

A black and white photograph of a man with a shaved head and a beard, smiling broadly. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt with a textured, woven patterned collar. The background is a dense field of tall, thin grass or reeds.

Xavier Sabata  
I Dilettanti  
Latinitas Nostra

PARIS  
TE



## Latinitas Nostra



Enregistré du 12 au 15 août 2013 à l'Ateneu d'Avià (Espagne)

Production exécutive: Little Tribeca et Parnassus

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering: Romain Zémiri (Little Tribeca) avec Xavier Sabata & Markellos Chryssicos

Assistant: Pierre-Victor Chaumier

Tous nos remerciements à l'Ajuntament d'Avià pour nous avoir permis d'enregistrer à l'Atteneu.

Photos © Josep Almirall

Direction créative: Xavier Sabata & Marta Delatte

Aparté - Little Tribeca

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

AP093 © 2014 Little Tribeca ® 2013 Little Tribeca

Fabriqué en Europe

[www.apartemusic.com](http://www.apartemusic.com)

[www.parnassus.at](http://www.parnassus.at)

# Xavier Sabata

## I Dilettanti

### Latinitas Nostra

1-3	<i>Non mi si dica più</i> Giacomo Maccari (1700-1744)	5'35	10	<i>Deh m'adita ò bella Dea</i> Giovanni Maria Ruggieri (1665-1725)	5'23
	Non mi si dica più; aria				
	Speranza, unico e solo; recit	1'24	11-13	<i>Più ch'io cerco del mio bene</i> Diogenio Bigaglia (1676-1745)	4'47
	Ti sovveniste almeno; aria	3'16		Più ch'io cerco del mio bene; aria	5'04
				Ma, che sordi a miei pianti; recit	1'45
4-7	<i>In queste amene selve</i> Barone Emanuele d'Astorga (1680-1757?)	3'06		Son come tortorella; aria	3'06
	In queste amene selve; recit	1'20			
	Da voi lungi, pupille serene; aria	5'46	14	<i>Vinto son della mia fede</i> Giovanni Maria Ruggieri (1665-1725)	4'47
	Senza di te, mio bene; recit	1'24			
	Quando a te tornar dovrò; aria	3'13	15	<i>Lucrezia</i> Benedetto Marcello (1686-1739)	11'56
8-9	<i>La Gelosia</i> Vincenzo Benedetti (1683-?)				
	Son reo non mi difendo; recit	2'00			
	Giura il nocchier, che al mare; aria	2'26			





**GIACOMO MACCARI (1700-1744)**

*Non mi si dica più*, cantata para alto y bajo continuo –  
Cantate 22@01, Biblioteca di San Pietro a Majella, Nápoles;  
transcripción de Flavio Ferri-Benedetti –

**EMANUELE, BARÓN D'ASTORGA (1680-?)**

*In queste amene selve*, cantata para alto y bajo continuo –  
Cantate 103@012, Biblioteca di San Pietro a Majella, Nápoles;  
transcripción de Flavio Ferri-Benedetti –

**VINCENZO BENEDETTI (1683-?)**

*La Gelsosia*, cantata a voce sola de contralto con bajo continuo  
–colección privada de Xavier Sabata Corominas–

**GIOVANNI MARIA RUGGIERI (c.1665-1725)**

«Deh, m'adita, o bella dea», aria de *Armida Abbandonata*,  
ópera –British Library, Londres, ff.37b-38–  
«Vinto son dalla mea fedex», aria de *Armida Abbandonata*,  
ópera –British Library, Londres, f.26b–

**DIOGENIO BIGAGLIA (c.1676-1745)**

*Più ch'io cerco del mio bene*, cantata para alto y continuo  
–Cantata 22@16, Biblioteca di San Pietro a Majella, Nápoles;  
transcripción de Flavio Ferri-Benedetti –

**BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)**

*Lucrezia*, cantata para alto y bajo continuo –M. It. Iv, 966-  
969, Biblioteca Mariana, Venecia; transcripción de Flavio  
Ferri-Benedetti –

# I Dilettanti

El diccionario de F. Altieri de inglés e italiano de 1726 no refiere el sustantivo dilettante, pero si el verbo «dilettarsi» –recrearse, gozar, deleitarse– o incluso, «dilettarsi di musica». El término está también relacionado con el francés «amateur», que ama, descendiente del latín “amator”, y se vincula estrechamente con «connoisseur», conocedor... Todos se refieren a una disposición, a una pasión, por una actividad, con frecuencia artística; pero los tres términos también denotan de forma implícita un interés y una práctica que excluye la dedicación profesional, y en ese sentido son términos ambiguos, que pueden haber tenido connotaciones positivas y negativas. Tal vez el peso bascule hacia lo segundo en un mundo contemporáneo que exalta la profesionalidad y la especialización. En tiempos donde la praxis profesional de cualquier arte, salvo tal vez las letras, estaba vedada a la nobleza y se consideraba una actividad burguesa o incluso villana, el dilettantismo era una marca de distinción aristocrática. Este fenómeno se hace notorio durante el civilizado y cívico siglo XVIII, cuando la nobleza va mensurando su tradicional vocación guerrera y en un panorama de creciente internacionalización –y de viajes– se intensifica el ideal de cultivador de las artes, surgido en el Otoño de la Edad Media, y especialmente en el Renacimiento.

Este concepto sería con todo doblemente equívoco para esta selección que de compositores presuntamente dilettantes ha escogido con mimo el contratenor Xavier Sabata, un apasionado del estilo del recitar cantando. Artista de extraordinaria sensibilidad para dar a cada palabra, frase

y unidad melódica el acento, color, ritmo y aliento que les den vida, Sabata se ha decantado por propuestas, que antes de expresar falta de pericia, revelan y ponen al día el ideal de la Camerata Florentina de ubicar a la música en el servicio del texto, del poema, de los afectos. Pocos géneros tan idóneos para este fin como la cantata de cámara, pequeña escena dramática, preferente, que no exclusivamente para voz solista, y que tanto con acompañamiento de conjunto o solo de bajo continuo, se alejaba de la sofisticación del poco inteligible madrigal como de la opulencia y espectacularidad melódicas de la ópera. Como las dos arias de ópera, todas las cantatas escogidas y grabadas en este álbum son piezas breves para alto solista con simple acompañamiento de continuo, lo cual no sólo tiene la virtud de poner en primera línea el valor de la palabra, sino también de presentarse como una forma de presunta menor complejidad, para compositores ¿dilectantes?

El más joven es Giacomo Maccari (c.1700-p.1744), quien fue tenor en la veneciana Cappella Marziana. De su actividad musical hay muy pocos datos fiables, salvo los apor-tados por Goldoni. Creador de una ópera seria, se vio abocado al semiserio género del «intermezzo». La cantata *Non mi si dica più*,

marcada «Adagio» consta de dos breves arias tripartitas, da capo, escritas en un estilo expresivo y enfático a base de breves motivos muy melismáticos, y separadas por un recitativo intermedio de amplio vuelo, casi arioso, pero ceñido al texto.

Bastante más conocido, y de una generación anterior es Emanuele, Barón de Astorga (1680-¿1757?), de la nobleza siciliana, y vida de tintes melodramáticos no disímiles al también sureño Venosa, otro noble compositor. Astorga recibió una educación precoz y de forma sintomática, no se avergonzó ni ocultó su producción musical, que ejerció de forma pública y notoria, combinándola con responsabilidades políticas en diferentes momentos de su algo azarosa y peripatética vida. Aunque dejó una obra amplia, incluyendo óperas y serenatas, en su época fue especialmente conocido por sus cantatas de cámara. *In questo amene selve* no despliega la originalidad que veremos en Marcello, pero sí un estilo elegante y seguro y de una notable inspiración melódica que apunta a la nueva generación napolitana, dentro de una canónica estructura a base de dos recitativos seguidos de sendas arietas col da capo.

Como Maccari, tampoco se sabe mucho de la vida y trayectoria creadora de Vincenzo

Benedetti (1683-¿?). Está atestiguado en fuentes indirectas que nació en Emilia-Romagna, estudió lenguas, y residió en el cantón suizo de Basilea y en el Reino de Valencia. Se desconoce si estudió música en su Italia natal o en los dos últimos países. Hay menciones a su actividad profesional como cantante, en la cuerda de alto, pero es imposible aseverar si estamos ante un alto mudado –tal vez equivalente a un contratenor actual– o si fue castrado. Su cantata *La Gelosia*, de cierto aire intemporal, consta de un recitativo seguido de un aria da capo en «*Allegro*» de carácter extravertido y melodismo efusivo, con «roulades» de dos compases en semicorcheas, y un muy fluido tránsito a la sección B.

De similar generación es Giovanni Maria Ruggieri (c.1665-1725), de quien apenas se sabe más que en una de sus ediciones y en una dedicatoria se le menciona como «dilettante». Compuso sonatas, obra sacra y óperas de cierto éxito. Las dos arias incluidas en este álbum, tal vez copias en versión para bajo continuo, fueron descubiertas por Xavier Sabata en la londinense British Library, y están acreditadas a Ruggieri y a su ópera *Armida Abbandonata*, que según Piero Weiss fue objeto de no menos de cinco producciones entre 1707 y 1715. Testimonio de las

unidades más pequeñas y numerosas propias de la ópera de hasta comienzos del siglo, estas dos brevísimas arias tripartitas hacen gala de un tono elegíaco y alto vuelo melódico, con pasajes melismáticos de honda poesía.

Algo mayor es Diogenio Bigaglia (c.1676-1745), diletante como clérigo que llegó a ser Prior de San Giorgio Maggiore de Venecia, aunque no tanto por la calidad de una obra que incluye lógicamente piezas sacras, pero también, cantatas de cámara. *Più ch'io cerco del mio bene*, ofrece en relación con la anterior un similar efecto patético, pero está más ceñida al texto, es relativamente silábica, con una línea a veces angulosa, y ofrece un mayor contraste tonal.

