



photo © Marco Borggreve

La Risonanza

EMANUELA GALLI, *soprano*

YETZABEL ARIAS FERNÁNDEZ, *soprano*

MARTÍN ORO, *alto*

Nicholas Robinson, Silvia Colli, Ulrike Fischer, Ana Liz Ojeda, *violin I*

Carlo Lazzaroni, Rossella Borsoni, Ulrike Slowik, *violin II*

Gianni de Rosa, Livia Baldi, *viola*

Caterina Dell'Agnello, Claudia Poz, *cello*

Davide Nava, *double bass*

Gabriele Palomba, *theorbo*

Fabio Bonizzoni, *harpsichord & direction*

Recorded in Saint Michel en Thiérache (France) in June 2010

Engineered and edited by Adriaan Verstijnen

Produced by Tini Mathot

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Design: Valentín Iglesias

© 2011 MusiContact GmbH

Questo disco è dedicato alla memoria di Federica Dal Conte.

Lei se ne è andata, ma il suo amore per la musica e per l'arte resteranno sempre con noi.

F. B.

Serenate a Filli

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

‘SERENATA À FILLI’

A 3 CON STROMENTI (*Tacete, aure, tacete*)

Serenata for 2 sopranos, alto and orchestra

Roma, 1706

[EMANUELA GALLI: FILENO | YETZABEL ARIAS FERNÁNDEZ: NISO | MARTÍN ORO: DORALBO]

- 1 Sinfonia 2:50 2 Recitativo (FILENO): *Tacete, tacete aure* 2:16 3 Aria (FILENO, NISO): *A ragion* 5:37
4 Recitativo (NISO): *Dormite pur* 0:51 5 Aria (FILENO, NISO): *Al mio cordoglio* 4:07
6 Recitativo (DORALBO): *Ab no! Luci, stelle* 0:28 7 a 2 (FILENO/NISO, DORALBO): *Deh! fugate* 3:33
8 Aria (DORALBO): *Se da Filli* 2:51 9 Recitativo (DORALBO): *Ma stolto* 0:36
10 a 2 (FILENO, DORALBO): *Con durissimi legami* 2:41 11 Recitativo (FILENO): *Dunque se fian* 0:33
12 a 3 (FILENO, NISO, DORALBO): *Se v'agrada* 1:47 13 Recitativo (NISO): *Lasso, che i miei sospiri* 0:48
14 Aria (NISO): *Ombre voi* 3:31 15 Recitativo (FILENO): *Dove si vidde mai* 0:40
16 Aria (FILENO): *No, non m'ingannate* 2:12 17 Aria (DORALBO): *Quell'ardor* 1:26
18 Recitativo (DORALBO): *Folle, ma che deliro!* 1:19 19 a 3 (FILENO, NISO, DORALBO): *Svegliati o bella* 3:20

‘LE MUSE URANIA E CLIO LODANO LE BELLEZZE DI FILLI’

A 3 CON STROMENTI (*O mie figlie canore*)

Serenata for 2 sopranos, alto and orchestra

Roma, 1706

[EMANUELA GALLI: SOLE | YETZABEL ARIAS FERNÁNDEZ: URANIA | MARTÍN ORO: CLIO]

- 20 Introduzione 1:09 21 Recitativo (SOLE): *O mie figlie canore* 1:02
22 a 3 (SOLE, URANIA, CLIO): *Viva, viva* 1:27 23 Recitativo (CLIO): *Sì, sì stupor non fia* 0:24
24 Aria (URANIA): *Sua guancia vezzosa* 2:26 25 Recitativo (SOLE): *Io, io che il Sole sono* 0:18
26 Aria (CLIO): *O che serri* 1:11 27 Recitativo (SOLE): *E la bellezza* 0:20 28 Aria (SOLE): *Se rivolge* 3:35
29 Recitativo (URANIA): *Per celebrarla* 0:26 30 Aria (URANIA): *Dunque in lei* 2:09
31 Recitativo (CLIO): *Anzi, se virtù* 0:28 32 Aria (CLIO): *Questa sì ch'm petto* 2:42
33 Recitativo (SOLE): *Cor, se invan s'affatica* 0:43 34 Aria (SOLE): *Parto o bella* 1:35
35 a 3 (SOLE, URANIA, CLIO): *Dormi o bella* 2:00

Alessandro Scarlatti

Serenate a Filli

Royal Highness,

Having prepared this little work for an evening's entertainment in a garden for a noble gathering [...], I have the boldness to place at the feet of Your Royal Highness the original manuscript of that same work, despite its mediocrity, as object of my most humble duty of profound obedience towards Your Royal Highness, whose incomparable mercifulness, I hope, will not disdain from rendering it with the honour of a most benevolent glance, should Your Royal Highness occasionally take to some diversion at the harpsichord, at his charming residence of Pratolino [...].

Thus wrote Alessandro Scarlatti to the Grand Prince of Tuscany, Fernando de' Medici, on September 5, 1705. This letter was accompanying, as a token of his respects, the autograph copy of a recent "Epithalamic Serenata", *La Flora Pellegrina*, whose text, by the abbot

Giacomo Buonaccorsi, the composer from Palermo set to music on the occasion of the wedding of the Marquis Bartolomeo Corsini and Maria Vittoria Altoviti which took place in Rome on September 14, 1705. Its elements are diverse – some of them are especially instructive as far as the definition, understanding and the purpose of the serenata as a genre are all concerned – something which the composer himself, by the way, highlighted: above all, the relatively little energy which he had expended on the "work" of composition of the piece in question (rather different to the effort demanded of him to write a melodrama), along with the fact that this was music composed "for the purpose of one night's entertainment", that is to say, for a specific occasion, and for it to be played outside "in the garden of a noble gathering".

Actually, the serenata, a genre which might be considered as a halfway form between the opera and the cantata, is a kind of little opera with the typical alternation between recitative and arias, but generally "without scene changes and without dramatic action". As was also pointed out by Francesco Saverio Quadrio, the term derives from the fact that such compositions would be performed in the "tranquillity of the night, when at a nocturnal hour, they would be presented to the public [...]", be it to amuse and delight those present at the refined aristocratic palaces, be it – and here it is Charles Burney making the assertion – "on the occasion of great celebrations", such as important victories, birthdays or royal weddings, as well as visits from distinguished personages.

The works presented on this disc form a magnificent pairing of serenatas which belong to that first category, and were composed in Rome by Alessandro Scarlatti between the spring and summer of 1706. Both, as their titles suggest – *Serenata à Filli* and *Le Muse Urania e Clio Lodano la bellezze di Filli* – are dedicated to "Filli". Behind this Arcadian character lies hidden the identity of a member of the Roman aristocracy, one who probably used to frequent the circle of one of the most important Roman patrons of the age, the Marquis Francesco Maria Ruspoli.

During the course of his second stay in Rome, from 1703 until the end of 1708, Alessandro Scarlatti was able to benefit from the help of very powerful and influential patrons indeed such as Pietro Ottoboni and Benedetto Pamphili, who were able to secure for him commissions for important musical institutions, thereby allowing him to work for many of the wealthiest members of the aristocracy: the Grand Prince of Tuscany, Fernando de' Medici, Carlo Colonna, even Pope Clement XI (for whom he composed the *Missa Clementina*), the former queen of Poland, Marie Casimire Louise de La Grange d'Arquien *Sobieski* and many others. But in among all these figures, the Marquis Francesco Maria Ruspoli (1672-1731) took on an increasingly more and more significant role: with the support of a sensitive and cultured wife, Maria Isabella Cesi (Filli perhaps?), a niece of Innocent XIII, he dedicated a considerable portion of his immense fortune to an intensive artistic, literary and – above all – musical patronage. Like Arcangelo Corelli,

Alessandro Scarlatti only occasionally worked for Ruspoli, composing serenatas, for example, *Amore e Virtù*, and oratorios such as the extraordinary *Giardino di rose*, performed respectively in 1706 and on Easter Sunday (April 24) in 1707, and perhaps these two Serenatas addressed to Filli. Such a hypothesis is drawn from the fact that in the serenata *Amore e Virtù*, "written" specially "for the Prince Ruspoli", the homage to Maria Isabella Cesi (or, perhaps, Filli) appears with a certain clarity in the final lines of the recitative *Amore ch'altero*, when Virtue sings:

*[...] as fervently as you, I yearn only for Filli,
the virtues shining like the stars in heaven,
forming a dazzling girdle around the sun.*

The *Serenata à Filli* and *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* comprise an authentic and highly interesting diptych within the scope of the seven serenatas composed in 1706. Both of these serenatas, scored for "three voices with instruments", are designed to be performed in the cool of the evening and the night, and are both dedicated to a lady (probably the same one) whose identity is hidden behind the name of Filli. In *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*, Sole (that is to say, Apollo) and his "beautifully-voiced daughters Urania and Clio" come together to exalt "[...] in song and sounds" the beauty of Filli, while the *Serenata à Filli* focuses on the amorous sorrows of Fileno, Niso and Doralbo; the three are all in love with the same Nymph, that is to

say Filli, and in vain try to make her “heart like a rock” soften and yield. Both the serenatas have, moreover, nocturnal associations, since *Le Muse Urania e Clío Lodano le bellezze di Filli* begins towards the evening and comes to an end with the *terzetto Dormi o bella Filli*, where the lines

*Sleep, O beautiful Filli,
great treasure, great delight,
may your repose be prolonged,
may your life be granted rest,
may she be untroubled by any painful ardour,
nor brought short by the impertinent Fate,
blow gentle winds, O winged love,
Filli ever the beautiful toil.*

invite, with grace and sweetness, the Nymph to sleep, while the *Serenata à Filli*, as the opening verses indicate,

*Hush, hush, you breezes, hush
from bowling when aloft,
when in a silent oblivion
the night adorns her hair with glittering stars.
Within the sea's air
let the waves rest and let no birds move,
let there be no ripples on those shores
of the flight through the air, nor the murmur of the waves.*

begins in the depths of the night, in a place close to the sea, with the nymph immersed in a profound

slumber, and it concludes with the first glimmerings of the dawn coinciding with the evocative final *terzetto Svegliati o bella intano*, where the three protagonists desire the awakening of the beautiful yet “cruel” Filli:

*Wake, O beauty, meanwhile,
to my tears, since the sun
never closes his eyes, even during the night.*

The mood of this serenata immediately evokes nocturnal atmospheres, as depicted in the texts of the pre-Scarlattian Neapolitan serenatas, where the music is imbued with calming sorrowful spirits of the characters and of the spectators also.

