

CANTATE

CESTI

concerto vocale / rené jacobs



PIETRO ANTONIO CESTI
(1623-1669)

Cantates

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Pria ch'adori (<i>à deux voix</i>) | 16'46 |
| 2 | Amanti io vi disfido (<i>soprano</i>) | 3'45 |
| 3 | Lacrime mie (<i>à deux voix</i>) | 13'04 |
| 4 | Mia tiranna (<i>contre-ténor</i>) | 8'03 |

Judith Nelson, soprano
René Jacobs, contre-ténor
William Christie, clavecin William Dowd
Jaap Ter Linden, violoncelle
Konrad Junghänel, théorbe

Orontea (extraits)

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | Sinfonia avanti il prologo | 4'15 |
| 6 | Atto I Scena 11 – Alidoro / Silandra <i>Donzelletta</i> (duetto) | 6'17 |
| 7 | Atto II Scena 1 – Orontea <i>S'io non vedo Alidoro</i> (recitativo)
<i>Adorisi sempre</i> (aria) | 5'34 |

Isabelle Poulenard, soprano (Silandra)
Helga Müller Molinari, mezzo-soprano (Orontea)
René Jacobs, contre-ténor (Alidoro)
Concerto Vocale
Direction et adaptation René Jacobs

1623-1640

Pietro Cesti naît à Arezzo. Enfant, il chante dans le chœur de la cathédrale et de l'église S. Maria della Pieve. En 1637, à quatorze ans, il entre dans l'ordre franciscain des "Minori Conventuali". Il prend alors le nom de "Frate Antonio". Cela explique peut-être qu'on lui ait attribué plus tard le prénom de "Marc' Antonio" qui figure sur les pages de titres de certains de ses opéras.

1640-1645

Cesti semble avoir fait des études à Rome chez A. M. Abbadini et G. Carissimi, mais aucun document ne le prouve. On peut supposer que Cesti fut plus ou moins un compositeur autodidacte.

1646-1648

Maître de musique au séminaire de Volterra et "Direttore della Cappella" à la cathédrale. Il est ordonné prêtre. A Volterra, Cesti est admis dans le cercle de Salvatore Rosa, célèbre poète, luthiste et peintre (également compositeur à ses heures), qui critique dans une satire, *La Musica* (1640) "... le goût dégénéré de la musique d'église italienne". Les lettres de Rosa nous renseignent bien sur la vie de Cesti. C'est sur un texte de Rosa que ce dernier compose sa première cantate de chambre.

1649-1652

La représentation de son premier opéra, *L'Orontea*, en 1649 à Venise, le rend immédiatement célèbre. Rosa l'appelle "la lumière et la gloire de la scène profane". A cette époque, Cesti séjourne également à la cour des Médicis à Florence, mais il en est congédié pour "conduite inconvenante" (1650). Lorsqu'il se produit comme chanteur (ténor) à Lucca (1650), il est sujet à de vives critiques de son abbé.

Un autre opéra, *Cesare amante*, 1651, également composé pour Venise, contribue à accroître sa célébrité. (Rosa, 1652 : "A Venise, il est considéré comme le plus grand compositeur du moment.") De multiples aventures amoureuses créent au jeune prêtre pas mal de difficultés.

1652-1657

Premier séjour à Innsbruck. Cesti est "maestro di cappella" de l'archiduc Ferdinand Carl. Son poste lui laisse tout loisir pour voyager. Entre ses multiples activités à Innsbruck, il travaille aussi en Italie. A côté d'œuvres de musique de chambre vocale, il compose alors deux opéras : *Alessandro, il vincitor de Se Stesso*, 1654, pour Lucca, et *L'Argia*, 1655, pour Innsbruck, à l'occasion de la visite de la reine Christine de Suède.

1657-1662

Cesti séjourne presque constamment à Rome. De décembre 1659 à février 1662, il cumule les fonctions de chanteur de la chapelle Sixtine et celles de sa charge officielle à Innsbruck. Rosa : "En ce moment, il est même en mesure de servir deux maîtres à la fois, et avec grand succès." Il est délié de ses vœux. Cesti – "miracolo de la musica"

– est au sommet de sa gloire. A Paris, à l'occasion du mariage de Louis XIV (1660), on pense lui confier la composition d'un opéra pour lequel Cavalli menace de se désister (ce qu'il ne fit pas en définitive). A Rome, il compose à la demande de l'archiduc Ferdinand un opéra pour le mariage de Cosimo de' Medici à Florence : *La Dori, ovvero la Schiava Fedele*, 1661. Ce sera son chef-d'œuvre. Cesti passe la plus grande partie de l'année à Florence pour en préparer la représentation. Ses ennuis avec la chapelle Sixtine commencent ; l'annulation de son ordonnance (1662) lui crée de sérieux problèmes avec les autorités ecclésiastiques.

1662-1665

Deuxième séjour à Innsbruck : Cesti habite sa propre maison et porte le titre de "Marchese de Leombria", deux cadeaux généreux de l'archiduc, qui meurt en 1663. La même année, on donne *La Dori* à Venise. Cette première reprise d'un opéra de Cesti prouve sa popularité. En 1665, meurt subitement le successeur de l'archiduc Ferdinand, Sigmund Franz.