Ese sano “amateurismo”, que privilegia el sentido del texto trabajando a partir de formas relativamente pequeñas podría aplicarse al aristócrata veneciano Benedetto Marcello (1686-1739), compositor aficionado, hermano de también músico diletante Alessandro Marcello, y autor de uno de los panfletos más vitriólicos nunca lanzados contra la ópera en su máximo estado de sofisticación, *Il teatro alla moda*. La progresiva grabación de parte de su obra pone en entredicho el amateurismo como impericia y más bien destaca un deliberado apartamiento de las formas

contemporáneas para articular propuestas de naturaleza intensamente personal y rara originalidad, congruentes en cierto modo con el rechazo mostrado por Marcello hacia las formas convencionalmente estilizadas del «dramma en musica». Su cantata *Lucrezia*, se aleja de los modelos estereotipados «alla moda» para usar con libertad y de forma cambiante el recitativo, el arioso y el estilo plenamente melódico en un decurso fluido, móvil, casi orgánico, pleno de figuraciones, giros y silencios de intención expresiva.

Poco se sabe con certeza de quienes pudieron interpretar este repertorio vocal, destinado al consumo y al deleite en contextos domésticos de estatus social eventualmente alto. En el caso de B. Marcello la intérprete pudo ser su compañera y esposa Rosanna Scalfi, una cantante de canciones populares. La cantata muestra un ámbito extraordinario que va del Re<sup>2</sup> al Mi<sup>4</sup>, más de dos octavas en ámbito grave y muy grave a lo largo de las cuales la intérprete tuvo necesariamente que recurrir de forma extensiva al Mecanismo 1 de fonación –popularmente «registro o voz de pecho»– y eventualmente negociar los cambios con el Mecanismo 2 –popularmente «registro o voz de cabeza»– a la vista de los saltos abundantes que orillan ámbitos propios de cada uno de

estos modos. En cualquier forma no es tanto lo que se ha investigado sobre las prácticas contemporáneas en términos de lo que Alberto J. V. Pacheco denomina «registraçao» y nosotros llamamos «balance de mecanismos»; hay indicios de que pudo distar mucho del modelo de fonación en «registro» o mecanismo único que se va implantando a lo largo de siglo XIX y es canónico y casi hegemónico desde al menos la Segunda Guerra Mundial. El resto de las cantatas muestra en cambio un ámbito bastante homogéneo, con topes casi constantes entre el La<sup>2</sup> y el Re<sup>4</sup>, lo cual parece bastante generalizado para los altos del primer cuarto del siglo XVIII y es de hecho el privilegiado por Handel para Francesco Bernardi Senesino. Los modelos vocales permanecen por ahora en el campo especulativo, por cuanto es una extensión abordable por cualquiera de las tipologías disponibles en el periodo: mujeres, altos castrados y altos mudados. De diferentes tipos de balance de mecanismos se deducirían efectos sonoros ampliamente contrastantes.

Xavier Sabata los aborda con su rica, pastosa y bien timbrada voz en mecanismo 2, pero también en mecanismo 1, cuando la altura o el efecto poético lo requieren. La palabra y sus colores son y han sido siempre un objetivo

primario del contratenor, un ideal constante de la estética vocal del «Seicento», y un imperativo en la íntima y expresiva cantata de cámara, vehículo ideal para «dilettarsi di musica»... «e di parole».

© Miguel Ángel Aguilar Rancel.  
Doctor en Ciencias Humanas y Sociales

**GIACOMO MACCARI (1700-1744)**

*Non mi si dica più*, cantate pour alto et basse continue  
– Cantate 22@01, Bibliothèque de San Pietro a Majella,  
Naples; transcription de Flavio Ferri-Benedetti

**EMANUELE, BARON D'ASTORGA (1680-1757?)**

*In queste amene selve*, cantate pour alto et basse continue  
– Cantate 103@012, Bibliothèque de San Pietro a Majella,  
Naples; transcription de Flavio Ferri-Benedetti

**VINCENZO BENEDETTI (1683-?)**

*La Gelosia*, cantate pour contralto solo et basse continue  
– collection privée de Xavier Sabata Corominas

**GIOVANNI MARIA RUGGIERI (vers 1665-1725)**

*Deh, m'adita, o bella dea*, aria de l'opéra *Armida Abbandonata*  
– British Library, Londres, ff.37b-38  
*Vinto son dalla mea fede*, aria de l'opéra *Armida Abbandonata*  
– British Library, Londres, f.26b

**DIOGENIO BIGAGLIA (vers 1676-1745)**

*Più ch'io cerco del mio bene*, cantate pour alto et basse  
continue – Cantata 22@16, Bibliothèque de San Pietro  
a Majella, Naples; transcription de Flavio Ferri-Benedetti

**BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)**

*Lucrezia*, pour alto et basse continue – M. It. Iv, 966-  
969, Biblioteca Mariana, Venise; transcription de Flavio  
Ferri-Benedetti

# I Dilettanti

Le dictionnaire Altieri italien-anglais de 1726 n'inclut pas le substantif «*dilettante*» mais le verbe «*dilettarsi*» – se recréer, se réjouir, se délester – et l'expression «*dilettarsi di musica*». Le dilettante s'apparente à l'amateur, du latin «*amator*», et entretient des liens forts avec le connaisseur... Tout en se référant à un goût, à une passion pour une activité, souvent artistique, les trois termes désignent implicitement un intérêt et une pratique qui excluent l'activité professionnelle; dans ce sens, ils sont ambigus et peuvent avoir des connotations diverses, et plutôt négatives dans ce monde contemporain qui exalte le professionnalisme et la spécialisation. Mais à l'époque qui interdisait à la noblesse la praxis professionnelle de tout art, sauf peut-être les lettres, la considérant comme une activité bourgeoise ou même plébéienne, le dilettantisme était un signe de distinction aristocratique. Ce fait devient notoire au cours du XVIII<sup>e</sup>, siècle civil et civilisé, où la noblesse mesurait sa vocation guerrière traditionnelle et où s'intensifiait, dans un panorama d'internationalisation – et de voyages – en expansion, l'idéal de cultivateur des arts, né à l'automne du Moyen-Âge et s'épanouissant à la Renaissance.

Ce concept serait cependant doublement équivoque dans le cas des compositeurs prétendument dilettantes, choisis avec amour par le contre-ténor Xavier Sabata, un passionné du *recitar cantando*. Artiste d'une extraordinaire sensibilité lui permettant de trouver pour chaque mot, phrase ou unité mélodique l'accent, la couleur, le rythme et le souffle leur donnant vie, Sabata nous propose un choix de composi-

teurs et d'œuvres qui, loin de manifester une quelconque gaucherie, révèlent et actualisent l'idéal de la *Camerata Fiorentina*: mettre la musique au service du texte, du poème, des sentiments. Et peu de genres servent ce but aussi bien que la cantate de chambre: cette petite scène dramatique, – non exclusivement – pour voix soliste accompagnée par un ensemble ou par un continuo, s'éloigne autant de la sophistication du madrigal au texte peu intelligible que de l'opulence et de la spectacularité mélodiques de l'opéra. Toutes les cantates choisies et enregistrées ici, y compris les deux arias d'opéra, sont des pièces brèves pour alto soliste avec un simple accompagnement de continuo; elles ont donc la qualité et le pouvoir de privilégier la valeur du mot, et de se présenter comme une forme prétendument moins complexe, pour les compositeurs (*dilettantes*?).

Le plus jeune, Giacomo Maccari (1700-1744 dates approximatives), était un ténor de la Cappella Marziana de Venise. Le peu d'informations fiables concernant son activité musicale proviennent de Goldoni. Après avoir composé un opéra *serio*, Maccari dut se reconvertis au genre *semiserio* de l'intermezzo. La cantate *Non mi si dica più* portant l'indication Adagio s'articule en deux brèves arias tripartites avec

da capo, écrites dans un style expressif et emphatique basé sur des motifs riches en mélismes; elles sont séparées par un récitatif ample, presque un arioso, qui suit néanmoins le texte au plus près.

Bien plus connu et appartenant à une génération antérieure, Emanuele\* baron d'Astorga (1680-1757), de noblesse sicilienne, eut une existence dont les vicissitudes peuvent évoquer celles d'un autre compositeur, lui aussi noble et du Sud de l'Italie, Gesualdo da Venosa. Astorga reçut une éducation précoce et, de façon symptomatique, n'eut aucune honte de sa production musicale, ni tenta de la dissimuler; bien au contraire, il exerça aux yeux de tous sa profession de compositeur, la coordonnant à ses responsabilités politiques en différents moments d'une vie quelque peu itinérante et hasardeuse. Auteur d'une œuvre abondante comprenant opéras et sérénades, il fut surtout connu pour ses cantates de chambre. *In queste amene selve* ne possède pas l'originalité de Marcello mais son style néanmoins sûr, élégant, manifeste une inspiration mélodique remarquable s'apparentant à la nouvelle génération napolitaine. Sa structure, conforme aux normes, se base sur deux récitatifs suivis de leur ariette *da capo*.

Les informations concernant la vie et la carrière de Vincenzo Benedetti (1683-?) sont aussi rares que celles de Maccari. Selon des sources indirectes, Benedetti naquit en Émilie-Romagne, fit des études de langues et résida dans le canton de Bâle et dans le royaume de Valence. On ne sait s'il étudia la musique dans son Italie natale ou dans ces deux derniers pays. Des documents mentionnent son activité professionnelle de chanteur dans le registre d'alto \*\*, mais nous ne pouvons affirmer s'il s'agit d'un alto ayant mué — qui équivaudrait au contre-ténor actuel — ou d'un castrat \*\*\*. Sa cantate *La Gelosia*, d'une certaine qualité intemporelle, se compose d'un récitatif suivi d'une aria *da capo* dont le tempo *Allegro* possède un caractère extraverti et un mélodisme effusif, avec des roulades s'étendant sur deux mesures en doubles croches; signalons aussi la transition très fluide entre les sections A et B.