The lines cited above clearly indicate that the language of the recitatives and arias of both serenatas, from which is absent the affective complexity characteristic of 17th century poetry *per musica*, fully equates to the principles of simplicity, of the natural and of elegance established by the members of the Arcadian Academy and shows a strong affinity with contemporary poetry written for pastoral music. We do not know the names of the authors of the texts but it will almost certainly have been the case that they were local poets linked very closely to the Arcadian-pastoral world, and which had in Silvio Stampiglia one of its foremost representatives.

Preceded by an initial Sinfonia scored for stringed instruments only – in four movements, *Grave-Presto-Largo-Allegro* for the first and in two,

Allegro-Minuetto for the second – both serenatas are organized around a regular succession of recitatives and arias which display, despite the compactness of the orchestral group, an interesting variety of instrumental combinations. In some passages, the strings are full or unison violins presented together with one or more instruments playing solo; in other passages, the violins play *divisi* (the first and second *solì*), differing in that way from the violins playing in unison and/or from the other lower strings. There is no lack of arias which anticipate the use of a *concertante* instrument, nor arias accompanied, almost always, only by the basso continuo, and which yet conclude with an instrumental *ritornello*. In this sense, the attention focuses on the cello, to which Scarlatti assigns a solo role in the magnificent Sinfonia to the *Serenata à Filli*, or to which he gives a *concertante* function as in the evocative aria of Clío *Questa sì ch'è petto aduna*, where the seductive tune of the Muse floats above the cello's *ostinato*, in a manner appropriate for representing the strong and overwhelming spirit by all the virtues of the mysterious Filli.

Even in what can be regarded as “minor” works Scarlatti confirms his tendency of reducing the number of arias accompanied only by the basso continuo, in order to give priority to – particularly in the *Serenata à Filli* – the two-, three- and four-part structures of the instrumental writing. This implies a greater density of writing which, in Scarlatti's case, rarely ever translates into him doubling the vocal part with the instrumental. Instead, he makes a con-

sistent use of authentic contrapuntal techniques. This can be observed, for example, in Fileno's aria *A ragion di fosche bende*, where the violins in unison anticipate the vocal theme in order to dialogue constantly with the voice, or in *No, non m'ingannate*, performed also by Fileno, where the interlacing of the voice and of the instruments is yet further enhanced by the refined timbric playing from the *divisi* strings. The aria *Ombre voi d'un cor fedele* also provides particular interest: the disconsolate and sensual song of Niso, like a shadow which can only but accompany (never to reach) the “cruel beauty” of Fille, battles against the motif in *ostinato* (based on a descending tetrachord, C - B flat - A flat - G) which Scarlatti gives to all the orchestral ensemble in unison and which it repeats continuously – like a true echo – until the ending.

Generally speaking, the arias adopt the tripartite formal model ABA with or without *ritornelli*. We also find through-composed pieces in binary form. Some of the arias are *Devisenarien* (arias with a recurrent motif or motto in various or all of its movements), whilst in the tripartite arias, the central sections, of variable duration compared to the outer sections, are practically never differentiated by way of changes in the writing. On the contrary, they present with rare exceptions, a strong affinity as regards rhythmic and melodic elements. The opening instrumental *ritornelli* – always brief – are sometimes omitted, either in the phrase preceding the beginning of the central section, or in the re-exposition of

the initial section. In the cases where initial *ritornelli* are omitted completely, it is as though the composer was wanting to make the passing from the recitative to the aria less obvious. This is clearly a question of using formal reference models. These, Scarlatti creates with great variety and with his own characteristic solutions, yet ones which are always highly refined. We can observe this in the arias, for example in *Se rivolge quegl'occhi* performed by Sole, in *Ombre voi d'un cor fedel*, the previously-mentioned aria with *ostinato* bass sung by Niso, or in the strophic aria of Doralbo *Se da Filli soave mercé* and also in the two respective *terzetto* finales. *Dormi o bella Filli* adopts the modern ternary form, whilst *Svegliati o bella* is structured in a way which recalls the *concertato* madrigal from the early Baroque, where the textual lines are musically distributed in different sections with new themes on each occasion, enriched by a contrapuntal writing, which reflects the deep meaning of the text and the images evoked. In composing this work, the composer, instead of looking forward, heads off in the direction of the past, as a result of which he did not hesitate to describe it, in a letter dated August 28, 1706, as the “pleasure of an very refined understanding of the speculative art of composition”.

In conclusion, we should not fail to note that the tonality used in these pieces – G minor in the *Serenata à Filli* and A major in *Le Muse Urania e Clío Lodano la bellezza di Filli* – is, in both cases, the same for the opening and closing movements, that is to say, the

opening Sinfonias, the initial arias and the concluding *terzetti*, with which Alesandro Scarlatti succeeded in constructing a unity in both serenatas.

NICOLÒ MACCAVINO
Translation: Mark Wiggins

Alessandro Scarlatti

Serenate a Filli

Altesse Royale,
Ayant dû réaliser ce petit travail pour le divertissement d'une soirée, dans le jardin d'une noble compagnie [...], j'ai la hardiesse d'exposer aux pieds de V[otre] A[ltesse] R[oyale] le manuscrit original de ce même travail malgré son platitude, comme objet de mon très humble devoir de profonde obéissance envers V.A.R., dont l'incomparable clémence, je l'espère, ne dédaignera pas de l'honorer d'un regard très bienveillant, si V.A.R. prenait parfois quelque temps de divertissement au clavecin, dans sa délicieuse demeure de Pratolino [...].

Cette lettre écrite par Alessandro Scarlatti au grand prince de Toscane, Ferdinand de Médicis, le 5 septembre 1705, accompagnait, en gage d'hommage, l'autographe d'une récente « Sérénade épithalame », *La Flora*

Pellegrina, dont le texte, de l'abbé Giacomo Buonaccorsi, fut mis en musique par le compositeur palermitain à l'occasion des noces du marquis Bartolomeo Corsini et de Maria Vittoria Altoviti célébrées à Rome le 14 septembre 1705. Divers sont les éléments – certains particulièrement instructifs quant à la définition, la compréhension et la destination du genre de la sérénade – que le propre musicien signale en passant : avant tout, le peu d'énergie que lui avait demandé le « travail » de composition de la pièce en question (autre que l'effort que lui aurait coûté un mélodrame !), uni au fait qu'il s'agissait d'une musique composée « pour le divertissement d'une nuit », c'est-à-dire, pour une occasion spécifique et devant se jouer à l'air libre « dans le jardin d'une noble compagnie ».

En effet, la sérénade, genre que nous pouvons considérer comme un intermédiaire entre l'opéra et la cantate, est une sorte de petit opéra avec l'alternance habituelle de récitatifs et arias mais en général « sans changement de scène et sans action ». Comme le signale aussi Francesco Saverio Quadrio, le terme dérive du fait que ces compositions se jouaient dans le « serein des nuits, quand, à l'heure nocturne, elles se présentaient au public [...] » soit pour égayer et réjouir les palais raffinés de la noblesse, soit – et c'est Charles Burney qui l'affirme – « à l'occasion des grandes fêtes », comme les victoires importantes, les anniversaires et mariages royaux, ainsi que les visites de personnages illustres.

Les œuvres contenues dans ce magnifique album sont un exemple splendide de sérénades

appartenant à la première typologie et ont été, de fait, composées à Rome par Alessandro Scarlatti, entre le printemps et l'été 1706 ; elles sont toutes deux dédiées, comme l'indiquent les titres – *Serenata à Filli* et *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* – à « Filli ». Sous le masque de ce personnage arcadien, se cachait l'identité d'une noble Romaine, qui fréquentait probablement le cercle de l'un des plus importants mécènes romains de l'époque, le marquis Francesco Maria Ruspoli.