Dans une lettre de la même année, Cesti mentionne un "bon groupe de chanteurs de chambre, réunis autour de moi à Innsbruck", un véritable ensemble, sans vedette ("una musica così unita e concertata"). Une grande partie des cantates et duos de chambre a sans doute été écrite pour ces chanteurs qui devaient le suivre plus tard à Vienne. Les textes sont probablement de Giovanni Filippo Apolloni et Francesco Sbarra, tous deux poètes à la cour d'Innsbruck. Quelques textes (comme *Alpi nevose e dure* ou *Mia tiranna*, enregistré ici) contiennent des allusions aux Alpes, indescriptiblement belles, mais dures et inaccessibles comme la bien-aimée. La plupart des cantates sont des *Canzoni amorose* : quelques-unes ont un caractère dramatico-narratif, comme par exemple la grande cantate en duo *Pria ch'adori*.

Avec Luigi Rossi et Giacomo Carissimi, Cesti compte parmi les compositeurs de musique de chambre vocale les plus populaires de l'époque. Lui-même s'associe volontiers à ses deux collègues. Ainsi, dans une cantate bouffonne, *Aspettate*, le chanteur demande au public de quel compositeur il désire entendre une cantate, "de l'homme, si extraordinairement doué, qui porte le nom d'un roi (Luigi Rossi / Louis XIV), ou de celui dont le nom est le superlatif de "caro" (Carissimi) ?"

1665-1669

Les dernières années de sa vie, Cesti est "Vice-Kapellmeister" à la cour impériale de Vienne. Auparavant, l'empereur lui avait déjà décerné le titre de "Cappellano d'honneur". En l'espace de dix-huit mois (février 1666-juillet 1667), on donne six nouveaux opéras de lui : l'un à Venise, *Tito*, les cinq autres à Vienne, *Nettuno e Flora festeggianti*, *Il Pomo d'oro* (à l'occasion du mariage de Léopold I avec l'Infante Marguerite d'Espagne), *Le disgrazie d'Amore*, *Semiramide* et *La Germania esultante*. Par la suite, plusieurs de ses premiers opéras furent repris : *L'Orontea* et *L'Argia* à Venise, et *Il Pomo d'oro* à Vienne, production luxueuse, le plus baroque de tous les opéras baroques, à l'occasion de l'anniversaire de l'impératrice (1668).

En 1668, un an avant sa mort, Cesti éprouve à nouveau la nostalgie de son pays. Il veut se fixer à Venise, mais Rosa le lui déconseille en raison "du scandale qu'il y avait

provoqué lors d'un séjour précédent". Cependant, en janvier 1669, c'est à Venise qu'on donne encore un opéra de lui, *Geneserico*. Il passe les derniers mois de sa vie en Toscane et meurt le 14 octobre 1669 à Florence.

Pria ch'adori

Cette œuvre complexe, véritable "serenata a 2 voci" commence par un duo en forme de rondo : "Avant d'aimer et de languir / dans les chaînes brûlantes, / réfléchis bien, mon cœur..."

En d'autres termes, il est facile de tomber amoureux, mais l'amant prisonnier sans espoir d'un filet inextricable a perdu sa belle insouciance d'autrefois. Dans le passage suivant, un dialogue dramatique, le poète baroque utilise la métaphore – l'amour est un labyrinthe – et flirte un peu irrespectueusement avec le thème si "grave" de la mythologie grecque. Ses pensées vont au labyrinthe effrayant, le palais du roi Minos de Crète, où habitait dans les temps anciens le monstrueux Minotaure. Thésée, le héros d'Athènes, s'échappe du labyrinthe après avoir tué le monstre grâce au fil de la princesse crétoise Ariane, qui s'est entre-temps éprise de lui.

Et le poète demande s'il a une possibilité d'échapper à ce palais enchanté, où le désir aveugle l'a poussé. Dans son imagination, il se sert des ailes en cire de Dédale pour voler au-dessus des gouffres béants jusqu'en Crète. Là, il demande à Ariane le "fil puissant" lui permettant de sortir sain et sauf du labyrinthe. Ce qui est évidemment un non-sens mythologique, car Ariane ne se trouvait plus en Crète après son aventure avec Thésée, mais l'*Aria* n'en est pas moins belle.

Hélas, la *donzella* crétoise ne peut accéder à son désir et répond : "Le fil fatal / me fut ravi par l'infidèle Thésée..." et elle ajoute que lui, qui veut échapper aux tourments de l'amour ("dal amoroso scempio"), devrait songer à ce qu'elle a souffert :

"Trophée d'un adorateur trompeur, / qui m'enivra de belles paroles..." et dont l'infidélité "... est le seul fil de ma triste aventure..."

Jeu de mots subtil !

Vient ensuite le moment sans doute le plus émouvant de toute la pièce, lorsque ce "Lamento d'Arianna" devient inopinément un duo. Nous avons l'impression que le poète compatit si intensément aux peines d'Ariane qu'il décide de se joindre à son chant. Tous deux s'adressent alors à l'audience émue ("miserere schiere") qui vient d'écouter en larmes le monologue d'Ariane : "... Gravez dans vos mémoires : / que cette histoire tragique / soit un miroir / pour tous ceux qui aiment."

Amanti, io vi disfido

Un morceau de bravoure appartenant à la longue tradition des "pièces de bataille" qui furent composées à partir du XVI^e siècle. Tout l'arsenal conventionnel qui caractérise ce genre – et pour lequel Monteverdi (*Madrigali guerrieri*) et Carissimi avaient une prédilection – se trouve dans cette cantate : signal de trompette, appel aux armes, etc.

Lacrime mie

C'est un texte particulièrement larmoyant que Cesti met en musique avec un clin d'œil au public :

"Mes larmes, pourquoi vous accumulez-vous dans mon cœur, / pourquoi vous trompez-vous vous-mêmes, / mes larmes, coulez..."