Les quelques informations sur Giovanni Maria Ruggieri, qui est à peu près du même âge (vers 1665-1725), se trouvent dans l'une de ses éditions et dans une dédicace le mentionnant comme «dilettante». Ses sonates, son œuvre sacrée et ses opéras eurent un certain succès. Les deux arias de cet album, attribuées à Ruggieri et découvertes par Xavier Sabata à

la British Library, sont sans doute des copies pour voix et basse continue; elles proviennent de son opéra *Armida Abbandonata* qui, selon Piero Weiss, connut non moins de cinq productions entre 1707 et 1715. Exemples de ces nombreuses pièces courtes, propres de l'opéra jusqu'au début du siècle, ces deux arias tripartites, brévissimes, révèlent un ton élégiaque, une inspiration mélodique indéniable et une profonde poésie, particulièrement, dans les passages mélismatiques.

Un peu plus âgé, Diogenio Bigaglia (vers 1676-1745), compositeur dilettante et clerc de profession, devint prieur à San Giorgio Maggiore de Venise; son œuvre dont la qualité n'atteint peut-être pas celle du précédent, inclut logiquement de la musique sacrée mais aussi des cantates de chambre. *Più ch'io cerco del mio bene* crée un climat bouleversant, similaire à celui de *La Gelosia*, tout en suivant le texte de plus près. La mélodie, relativement syllabique, avec une silhouette parfois anguleuse, offre un contraste tonal plus important.

Ce saint «amateurisme» qui privilégie le sens du texte en se basant sur des formes relativement brèves pourrait aussi s'appliquer dans le cas de l'aristocrate vénitien Benedetto Marcello (1686-1739), dont le frère, Alessandro — lui aussi compositeur dilettante — écrivit

*Il teatro alla moda*, l'un des pamphlets les plus virulents contre l'opéra alors à l'apogée de la sophistication. L'enregistrement progressif d'une partie de l'œuvre de Benedetto Marcello met en doute l'association amateurisme / incompétence et souligne plutôt une distanciation délibérée à l'égard des formes contemporaines afin d'articuler des propositions d'une nature intensément personnelle et d'une rare originalité, s'accordant en quelque sorte avec son rejet des formes conventionnellement stylisées du «dramma in musica.» Sa cantate *Lucrezia* s'éloigne des stéréotypes «*alla moda*» et utilise librement, en les modifiant, le récitatif, l'arioso et le style pleinement mélodique dans une succession fluide, mobile, presque organique, avec une abondance de figurations, de tournures et de silences privilégiant l'expressivité.

On ne sait avec certitude qui interprétrait ce répertoire vocal destiné au plaisir, dans un contexte privé, d'auditeurs d'un statut social éventuellement élevé. L'œuvre de Benedetto Marcello a pu être chantée par son épouse Rosanna Scalfi, une interprète de chansons populaires. La cantate est écrite dans un registre extraordinaire, de plus de deux octaves, allant du Ré<sup>2</sup> (très grave) au Mi<sup>4</sup> (suraigu) : l'interprète dut nécessairement

recourir, d'une façon extensive, au mécanisme M1\*\*\*\* – connu comme «voix de poitrine» – et éventuellement négocier les passages vers le mécanisme M2 – couramment appelé «voix de tête» – étant donné les nombreux sauts à la limite des registres correspondant à ces mécanismes. La recherche contemporaine n'est pas très avancée au sujet de ce que Alberto J. V. Pacheco appelle «*registraçao*» et que nous appelons «mécanisme» mais des indices nous font penser que le mécanisme de l'époque baroque peut différer largement du modèle de phonation «en registre» ou mécanisme unique qui s'instaure au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pour devenir canonique et presque hégémonique au moins depuis la Seconde guerre mondiale. Les autres cantates possèdent au contraire un registre assez homogène, du La<sup>2</sup> au Ré<sup>4</sup>, qui semble être l'habitué pour les altos du premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, et c'est de fait celui que priviliege Handel pour Francesco Bernardi Senesino. Les modèles vocaux étant encore du domaine de la spéulation, la tessiture sied donc à toutes les typologies disponibles à l'époque : femmes, altos castrats et altos mués. Des effets sonores amplement contrastés se déduiraient des différents types de mécanismes.

Xavier Sabata aborde les œuvres avec une voix riche, veloutée et bien timbrée en mécanisme M2 et aussi en mécanisme M1 quand la hauteur ou l'effet poétique le demandent. Le mot et ses couleurs sont, et ont toujours été, le premier objectif du contre-ténor, l'idéal constant de l'esthétique vocale du Seicento, et un impératif de la musique intime et expressive de la cantate de chambre, véhicule rêvé pour «*dilettarsi di musica*»... «*e di parole*»!

*Miguel Ángel Aguilar Rancel.*  
Docteur en sciences humaines et sociales

Traduction : Pierre Élie Mamou

\* Ndt. Après la mort de son père sur l'échafaud pour insurrection contre l'Espagne, Emanuele Rincón trouva refuge au couvent d'Astorga dont il prit le nom en rentrant plus tard dans le monde séculier.

\*\* Ndt. On distingue deux tessitures chez le contre-ténor: alto et mezzo.

\*\*\* Ndt. À la différence du contre-ténor, le castrat utilise la voix de poitrine, son registre aigu étant 'naturel' (après opération).

\*\*\*\* Ndt. Le mécanisme est la façon d'émettre des sons vocaux: il ne correspond pas toujours exactement au registre. Par exemple, un ténor peut chanter dans un registre allant jusqu'au contre-ut avec la «voix de poitrine», et non celle «de tête» qui semblerait la plus évidente.

- GIACOMO MACCARI (c.1700-after 1744)**  
*No mi si dica più*, cantata for alto and continuo – Cantate 22@01, Biblioteca di San Pietro a Majella, Naples; transcription by Flavio Ferri-Benedetti
- EMANUELE, BARON D'ASTORGA (1680-1757)**  
*In queste amene selve*, cantata for alto and continuo – Cantate 103@012, Biblioteca di San Pietro a Majella, Naples; transcription by Flavio Ferri-Benedetti
- VINCENZO BENEDETTI (b.1683)**  
*La Gelosia*, cantata for solo contralto with continuo – private collection of Xavier Sabata Corominas
- GIOVANNI MARIA RUGGIERI (fl c.1665-1725)**  
“*Deh, m’adita, o bella dea*”, aria from the opera *Armida Abbandonata* – British Library, London, ff.37b-38  
“*Vinto son dalla mea fede*”, aria from the opera, *Armida Abbandonata* – British Library, London, f.26b
- DIOGENIO BIGAGLIA (c.1676-1745)**  
*Più ch’io cerco del mio bene*, cantata for alto and continuo – Cantata 22@16, Biblioteca di San Pietro a Majella, Naples; transcription by Flavio Ferri-Benedetti
- BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)**  
*Lucrezia*, cantata for alto and continuo – M. It. Iv, 966-969, Biblioteca Nazionale Mariana, Venice; transcription by Flavio Ferri-Benedetti

# I Dilettanti

The Italian-English dictionary compiled by Ferdinando Altieri, published in 1726, contains no entry for the noun "dilettante", but does include the verb "dilettarsi" – to entertain oneself, enjoy, take pleasure in – and even the expression "dilettarsi di musica". The word is also related to the French "amateur" (one who loves), which derives from the Latin "amator", and it is closely connected with the word "connoisseur". All such words refer to an aptitude or a passion, frequently for an artistic activity; but the three principal words here also implicitly denote an interest and a practice which excludes professional assiduousness. In that sense they are ambiguous expressions, which can bear both positive and negative connotations. In today's world, which extols professionalism and specialization, perhaps the inclination leans towards the second connotation. In past times, when the aristocratic code prohibited professional practice of any art (except perhaps that of letters), which it considered as a bourgeois or even lower-class activity, dilettantism served as a mark of distinction for the nobility. This phenomenon became pronounced during the civic and civilized 18<sup>th</sup> century, when the aristocracy was steadily weighing up the merits of its traditional martial calling, a time when, in a milieu of growing internationalization (and of travelling), the notion of being cultivators of the arts – which had arisen in the period of the Autumn, or Waning, of the Middle Ages, and more particularly in the Renaissance – was intensifying.

The countertenor Xavier Sabata, a big enthusiast for the style of recitar cantando, has chosen with great care this

selection from composers, supposedly dilettantes, for whom this concept would have been a doubly misleading one. As an artist with a great sensitivity for infusing each word, phrase and melodic unit with the appropriate accent, colour, rhythm and inspiration required to bring them to life, Sabata has opted for pieces which, rather than expressing any lack of expertise, display and bring up to date the aim of the Florentine Camerata; this was to place the music at the service of the text, the verse and the emotions. Few genres are so apposite for Sabata's purpose here than that of the chamber cantata. This short and superior dramatic scene (often scored for more than one voice), which received accompaniment either from an ensemble or from basso continuo, avoided the sophistication of the barely intelligible madrigal as well as the richness and often spectacular melodic writing found in opera. Together with the two opera arias, all the cantatas chosen for and recorded on this album consist of short works for alto soloist with a simple continuo accompaniment. This not only has the virtue of highlighting the importance of the text, but also of the cantata being presented as a form of presumed lesser complexity, for allegedly dilettante composers.

The "most recent" composer represented here is Giacomo Maccari (c.1700-after 1744), who sang as a tenor in the ducal chapel of St Mark's in Venice. Few details concerning his compositional activity exist, except for those as supplied by a contemporary of his, Carlo Goldoni. Having written a single opera *seria*, Maccari was driven increasingly to concentrate on the semi-serious genre of the *intermezzo*. The cantata, *Non mi si dica più*, marked *Adagio*, consists of two short tripartite arias (both of which are *da capo*), written in an expressive, markedly emphatic style and based on short and very melismatic themes. Each aria is divided halfway by a flowing recitative, which is almost *arioso* in form, whilst following the text in a strict manner.