Durant son second séjour romain, de 1703 à la fin 1708, Alessandro Scarlatti, put en effet profiter de l'aide de mécènes très puissant et influents comme Pietro Ottoboni et Benedetto Pamphili, qui lui garantissaient des commandes pour des institutions musicales renommées tout en lui permettant de travailler pour plusieurs membres de la noblesse la plus fortunée : le grand prince de Toscane Ferdinand de Médicis, Carlo Colonna, et jusqu'au pape Clément XI – pour lequel il composa la *Missa Clementina* –, l'ex-reine de Pologne Maria Casimira Sobieski et bien d'autres. Mais parmi eux, le marquis Francesco Maria Ruspoli (1672-1731) avait un rôle de plus en plus important : soutenu par une épouse sensible et cultivée, Maria Isabella Cesi (Filli ?), nièce d'Innocent XIII, le marquis dédia une partie considérable de son immense richesse à un intense mécénat artistique, littéraire et surtout musical. Alessandro Scarlatti, tout comme Arcangelo Corelli, ne travailla pour Ruspoli qu'occasionnellement, en composant des sérénades, parmi lesquelles, *Amore e Virtù*, et des ora-

torios, par exemple l'extraordinaire *Giardino di rose*, interprétés respectivement en 1706 et le Dimanche de Pâques (24 avril) 1707, et peut-être, les deux sérénades « à Filli ». Cette hypothèse se doit à la sérénade *Amore e Virtù* « écrite » expressément « pour le prince Ruspoli », où l'hommage à Maria Isabella Cesi (c'est-à-dire, Filli) apparaît avec une certaine évidence dans les vers finals du récitatif *Amor ch'altero vai*, quand La Vertu chante :

[...] *Aussi ardemment que toi je désire qu'auprès de Filli resplendissent les vertus comme les étoiles dans le ciel forment une ceinture brillante autour du soleil.*

La *Serenata à Filli* et *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* (« Les Muses Uranie et Clio louent la beauté de Filli ») forment un véritable diptyque, très intéressant, dans le cadre des sept sérénades de 1706. Toutes deux, « à 3 voix avec instruments », ont lieu dans la fraîcheur vespérale et nocturne, et sont dédiées à une dame (probablement la même) qui se cache sous le nom de Filli. Dans *Le Muse Urania e Clio ...*, le Soleil (c'est-à-dire, Apollon) et ses « filles à la belle voix » Uranie et Clio s'unissent pour exalter « [...] par des chants et des sons » la beauté de Filli, tandis que la *Serenata à Filli* se centre sur les peines d'amour de Fileno, Niso et Doralba ; tous trois sont en effet amoureux de la même nymphe, c'est-à-dire, Filli, et tentent en vain d'attendrir son « cœur en écueil ». Ces deux sérénades ont des affinités nocturnes puisque *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze*

di Filli commence vers le soir et prend fin avec le *terzetto Dormi o bella Filli*, dont les vers

*Dors ô belle Filli
grand trésor grand délice,
que dure ton repos,
que repose ta vie,
qu'elle ne soit troublée par une ardeur pénible,
ni tronquée par la Parque hardie,
souffle le vent amour ailé,
Filli toujours le beau labeur.*

invitent avec grâce et douceur la nymphe au sommeil, tandis que la *Serenata à Filli*, comme l'indiquent les vers initiaux,

*Taisez-vous, taisez-vous brises, taisez-vous
bérons en volant,
quand en un tacite oubli
la nuit orne sa chevelure d'astres brillants.
Au sein de l'air de la mer
que repose la vague et ne bouge nul oiselet,
que ne frémissent sur ces rives
le vol de l'air ni le murmure des ondes.*

débutent au cœur de la nuit, dans un lieu situé près de la mer, la nymphe plongée dans une profonde torpeur, et se termine aux premières lueurs de l'aube coïncidant avec l'évocauteur *terzetto* final *Svegliati o bella intanto* où les trois protagonistes invitent au réveil la belle et « cruelle » Filli :

*Réveille-toi ô belle, entre-temps,
à mes larmes, puisque le soleil
ne ferme jamais les yeux, même dans la nuit.*

Le climat de cette sérénade évoque immédiatement les atmosphères « nocturnes » que décrivent les textes des sérénades napolitaines pré-scarlattiniennes, où la musique est chargée de « rasséréner » les esprits dolents des personnages et des spectateurs.

Les quelques vers cités en exemple indiquent clairement que le langage des récitatifs et des arias de ces deux sérénades, d'où est absente la complexité affectée caractéristique de la poésie *per musica* du XVIII^e siècle, adhère pleinement aux principes de simplicité, de naturel et d'élégance établis par les membres de l'*Arcadia* et présente une grande affinité avec la poésie contemporaine écrite pour la musique pastorale. Nous ne connaissons pas le nom des auteurs de ces textes mais il s'agit presque certainement de poètes locaux, très proches du monde arcadien-pastoral dont Silvio Stampiglia fut l'un des représentants les plus éminents.

Précédées par une symphonie pour instruments à archet uniquement – en quatre mouvements *Grave-Presto-Largo-Allegro*, pour la première et en deux, *Allegro-Minuetto*, pour la seconde – les deux sérénades s'organisent en une succession régulière de récitatifs et arias qui possèdent, malgré l'exiguïté de la formation orchestrale, une variété intéressante de combinaisons instrumentales. Dans certaines pages, les cordes sont au complet, ou présentent les violons à

l'unisson avec un ou plusieurs instruments *a solo* ; dans d'autres pages, les violons jouent *divisi* (premier et second *sol*) se différenciant ainsi des violons à l'unisson et/ou des autres cordes plus graves. Il ne manque ni les arias prévoyant un instrument concertant, ni celles, accompagnées, presque toujours, par la seule basse continue, qui cependant finissent par un *ritornello* instrumental. Dans ce sens, l'attention se centre sur le violoncelle, auquel Scarlatti confie un rôle *a solo* dans la splendide symphonie de la *Serenata à Filli*, et aussi avec une fonction concertante, par exemple, dans l'aria évocatrice chantée par Clio *Questa sì ch'è nel petto aduna*, où le *melos* séducteur de la Muse flotte sur l'*ostinato* du violoncelle, propre à représenter l'esprit fort et comblé de toutes les vertus de la mystérieuse Filli.

Ces travaux « mineurs » confirment donc, eux-aussi, la tendance du musicien sicilien à réduire le nombre d'arias accompagnées uniquement par la basse continue, afin de privilégier – particulièrement dans la *Serenata à Filli* – les structures à deux, trois et quatre parties de l'écriture instrumentale. Ce qui implique une plus grande « densité d'écriture » qui, dans le cas de Scarlatti, ne se traduit presque jamais en doublant la voix par les instruments, mais en faisant un usage consistant des véritables procédés contrapontiques. Et nous pouvons par exemple l'observer dans l'aria de Fileno *A ragion de fosche bende* où les violons à l'unisson anticipent le thème vocal pour dialoguer constamment en contrepoint avec la voix, ou dans *No, non m'ingannate*, interprétée par le même

Fileno, où les entrelacs de la voix et des instruments sont d'autant plus rehaussés par le raffinement du jeu de timbres des archets *divisi*. L'aria *Ombre voi d'un cor fedele* offre elle aussi un intérêt particulier : le chant inconsolé et sensuel de Niso, comme une ombre qui ne peut que suivre – sans l'atteindre – la « beauté cruelle » de Filli, se brise contre le thème en *ostinato* (basé sur un tétracorde descendant, do - si bémol - la bémol - sol) que Scarlatti confie au tutti à l'unisson qui le répète sans cesse – comme un véritable écho – jusqu'à la fin.

Les arias adoptent généralement le modèle formel tripartite ABA, avec ou sans refrains : nous trouvons aussi des pièces en forme binaire et *durchkomponiert* [composées entièrement] ; certaines sont des *Devisenarien* [aria avec un motif récurrent (idée fixe) dans plusieurs mouvements], et dans les arias tripartites, les sections centrales, de durée variable par rapport aux sections externes, ne se différencient pratiquement jamais par des changements d'écriture, et présentent par contre, à de rares exceptions près, une forte affinité quant aux éléments rythmiques et mélodiques. Les refrains instrumentaux initiaux – toujours brefs – sont parfois omis, soit dans la phase précédant le début de la section centrale, soit dans la réexposition de la première section. Certaines arias omettent tout *ritornello* initial, comme si le compositeur voulait rendre moins évident le passage du récitatif à l'aria. Il s'agit évidemment de modèles formels de référence que Scarlatti forge avec variété et en trouvant des solutions qui lui sont caractéristiques, et toujours avec

grand raffinement. Nous pouvons l'observer dans les arias, par exemple, celle qu'interprète Le Soleil *Se rivolge quegliocchi*, dans *Ombre voi d'un cor fedele*, aria avec basse en *ostinato* déjà citée, chantée par Niso ou encore dans l'aria en strophes de Doralbo *Se da Filli soave mercé*, et aussi dans les deux *terzetti* finaux. *Dormi o bella Filli* adopte la forma ternaire moderne, tandis que *Svegliati o bella* se base sur une structure rappelant celle du madrigal *concertato* du premier Baroque, dont les vers se distribuent musicalement en sections différentes avec des thèmes toujours nouveaux, enrichis par une écriture contrapontique, qui reflètent le sens profond du texte et les images évoquées. En composant cette œuvre, le musicien, au lieu de regarder devant lui, se retourne vers le passé, en conséquence de ce qu'il n'hésita pas à définir, dans une lettre du 28 août 1706, comme le « plaisir d'une connaissance très raffinée de l'Art spéculatif de la composition ».

Finalement, n'oublions pas d'observer que la tonalité – sol mineur de la *Serenata à Filli*, et la majeur de *Le Muse...* – est respectivement la même au début et à la fin des arias, c'est-à-dire, dans les *sinfonie* d'ouverture, les premières arias et les *terzetti* conclusifs, procédé par lequel Alessandro Scarlatti unifie ces deux sérénades.