Mia tiranna

Le musicologue Hermann Kretzschmar écrit que Cesti excelle "dans l'expression de l'ardeur et de la tendresse, là où les sons expriment les tendres impulsions d'un cœur qui aime, où l'amant solitaire languit et se souvient, où il s'agit de décrire des rêveries délicates" (*Geschichte der Oper*, 1919). Pour Claude Palisca, le trait principal des cantates de Cesti est une "suave vocalité". Tout ceci est parfaitement illustré dans cette cantate qui n'est rien d'autre qu'un grand air *da capo* (ABA', mais la section A' a un autre texte, une *confirmatio* réthorique, tant pour la musique que pour le texte). La superbe mélodie aurait pu être écrite par Haendel.

Donald J. Grout remarque à juste titre dans *Short History of Opera* : "(La musique de Cesti) ... sonne moins hardie et expérimentale (en comparaison avec son contemporain Cavalli par exemple), plus dans le style du XVIII^e siècle."

L'interprétation de cette cantate est une leçon d'humilité pour le chanteur : une ornementation sophistiquée détruirait le subtil *cantabile* de la mélodie. D'une façon générale, la cantate baroque "est davantage porteuse de beau chant que d'expression dramatique" (Grout, ib.).

1623–1640

Pietro Cesti born at Arezzo. He became a boy chorister in the Cathedral and the Church of S. Maria della Pieve. In 1637, at the age of 14, he entered the Franciscan order of the 'Minori Conventuali', taking the name of 'Frate Antonio'. This is probably the origin of the corrupt version of his Christian name, 'Marc' Antonio', found on the title pages of some of his operas.

1640–1645

During this period Cesti is said to have studied in Rome with A.M. Abbatini and G. Carissimi, but not a single scrap of documentary evidence has survived. It is assumed that Cesti was a more or less self-taught composer.

1646–1648

Cesti was music master at the Seminary in Volterra and *direttore della cappella* in the Cathedral. He was ordained as a priest. At Volterra Cesti was admitted to the circle of Salvatore Rosa, a celebrated poet, lutenist, and painter (and amateur composer), who had slated 'the depraved taste of Italian church music' in the cutting satire *La Musica* (1640). Rosa's letters provide a rich fund of information on Cesti's life. Cesti's first chamber cantatas were composed to words by Rosa.

1649–1652

Cesti became famous overnight after the production of his first opera *L'Orontea* (1649) in Venice. Rosa called him 'the glory and splendour of the secular scene'. During this period he spent some time at the Medici court in Florence, but was dismissed for 'unseemly conduct' (1650). An appearance as a tenor singer at Lucca (1650) was looked upon with disfavour by his abbot. A new opera for Venice, *Cesare amante* (1651) increased his popularity. (Rosa, 1652: 'In Venice he is regarded as the leading composer of the day.') All sorts of amorous adventures got the young priest into great difficulties.

1652–1657

First period at Innsbruck. Cesti became *maestro di cappella* at the court of Archduke Ferdinand Carl. He was given considerable freedom to travel. Between his numerous musical activities at Innsbruck he continued to work in Italy. Besides the vocal chamber music, two operas were written in this period, the first for Lucca (*Alessandro, il vincitor di se stesso*, 1654), the second for Innsbruck (*L'Argia*, 1655) on the occasion of the visit of Queen Christina of Sweden.

1657–1662

We find Cesti in Rome for almost the whole of this period. From December 1659 until February 1662 he combined the position of singer in the Sistine Chapel with his official function at Innsbruck. (Rosa: 'He is at present actually able to serve two masters with great success.') He was released from his religious vows. Cesti was now at the height of his fame, 'miracolo della musica'. In Paris it was being considered to entrust him with

the composition of a festival opera for the marriage of Louis XIV (1660) because Cavalli was threatening to relinquish his commission (which, in the event, he did not do). In Rome he accepted a commission from Archduke Ferdinand to compose an opera for the marriage of Cosimo de' Medici in Florence (*La Dori, ovvero la Schiava fedele*, 1661). This was to become his masterpiece. He spent the greater part of 1661 in Florence preparing the production of the opera. He had a great deal of trouble with the Sistine Chapel: the relinquishing of his appointment (1662) caused serious friction with the ecclesiastical authorities.

1662–1665

Second period at Innsbruck. He lived in his own house and bore a title of nobility ('Marchese di Leombria'), both gifts from the Archduke who died in 1663. In the same year *La Dori* was produced in Venice, the first in a series of 'revivals' of Cesti's operas, evidence of their great popularity. In 1665 Ferdinand's successor, Sigmund Franz died unexpectedly. In a letter of this year Cesti speaks of 'an excellent group of chamber singers assembled around me in Innsbruck', a fine ensemble without affectations ('una musica così unita e concertata'). Many of the *Cantate e Duetti da camera* were doubtlessly composed for these singers who later followed Cesti to Vienna. The words are probably by Giov. Filippo Apolloni and Francesco Sbarra, both court poets at Innsbruck. Some of the poems (e.g. *Alpi nevose e dure* and *Mia tiranna*, which is recorded here) contain allusions to the Alps, indescribably beautiful but as hard and unapproachable as the beloved. Most of the cantatas are 'Canzoni amorose'; several are of a narrative-dramatic character like the great duet-cantata *Pria ch'adori*. With Luigi Rossi and Giacomo Carissimi, Cesti was one of the most popular composers of vocal chamber music of the time. He took pleasure in associating himself with these two colleagues, as is borne out in the buffo-like cantata *Aspettate* when the singer asks the audience by which composer he should sing a cantata, 'by the man, so unusually gifted, who bears the name of a king [= Luigi Rossi – Louis XIV], or by the one whose name is the superlative of 'caro' [= Carissimi]'.