More widely known, and coming from one generation earlier, is Emanuele, Baron d'Astorga (1680-1757). Scion of the Sicilian nobility, his life story encompassed melodramatic elements not unlike that of another Southern Italian aristocratic composing figure, Carlo Gesualdo, Prince of Venosa. Astorga received an advanced education and, in a highly revealing way, showed himself to be neither ashamed of nor inclined to hide his musical output. He exercised this openly and combined it – at different times across

his somewhat hazardous and peripatetic life – with responsibilities of a political nature. Although he left a broad-ranging oeuvre, which included operas and serenatas, during his own lifetime he was primarily known for his chamber cantatas. Rather than the originality shown by Marcello, *In queste amene selve* displays an elegant and accomplished style, with a prominent melodic inspiration, which points in the direction of the new Neapolitan generation, within a recognized structure based on two recitatives, each followed by a *da capo* arietta.

As with Maccari, not much is known about the life and creative career of Vincenzo Benedetti (b1683). Evidence in indirect sources indicates that he was born in Emilia-Romagna, studied languages, and lived in the Swiss canton of Basel and in the Kingdom of Valencia, although it is uncertain as to whether he studied music in his native Italy, or in these other two mentioned countries. References exist to his professional activity as an alto singer, but it is impossible to assert with any clarity as to whether he was a natural alto following the breaking of his voice (as with a modern day countertenor) or a castrato. His cantata, *La Gelosia*, possessed of a certain timeless air, consists of an recitative followed by an

*Allegro da capo* aria; the latter is outgoing in character and warm in its tuneful disposition, with roulades covering two bars of semi-quavers, and with a very smooth transition to its B section.

Proceeding broadly-speaking from a similar generation is Giovanni Maria Ruggieri (fl c.1665-1725), about whom little more is known than that he is mentioned as a “dilettante” in one of his editions and also in a dedication. He composed sonatas, sacred music, and operas with a certain degree of success. The two arias which are included on this recording, copies made for versions with basso continuo, were discovered by Xavier Sabata in the British Library in London. They are known to have been written by Ruggieri for his opera *Armida Abbandonata*; according to Piero Weiss this opera was produced no less than five times between 1707 and 1715. Reflecting operatic conventions down to the beginning of the century through a host of small details, these two brief tripartite arias display an elegiac and high flying melodic tone coupled with deeply poetical melismatic passages.

A little older is Diogenio Bigaglia (c.1676-1745), a dilettante churchman who rose to become Prior of San Giorgio Maggiore in Venice,

albeit less so on account of the quality of his musical output; this output naturally consists of sacred works, but there also exist chamber cantatas. *Più ch'io cerco del mio bene* is imbued with an emotionally charged effect, whilst being bound to the text and relatively syllabic. Its outline is sometimes angular in shape, which supplies the piece with a greater tonal contrast.

Such a healthy "amateurism", which focused on the meaning of the text working from relatively compact forms, could also be applied to the Venetian aristocrat Benedetto Marcello (1686-1739), an amateur composer, brother of the likewise dilettante composer Alessandro Marcello. He was also the author of one of the most vitriolic pamphlets ever directed towards opera at the time of its greatest level of sophistication: *Il teatro alla moda*. The gradual recording of part of his oeuvre is serving to call into question the notion of amateurism as somehow lacking in skillfulness. Instead it emphasizes a deliberate separation from then contemporary forms in order to bring together suggestions of an intensely personal character and uncommon originality; in a certain way this is coherent with the aversion demonstrated by Marcello towards the conventionally stylized forms

of the *dramma in musica*. Marcello's cantata, *Lucrezia*, avoids the stereotypical *à la mode* models and makes use of – freely and in an ever-changing manner – the recitative, the arioso and the fully melodic style along its fluid, mobile, almost organic course, which is replete with repeated figurations, ornaments, and silences full of expressive purpose.

Little is known with certainty of who might have performed this vocal repertory, which was intended for domestic interest and entertainment in environments of a high social level. In the case of Benedetto Marcello the performer might well have been his colleague and wife Rosanna Scalfi, a singer of popular songs. The vocal line in his cantata covers an extraordinary range: through it extending from D<sup>3</sup> to E<sup>5</sup> – more than two octaves in the low and very low ranges – the performer would necessarily have had to make resort throughout to an extensive use of the Mechanism 1, or first-mode of phonation (popularly known as the "chest" register or voice), and occasionally to negotiate the breaks with the Mechanism 2, or second-mode of phonation (similarly known popularly as the "head" register or voice). All this would be called upon owing to the plentiful number of leaps which decorate

specific ranges within each of these two modes. In whatever form, it is not so much a question of what has been investigated about the practices of the time – what Alberto JV Pacheco calls “registraçao” and which we call the “balance of mechanisms”; there are indications that it might have been somewhat different to the recognized unique “register” or unique mechanism which was steadily being introduced across the 19<sup>th</sup> century and which has almost become predominant since at least the Second World War. On the other hand, the rest of the cantatas here embrace a more or less homogenous range, with almost constant limits between A<sup>3</sup> and D<sup>5</sup>, something which appears to be quite widespread for altos in the first quarter of the 18<sup>th</sup> century and is of course the range favoured by Handel for Francesco Bernardi Senesino. For the time being, the precise definition of such vocal models must remain highly speculative, in that it is an accessible extension for any of the vocal types available in the period: women, alto castrati and natural altos. From different types of balance of the mechanisms or modes could be deduced totally contrasting vocal effects.

Xavier Sabata deals with all these with his rich, voluptuous and well-nuanced voice in

Mechanism 2, but also employs Mechanism 1, when the pitch or the poetic effect requires it. Words and their colours are, and have always been a primary objective for this countertenor, a constant ideal of the vocal aesthetic of the Seicento, and an imperative in the intimate and expressive chamber cantata: the ideal vehicle with which to “dilettarsi di musica... e di parole”.

© Miguel Ángel Aguilar Rancel

Translation: Mark Wiggins





## **Non mi si dica più**

[1] Non mi si dica più :

"Filli, non pianger, no,  
ch'il ben che ti lasciò  
farà ritorno!"

Tolto il mio ben mi fu  
e il cor mi dice, ohimè:  
"Più nol vedrai con te,  
sin da quel giorno!"

[2] Speranza, unico e solo

conforto degli amanti,  
più non mi lusingar!

Lascia che l'alma nel suo certo disastro,  
nel presentito orror tutta s'involga.

No, più non tornerà l'amato bene,  
e mentr'io qui farò forse col pianto  
ai freddi sassi ancora

    pietà delle mie pene,  
ei farà lieto di suo dolce aspetto  
ciel più felice e più felice arene.

[3] Ti sovvenisse almeno

di me che tanto peno,  
caro dolce tesor dell'alma mia.

Un mio sospir giungesse

e al tuo bel cor dicesse:  
"Coley che per te muor,

### Qu'on ne me dise plus

[1] Qu'on ne me dise plus:  
"Phyllis, ne pleure pas, non,  
car l'amour qui t'a quittée  
reviendra!"  
Mon amour m'a été enlevé  
et mon cœur désormais me dit, hélas:  
"Tu ne le verras plus avec toi,  
à partir de maintenant!"

[2] Espoir, seul et unique  
réconfort des amants,  
ne me flatte plus!  
Laisse l'âme, convaincue de son désastre,  
se draper dans l'horreur pressentie.  
Non, le bien-aimé ne reviendra plus,  
et pendant que moi, par mes pleurs  
et par mes peines, j'attendrirai peut-être  
les rochers glacés,  
il rendra, par son charmant visage,  
le ciel et les plages plus heureux.

[3] Souviens-toi au moins  
de moi, qui souffre tant,  
cher et doux trésor de mon âme.

Si seulement un de mes soupirs arrivait à toi  
pour dire à ton cœur gracieux:  
"Celle qui se meurt pour toi,

### Never tell me again

[1] Never tell me again :  
"Philly, do not cry,  
for the boy who left you  
will come back again!"  
My love was snatched away,  
and my heart tells me, alas:  
"Never again will he be with you  
after that last day!"

[2] Hope, the one and only  
comfort for lovers,  
flatter me no more!  
Leave me knowing there's no remedy,  
to wallow in the looming misery.  
No, my well-beloved will not return,  
and while my tears perhaps will make  
even the cold stones  
    pity my distress,  
his handsome face will bring more joy  
to heaven and to these shores.

[3] At least remember me  
who suffer so very much,  
dear, sweet treasure of my soul.

A sigh of mine may reach you yet,  
and whisper to your heart:  
"She who dies for love of you,

colei t'invia, colei t'invia!"

E al tuo bel cor dicesse,

un mio sospir:

"Colei che per te muor,  
colei t'invia, colei t'invia!"

### In queste amene selve

[4] In queste amene selve,  
ove spira d'intorno aura soave,  
ove degl'augelletti il dolce canto  
e il grato mormorio d'un limpido ruscello  
invita il sonno,  
sol riposar non ponno,  
quest'occhi miei dolenti  
che, privi dal conforto di rimirar  
l'idolo mio gradito,  
degl'uffici vitali  
altro non fanno  
che pianger solo  
al mio crudele affanno.

[5] Da voi lungi, pupille serene  
tra pianti, tra pene  
si strugge il mio cor,  
da voi lungi, si strugge il mio cor.  
Mai non provo un momento di calma,  
né sente quest'alma  
ch'affanno e dolor.

elle m'envoie à toi, elle m'envoie à toi!"  
Si seulement un de mes soupirs  
disait à ton cœur gracieux:  
"Celle qui se meurt pour toi,  
elle m'envoie à toi, elle m'envoie à toi!"

#### Dans ces jolis bois

[4] Dans ces jolis bois,  
où soupire un air si doux,  
où le doux chant des oiseaux  
et le bruissement aimable d'un clair ruisseau  
appellent le sommeil,  
les seuls qui ne peuvent se reposer,  
ce sont mes yeux douloureux:  
privés de la joie de regarder  
mon agréable idole,  
malgré tout ce qu'ils savent faire  
ils ne peuvent désormais  
que pleurer  
ma cruelle souffrance.