NICOLÒ MACCAVINO
Traduction : Pierre Élie Mamou

Alessandro Scarlatti

Serenate a Filli

Altezza Reale

Havendo dovuto fare questa piccola fatica, per divertimento d'una sera, in giardino di nobil comitiva [...] ho preso l'ardire di esporne a' piedi di V[ost]ra A[ltezza] R[eale] la medesima mia debilissima fatica, nell'istesso originale, ad oggetto d'humilissimo dovere della mia profonda osservanza verso l'A.V.R., la di cui incomparabile clemenza spero non isdegherà d'onorarla d'un begnissimo sguardo, se talora prende qualche tempo di divertimento al Cembalo, in cotesta deliziosa dimora di Pratolino [...].

Così scriveva Alessandro Scarlatti il 5 settembre 1705 in una lettera con cui inviava in omaggio al gran principe di Toscana, Ferdinando de' Medici, l'autografo di una sua recente «Serenata epitalamica»: *La Flora Pellegrina* il cui testo, dell'Abate Giacomo Buonaccorsi, fu musicato dal musicista paler-

mitano in occasione delle nozze fra il marchese Bartolomeo Corsini e Maria Vittoria Altoviti celebrate a Roma il 14 settembre 1705. Diversi sono gli elementi – alcuni illuminanti per la definizione, la comprensione e la destinazione del genere serenata – che lo stesso musicista mette in rilievo *en passant*: innanzi tutto l'esiguità della «fatica» che gli aveva comportato il portare a compimento la composizione del brano (ben altro lo sforzo se si fosse trattato di un melodramma!), unitamente al fatto che si trattava di musica fatta «per divertimento d'una sera» cioè per una specifica occasione, e per essere eseguita all'aperto «in giardino di nobil comitiva».

In effetti la serenata, genere che può essere considerato intermedio tra l'opera e la cantata, è una sorta di piccola opera con l'usuale alternanza di recitativi ed arie ma di solito «senza cambiamenti di scena e senza azione». Come indica anche Francesco Saverio Quadrio, il nome deriva dal fatto che tali composizioni venivano eseguite all'aperto nel «Serenone delle Notti, quando in tempo notturno si mettono in pubblico [...] sia per allietare e deliziare i raffinati palati della nobiltà, sia, ed è Charles Burney ad asserirlo, «in grandi occasioni di festeggiamento», quali importanti vittorie, genetliaci o nozze reali, visite di illustri personaggi.

Quelle presentate in questo prezioso album sono uno splendido esempio di serenate appartenenti al prima tipologia. Esse, infatti, furono composte a Roma da Alessandro Scarlatti, fra la primavera e l'estate del 1706 ed entrambe, come si evince dai

rispettivi titoli – *Serenata à Filli* (la prima), *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* (la seconda) – dedicate a «Filli», personaggio arcadico dietro al quale si cela l'identità di una nobil donna romana, probabilmente vicina all'*entourage* di uno dei più importanti mecenati romani del tempo, il marchese Francesco Maria Ruspoli.

Nel corso del suo secondo soggiorno romano, dal 1703 sino alla fine del 1708, Alessandro Scarlatti in effetti, poté godere degli appoggi di mecenati assai potenti ed influenti come Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphili, i quali oltre a garantirgli incarichi presso importanti istituzioni musicali, gli permisero di lavorare per diversi facoltosi committenti: il gran principe di Toscana Ferdinando de' Medici, Carlo Colonna, lo stesso Papa Clemente XI, per il quale compose la *Missa Clementina*, l'ex Regina di Polonia Maria Casimira Sobieski ed altri ancora. Su tutti, però, andò sempre più distinguendosi il marchese Francesco Maria Ruspoli (1672-1731), che, sostenuto dalla sensibile e colta consorte, Maria Isabella Cesi (probabile Filli?), nipote di Innocenzo XIII, impiegò una cospicua parte della sua enorme ricchezza per promuovere un'intensa attività di mecenatismo artistico, letterario e soprattutto musicale. Alessandro Scarlatti, così come Arcangelo Corelli, lavorò per lui solo occasionalmente componendo serenate fra cui *Amore e Virtù* ed oratori come lo straordinario *Il giardino di rose* eseguiti rispettivamente nel 1706 e la domenica di Pasqua (24 aprile) del 1707, e, forse, anche le due «Serenate a Filli». Lipotesi nasce

dal fatto che nella serenata *Amore e Virtù* «scritta» espressamente «per il principe Ruspoli», l'omaggio alla di lui consorte (*i.e.* Filli) traspare evidente dai versi finali nel recitativo *Amor ch'altero vai*, lì dove Virtù intona:

*[...] Bramo al par di te ch'unito a Filli
risplendan le virtudi siccome suole
cinta il ciel fra le stelle al par del sole.*

La *Serenata à Filli* e *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* e costituiscono un vero e proprio dittico davvero interessante nell'ambito delle sette serenate composte nel 1706. Entrambe sono «à 3 [voci] con Stromenti», sono ambientate nella fresca aura serale e notturna e sono dedicate ad una dama (probabilmente la stessa) che si cela sotto il nome di Filli. Ma se in *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*, Sole (*i.e.* Apollo) e le sue «figlie canore» Urania e Clio sono uniti nell'esaltare «[...] con canti e suoni» le bellezze di Filli, nella *Serenata à Filli* la vicenda si dipana intorno alle pene amorose patite da Fileno, Niso e Doralbo, tutti e tre invaghiti della stessa Ninfa, ai quali non riesce di far breccia nel «cor di scoglio» dell'amata – purtroppo invano – Filli. Ambedue, inoltre, sono temporalmente affini: se infatti in *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*, che ha inizio la sera, si conclude con il terzetto *Dormi o bella Filli*, i cui versi

*Dormi o bella Filli
gran tesor gran diletto,*

*acciò duri il tuo riposo,
acciò posi la tua vita,
né la turbi ardor noioso,
né la tronchi parca ardita,
faccia vento alato amor,
Filli sempre il bel lavor.*

sono un garbato e dolce invito al sonno offerto alla Ninfa, nella *Serenata à Filli* la storia, che, come si deduce dai versi iniziali

*Tacete, tacete aure tacete,
garrulette volanti,
or che in tacito oblio
freggia la notte il crin d'astri brillanti.
Del mar dell'aria in seno
l'onda riposi e non si muova augello,
né frema in queste sponde,
dell'aure il volo o il mormorio dell'onde.*

ha inizio nel cuore della notte, in un luogo situato nei pressi del mare, con la protagonista immersa in un profondo torpore, si conclude alle prime luci dell'alba con il suggestivo terzetto finale *Svegliati o bella intanto* in cui i tre protagonisti invitano al risveglio la bella e «cruda» Filli:

*Svegliati o bella intanto
alle lagrime mie, poiché non suole
gl'occhi serrar, benché di notte, il sole.*

Un'ambientazione quest'ultima che ci riporta immediatamente alle atmosfere «notturne» che si trovano descritte nei testi delle serenate napoletane pre-scarlattiane, dove la musica ha il compito di «serenare» gli animi sofferenti dei vari personaggi e degli spettatori.

I pochi versi sopra esemplati indicano chiaramente che il linguaggio impiegato nei recitativi e nelle arie delle due serenate, scevro dell'affettata complessità che caratterizza la poesia per musica del XVII secolo, è pienamente aderente ai principi di semplicità, di naturalezza e di eleganza sostenuti dai membri dell'Arcadia e strettamente affine alla coeva poesia per musica pastorale. Purtroppo non conosciamo il nome degli autori dei testi anche se siamo di fronte a poeti quasi sicuramente locali assai prossimi al mondo arcadico-pastorale di cui Silvio Stampiglia fu uno dei massimi rappresentati.

Precedute entrambe da una Sinfonia iniziale per soli strumenti ad arco – in quattro (*Grave-Presto-Largo-Allegro*) la prima, in due movimenti (*Allegro-Minuetto*) la seconda –, le due serenate si articolano in una regolare successione di recitativi e arie che evidenziano, pur nella esiguità dell'organico richiesto, una interessante varietà di combinazioni strumentali. In alcune gli archi sono al completo, oppure presentano i violini all'unisono con uno o più strumenti «a solo»; altre volte i violini sono divisi (primo e secondo «soli») differenziandoli dai violini all'unisono e/o dagli altri archi gravi. Non mancano le arie accompagnate dal solo basso continuo quasi sempre, però, concluse con un ritornello strumentale, né quelle che prevedo-

no uno strumento concertante. In tal senso va sottolineata l'attenzione riservata al violoncello, strumento che Scarlatti richiede a «solo» sia nella splendida Sinfonia della *Serenata à Filli*, sia in funzione concertante come nella suggestiva aria di Clío *Questa sì ch'in petto aduna*, dove il *melos* seducente della Musa si libra su un disegno ostinato del violoncello, atto a rappresentare l'animò forte e colmo di tutte le virtù della misteriosa Filli.