1665–1669

For the rest of his life Cesti was vice-Kapellmeister at the Imperial Court in Vienna. The Emperor had already appointed him 'Cappellano d'honore'. Within a year and a half (February 1666 – July 1667) five new operas were produced, one in Venice (*Tito*), and five in Vienna (*Nettuno e Flora festeggianti*; *Il pomo d'oro* for the marriage of Leopold I to the Infanta Margharita of Spain; *Le disgrazie d'Amore*; *Semiramide*, and *La Germania esultante*). These were followed by numerous revivals of older operas, both in Italy (*L'Orontea* and *L'Argia* in Venice, among others), and in Vienna (*Il pomo d'oro*, a sumptuous production of the most Baroque of all Baroque operas, for the birthday of the Empress in 1668). In 1668, a year before his death, Cesti again felt homesick for Italy; he planned to settle in Venice, but Rosa dissuaded him from doing so in consideration of 'the scandal he had caused during an earlier sojourn'. Nevertheless, in January 1669 yet another of his operas was produced in Venice (*Genserico*). He spent the final months of his life in Tuscany and died on 14 October 1669 in Florence.

Pria ch'adori

This complex work, a true 'serenata a 2 voci' begins with a duet in rondo form.

'Before loving and languishing / In burning chains, / O my heart, take heed...'

In other words, it is easy to fall in love, but he who is in love becomes hopelessly entangled in an inextricable web and his formerly carefree life is lost forever.

In the sequel – a dramatic dialogue – the Baroque poet elaborates this metaphor of love as a labyrinth, somewhat disrespectfully flirting with so 'serious' a subject as Greek mythology. He thinks of the fearful labyrinth, the palace of the Cretan King Minos, where, in ancient times, the monstrous Minotaur dwelt. Theseus, the Athenian hero, after killing the monster, was, however, able to find his way out of the labyrinth by means of the thread given to him by the Cretan princess Ariadne who had meanwhile fallen in love with him. The poet asks himself whether there might, after all, be a way out of the enchanted palace into which blind yearning has driven him. In his imagination he puts on Daedalus' waxen wings, flies over gaping abysses, and makes his way towards Crete. There he begs Ariadne for the 'mighty thread' that will permit him to escape safely from the labyrinth. This is, of course, mythological nonsense, because after her adventure with Theseus, Ariadne was certainly no longer on Crete, but the 'aria' is all the more beautiful for it. Unfortunately the Cretan damsel (*donzella*) cannot fulfil his request since, according to her reply: 'The fatal thread / Was taken from me by the faithless Theseus...' And, she continues, he who desires to escape from the torments of love (*dal amoroso scempio*) should remember what *she* has suffered, the victim of 'A deceiving worshipper / Who made me drunk with his vows...' Whose faithlessness is 'The only thread of my sad history.'

A subtle play on words. Now follows what is probably the most moving moment in the entire composition, when this 'Lamento d'Arianna' suddenly becomes a duet. It is almost as if the poet feels such intense compassion for Ariadne's grief that he decides to sing with her. They both turn to the stricken audience (*misere schiere*) who have been listening in tears to Ariadne's monologue, exhorting them 'To engrave this tragic story in their memories as a mirror for all lovers.'

Amanti, io vi disfido

A little bravura piece, firmly rooted in the long tradition of *battaglia*-pieces that had been composed since the sixteenth century. The full arsenal of conventions characterising this type of piece for which Monteverdi (*Madrigali guerrieri*) and Carissimi, among others, had a particular penchant, comes into play in this cantata: trumpet signals, muster calls, etc.

Lacrime mie

A particularly tear-laden text which Cesti sets to music with a sidelong wink at the audience.

'My tears, why stay closed up in my heart? / Why deceive yourselves? / Flow forth, my tears...'

Mia tiranna

The musicologist Hermann Kretzschmar once wrote that Cesti excelled 'in the expression of ardour and tenderness, in which sounds speak of the gentle impulses of loving hearts, in which a lonely lover yearns and remembers, and in the depiction of thoughtful reveries' (*Geschichte der Oper*, 1919). Claude Palisca defines 'suave vocality' as the most typical feature of his cantatas. All of this is strikingly illustrated by this cantata which is nothing less than a single, extended da capo aria (*ABA'* – but *A'* has different words and is therefore, both musically and textually a rhetorical *confirmatio*), with a superb melody that might almost have been written by Handel. Donald J. Grout justly remarks in his *Short History of Opera*: '(Cesti's music) sounds less bold and experimental,' (in comparison with his contemporary Cavalli, for example) 'more like the style of the 18th century'. The performance of an aria like this is a lesson in humility for the singer; sophisticated ornamentation, for instance, would disrupt the subtle cantabile of the melody. In any case, the Baroque cantata is, in general, 'a vehicle for fine singing rather than for dramatic expression' (Grout, *ibid.*).

1623–1640

Pietro Cesti wird in Arezzo geboren. Er wirkt als Sängerknabe in den Chören des Doms und der Kirche S. Maria della Pieve mit. Im Jahre 1637, im Alter von 14 Jahren, tritt er dem Franziskaner-Orden der "Minori Conventuali" bei. Er nimmt den Namen "Don Antonio" an, worauf vielleicht die irrtümliche Anwendung des Vornamens "Marc' Antonio" zurückzuführen ist, die man auf Titelblättern einiger seiner Opern antrifft.