[5] Loin de vous, yeux limpides,  
en pleurs, en peines,  
mon cœur se tourmente,  
loin de vous, mon cœur souffre.  
Je ne trouve jamais un moment de calme,  
et mon âme n'éprouve  
qu'angoisse et douleur.

she, she is sending this!"  
And to your gentle heart  
a sigh from me may say:  
"She who dies for love of you,  
she, she is sending this!"

#### In these lovely woods

[4] In these lovely woods,  
where gentle breezes waft,  
where the sweet songs of birds  
and the pleasant babbling of a crystal brook  
are invitations to sleep,  
I alone cannot rest,  
for these sad eyes of mine,  
deprived of the consolation  
of seeing my beloved,  
perform but one  
of their vital functions,  
that of weeping  
over my cruel pain.

[5] Far from you, dear shining eyes,  
with tears and pain  
my heart is racked.  
far from you my heart is racked with pain.  
I never know a moment of calm,  
and feel nothing  
but anguish and sorrow.

[6] Senza di te, mio bene,  
sospiro a tutte l'ore,  
né trovo al mio dolore  
conforto alcun,  
che sol nella speranza  
di rivederti un giorno.

Pensando al mio ritorno,  
più soffribil divien la pena mia,  
ma poi la gelosia  
questo breve piacer viene a rapirmi  
col farmi dubitar  
di tua costanza.

Così, la lontananza  
non è la sola pena  
che dentro al petto io sento:  
la gelosia fa il mio maggior tormento.

[7] Quando a te tornar dovrò,  
qual piacer non sentirò  
di trovarti a me fedel!

Ma se infida esser dovrai,  
vo'piuttosto che la sorte  
mi sottragga con la morte  
a un affanno sì crudel.

[6] Sans toi, mon amour,  
je soupire à toute heure,  
et ne trouve à ma douleur  
aucun réconfort,  
autrement que dans l'espoir  
de te revoir un jour.

Rêvant à mon retour,  
ma douleur se fait plus supportable;  
et voilà qu'ensuite la jalouse  
me prive de ce plaisir éphémère  
me faisant douter  
de ta constance.

Ainsi l'éloignement  
n'est pas la seule peine  
qu'éprouve mon cœur:  
c'est la jalouse mon tourment le plus cruel.

[7] Lorsque je devrai revenir à toi  
quelle ne sera ma joie  
de te trouver constante!

Mais si jamais tu es infidèle,  
je veux plutôt que le sort  
m'enlève par la mort  
à une peine si amère.

[6] Without you, my beloved,  
I yearn ceaselessly,  
nor ever find relief  
from my affliction  
other than in the hope  
of seeing you again.

Thoughts of my return  
make sorrow easier to bear,  
but then jealousy intervenes  
to rob me of that brief pleasure  
by causing me to doubt  
your fidelity.

Thus, our separation  
is not the only burden I must bear,  
for in my heart a voice is saying :  
jealousy is the worst of my torments.

[7] When I return to you,  
what greater happiness could be mine  
than to find you have been true to me !

But should you have broken faith,  
I would rather fate  
release me by death  
from so bitter a blow.

## La Gelosia

[8] Son reo, non mi difendo:  
puniscimi, se vuoi. Pur qualche scusa  
merita il mio timor. Tarsi t'adora;  
io lo so, tu lo sai. Seco in disparte  
ragionando ti trovo: al venir mio  
tu vermiglia diventi,  
ei pallido si fa; confusi entrambi  
mendicate gli accenti; egli furtivo  
ti guarda, e tu sorridi... Ah quel sorriso,  
quel rossore improvviso  
so che vuol dir!

La prima volta appunto  
ch'io d'amor ti parlai, così arrossisti  
sorridesti così, Nice crudele.  
Ed io mi lagno a torto?  
E tu non mi tradisci? Infida!  
ingrata!  
Barbara!... Aimè! Giurai fidarmi, ed ecco  
ritorno a dubitar. Pietà, mio bene,  
son folle: in van giurai; ma pensa al fine  
che amor mi rende insano  
che il primo non son io che giuri in vano.

[9] Giura il nocchier, che al mare  
non presterà più fede,  
ma, se tranquillo il vede,

## La Jalouse

[8] Je suis coupable, je ne me défends pas:  
punis-moi si tu veux. Cependant ma peur  
mérite quelques excuses. Thyrsis t'adore;  
je le sais, tu le sais. Avec lui à l'écart  
je te trouve bavardant: à mon arrivée  
tu deviens vermeille,  
il devient tout pâle; tous les deux, confus  
vous cherchez vos mots; lui, furtif  
te regarde, et tu souris... Ah ce sourire,  
cette rougeur soudaine,  
je sais ce qu'elle signifie! La première fois  
justement  
que je t'ai parlé d'amour, tu as rougi ainsi,  
tu as souri ainsi, cruelle Nice.  
Et je me plains à tort?  
Tu ne me trompes pas? Infidèle!  
Ingrate!  
Barbare!... Hélas! J'ai juré d'avoir confiance  
et voici que  
je recommence à douter. Pitié, mon amour,  
je suis fou: j'ai juré en vain; mais pense enfin  
que l'amour me rend fou,  
que je ne suis pas le premier qui prête de  
vains serments.

[9] Le marin promet qu'il ne croira  
plus à la mer,  
mais, s'il le voit calme,

## Jealousy

I'm guilty, I admit it:  
punish me if you like. And yet my fear  
is not groundless. Tarsi adores you;  
I know it, you know it. I find you  
talking alone together: when I approach  
you blush bright red,  
he turns pale; both are confused,  
you change the subject; he looks  
at you furtively and you smile... Ah that smile,  
that sudden blush,  
I know what it means!

The first time  
I spoke to you of love, you blushed like that  
and smiled that way, cruel Nice.  
So am I wrong to worry?  
So are you not deceiving me? Faithless!

Thankless!  
Churlish!... Alas! I promised to trust you,  
and now,  
I'm doubting you again. Be kind, my love,  
I'm mad: I've broken my promise; but  
understand  
that love is driving me mad,  
and I'm not the first to break a promise.

[9] The sailor swears he will never  
trust the sea again,  
yet if he sees the water calm

corre di nuovo al mar.

Di non trattar più l'armi  
giura il guerrier tal volta,  
ma, se una tromba ascolta  
già non si sa frenar.

**[10] Deh m'adita, ò bella Dea**

Deh m'adita, ò bella Dea,  
Nella selva il tuo sembiante,  
Cintia ancora errar solea  
Amorosa frà le piante.

**Più ch'io cerco del mio bene**

[11] Più ch'io cerco del mio bene,  
cupi boschi, aperte arene,  
e più voi me l'ascondete.

Almen voi, canori augelli,  
onde voi venticelli,  
per pietà, non mel tacete!

[12] Ma, che sordi a miei pianti son gl'augei,  
son i boschi, i venti e l'ondeggi!  
Lassa, chi mi risponde?  
Chi per pietà m'additta,  
fra queste selve e queste solitarie foreste,  
l'idol mio, la mia vita?

il retourne de nouveau à l'océan.

De ne plus prendre les armes  
parfois jure le guerrier,  
mais s'il entend une trompette  
il ne sait pas se retenir.

[10] Je t'en prie, belle Déesse, montre-moi

Je t'en prie, belle Déesse, montre-moi,  
ton visage dans ce bois.  
Cynthia (*la lune*) s'y promenait encore,  
amoureuse, entre les arbres.

Plus je recherche mon amour

[11] Plus je recherche mon amour,  
bois sombres, plages ouvertes,  
et plus vous me le cachez.

Vous au moins, oiseaux chanteurs,  
et vous, doux vents légers,  
par pitié, ne me le cachez pas par vos silences!

[12] Mais, les oiseaux sont sourds à mes pleurs  
comme les bois, les vents et les vagues!  
Hélas, qui me répondra?  
Qui, par pitié, va m'indiquer  
dans ces bois et ces forêts solitaires  
mon idole, ma vie?

he cannot wait to take ship.

The soldier swears to never  
take up arms again,  
yet if he hears a bugle  
he cannot resist the summons.

[10] Pray show me, fair Goddess

Pray show me, fair Goddess,  
your countenance in the woods,  
Cynthia [the moon] still wanders as she is wont  
amorously among the trees.

The more I search for my beloved

[11] The more I search for my beloved,  
dense woods and open heaths,  
the more you hide her from me.

You at least, O songbirds,  
and you, little breezes,  
have pity, tell me if you know!

[12] But the birds are deaf to my pleas,  
as are the woods, the winds and waters!  
Alas! Who will answer me?  
Who in pity will show me  
where in these woods and lonely forests  
my idol is, the darling of my life?

Tu almen del caro tuo solingo speco  
mi rispondi, bell'Eco!

Ma l'Eco, oh Dio, fin l'Eco,  
che sempre è per metà non taciturna,  
in quest'ora notturna,  
Fra le mie tant'angoscie,  
per mia pena maggior non è loquace...  
Ah! Se fin l'Eco tace,  
s'il pianto mio non cura o non conosce,  
misera, che farò?  
Dond'avrò più conforto?  
Ahi, che nol so !

[13] Son come tortorella,  
che in questa parte e in quella,  
 cercando il caro ben  
spera e si lagna.  
Ché se nol trova poi,  
dai lunghi sospir suoi  
fa il bosco risuonar  
e la campagna.

#### [14] Vinto son della mia fede

Vinto son da la mia fede,  
E legato io son d'Amore;  
Mà men forti havrà il mio piede  
Le catene, che il mio core.

Toi au moins, de ta grotte aimable et solitaire  
tu vas me répondre, belle Écho!

Mais Écho, oh Dieu, même Écho,  
qui ne reste jamais silencieuse,  
à cette heure de la nuit  
dans mes innombrables angoisses  
pour augmenter ma peine ne parle pas...  
Ah! Si même Écho se tait,  
si elle ne réagit pas à mes pleurs ou ne les  
[connaît pas  
pauvre de moi, que vais-je faire ?  
Où trouverais-je plus de réconfort ?  
Ah, je ne le sais pas !