Viene dunque confermata anche in questi lavori «minori», la tendenza del musicista siciliano a ridurre il numero di arie accompagnate dal solo continuo, a vantaggio – in particolar modo nella *Serenata à Filli* – delle strutture a due, tre e quattro parti tra le linee orchestrali. Questo porta ad una maggiore «densità di scrittura» che nel caso di Scarlatti non si traduce quasi mai nel raddoppio strumentale della voce, semmai ad un uso consistente di veri procedimenti contrappuntistici. E ciò che si può osservare, ad esempio, nell'aria di Fileno *A ragion di fosche bende* in cui i violini unisoni anticipano il tema vocale per poi dialogare costantemente in contrappunto con la voce, oppure in *No, non m'ingannate*, intonata sempre da Fileno, dove l'intreccio fra voce e strumenti è esaltato dal raffinato gioco timbrico realizzato fra gli archi divisi. Di particolare interesse è anche l'aria *Ombre voi d'un cor fedele* dove l'accorato e sensuale canto di Niso, che come un'ombra non può fare altro che seguire – mai incontrare – la «beltà crudele» di Filli, si frange sul motivo ostinato (basato su un tetracordo discendente, do - sib - lab - sol, che Scarlatti affida

all'unisono a tutta la compagine orchestrale che incessantemente – vera e propria eco – lo ripete sino alla fine.

Il modello formale maggiormente adottato nelle arie è quello tripartito del tipo ABA con o senza ritornelli: non mancano tuttavia brani in forma binaria e *durchkomponiert*. Alcune di esse sono delle *Devisen-arien*, e in genere nelle arie tripartite le sezioni centrali, di lunghezza variabile rispetto alle sezioni esterne, quasi mai vengono differenziate per cambi di mensura, evidenziando, invece, tranne rare eccezioni, una stretta affinità negli elementi ritmici e melodici. I ritornelli strumentali iniziali – sempre di breve lunghezza – a volte sono omessi sia nella fase che precede l'inizio della sezione centrale, sia nella ripresa di quella iniziale; tuttavia vi sono arie che mancano del tutto di ritornello iniziale, quasi a voler rendere meno evidente il passaggio fra recitativo e aria. Si tratta, ovviamente, di modelli formali di riferimento che Scarlatti forgia con varietà e con soluzioni a lui congeniali ma sempre raffinatissime. E ciò che possiamo osservare in arie come quella intonata da Sole *Se rivolge quegl'occhi* o nella già citata aria su ostinato di Niso *Ombre voi d'un cor fedele* o in quella strofica di Doralbo *Se da Filli soave mercé*, ed ancora nei due rispettivi terzetti finali. Mentre *Dormi o bella Filli* è scritto nella moderna forma ternaria, *Svegliati o bella* è plasmato su una struttura che ricorda quella del madrigale concertato del primo barocco, dove i versi vengono musicati in sezioni differenti con motivi sempre nuovi impreziositi da una scrittura contrap-

puntistica che riflettono il senso profondo del testo e le immagini da esso evocate. Un brano in cui il musicista piuttosto che guardare avanti volge lo sguardo al passato, frutto di ciò che egli stesso, in un'altra lettera del 28 agosto 1706, non esita a definire «compiacimento di purgatissimo conoscimento dell'Arte speculativa del comporre».

Non sfuggirà, infine, il fatto che i brani di apertura e chiusura delle due composizioni – le Sinfonie iniziali, le prime arie e i terzetti conclusivi – siano rispettivamente nella stessa tonalità – Sol minore in la *Serenata à Filli*, La maggiore ne *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* – con cui Alessandro Scarlatti riesce a dare unità alle due serenate.

NICOLÒ MACCAVINO

Scarlatti hatte ihn anlässlich der Hochzeit zwischen dem Marchese Bartolomeo Corsini und Maria Vittoria Altoviti vertont, die am 17. September 1705 in Rom gefeiert wurde. Der Komponist hebt ganz *en passant* unterschiedliche Aspekte hervor, wobei einige durch die Definition, die Auffassung und die Bestimmung der Gattung Serenade erklärt werden: In erster Linie die Geringfügigkeit der »Mühe«, die es ihn gekostet hatte, dieses Werk zu vollenden (ganz andere Anstrengungen wären nötig gewesen, hätte es sich um eine Oper gehandelt!), zusammen mit der Tatsache, dass es sich um eine Musik handelte, die »zur Zerstreuung an einem Abend« bestimmt war, also für eine besondere Gelegenheit, und die im Freien aufgeführt werden sollte, nämlich »im Garten in edler Gesellschaft«.

Die Serenade ist eine Gattung, die in der Tat zwischen der Oper und der Kantate angesiedelt werden kann; sie ist eine Art kleine Oper mit dem üblichen Wechsel zwischen Arien und Rezitativen, aber gewöhnlich »ohne Szenenwechsel und ohne Handlung«. Wie auch Francesco Saverio Quadrio angibt, leitet sich die Bezeichnung von den zahlreichen Kompositionen her, die »in lauen Nächten zu später Stunde [im Freien] aufgeführt wurden«, sei es, um den anwesenden Adel mit seinem verfeinerten Geschmack zu ergötzen und zu erfreuen, oder sei es – wie Charles Burney berichtet – anlässlich »großer feierlicher Gelegenheiten«, wie etwa bedeutender Siege, Geburtstage oder Hochzeiten der Herrscher oder Besuche bedeutender Persönlichkeiten.

Alessandro Scarlatti

Serenate a Filli

Königliche Hobeit

Dieses nichtige Ergebnis meiner kleinen Mühen sab ich mich genötigt anzufertigen, zur Zerstreuung an einem Abend im Garten in edler Gesellschaft [...], und ich habe die Kühnheit, eben dieses unbedeutende Werk in seinem Manuskript Eurer Königlichen Hobeit zu Füßen zu legen, als Ausdruck meiner untertänigsten Demut und meiner tiefsten Ergebenheit gegenüber Eurer Königlichen Hobeit, die – so hoffe ich – mit ihrer unvergleichlichen Milde nicht verschmähen wird, es mit einem gnädigen Blick zu würdigen, wenn sie einmal bei einem Aufenthalt in ihrer erquicklichen Bleibe in Pratolino zu ihrer Zerstreuung ein wenig Zeit am Cembalo verbringt [...].

So drückte sich Alessandro Scarlatti am 5. September 1705 in einem Brief aus, den er an den toskanischen Großherzog Ferdinando de' Medici richtete und mit dem er ihm das Autograph seiner neuesten »Hochzeitsserenade« übersandte. Den Text zu *La Flora Pellegrina* verfasste der Abt Giacomo Buonaccorsi, und der aus Palermo stammende

Die auf dieser CD eingespielten Serenaden sind ein wunderbares Beispiel für Serenaden des ersten genannten Typs. Er komponierte sie zwischen Frühjahr und Sommer 1706 in Rom, und beide sind, wie ja auch die Titel verdeutlichen (*Serenata à Filli* und *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*) der Filli gewidmet, einer arkadischen Figur, hinter der sich eine adlige Römerin verbirgt, die wahrscheinlich zum Umfeld des Marchese Francesco Maria Ruspoli gehörte, der einer der wichtigsten römischen Mäzene jener Zeit war.

Während seines zweiten Aufenthalts in Rom zwischen 1703 und 1708 erfreute sich Alessandro Scarlatti der Unterstützung sehr mächtiger und einflussreicher Schutzherren wie etwa Pietro Ottoboni und Benedetto Pamphili, die ihm nicht nur Anstellungen bei den wichtigsten musikalischen Institutionen verschafften, sondern ihm auch ermöglichten, für verschiedene wohlhabende Auftraggeber zu arbeiten: der Großherzog der Toskana, Ferdinando de' Medici, Carlo Colonna, Papst Clemens XI., für den er die *Missa Clementina* komponierte, die frühere polnische Königin Maria Casimira Sobieski und noch andere. Unter diesen Persönlichkeiten ragte besonders der Marchese Francesco Maria Ruspoli (1672-1731) hervor, der – unterstützt von seiner feinfühlig und gebildeten Gemahlin Maria Isabella Cesi, der Nichte Papst Innozenz' XIII. (könnte sie mit *Filli* gemeint sein?) – einen nicht unerheblichen Teil seines enormen Reichtums für seine umfassende Tätigkeit als Förderer der Künste verwendete,

die sich auf das Gebiet der Literatur und vor allem der Musik erstreckte. Alessandro Scarlatti arbeitete wie Arcangelo Corelli nur gelegentlich für ihn und komponierte Serenaden wie etwa *Amore e Virtù* und Oratorien wie das außergewöhnliche Werk mit dem Titel *Il giardino di rose*. Diese wurden im Jahr 1706 bzw. am Ostersonntag des Jahres 1707 (24. April) aufgeführt, und eventuell entstanden auch die beiden »Filli-Serenaden« in seinem Auftrag. Diese Hypothese beruht darauf, dass die Serenade *Amore e Virtù* ausdrücklich für den Herzog Ruspoli geschrieben wurde (*«scritta per il principe Ruspoli»*), und die Huldigung an seine Gemahlin (also *Filli*) tritt in den letzten Versen des Rezitativs *Amor ch'altero vai* deutlich zutage, wo die Tugend folgende Verse anstimmt:

[...] *Genau wie Du lechze ich danach, dass die Tugenden gemeinsam mit Filli erstrahlen, so wie die Sterne einen strahlenden Kranz um die Sonne bilden sollen.*

Diese beiden Serenaden, also die *Serenata à Filli* und *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*, stellen ein wahres Diptychon dar, da sie im Rahmen der sieben im Jahr 1706 komponierten Serenaden besonders interessant sind. Beide sind mit drei Stimmen und Instrumenten besetzt (*«à 3 con Stromenti»*), die Handlung spielt sich jeweils in der kühlen Luft des Abends und der Nacht ab, und beide sind einer Dame gewidmet (wahrscheinlich sogar der selben), die sich hinter der Figur der Filli verbirgt. In der Serenade *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* rühmt die

Sonne (also Apollo) zusammen mit ihren beiden singenden Töchter Urania und Clio mit Sang und Klang (*«con canti e suoni»*) die Schönheiten der Filli. In der *Serenata à Filli* dreht die Handlung sich um die Liebesqualen, die Fileno, Niso und Doralbo erleiden, die alle drei dem Zauber derselben Nymphe erlegen sind, die sie vergeblich lieben und deren »steinernes Herz« (*«cor di scoglio»*) sie nicht erweichen können. Auch darüber hinaus gibt es zwischen den beiden Serenaden einige Parallelen. Die Handlung von *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* beginnt am Abend und schließt mit dem Terzett *Dormi o bella Filli*, in dessen Versen eine liebevolle und innige Aufforderung einzuschlafen mit den folgenden Worten an die Nymphe gerichtet wird:

Schlafe, o schöne Filli, du großer Schatz und große Freude, auf dass dein Schlaf andauere, auf dass dein Leben rubig sei und keine lästige Glut es störe und auch keine dreiste Parze es verkürze, dafür Sorge mit seinem Weben der geflügelte Amor, Filli auf immer die schöne Arbeit.