1640–1645

Während dieser Zeit soll Cesti in Rom bei A. M. Abbatini und G. Carissimi studiert haben, jedoch gibt es darüber keine dokumentarischen Beweise. Es ist anzunehmen, daß Cesti mehr oder weniger Autodidakt war.

1646–1648

Cesti ist Musiklehrer am Preisterseminar von Volterra und ebenfalls "direttore della Capella" an der Kathedrale. Er wird zum Priester geweiht. In Volterra hat Cesti Zugang zum Kreise Salvatore Rosas. Rosa, ein berühmter Dichter, Lautenist und Maler (und Amateur-Komponist), ist der Verfasser einer scharfen Satire "La Musica" (1640), in der er den "verdorbenen Geschmack der italienischen Kirchenmusik" kritisiert. Rosas Briefe geben uns reichhaltige Auskunft über Cestis Leben. Auf einen Text von Rosa komponierte er seine erste Kammerkantate.

1649–1652

Cesti wird nach der Aufführung seiner ersten Oper in Venedig (*L'Orontea*, 1649) auf einen Schlag berühmt. Rosa bezeichnet ihn als "den Glanz und die Ehre der weltlichen Szene". In dieser Zeit verweilt Cesti ebenfalls am Hofe der Medici in Florenz, wo man ihn wegen "ungebührlichem Betragens" entläßt (1650). Sein Auftritt als Sänger (Tenor) in Lucca (1650) wird ihm von seinem Abt sehr übel genommen.

Eine neue Oper für Venedig, *Cesare Amante* (1651), macht ihn noch berühmter. Rosa schreibt dazu 1652: "In Venedig betrachtet man ihn derzeit als den Spitzenkomponisten." Verschiedene Liebesabenteuer tragen dem jungen Priester mancherlei Schwierigkeiten ein.

1652–1657

1. Periode in Innsbruck. Cesti ist "Maestro di Capella" am Hofe des Erzherzogs Ferdinand Carl. Seine Funktion läßt ihm jedoch viel Freiheit zum Reisen. Zwischen seinen zahlreichen Aktivitäten in Innsbruck wirkt er ebenfalls in Italien. Neben vokaler Kammermusik schreibt Cesti in dieser Zeit zwei Opern: *Allesandro, il vincitor de Se Stesso* (1654) für Lucca, und *L'Argia* (1655) für Innsbruck, zu Anlaß des Besuchs der Königin Christina von Schweden.

1657–1662

Cesti hält sich fast ständig in Rom auf. Von Dezember 1659 bis Februar 1662 wirkt er, neben seiner offiziellen Funktion in Innsbruck, ebenfalls als Sänger der Sixtinischen Kapelle. (Rosa: "Im Moment ist er sogar fähig, zwei Herren zu dienen, und dies mit

Erfolg.") Er wird von seinem Gelübte befreit. Cesti ist zu dieser Zeit auf dem Höhepunkt seines Ruhms, ein "Miracolo de la Musica". In Paris erwägt man, ihn mit der Komposition einer Festoper für die Hochzeit Ludwigs XIV. zu beauftragen, nachdem Cavalli mit einer Absage droht, was dieser letztenendes nicht getan hat. In Rom komponiert Cesti im Auftrag des Erzherzogs Ferdinand eine Oper für die Hochzeit Cosimos de' Medici in Florenz, *La Dori*, ovvero la Schiava Fedele (1661). Sie soll sein Meisterwerk werden. Einen großen Teil des Jahres verbringt Cesti in Florenz, um sich um die Vorbereitung zur Aufführung zu kümmern. Er bekommt Probleme mit der Sixtinischen Kapelle. Die Entbindung seines Gelübtes (1662) verursacht ernstliche Schwierigkeiten mit den kirchlichen Autoritäten.

1662–1665

2. Periode in Innsbruck. Hier besitzt er ein eigenes Haus und einen Adelstitel ("Marchese de Leombria"), zwei großzügige Geschenke des Erzherzogs, der im Jahre 1663 stirbt. Im selben Jahr wird *La Dori* in Venedig aufgeführt. Es ist die erste Wiederaufführung einer seiner Opern und beweist seine große Beliebtheit. Im Jahr 1665 stirbt völlig unerwartet Ferdinands Nachfolger, Sigmund Franz.

In einem Brief dieses Jahres erwähnt Cesti "eine gute Gruppe von Kammersängern, die mich hier in Innsbruck umgibt", ein echtes Sängersenemble ohne Starallüren ("una musica cosi unita e concertata"). Ein großer Teil von Cestis Kammerkantaten und Duetten ist wahrscheinlich für diese Sänger geschrieben worden, die Cesti später nach Wien folgen sollten. Die Textdichter sind vielleicht Giovanni Filippo Apolloni und Francesco Sbarra. Beide waren Hofdichter in Innsbruck. Einige Texte (z.B. *Alpi nevose e dure* und *Mia Tiranna*, hier aufgenommen) beziehen sich auf die Alpen, von unbeschreiblicher Schönheit, aber hart und unnahbar die Geliebte. Die meisten Cantaten sind *Canzoni Amorse*, einige haben erzählend-dramatischen Charakter, wie die große *Cantata a due Pria ch'adori*. Mit Luigi Rossi und Giacomo Carissimi gehört Cesti zu den populärsten Komponisten vokaler Kammermusik der Zeit. Er selbst sieht sich gerne im Zusammenhang mit seinen beiden Kollegen. So befragt der Sänger in der possenhaften Kantate *Aspettate* das Publikum, von welchem Komponisten er ihm eine Kantate singen soll: "Von dem so außergewöhnlich begabten Mann, der den Namen eines Königs trägt? (Luigi Rossi = Ludwig XIV.) oder von dem, dessen Namen der Superlativ von "caro" ist? (Carissimi)."