[13] Je suis comme une tourterelle,  
qui voletant partout,  
cherche son cher amour  
espère et se plaint  
et, si elle ne le trouve pas,  
de ses longs soupirs  
fera résonner le bois  
et les champs.

[14] Je suis prisonnier de la parole donnée  
  
Je suis prisonnier de la parole donnée  
et je suis enchaîné par Amour.  
Mais les chaînes attachées à mes pieds  
seront moins solides que celles qui serrent  
[mon cœur.

You at least, from your lonely cave,  
answer me, dear Echo!

But Echo, O God! Even Echo  
who is never loath to speak,  
at this hour of night  
when I am in such trouble  
compounds my grief by saying nothing...  
Alas! If even Echo is silent,  
and neither cares for nor sees my tears,  
poor me, what shall I do?  
Where look for consolation?  
Alas, I do not know!

[13] I am like a turtle dove  
who, looking everywhere  
for her beloved mate,  
hopes and bewails her lot.  
And if she cannot find him,  
with her ceaseless plaints  
she makes the woods resound  
and all the countryside.

[14] A captive am I of my troth

A captive am I of my troth,  
and bound am I by Love;  
but more lightly are my feet  
chained than is my heart.

[15] Lucrezia

Lasciato avea l'adultero superbo  
sul macchiatto origlier, nuda e sdegnosa,  
oggetto troppo acerbo:  
di Collatin la violata sposa.

Vinto di Sesto

al temerario assalto  
quel cor, benché di smalto,  
sembrava, che languisse  
sulla stracciata chioma,  
in vergognosa eclisse,  
Lucrezia, il sol dell'onestà di Roma.

E mentre al muto labbro  
dispettosa mordeva il bel cinabro,  
le trafiggeva il petto  
l'involontario errore,  
dell'ospite impudico il tradimento.

Le accresceva il tormento  
del volgo detrattor vano il concento,  
l'odio del genitore,  
dello sposo lo scherno,  
furia d'honor nel suo racchiuso inferno.  
Onde, resa frenetica e feroce,  
dando campo a' sospiri,  
fomentando i deliri,  
si scosse dalle piume e in atto atroce,  
sciolti il crin, molli i rai, col petto ignudo  
così battendo il suol minaccia il drudo.

[15] Lucrèce

Le Superbe impudique avait abandonné  
sur le lit taché, nue et dédaigneuse,  
une ennemie farouche,  
l'épouse violée de Collatin.  
Vaincu par Sextus lors de son assaut  
outrecuidant,  
ce cœur, quoique d'airain,  
semble languir  
entre les cheveux arrachés,  
dans une éclipse honteuse,  
de Lucrèce, soleil de la vertu de Rome.  
Et pendant qu'elle amèrement  
mord ses lèvres vermeilles et silencieuses,  
sa poitrine est transpercée  
par sa faute involontaire,  
par la perfidie de l'hôte sans pudeur.  
Son tourment grandit en imaginant  
les vains commentaires de la foule,  
la haine du père,  
la honte de l'époux,  
l'honneur outragé met l'enfer dans son cœur.  
Ainsi, devenue comme folle et furieuse,  
laissant libre cours à ses pleurs,  
nourrissant ses délires,  
elle sort du lit et, la mine effroyable,  
les cheveux dénoués, les yeux pleins de  
larmes, la poitrine dénudée,  
tapant du pied, elle menace l'affreux:

[15] Lucrezia

The adulterous 'Superbus' had left  
upon the defiled bed, naked and outraged,  
an object beneath contempt:  
the violated wife of Collatinus.  
Urged on by Sextus to  
the bold assault,  
his heart, though hard,  
had seemed to fail  
at the sight of the dishevelled locks,  
and Lucretia, the very sun of Roman virtue,  
in disgraced eclipse.  
But while she scornfully  
bit the vermilion of her silent lips,  
her heart was transfixed  
by the sin forced upon her,  
and the visitor's lewd deceit.  
Her torment grew as she imagined  
the slanderous howling of the mob,  
her father's hatred,  
her husband's scorn,  
till outraged honour seethed within her breast.  
Whence, now frenzied and violent,  
giving free rein to her sighs,  
fostering her wildest impulses,  
she roused herself and striking a savage pose,  
hair loose, eyes rolling, breast bared,  
stamping her foot she threatened her  
despoiler thus:

Barbaro, hai vinto!  
Vanne, trionfa e godi,  
vanta per tuo diletto,  
che armato sol di frodi  
ti fu campo il mio letto,  
trombe le voci mie,  
colpi gli sguardi,  
questo sen Campidoglio  
e rio trofeo del tuo lascivo orgoglio:  
di Lucrezia l'honor hai reso estinto.  
Barbaro, hai vinto, hai vinto!

Ma crudel, dove n'andrai  
per fuggir le mie vendette?  
Di libiche selve,  
del mar sulle sponde,  
dagli antri d'Averno  
ti scaccin le belve,  
ti sputino l'onde,  
t'escluda l'Inferno...  
E s'al ciel giunger saprai,  
Ti rispingan le saette.  
Ma crudel, dove n'andrai  
per fuggir le mie vendette?

Voi, genitor, consorte,  
fate del regio sangue aspro macello!  
Serva in confuso orror di strage  
e morte all'impuro regnante,  
lo scettro di flagello,

Barbare, tu as gagné!  
Va, triomphe et réjouis-toi,  
vante-toi pour ton plaisir  
car, armé uniquement de trahisons,  
tu as eu mon lit comme champ de bataille,  
mes cris comme trompettes, mes regards  
comme coups,  
ce sein comme Capitole  
et vil trophée de ton orgueil lascif:  
tu as tué l'honneur de Lucrece.  
Barbare, tu remportes la victoire!

Mais où iras-tu, cruel,  
pour fuir ma vengeance ?  
Des bois de Libye,  
des rivages de la mer,  
des grottes de l'Enfer  
puissent les bêtes féroces te chasser,  
les vagues te recracher  
l'Enfer te rejeter...  
Et si tu sais atteindre le ciel,  
que les foudres te repoussent.  
Mais, où iras-tu, cruel,  
pour fuir ma vengeance ?

Vous, mon père, mon époux,  
faites de la lignée royale un bain de sang !  
Dans l'horrible confusion de carnage  
et de mort, pour ce monarque impur,  
que son sceptre serve de fléau,

Monster, you have won!  
Go, enjoy your victory,  
crow with satisfaction  
that, armed solely with deception,  
you made my bed your battleground,  
my cries your trumpet calls, looks your  
blows,  
this breast your Capitol  
and vile trophy of your lascivious pride;  
Lucretia's honour you have utterly destroyed.  
Monster, you have won, you won!

But, brutish man, where will you go  
to escape my revenge?  
From Libyan woods,  
from the shores of the sea,  
from the caves of Avernus  
may the wild beasts drive you away,  
may the waves spit you out,  
may hell reject you ...  
And if ever you reach Heaven  
may its thunderbolts drive you back.  
So, brutish man, where will you go  
to escape my revenge?

O father, O husband,  
make a bloodbath of the royal line!  
In a ghastly chaos of carnage  
and death, to the depraved ruler  
let his sceptre be a scourge,

la reggia di prigione,  
di ceppi le corone  
e sia del più tremante,  
delle vostr'ire al lampo,  
delle mie voci al tuono,  
il manto inciampo  
e precipizio il trono.

Dov'è quel ferro  
ch'in man del traditore,  
forza somministrando al molle eccesso,  
la costanza atterri del mio gran core?  
Egli, che sa l'inganno  
che usò l'empio tiranno,  
ei, sul petto che langue,  
se Lucrezia peccò, scriva col sangue.

Intanto Roma, genitor, consorte,  
da voi vendetta aspetto  
del tradito honor mio.  
Ecco, mi sveno il petto:  
io manco, io cado, io moro, io spiro, addio.

son palais de prison,  
sa couronne de fers;  
et qu'à son pied tremblant,  
face à l'éclair de votre colère,  
au tonnerre de mes cris,  
le manteau royal se fasse obstacle  
et le trône abîme.

Où est ce glaive,  
qui dans la main du traître,  
donnait force à l'abus de ma faiblesse,  
et terrifiait la constance de mon cœur  
[magnanime ?  
Lui, qui connaît la traîtrise  
de ce cruel tyran,  
qu'il écrive sur ce sein mourant,  
avec mon sang, si Lucrèce a péché.

Entre-temps Rome, mon père, mon époux,  
de vous j'attends la vengeance  
de mon honneur trahi.  
Voici, je m'ouvre la poitrine:  
je manque, je tombe, je meurs, j'expire, adieu.