In der *Serenata à Filli* dagegen setzt das Geschehen mitten in der Nacht ein, wie man aus den ersten Versen schließen kann:

Schweigt, schweigt, ihr Lüfte, schweigt, die ihr brausend heult,

wenn in schweigendem Vergessen die Nacht ihre Stirn mit funkelnden Sternen schmückt. Inmitten der Meeresbrise soll die Woge ruben und kein Vogel soll sich rühren, und an diesen Ufern möge nicht erzittern das Weben der Winde oder das Murmeln der Wellen.

Die Handlung spielt sich in der Nähe des Meeres ab, und die Protagonistin ist in eine tiefe Starre gefallen. Mit dem suggestiven Schlussterzett *Svegliati o bella intanto* laden die drei Hauptfiguren die schöne und grausame (*«cruda»*) Filli dazu ein, endlich zu erwachen:

Unterdessen erwache doch, o Schöne, von meinen Tränen, denn die Sonne pflegt ihre Augen nicht einmal des Nachts zu schließen.

Diese Verortung der Handlung erinnert unmittelbar an die »Notturmo-Stimmung«, wie sie in den Texten der neapolitanischen Serenaden vor Scarlatti heraufbeschworen wurde, in denen die Aufgabe der Musik darin besteht, die leidenden Gemüter der Figuren und der Zuschauer wieder aufzuheitern (*serenare*).

Die wenigen Verse, die oben als Beispiele angeführt sind, zeigen ganz deutlich, dass die in den Rezitativen und Arien dieser beiden Serenaden verwendete Sprache frei von der gekünstelten Komplexität ist, wie sie für die vertonten Dichtungen des 17. Jahrhunderts typisch ist. Sie genügt ganz und gar den Prinzipien der Einfachheit, Natürlichkeit und Eleganz, wie sie von den Mitgliedern der Accademia

dell'Arcadia vertreten wurden und entspricht völlig den Anforderungen, die man zu dieser Zeit an die Musik zu Schäferdichtungen stellte. Leider sind die Namen der Textdichter nicht bekannt, auch wenn es sich mit großer Sicherheit um Autoren aus dem engeren Umfeld der arkadischen Bewegung handelt, die in Silvio Stampaglia einen ihrer wichtigsten Vertreter hatte.

Beide Serenaden werden von einer Eingangssinfonia für Streicher eröffnet, die erste ist viersätzig (*Grave-Presto-Largo-Allegro*), während die zweite nur zwei Sätze hat (*Allegro-Minuetto*). In beiden Serenaden findet ein regelmäßiger Wechsel von Rezitativen und Arien statt, die – trotz aller Einschränkungen durch die kleine Besetzung – eine interessante Vielfalt der Instrumentenkombinationen aufweisen. In einzelnen Arien spielen alle Streicher, oder die Violinen spielen im Unisono mit einem oder mehreren Soloinstrumenten; dann wieder werden die Geigen geteilt (1. und 2. Violine *solo*), wobei sie von den Violinen im Unisono und/oder von den tiefen Streichern unterschieden werden. Außerdem gibt es sowohl Arien, die nur mit Basso continuo begleitet werden und die beinahe immer mit einem Instrumentalritornell abschließen, als auch solche, in denen in denen ein konzertierendes Soloinstrument vorgesehen ist. In dieser Hinsicht muss man auch die Aufmerksamkeit hervorheben, die Scarlatti dem Violoncello widmet, einem Instrument, das er in der herrlichen Sinfonia der *Serenata à Filli* solistisch besetzt und in der beeindruckenden Arie der Clio *Questa sì ch'in petto aduna* als konzertierendes Soloinstrument verwendet. In dieser Arie schwebt der verführerische *Melos* der Muse über einer Ostinatolinie im Violoncello, die dazu dient, die Stärke und Gelassenheit der tugendhaften und mysteriösen Filli zu untermalen.

Auch in diesen »kleineren« Werken zeigt sich bei dem aus Sizilien stammenden Musiker die Tendenz, die Anzahl der lediglich vom Continuo begleiteten Arien zu verringern und statt dessen – besonders in der *Serenata à Filli* – zwei-, drei- und vierstimmige Strukturen innerhalb der Orchesterlinien zu verwenden. Dies führt zu einer höheren »Dichte« der Schreibweise, die im Falle Scarlattis so gut wie nie zu einer instrumentalen Verdopplung der Gesangsstimme führt, sondern vielmehr zum durchgängigen Gebrauch kontrapunktischer Verfahren. Dies kann man zum Beispiel in der Arie des Fileno *A ragion di fosche bende* beobachten, in der die unisono geführten Violinen das Thema der Gesangsstimme vorwegnehmen, um dann durchgängig kontrapunktisch mit der Stimme zu dialogisieren. Ähnliches findet sich auch in der Arie *No, non m'ingannate* (ebenfalls Fileno), in der die Wirkung des Geflechts zwischen der Stimme und den Instrumenten durch das raffinierte Spiel mit den Klangfarben der geteilten Streicher noch gesteigert wird. Von besonderem Interesse ist auch die Arie *Ombre voi d'un cor fedele*, in der der innige und herzzerreißende Gesang des Niso – der wie ein Schatten der »grausamen Schönheit« der Filli immer nur folgen, sie aber nie erreichen kann – sich an einem osti-

naten Motiv bricht. Dieses basiert auf dem absteigenden Tetrachord c - b - as - g, das Scarlatti der gesamten Orchestergruppe im Unisono anvertraut, die es wie ein leibhaftiges Echo ohne Unterlass bis zum Ende wiederholt.

Das Formmodell, das in den Arien hauptsächlich angewendet wird, ist eine dreiteilige ABA-Form mit oder ohne Ritornelle, aber auch zweiteilige oder durchkomponierte Stücke fehlen nicht, darunter auch einige sogenannte Devisenarien. Im Allgemeinen werden die Mittelteile in den dreiteiligen Arien, deren Länge im Verhältnis zu den Außenteilen variieren kann, so gut wie nie durch Taktwechsel gekennzeichnet. Sie weisen vielmehr – von wenigen Ausnahmen abgesehen – eine deutliche Ähnlichkeit der rhythmischen und melodischen Elemente auf. Die einleitenden Instrumentalritornelle sind immer kurz; sie fehlen gelegentlich, und zwar entweder in dem Abschnitt, der dem Mittelteil vorangeht oder aber vor der Wiederholung des Anfangsteils. Allerdings gibt es auch Arien, bei denen das Einleitungsritornell fehlt, als ginge es darum, den Übergang vom Rezitativ zur Arie weniger offensichtlich zu gestalten. Es handelt sich dabei offensichtlich um formale Referenzmodelle, die Scarlatti mit großem Abwechslungsreichtum schmiedet, wobei er für ihn ganz typische, immer äußert kunstvolle Lösungen findet. Dies kann man etwa in folgenden Arien beobachten: *Se rivolge quegl'occhi*, angestimmt von der Sonne, oder die bereits erwähnte Arie *Ombre voi d'un cor fedele* des Niso über einem Ostinato, die strophische Arie *Se da*

Filli soave mercé des Doralbo, und ebenso in den beiden Schlussterzeten. Während *Dormi o bella Filli* in der modernen dreiteiligen Form steht, basiert *Svegliati o bella* auf einer Struktur, die an das *Madrigale concertato* des Frühbarock erinnert, in dem die Verse abschnittsweise vertont wurden, unter Verwendung immer neuer feingearbeiteter Motive, die in hochkomplexer kontrapunktischer Kompositionsweise den tiefen Sinn des Textes und die durch ihn heraufbeschworenen Bilder wiedergeben. Bei der Komposition dieses Stückes lenkte der Komponist seinen Blick nicht in die Zukunft, sondern wandte sich vielmehr der Vergangenheit zu, als Ergebnis dessen, was er selbst in einem weiteren Brief vom 28. August 1706 nicht zögerte, als »Wonne der reinsten Kenntnis der theoretischen Kunst des Komponierens« zu definieren.

Schließlich soll auch nicht vergessen werden zu erwähnen, dass die Eröffnungs- und Schlusstücke der beiden Kompositionen (also die Einleitungssinfonien, die ersten Arien und die Schlussterzette) jeweils in den gleichen Tonarten stehen. Im Fall der *Serenata a Filli* handelt es sich um g-Moll, und bei *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* um A-Dur, und auf diese Weise gelingt es Scarlatti, beiden Serenaden innere Einheit zu verleihen.