1665–1669

Zu Lebensende wird Cesti "Vice-Kapellmeister" am kaiserlichen Hofe zu Wien. Vorher hatte ihm der Kaiser bereits den Titel "*Cappellano d'honore*" verliehen. In andertalb Jahren (Februar 1666 bis Juli 1667) werden sechs neue Opern von Cesti aufgeführt: eine in Venedig (*Tito*) und fünf in Wien: *Nettuno e Flora Festeggianti*, *Il Pomo d'oro* anläßlich der Hochzeit Leopolds I. mit der Infantin Margareta von Spanien, *Le Disgrazie d'Amore*, *Semiramide* und *La Germania esultante*. Danach fanden zahlreiche Wiederaufführungen von früheren Opern statt: *L'Orontea* und *L'Argia* in Venedig und in Wien anläßlich des Geburtstages der Kaiserin (1668), *Il Pomo d'oro*, eine Prachtoper, die barockste aller Barockopern.

1668, ein Jahr vor seinem Tode, bekommt Cesti erneut Heimweh nach Italien. Er will sich in Venedig niederlassen, aber Rosa rät es ihm ab, angesichts "des Skandals, den er bei einem früheren Aufenthalt erweckt hat". Jedoch wird im Januar 1669 in Venedig noch eine Oper (*Genserico*) von ihm aufgeführt. Er verbringt die letzten Monate seines Lebens in der Toskana und stirbt am 14. Oktober 1669 in Florenz.

Pria ch'adori

Diese komplexe Komposition, eine wahre "Serenata a 2 voci", beginnt mit einem Duett in Rondo-Form. "Bevor Du ein Sklave der Liebe wirst, / in feurigen Ketten zu verschmachten, / bedenke es wohl, oh mein Herz ..."

Mit anderen Worten: Sich zu verlieben, geht schnell, aber wer sich verliebt, gerät aussichtslos in eine unentwirrbare Schlinge, und das unbesorgte Leben von früher geht für immer verloren. Im anschließenden dramatischen Dialog bedient sich der Barockdichter des Labyrinths als Gleichnis der Liebe, wobei er ohne viel Ehrfurcht mit einem so "gewichtigen" Thema wie der griechischen Mythologie kokettiert. Seine Gedanken schweifen zum gefürchteten Labyrinth, dem Palast des Königs Minos auf Kreta, wo zu uralten Zeiten das furchtbare Ungeheuer, der Minotaurus, wohnte. Theseus, dem Helden von Athen, der das Ungeheuer getötet hat, gelang es, dank des Fadens, den ihm die in ihn verliebte kretische Prinzessin Ariadne gegeben hat, ungefährdet aus dem Labyrinth zu entkommen. Der Dichter fragt sich, ob es eine Möglichkeit gäbe, dem verzauberten Schloß, wohin ihn blindes Verlangen getrieben hat, zu entinnen. In seiner Phantasie bindet er sich die wächsernen Flügel Dädalus' an und fliegt über gähnende Abgründe nach Kreta. Dort bittet er Ariadne um den "mächtigen Faden", der es ihm erlauben wird, das Labyrinth unversehrt zu verlassen. Dies ist natürlich mythologischer Unsinn, denn Ariadne befand sich nach ihrem Abenteuer mit Theseus sicherlich nicht mehr auf Kreta, aber die "Aria" ist deshalb umso schöner.

Leider kann die kretische Jungfrau (Donzella) seinen Wunsch nicht erfüllen, weil, so lautet ihre Antwort- "der verhängnisvolle Faden / mir vom treulosen Theseus geraubt wurde" ... Sie fügt hinzu, daß derjenige, der den Qualen der Liebe (dal amoroso scempio) entinnen will, sich entsinnen soll, was sie gelitten hat, das Opfer "eines trügerischen Anbeters, / der mich berauschte mit schönen Worten"... und dessen Treulosigkeit "der einzige Faden meiner traurigen Geschichte ist".

Ein sinnreiches Wortspiel! Darausf folgt wohl der ergreifendste Abschnitt des ganzen Werkes, wo dieses "Lamento d'Arianna" plötzlich zweistimmig wird, als ob der Dichter so starkes Mitleid mit dem Kummer Ariadnes empfinde, um sich ihrem Gang anzuschließen. Beide wenden sich nun an die bewegte Zuhörerschaft (misere schiere), die in Tränen Ariadnes Monolog zugelauscht hat, und ermahnen sie, sich "den traurigen Werdegang ihres Schicksals einzuprägen: / möge er ein Spiegel sein / für alle, die lieben" ...

Amanti, io vi disfido

Ein kleines Bravourstück, gänzlich in der langen Tradition der Battaglia-Stücke, die seit dem 16. Jahrhundert geschrieben wurden. Das ganze Arsenal herkömmlicher Formeln dieser Gattung, für die Monteverdi (Madrigali Guerrieri) und Carissimi eine besondere Vorliebe hatten, kommt in dieser Kantate zur Geltung: Trompetensignale, Waffenaufwurf, usw.

Lacrime mie hat einen besonderen weinerlichen Text, den Cesti mit einem Augenzwinkern zum Publikum vertont hat. "Meine Tränen, warum sammelt ihr euch in meinem Herzen an? Warum betrügt ihr euch selbst? Meine Tränen, strömt" ...