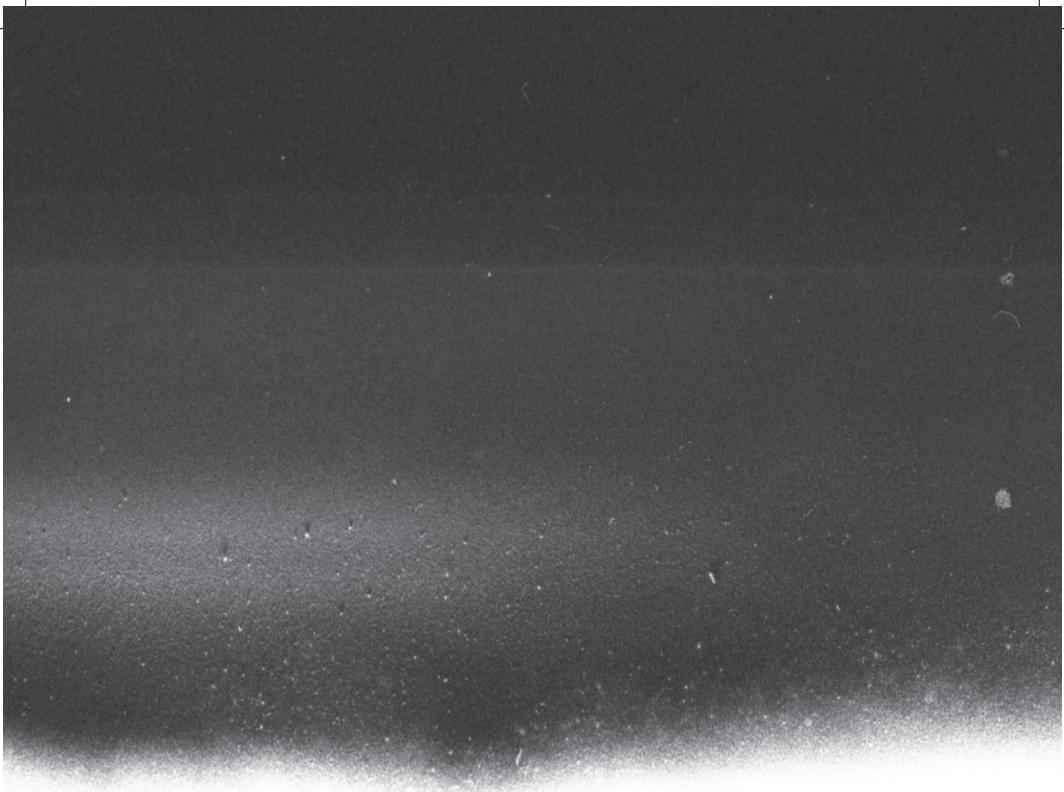
his court a prison,  
his crown a fetter,  
and to his foot, trembling  
at your searing wrath,  
at my thundering voice,  
let the royal purple be a stumbling-block,  
the throne an abyss.

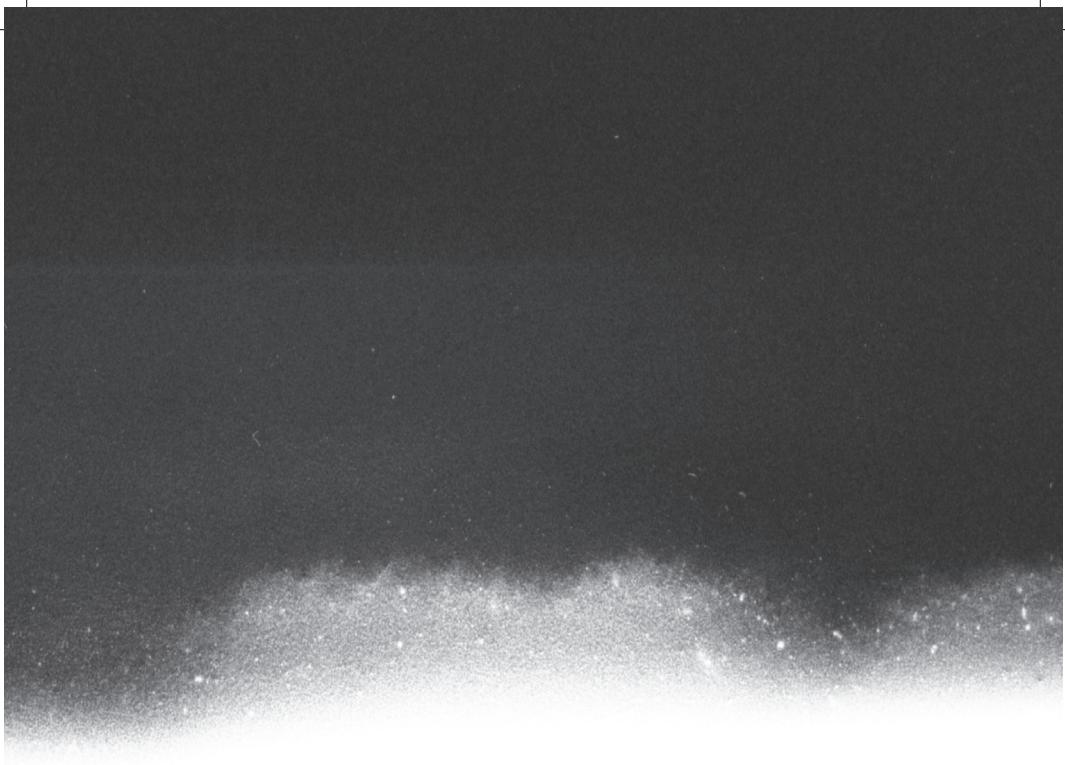
Where is the sword  
that in the treacherous hand,  
by lending force to the abuse of weakness,  
overcame my firm heart's constancy?  
Let any man aware of the deception  
practised by the vicious tyrant,  
write it upon Lucretia's faltering breast,  
if she sinned, in blood.

Meanwhile, Rome, father, consort,  
I call on you to avenge  
my sullied honour.  
Behold, I plunge the sword into my breast:  
I faint, I fall, I die, expire, farewell.

*Traduction française:*  
*Maria-Laura Broso-Bardinet*

*English translation: Avril Bardoni*









# Xavier Sabata

Né en Espagne à Avià, Catalogne, Xavier Sabata étudie le théâtre à l'Institut del Teatre de Barcelone, avant d'apprendre le saxophone au Conservatoire de Barcelone et, le chant et la pratique vocale historique à la Escola Superior de Musica Catalunya, puis au Conservatoire de Karlsruhe, où il suit l'enseignement de Hartmut Höll et de Mitsuko Shirai. Il participe par ailleurs à plusieurs master-classes tenues par Montserrat Figueras, Richard Leavit et Christoph Prégardien.

Sa fructueuse collaboration avec William Christie et Les Arts Florissants débute à Lyon lors de sa participation à *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi. Il s'illustre par la suite dans *Il Sant'Alessio* de Landi, une production unanimement saluée par la critique, puis dans le rôle de larba dans *La Didone* de Cavalli.

Xavier Sabata travaille avec de nombreux autres ensembles – Europa Galante, Collegium 1704, Venice Baroque Orchestra, I Barocchisti, Al Ayre Español, El Concierto Español, Pulcinella, Orquesta Barroca Sevilla... – avec des chefs de renom comme Fabio Biondi, René Jacobs, Jordi Savall, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Fabio Bonizzoni, Diego Fasolis, Andrea Marcon, Xavier Diaz Latorre, Ivor Bolton, George Petrou, Riccardo Minasi, Harry Bicket et Christopher Moulds.

Il se produit régulièrement dans des salles de concert prestigieuses à travers le monde, dont le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Bozar à Bruxelles, Le Teatro Real de Madrid, le Liceu et le Palau de la Musica Catalana à Barcelone, La Fenice à Venise, l'Opéra de Cracovie (à l'occasion du Festival Opera Rara), l'Opéra de Lausanne, le Grand

Théâtre de Genève, le Theater an der Wien à Vienne, la Salle Tchaïkovski à Moscou, de même que dans les plus grandes salles de concert de Londres et de New York.

Il se produit également aux grands festivals: Alte Musik d'Innsbruck, sous la direction de René Jacobs, Aix-en-Provence (*Didon et Enée* de Purcell et un programme de madrigaux), Ambronay, Festival Haendel de Halle, Festival Via Stellae à Saint-Jacques de Compostelle, etc.

Xavier Sabata forme à l'occasion une équipe avec Max Emanuel Cenčić, Franco Fagioli et Yuriy Mynenko pour des production et enregistrements. Leur *Gala des Contre-ténors*, présenté à Potsdam, Versailles, Karlsruhe et Hambourg, a remporté un franc succès.

Xavier Sabata foule également les planches comme acteur dans des pièces de théâtre et comédies musicales, avec des compagnies de théâtre espagnoles de renom: Teatre Lliure et Teatre Nacional de Catalunya à Barcelone, par exemple. On peut également le voir dans plusieurs séries télévisées.

Sur la scène lyrique, on le retrouve dans de grands rôles du répertoire, tout comme dans de nouvelles prises de rôles majeures. Il a récemment chanté Ottone dans l'*Agrip-*

*pina de Haendel*, puis Endimione dans *La Calisto*, Unulfo dans *Polifemo* et Tassile dans *Alessandro* au Theater an der Wien à Vienne. Il chantera Tassile également à Versailles, Athènes, Halle (Festival Haendel), Bucarest (Festival Enescu), à la Salle Pleyel (Paris) et au Concertgebouw d'Amsterdam. À Fribourg, il interprétera également le rôle-titre du *Rinaldo* de Haendel et participera à une nouvelle production d'*El Gran Teatro del mundo* de Calderón, avant de se lancer dans la production d'*Orlando* de Haendel.

Avec l'album *I Dilettanti*, il poursuit sa collaboration avec le label Aparté; sa précédente sortie discographique, *Bad Guys*, fort appréciée par la presse et le public, a reçu les *ffff* de *Télérama*.

[www.xaviersabata.com](http://www.xaviersabata.com)

# Latinitas Nostra

Créé par le claveciniste et chef d'orchestre Markellos Chryssicos et la société de concerts Phormigx, l'ensemble de musique baroque **Latinitas Nostra** permet à de jeunes musiciens grecs spécialisés dans la musique ancienne de cultiver l'esprit de liberté et de théâtralité qui caractérise l'art du maniériste et du baroque.

Son nom, signifiant «notre Occident», évoque les communautés grecques qui, au cours de la Renaissance et de la période baroque, florissaient dans des villes comme Londres, Venise, Vienne, Marseille ou Munich, et la contribution de ces communautés à la vie sociale et culturelle de ces villes. Il se réfère également à la Grèce «idéalisée» des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en Europe, qui, même indirectement, sert de point de départ aux productions de l'ensemble.

Latinitas Nostra fit ses débuts à Megaron Mousikis, la célèbre salle de concert d'Athènes, en 2009 avec l'opéra d'Antonio Caldara *L'Olimpiade* (1733), dans une version très originale basée sur la traduction grecque du livret de Métastase due à l'érudit Rigas Fereos (1799).