NICOLÒ MACCAVINO
Übersetzung: Susanne Lowien

Alessandro Scarlatti

Serenate a Filli

Alteza Real,

Este pequeño trabajo que tuve que realizar para el divertimento de una velada, en el jardín de una noble familia [...], me atrevo a exponerlo, con su gran mediocridad, en su manuscrito original, a los pies de Su Alteza Real, como objeto de mi bumildísimo deber de profunda obediencia para con S.A.R., cuya incomparable clemencia, espero, no desdenará honrarlo con una benevolentísima mirada, si encontrase acaso el tiempo de divertirse con el clavicémbalo, en su deliciosa morada de Pratolino [...].

Esto escribía Alessandro Scarlatti al gran príncipe de Toscana, Fernando de Médici, el 5 de septiembre de 1705. Esta carta acompañaba, como muestra de pleitesía, el autógrafo de una reciente «Serenata epitalámica», *La Flora Pellegrina*, cuyo texto, del abad Giacomo Buonaccorsi, puso en música el compositor

palermitano para las bodas del marqués Bartolomeo Corsini y de María Vittoria Altoviti celebradas en Roma el 14 de septiembre de 1705. Diversos son los elementos –algunos esclarecen la definición, la comprensión y la destinación del género de la serenata– que el propio músico destaca incidentalmente: ante todo, la relativa poca energía que le había requerido el «trabajo» de composición de la pieza (bien diferente del esfuerzo que hubiera requerido un melodrama...), junto con el hecho de que se trataba de una música compuesta «para el divertimento de una noche», es decir, para una ocasión específica, y para ser tocada al aire libre «en el jardín de una noble familia».

En efecto, la serenata, género que podemos considerar como una forma intermedia entre la ópera y la cantata, es una suerte de pequeña ópera con la habitual alternancia de recitativos y arias pero generalmente «sin cambios de escena y sin acción». Como indica también Francesco Saverio Quadrio, el término deriva del hecho de que estas composiciones se interpretaban al «sereno de las noches, cuando a la hora nocturna se presentaban al público [...]» ya sea para alegrar y deleitar los refinados paladares de la nobleza, ya sea –y es Charles Burney quien lo afirma– «en ocasión de las grandes fiestas», como las victorias importantes, los cumpleaños o las bodas reales, y las visitas de ilustres personajes.

Las obras presentadas en este disco son un espléndido ejemplo de serenatas que pertenecen a la primera tipología y, de hecho, fueron compuestas en Roma por Alessandro Scarlatti, entre la primavera y

el verano de 1706 y ambas, como sugieren sus títulos –*Serenata à Filli* y *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*– están dedicadas a «Filli». Detrás de este personaje arcádico se escondía la identidad de una noble romana que frecuentaba probablemente el círculo de uno de los más importantes mecenas romanos de la época, el marqués Francesco Maria Ruspoli.

Durante su segunda estancia romana, desde 1703 hasta el final de 1708, Alessandro Scarlatti pudo en efecto disfrutar de la ayuda de mecenas muy poderosos e influyentes como Pietro Ottoboni y Benedetto Pamphili, que le garantizaban encargos para importantes instituciones musicales y además le permitieron trabajar para varios acaudalados nobles: el gran príncipe de Toscana Fernando de Médici, Carlo Colonna, incluso el papa Clemente XI –para quien compuso la *Missa Clementina*–, la ex-reina de Polonia Maria Casimira Sobieski y muchos más. Pero, entre todos, destacaba cada vez más el marqués Francesco Maria Ruspoli (1672-1731), quien, con el apoyo de una esposa sensible y culta, Maria Isabella Cesi (¿acaso Filli?), sobrina de Inocente XIII, dedicó una parte considerable de su inmensa riqueza a un intenso mecenazgo artístico, literario y sobre todo musical. Alessandro Scarlatti, al igual que Arcangelo Corelli, trabajó para Ruspoli solo ocasionalmente, componiendo serenatas, por ejemplo *Amore e Virtù*, y oratorios como el extraordinario *Giardino di rose*, interpretados, respectivamente, en 1706 y el Domingo de Pascua (24 de abril) de 1707, y quizá las dos serenatas «a Filli». Esta hipótesis nace

del hecho de que, en la serenata *Amore e Virtù*, «escrita» expresamente «para el príncipe Ruspoli», el homenaje a Maria Isabella Cesi (o sea, Filli) aparece con evidencia en los versos finales del recitativo *Amor ch'altero vai*, cuando Virtud entona:

*[...] Ansio al igual que tú, que junto a Filli
resplandezcan las virtudes como suelen
brillar en el cielo las estrellas alrededor del sol.*

La *Serenata à Filli* y *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli* forman un verdadero e interesantísimo díptico dentro del ámbito de las siete serenatas de 1706. Ambas, para «3 voces con instrumentos», están ambientadas en el fresco clima vespertino y nocturno, y dedicadas a una dama (probablemente la misma) que se esconde tras el nombre de Filli. En *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*, el Sol (o sea, Apolo) y sus «hijas canoras» Urania y Clio se unen para exaltar «[...] con cantos y sonidos» la belleza de Filli, mientras la *Serenata à Filli* se centra en las penas de amor de Fileno, Niso y Doralbo; los tres están enamorados de la misma Ninfa, es decir Filli, e intentan en vano abrir una brecha en su «corazón como escollo». Ambas serenatas son, además, temporalmente afines: si de hecho *Le Muse Urania e Clio Lodano le bellezze di Filli*, que empieza al atardecer, finaliza con el *terzetto Dormi o bella Filli*, cuyos versos

*Duerme ob bella Filli,
gran tesoro gran deleite,*

*que dure tu reposo,
que descansa tu vida,
no la turbe ardor desidioso,
ni la trunque Parca atrevida,
baga viento alado amor,
Filli siempre la bella labor.*

instan con gracia y dulzura a la Ninfa para que encuentre el sueño, la *Serenata à Filli*, como se deduce de los versos iniciales,

*Acallad, acallad auras, acallad,
gárrulas al volar,
cuando en tático olvido
engalana la noche su cabellera con astros brillantes.
En el seno del aire del mar
repose la ola y no se mueva ave,
ni se estremezcan en estas orillas,
del aire el vuelo ni el murmullo de las olas.*

empieza en el corazón de la noche, en un lugar situado cerca del mar, con la protagonista inmersa en un profundo sopor, y acaba cuando aparece la primera luz del alba con el sugerente *terzetto* final *Svegliati o bella intanto*, donde los tres protagonistas desean despertar a la bella y «cruel» Filli :

*Despierta ob bella, mientras tanto,
a mis lágrimas, pues no suele
cerrar los ojos, aunque de noche, el sol.*

Esta última ambientación evoca inmediatamente las atmósferas «nocturnas» descritas en los textos de las serenatas napolitanas pre-scarlattianas, donde la música tiene por función la de «serenar» los ánimos dolientes de los personajes y de los espectadores.

Los pocos versos citados como ejemplo indican claramente que el lenguaje de los recitativos y de las arias de ambas serenatas, exento de la afectada complejidad que caracteriza la poesía *per musica* del siglo XVII, se adhiere plenamente a los principios de simplicidad, naturalidad y elegancia establecidos por los miembros de la Academia de la Arcadia y muestra una gran afinidad con la poesía coetánea escrita para la música pastoral. No conocemos el nombre de los autores de los textos pero estamos prácticamente seguros de que se trata de poetas locales muy próximos al mundo arcádico-pastoral que tuvo a Silvio Stampiglia como a uno de sus máximos representantes.

Precedidas por una sinfonía inicial para instrumentos de arco únicamente –en cuatro movimientos, *Grave-Presto-Largo-Allegro*, la primera; en dos, *Allegro-Minuetto*, la segunda–, ambas serenatas se articulan según una sucesión regular de recitativos y arias que muestran, a pesar de la exigüidad de la plantilla orquestal, una interesante variedad de combinaciones instrumentales. En algunas páginas, los arcos están al completo, o presentan los violines al unísono con uno o más instrumentos *a solo*; en otras páginas, los violines tocan *divisi* (primero y segundo *solí*), destacándose de los violines al unísono y/o de los otros instrumentos de arco más graves. No faltan ni las

arias que prevén un instrumento concertante, ni las acompañadas, casi siempre, sólo por el bajo continuo, y que sin embargo concluyen con un ritornelo instrumental. En este sentido, mayor es la atención que pide el violonchelo, instrumento al que Scarlatti asigna el papel *a solo* ya sea en la espléndida sinfonía de la *Serenata à Filli*, ya sea con una función concertante como en la sugerente aria de Clío *Questa sì ch'è petto aduna*, donde el *melos* seductor de la Musa flota sobre el *ostinato* del violonchelo, idóneo para representar el animo fuerte y colmado por todas las virtudes de la misteriosa Filli.

