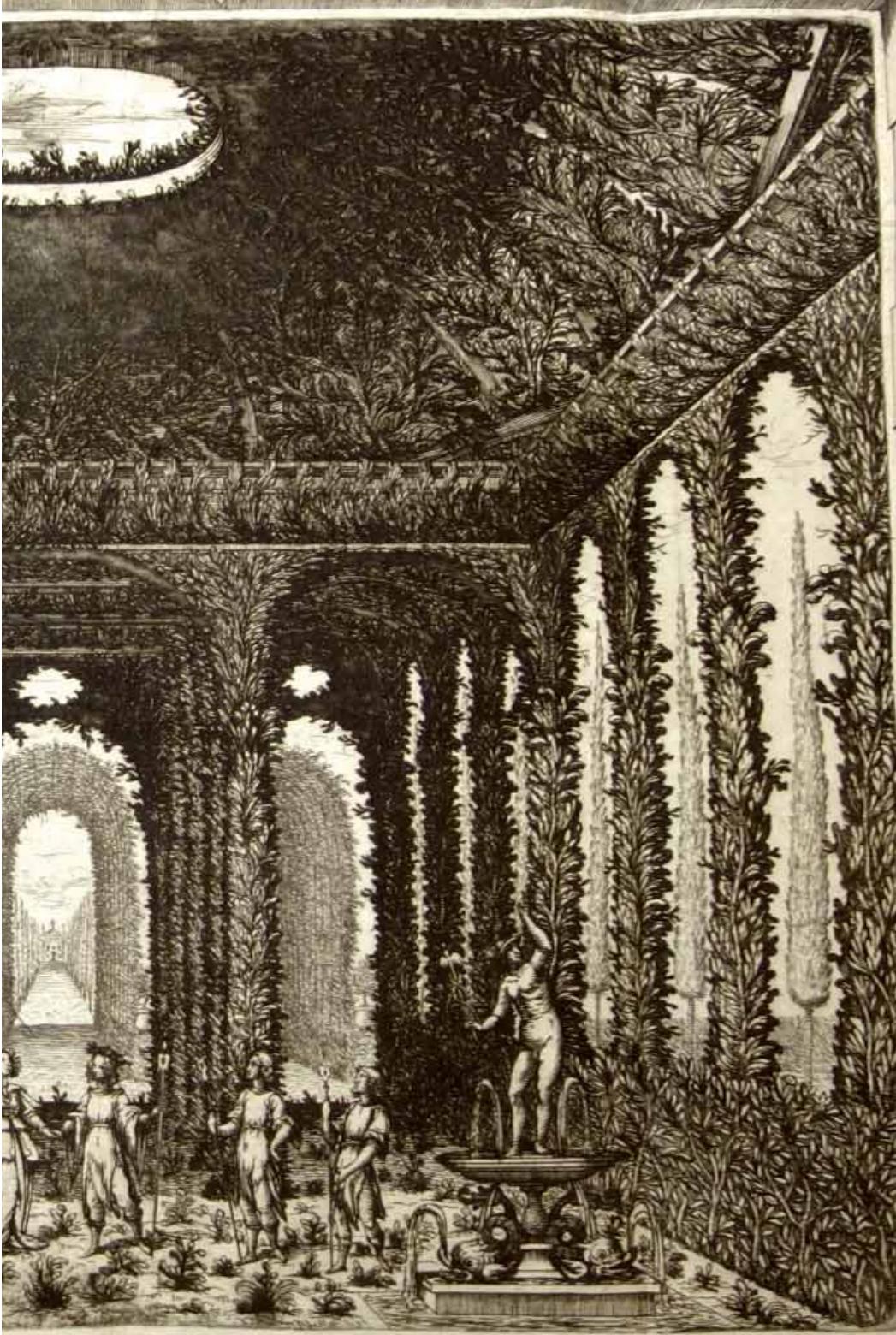
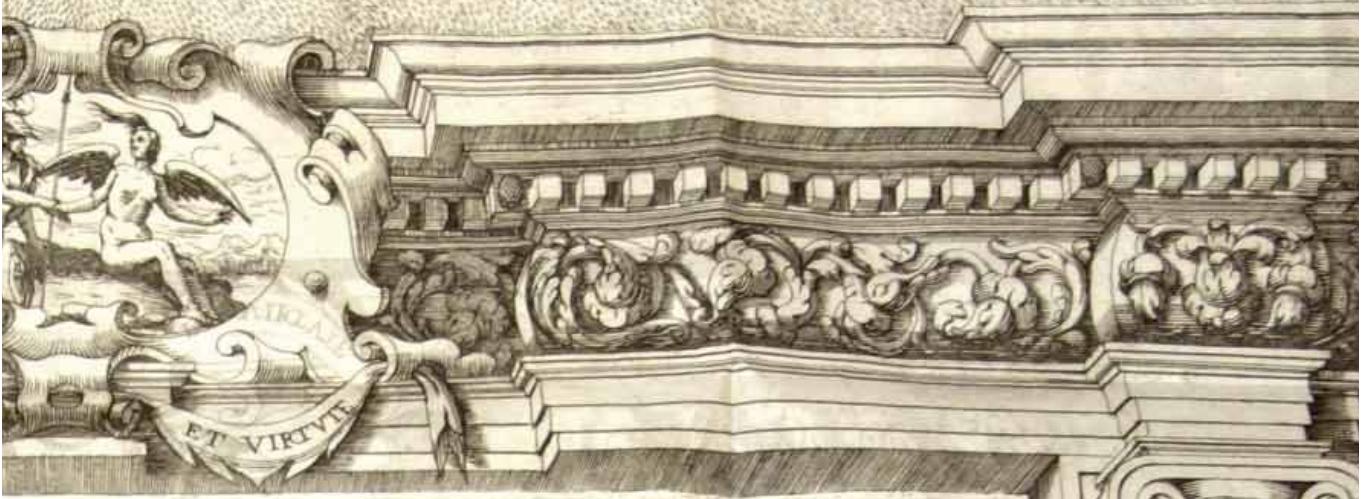
Traduction : Jean-François Lattarico