Ensemble à géométrie variable (de trois à vingt musiciens), Latinitas Nostra s'est rapidement imposé comme l'une des formations baroques les plus en vue en Grèce, se produisant régulièrement sur les scènes prestigieuses et aux grands festivals internationaux.

Suite à sa rencontre avec Evgenios Voulgaris, l'ensemble explore également l'influence de la culture grecque sur l'Orient, à travers divers projets très applaudis, comme *A Voyage into the Levant*, présenté au Festival d'Athènes

2013, qui évoque en musique un voyage entre Londres et Istanbul à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

**Latinitas Nostra** collabore aussi régulièrement avec la mezzo-soprano Romina Bassi; ensemble ils ont récemment enregistré pour Naïve un disque consacré à la musique italienne du XVII<sup>e</sup> siècle intitulé « Lamento » (sortie 2014). Il participe également aux activités de l'orchestre baroque Armonia Atenea, que dirige George Petrou, dont de nombreux enregistrements ont été primés.

**Theodoros Kitsos** s'est spécialisé dans les instruments à cordes pincées historiques (luth, théorbe, guitare baroque) avec Elizabeth Kenny en Angleterre. Il obtient son doctorat en 2005 à l'Université de York. Il publie régulièrement des articles musicologiques et participe à des enregistrements. En 2009, il est nommé maître de conférences au Département d'Études musicales de l'Université Aristote de Thessalonique. Theodoros Kitsos aime particulièrement dîner et élever ses enfants.

**Iason Ioannou** se spécialise dans le violoncelle baroque auprès de Susan Sheppard au Trinity College of Music de Londres, où en 2004 il reçoit son Master, ainsi que le Wilfred Stiff Prize et le City Livery Prize (ce dernier pour son récital de fin d'études), et en 2005 son

diplôme de troisième cycle avec distinction, ainsi que le Certificat d'excellence Edgar Comley. Basé à Athènes, il se produit régulièrement avec de nombreux ensembles (**Latinitas Nostra**, Armonia Atenea, Ex Silentio, Orchestre national de Thessalonique, Orchestra of the Age of Enlightenment...) et enseigne au Conservatoire Filippos Nakas (Athènes) et aux cours d'été du « Village musical » Agios Lavrentios (Pélion, Grèce).

Iason Ioannou aime l'alcool et ne pas être dérangé.

Le chef d'orchestre et claveciniste **Markellos Chryssicos** suit ses études de clavecin avec Margarita Dalmati à Athènes, Salvo Romeo et Olivier Baumont à Paris, Kenneth Gilbert et Siegbert Rampe à Salzbourg, puis Christiane Jaccottet à Genève. Spécialisé dans l'accompagnement de la musique vocale, il a souvent travaillé comme assistant de George Petrou, directeur d'Armonia Atenea, sur divers projets et enregistrements pour les labels Decca et OMD. Son enregistrement avec l'Orchestre Baroque de Venise de l'opéra pastiche *L'Olympiade* pour Naïve en 2012 a été unanimement salué par la presse et a reçu un « Choc » du magazine *Classica*. Markellos Chryssicos aime les longs rideaux de velours et faire de la chute libre.





# Xavier Sabata

Xavier Sabata was born in Avià, Catalonia, and studied drama at Barcelona's Institut del Teatre, before going on to study saxophone at the Barcelona Conservatory, then turning to singing and historical vocal practice, first at the Escola Superior de Música Catalunya, then at the Hochschule für Musik in Karlsruhe, where his teachers were Hartmut Höll and Mitsuko Shirai. He also followed master-classes with Montserrat Figueras, Richard Leavit and Christoph Prégardien.

His fruitful collaboration with William Christie and Les Arts Florissants began with his participation in their production of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* in Lyon. That led to an invitation to appear in their spectacular and highly praised production of Landi's *Il Sant'Alessio*, then to the role of Iarba in Cavalli's *La Didone*.

Xavier Sabata also appears regularly with other leading ensembles: Europa Galante, Collegium 1704, Venice Baroque Orchestra, I Barocchisti, Al Ayre Español, El Concierto Español, Orquesta Barroca Sevilla, etc. And he works with many fine conductors: Fabio Biondi, René Jacobs, Jordi Savall, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Fabio Bonizzoni, Diego Fasolis, Andrea Marcon, Xavier Díaz Latorre, Ivor Bolton, George Petrou, Riccardo Minasi, Harry Bicket, Christopher Moulds, and others.

He is a frequent guest at venues such as the Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Bozar (Brussels), Madrid's Teatro Real, Barcelona's Liceu and Palau de la Música Catalana, La Fenice (Venice), Krakow Opera House (Opera Rara series),

Lausanne Opéra, Grand Théâtre in Geneva, Theater an der Wien (Vienna), Tchaikovsky Hall (Moscow), and the major concert halls of London and New York.

His festival appearances have included the Innsbruck Festival für Alte Musik, with René Jacobs conducting, Aix-en-Provence (Purcell's *Dido and Aeneas* and a madrigal programme), Ambronay, Handel Festival Halle and the Festival Via Stellae in Santiago de Compostela.

Xavier Sabata sometimes teams up with Max Emanuel Cenčić, Franco Fagioli and Yuriy Mynenko, e.g. for *The Gala Night of Countertenors*, a programme that delighted audiences in Potsdam, Versailles, Karlsruhe and Hamburg.

As an actor, he also appears in plays and musical shows with a number of renowned Spanish companies, including, in Barcelona, the Teatre Lliure and Teatre Nacional de Catalunya. He appears in television series as well.

On the operatic stage he continues to appear in signature roles, as well as making further important débuts. He was recently Ottone in Handel's *Agrippina* (Oviedo), Endimione in *La Calisto*, Unulfo in *Polifemo*, and Tassile in *Alessandro* at the Theater an der Wien in

Vienna. Tassile also takes him to Versailles, Athens, Halle (Handel Festival), Bucharest (Enescu Festival), the Salle Pleyel in Paris and the Concertgebouw Amsterdam. In Freiburg he took the title role in Handel's *Rinaldo* and is soon to take part in a new production of Calderón's *El Gran Teatro del mundo*.

*I Dilettanti* is his second recording for the Aparté label. The previous one, *Bad Guys*, created a sensation and received the top rating (ffff) from the French cultural magazine *Télérama*.

[www.xaviersabata.com](http://www.xaviersabata.com)

*English translation © Mary Pardoe*

# Latinitas Nostra

The early music ensemble **Latinitas Nostra** was created by the Greek harpsichordist and conductor Markellos Chryssicos, together with the concert company Phormix, to give space to young Greek musicians who, having specialised in Early Music, cultivate the characteristic spirit of freedom, exaggeration and theatricality that characterise the art of Mannerism and the Baroque.

The ensemble Latinitas Nostra seeks to spotlight the cultural links between Greece and the West, whence its name, meaning “our (Greek) West” – a reference to the thriving Greek communities of London, Venice, Vienna, Marseille, Munich etc. during the Renaissance and Baroque periods, and to the contribution of those communities to social and cultural life in those cities. It also refers to the “idealised” Greece that was represented in Western culture of those periods: the revival of works with Greek subject matter remains central to Latinitas Nostra’s choices.

The ensemble made its début in 2009 at the famous Athens concert hall Megaron Mousikis with Antonio Caldara’s opera *L’Olimpiade* (1733) – a very original version, with Metastasio’s libretto presented in a Greek translation (1799) by the erudite Rigas Fereos.

In formations varying from three to twenty musicians, Latinitas Nostra has established itself as Greece’s foremost Baroque music ensemble, performing regularly at all the major venues and festivals.

Following its encounter with Evgenios Voulgaris, the ensemble also explores the influence of Greek culture

on the East, through various acclaimed projects, including *A voyage into the Levant*, first presented at the Athens Festival in 2013, which evokes through music a journey from London to Istanbul at the very end of the sixteenth century.

The ensemble has an on-going collaboration with the mezzo-soprano Romina Basso and together they recently recorded a CD of seventeenth-century Italian music, "Lamento" (Naïve, 2014). It also participates in the activities (including many award-winning recordings) of Armonia Atenea and its artistic director George Petrou.

**Theodoros Kitsos** specialised in historical plucked instruments (lute, theorbo, Baroque guitar) with Elizabeth Kenny in England. He was awarded his PhD at the University of York in 2005. He regularly publishes papers and takes part in recordings. In 2009 he was appointed lecturer in the Department of Musical Studies at the Aristotle University of Thessaloniki. Theodoros Kitsos loves gardening and bringing up his children.

**Iason Ioannou** studied Baroque cello at Trinity College of Music in London with Susan Sheppard, as an MMus student, then on the Postgraduate Advanced Diploma course. In 2004 he was awarded the City Livery Prize

and the Wilfred Stiff Prize, and in 2005 the Edgar Comley Certificate of Excellence. Now based in Athens, he appears regularly with many ensembles: Latinitas Nostra, Armonia Atenea, Ex Silentio, Thessaloniki State Symphony Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, etc. He teaches at the Filippos Nakas Conservatory in Athens and at the Agios Laurentios Music Village summer school (Pelion, Greece).

Iason Ioannou enjoys a good drink and likes not being bothered.

**The conductor and harpsichordist Markellos Chryssicos** trained with Margarita Dalmati in Athens, Salvo Romeo and Olivier Baumont in Paris, Kenneth Gilbert and Siegbert Rampe in Salzburg, and Christiane Jaccottet in Geneva. He specialises in the accompaniment of vocal music and often works as musical assistant to George Petrou, conductor of Armonia Atenea, on various projects and on recordings for the Decca and MDG labels. His recording with the Venice Baroque Orchestra of the *pasticcio* opera *L'Olimpiade* (Naïve, 2012) was highly acclaimed by the press and received a "Choc" from the French music magazine *Classica*. Markellos Chryssicos loves long velvet curtains and free-fall parachuting.





Également disponible

*Also available*