Mia Tiranna

Der Musikwissenschaftler Hermann Kretzschmar schreibt, daß Cesti sich auszeichnet "im Ausdruck des innigen und Zarten, da, wo ein Einsamer sich sehnt und erinnert, wo sinnige Träumereien zu schildern sind" (Geschichte der Oper 1919). Claude Palisca bezeichnet das typischste Merkmal seiner Kantaten als "suave vocalità". Diese Kennzeichen kommen in dieser Kantate besonders treffend zum Ausdruck. Sie ist nichts anderes als eine ausgedehnte Da Capo-Arie (ABA' – aber A' hat einen neuen Text und ist also, sowohl in Bezug auf die Musik als auch auf den Text, eine rhetorische Confirmation.); eine herrliche Melodie, die fast von Händel stammen könnte. Mit Recht bemerkt Donald J. Grout in seiner *Short History of Opera*, daß (die Musik von Cesti), weniger kühn und experimentell klingt (im Vergleich zu seinen Zeitgenossen wie z.B. Cavalli) und sich eher dem Stil des 18. Jahrhunderts nähert". Eine Arie wie diese ist für den Sänger eine Lehre der Demut: Raffinierte Verzierungen würden das kunstvolle Cantabile beeinträchtigen. Im übrigen ist die Barockkantate "eher der Vermittler des schönen Gesangs als des dramatischen Ausdrucks". (Grout, ib.)

1 Pria ch'adori

Pria ch'adori e resti avvinto,
In sì fervide catene,
O mio cor, pensaci, pensaci bene.
Mentre scherzi su le soglie
Delle doglie e delle pene,
O mio cor, pensaci, pensaci bene.
Di Cupido il labirinto
Mille mostri in se ritiene
O mio cor, pensaci, pensaci bene.
Ben gemmate egl'ha le porte,
Ma nell'intimo del centro
È tutt'ombra e tutto morte.
Chi talora entrovvi dentro
Non uscì se non estinto.
Pria ch'adori e resti avvinto,
In sì fervide catene,
O mio cor, pensaci, pensaci bene.
Allor cieco il desio,
Ch'ardeva impaziente
D'avventurarsi al incantato albergo
In cui trionfa amore,
Si pose l'ali al tergo
E disse al core:
Se tanto ohimè paventi
Di penetrar quel carcere adorato,
Ove ogni prigioner vive beato, solo,
Perché non puoi indi ritrar
Il piè quando più vuoi,
Ecco, ch'a tuo favor dispiego il volo,
Là nel crètico suolo.
Scorro la valle, il pian, la costa, il monte,
Varco gli ondosi abissi,
Et avido di meta, divoro i cieli e l'aure,
E giungo in Creta,
E senz'altra tardanza,
Per bandir quel timor che sì t'affanna
Chiedo il filo possente ad Arianna.
Danne o bella per pietà,
Per pietà quello stame,
Che maestro riconduce
Ognor sì destro i prigionieri in libertà.
Danne o bella per pietà.
Un animo timido restasi

Sul ingresso del regno d'amore,
Disperando se troppo inoltrasi
Trovar via d'uscir più fuori.
Ma, se provvido fil da te si dona,
Già disfida ogni rischio e s'imprigiona.
Io, di sì saggio amante
(Rispose allor la crètica donzella)
Son pronta a soddisfar brama sì bella.
Ma, perché il fatal nastro
Dal infido Teseo mi fu rapito,
Per sua scorta miglior me stessa addito,
Che a trar un cor dal amoroso scempio
Altro stame non ho ch'il proprio esempio.
Deh! mi contempli un po' quel dubbio core.
Divenuta trofeo d'adorator mentito.
Mi veda ebbra di vezzi, ricca di giuramenti,
Carica di promesse, tumida di speranze,
E poi lasciata, solinga e disperata,
Sul più rigido sasso delle sponde di Nasso.
O che stame fedele,
Per fuggir d'ogni orror con palma e gloria!
È solo il fil di mia dolente istoria.
Misere schiere che piangete,
Imprimete nel pensiero
L'aspro tenor della sventura mia,
E questa nel amar specchio vi sia,
Poiché non v'è per evitar l'inganno,
Consigliero maggior che l'altrui danno.

2 Amanti, io vi disfido

Amanti, io vi disfido!
A chi più serve et ama,
A chi è più fido,
Io vi disfido!
In campo aperto aspetto
Ogni ferito petto;
Ogn'alma accuso,
E sia giudice Amor di tal contesa.
All'armi, alla tenzone
Vengan' gl'amanti fidi al paragone.
Il mondo il campo sia,
Scudo la fede mia, tromba la fama.
E' guerriero, guerrier il mio cuor,

Ch'ama et riamà.
Si gloria il fido cuore
Ch'insegna il ben amar anch'ad Amore.
E s'alcun non me'l crede
Prova della mia fede i pregi e i vanti.
A battaglia, a battaglia,
Mortal vi sfido, amanti!

3 Lacrime mie

Lacrime mie, che fate?
Se a ristorar il core
Entro il seno serbate
Il chiuso umore.
Oh, quanto v'ingannate.

Per gli occhi trabocchi la vena ozioza,
Fetida allor diviene acqua che posa,
Dal core di sasso apritevi il passo,
Venite e pentite le colpe omai purgate
Lacrime mie, che fate?

Quante volte lo sdegno dell'adirata Filli,
Vi trasse a mille dal più cupo del seno?
Quante volte il veleno di geloso sospetto,
Con larga vena vi chiamò dal petto?
Ed or ch'alma contrita a deplorar v'invita
I deliri del cor, perché tardate?
Lacrime mie, che fate?