Translation: Kristina Selen



ET FORTUNA

JACOMO TORELLI



LI DA FANO INVENTO

ILLUSTRATIONS

p. 10, 11, 32, 33, 54, 55, 76, 77, 100, 101, 122 & 123:

Giacomo Torelli (1604 ou 1608-1678), *Il Belleroonte. Drama Musicale del Signor Vincenzo Nolfi da F.*, rappresentato nel Teatro Novissimo in Venetia da Giacomo Torelli da Fano

Inventore dell'apparati. dedicato Al Ser.mo Ferdinando 2. Gran Duca di Toscana, 1642

© Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

p. 21: page from the illustrated manuscript of *Gli amori di Apollo e Dafne*

© Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

p. 27 & 71: Cover page of *La Statira*, Giovanni Francesco Busenello, 1656

p. 35: page from the manuscript of *Erismena*

© Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

p. 43: page from the illustrated manuscript of *Le nozze di Teti e di Peleo*

© Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

p. 65: page from the manuscript of *Ercole Amante*

© Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

This is an

ou~~t~~here
MUSIC

Production

The independent music group **OUTHERE MUSIC** produces around one hundred recordings every year, ranging from early music to contemporary, by way of jazz and world music. These are released all over the world in both physical and digital form. **OUTHERE MUSIC**'s success is founded on the consolidation and articulation of labels with a strong individual identity, which today number nine: Aeon, Alpha, Arcana, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar, and Zig-Zag Territoires. The group's values are based on the quality of relationships with the artists, meticulous attention to the realisation of each project, and openness to new forms of distribution and relation to the public.

The labels of the Outhere music Group:



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)



[Full catalogue available here](#)