Dunque l'ira d'un volto sdegnato
Si paventa vie più che del cielo,
E se il dio di vendetta arma il telo
Men si teme d'un ciglio adirato.
Gelosia n'affligg'e tormenta
Se felice si mira un rivale
E contento nel proprio suo male
Spensierato il cor s'addormenta.

Su, su, pietose pupille!
Destate al cor, gli spiriti sopiti!
Su, su, con frequenti inviti,
Delle cadenti stille,
Chiamatelo, svegliatelo dal profondo letargo
E se talpa già fu si cangi in Argo.

4 Mia tiranna

Mia tiranna, o dio, pietà.
Son ferito e prigioniero
Che d'Amor nel crudo impero
Tal mi fè la tua beltà.

Del tuo sguardo dolce dardo
A piagarmi i vanni aprì,
Poi di tempra indissolubile
Col tuo crin l'arcier volubile
Nodi aurati all'alma ordì.
Ond' avvolto in mille pene
Alle piaghe, alle catene,
Sventurato indarno spero;
O salute o libertà.

Nel tuo volto stassi accolto,
Quant'il ciel di vago ha in sè;
Del tuo ciglio il raggio amabile
Fisso il guardo, un'alma instabile
Poi, se può rivolga il piè.
Chi d'amor non cura il foco,
Il suo stral si prend'a gioco,
Disponendo il fasto altiero,
Nel mirarti al fin dirà:
Son ferito e prigioniero,
Mia tiranna, oh dio, pietà.

Vanti pur d'alpino scoglio
Duro core haver l'asprezza
Che mirar la tua bellezza non potrà,
Non potrà senza cordoglio.

Orontea

5 Sinfonia avanti il Prologo

6 Atto I, scena 11

SILANDRA
Qual nova luce aggirasi
Dentro le regie mura?
Qual stupor di natura
Nel grand' Egitto ammirasi?
Ah, quel sembiante vago,
Che languente mirai,
Non è d'uman pittore,
Ma ben d'Amore una verace imago.

ALIDORO
Deh, cortese donzella.

SILANDRA
Ohimè, che miro?

ALIDORO
Al quartiere Real fammi la scorta.

SILANDRA
Io giunsi al cielo, e non me n'ero accorta.
Tosto ti condurrò dove tu chiedi,
Pur che...

ALIDORO
Di' pur.

SILANDRA
O, Dio...

ALIDORO
Non parli più?

SILANDRA
Pur che tù...

ALIDORO
Che sarà?

SILANDRA
Volessi...

ALIDORO
E che?

SILANDRA
Ohimè, dir non lo sò.

ALIDORO
E se non parli, io non t'intenderò.

SILANDRA
Sentimi dunque.

ALIDORO
Ascolto.

SILANDRA
Idolatra son'io del tuo bel volto.

ALIDORO
A gli scherni donneschi
Ben avezzo è Alidoro.

SILANDRA
Qual idolo d'Amor, t'amo e t'adoro.

ALIDORO
Non aspira tant'alto il mio pensiero.

SILANDRA
Non occorre aspirar, dove d'è giunto.

ALIDORO
Non s'ama in un sol punto.

SILANDRA
Amore in un istante
Mi nacque in seno, e diventò gigante.

ALIDORO
Donzelletta
Vezzasetta,
D'ascoltarti non mi pento.
Con gl'accenti
Tuoï pungenti
Scherza pur, ch'io son contento.

SILANDRA
Non schernisco,
Riverisco
Le celesti Deità.
S'io t'adoro,
Alidoro,
Il mio cor trafitto il sà.

ALIDORO
Troppo bella
Sei Donzella;
Ond'il cor, che mio già fù,
Ben mi dice,
Infelice,
Ch'altro vago adori tù.

SILANDRA
Altri rai
Adorai,
Quand'amore mi ti celò.
Or ti guardo,
E tutt' ardo
A quel sol, che m'infiammò.

ALIDORO & SILANDRA
Or s'amore
Per me'l core
Dolcemente ti ferì...
Questo petto,
Mio diletto...
Stringi pur la notte e'l dì.

7 Atto II, scena 1

ORONTEA
S'io non vedo Alidoro
Par che manchin gli spirti,
E lungi dal suo bel' quasi mi moro;
S'io lo miro, respiro;
Il fulgor de' suoi sguardi il cor ricrea,
E sento dirmi in tacita favella:
Adoralo, Orontea.

Adorisi sempre,
Ne mai miti tempre
Chi serve al suo bene
Fra ceppi e catene.
Le doglie, l'asprezze
Sian tutte dolcezze.
E chi d'amar desia non si lamenti,
Che le gioie d'amor sono i tormenti.

Amor, ah, ti conosco,
Dalla facella tue vien quest'ardore;
So chi tu sei, t'ho conosciuto Amore.
Amore? dunque
Amo un vil pellegrino:
Io che dianzi sprezzai più d'un regnante.
Ov'è'l fasto reale, ov'è'l decoro?
O Dio, non posso più, vinta son io;
Odami il mondo tutto, amo Alidoro.



harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 1979, 2004
1-4 : Enregistrement avril 1978, Notre-Dame des Anges, Lurs
Prise de son : Alberto Paulin
5-7 : Enregistrement août 1982, Tiroler Landestheater, Innsbruck
Direction artistique : Klaus L. Neumann – Prise de son : Dr. Thomas Gallia
Coproduction WDR
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Design : Christel Exelmans
avec la collaboration de Exelmans Graphics
Photo couverture : Marie-Pierre Morel
Imprimé en Allemagne

www.harmoniamundi.com

HMX 2901018