Incluso en estos trabajos «menores» se confirma pues la tendencia del músico siciliano a reducir el número de arias acompañadas solamente por el bajo continuo, para privilegiar –particularmente en la *Serenata à Filli*– las estructuras a dos, tres y cuatro partes de la escritura instrumental. Lo que implica una mayor «densidad de escritura» que, en el caso de Scarlatti, no se traduce casi nunca doblando la voz con los instrumentos, sino haciendo un uso consistente de verdaderos procedimientos contrapuntísticos. Y lo podemos observar, por ejemplo, en el aria de Fileno *A ragion de fosche bende*, donde los violines al unísono anticipan el tema vocal para luego dialogar constantemente en contrapunto con la voz, o también en *No, non m'ingannate*, interpretada siempre por Fileno, donde el entramado de la voz y de los instrumentos destaca gracias al refinado juego tímbrico realizado por los arcos *divisi*. El aria *Ombre voi d'un cor fedele* es, ella también, particularmente interesante: el

canto desconsolado y sensual de Niso, como una sombra que no puede sino perseguir –nunca alcanzar– la «belleza cruel» de Filli, bate contra el motivo en *ostinato* (basado en un tetracordio descendente, do - si bemol - la bemol - sol) que Scarlatti confía a todo el conjunto orquestal al unísono que incesantemente –como un verdadero eco– lo repite hasta el final.

Las arias adoptan generalmente el modelo formal tripartito ABA con o sin ritornelos: pero no faltan piezas en forma binaria y *durchkomponiert* [compuestas enteramente]; algunas son *Devisenarien* [arias con un motivo recurrente en varios o todos los movimientos], y en las arias tripartitas, las secciones centrales, de duración variable en comparación con las secciones externas, no suelen casi nunca diferenciarse mediante cambios de mensura; al contrario, muestran, con raras excepciones, una fuerte afinidad en cuanto a elementos rítmicos y melódicos se refiere. Los ritornelos instrumentales iniciales –siempre breves– se omiten a veces, sea en la fase que precede el inicio de la sección central, sea en la reexposición de la sección inicial. Algunas arias prescinden de todo ritornelo inicial, como si el compositor quisiese atenuar el pasaje del recitativo al aria. Se trata, obviamente, de modelos formales de referencia que Scarlatti plasma con variedad y con soluciones que le son específicas, pero siempre refinadísimas. Algo que podemos observar en las arias, por ejemplo en *Se rivolge quegl'occhi* que interpreta el Sol, en *Ombre voi d'un cor fedele*, aria con bajo obstinado ya mencionada y cantada por Niso, o en el aria estrófica de Doralbo

Se da Filli soave mercé, y también en los dos respectivos *terzetti* finales. *Dormi o bella Filli* adopta la forma ternaria moderna, mientras *Svegliati o bella* se basa en una estructura que recuerda la del madrigal *concertato* del primer barroco, donde los versos se distribuyen musicalmente en secciones diferentes con temas siempre nuevos, enriquecidos por una escritura contrapuntística, que reflejan el sentido profundo del texto y las imágenes evocadas. Al componer esta obra, el músico, en vez de mirar hacia adelante, vuelve la mirada al pasado, fruto de lo que no dudó en definir, en otra carta del 28 de agosto de 1706, como el «placer de un conocimiento muy refinado del Arte especulativo de la composición».

En conclusión, no dejaremos de observar que la tonalidad –sol menor en la *Serenata a Filli*, y la mayor en *Le Muse...*– es respectivamente la misma para los movimientos de apertura y de clausura, es decir, las *Sinfonie* iniciales, las primeras arias y los *terzetti* conclusivos, con lo que Alessandro Scarlatti consigue construir una unidad con ambas serenatas.

NICOLÒ MACCAVINO
Traducción: Pedro Elías



Emanuela Galli



Yétzabel Arias Fernández



Martín Oro

Serenata à Filli

FILENO

[2] Tacete, tacete aure tacete,
garrulette volanti,
or che in tacito oblio
freggia la notte il crin d'astri brillanti.
Del mar dell'aria in seno
l'onda riposi e non si muova augello,
né frema in queste sponde,
dell'aure il volo o il mormorio dell'onde.

[3] A ragion di fosche bende
si dimostra il ciel velato,
se d'un ciglio il sol non splende,
al mio core innamorato.

NISO

Se di zefiro i respiri
il dormir fan più soave
luci belle a miei sospiri,
riposate in sonno grave.

[4] Dormite pur dormite
in profonda quiete
pupillette gradite;
or che degli occhi miei le stille amare
versan d'onde cadenti un mar nel mare.

FILENO

Hush, hush, you breezes, hush
from howling when aloft,
when in a silent oblivion
the night adorns her hair with glittering stars.
Within the sea's air
let the waves rest and let no birds move,
let there be no ripples on those shores
of the flight through the air, nor the murmur of the waves.

Weighed down with dark clouds,
the sky appears veiled,
if from a glance the sun does not shine brightly
to my enamoured heart.

NISO

If the breath of Zephyr
brings sleep with more softer sweetness,
lights so beautiful, to my sighs,
rest yourself in a deep slumber.

Sleep, then, sleep
in deep tranquillity,
beloved eyes;
while from my eyes bitter tears
flow, like falling waves, a sea within the sea.

FILENO

Taisez-vous, taisez-vous brises, taisez-
vous / hérons en volant, / quand en un
tacite oubli / la nuit orne sa chevelure
d'astres brillants. / Au sein de l'air de la
mer / que repose la vague et ne bouge
nul oiseau, / que ne frémissent sur ces
rives / le vol de l'air ni le murmure des
ondes.

Chargé de sombres nuages, / se montre
le ciel voilé, / si d'un regard le soleil ne
resplendit / à mon cœur amoureux.

NISO

Si le souffle de Zéphyr / fait dormir avec
une douceur plus suave, / lumières si
belles, à mes soupirs, / reposez-vous
dans un sommeil grave.

Dormez donc dormez / dans une pro-
fonde quiétude / pupilles aimées ; / tan-
dis que de mes yeux les larmes amères /
versent, d'ondes tombantes, une mer
dans la mer.

FILENO

Schweigt, schweigt, ihr Lüfte, schweigt, /
die ihr brausend heult, / wenn in schwei-
gendem Vergessen / die Nacht ihre Stirn
mit funkelnden Sternen schmückt. /
Inmitten der Meeresbrise / soll die Woge
ruhen und kein Vogel soll sich rühren, /
und an diesen Ufern möge nicht erzit-
tern / das Wehen der Winde oder das
Murmeln der Wellen.

Von düsteren Wolken / zeigt sich der
Himmel verschleiert, / wenn die Sonne
nicht aus einem Auge / in mein verlieb-
tes Herz scheint.

NISO

Wie der Atem Zephyrs / den Schlaf
noch süßer macht, / so sollt ihr schönen
Augen euch bei meinen Seufzern / in
schwerem Schlaf erholen.

Schlaft, ach, schlaft nur / in tiefer
Ruhe, / geliebte Augen, / während aus
meinen Augen bittere Tropfen / ein
Meer aus fallenden Wogen ins Meer flie-
ßen lassen.

FILENO

Acallad, acallad auras, acallad, / gárrulas
al volar, / cuando en tácito olvido / enga-
lana la noche su cabellera con astros bri-
llantes. / En el seno del aire del mar /
repose la ola y no se mueva ave, / ni se
estremezcan en estas orillas, / del aire el
vuelo ni el murmullo de las olas.

Por foscas nubes estriado, / se muestra
el cielo velado, / si de una mirada el sol
no resplandece / a mi corazón enamora-
do.

NISO

Si el soplo de Céfito / hace dormir con
dulzura más suave, / luces bellas, a mi
suspiro, / reposad en un sueño grave.

Dormid pues dormid / en profunda
quietud / pupilas amadas; / mientras de
los ojos míos las lágrimas amargas / vier-
ten, de ondas cadentes, un mar en el
mar.

FILENO

[5] Al mio cordoglio
che giova il piangere,
se un cor di scoglio
non bastò a frangere.

NISO

Guardo sereno
d'un ciglio amabile,
m'apre nel seno
piaga insanabile.

DORALBO

[6] Ah no! Luci, stelle i raggi aprite,
ché sarà mio ristoro
se i miei gemiti ascolta il sol che adoro.

DORALBO E FILENO

[7] Deh! fuggate o luci belle
il letargo taciturno,
ché all'orror di ciel notturno
mai non dormono le stelle.

DORALBO E NISO

Pupillette io ben v'intendo,
congiurate a far ch'io mora;
voi sapete a chi v'adora
dar la veglia anco dormendo.

FILENO

Let my deep sorrow
delight in weeping,
if it does not manage to move
a heart like a rock.

NISO

A serene look
from a pleasant eye
opens up inside my heart
an incurable wound.

DORALBO

Ah no! Lights, stars, cast your rays,
for that will be my comfort
if my laments are heard by that sun whom I adore.

DORALBO AND FILENO

Ah, reject, O beautiful lights
the silent lethargy,
for, to the horror of the nocturnal sky,
the stars never sleep.

DORALBO AND NISO

Pupils, well do I understand you,
you have conspired together so that I will die;
you know how to watch over him,
he who adores you, even in sleep.

FILENO

Que ma profonde douleur / se délecte
dans les pleurs, / si elle n'arrive pas à
attendrir / un cœur en écueil.

NISO

Regard serein / d'un œil aimable, / ouvre
dans mon sein / une plaie incurable.

DORALBO

Ah non ! Lumières, étoiles, lancez vos
rayons, / car ce sera mon réconfort / si
mes plaintes sont entendues par le soleil
que j'adore.

DORALBO ET FILENO

Ah ! Repoussez ô lumières si belles / la
léthargie taciturne, / car à l'horreur du
ciel nocturne / jamais les étoiles ne som-
meillent.

DORALBO ET NISO

Pupilles, je vous comprends, / vous vous
êtes conjurées pour que je meure ; / celui
qui vous adore, / vous savez le veiller
même en dormant.

FILENO

So soll meine Betrübnis / sich an der
Klage erfreuen, / wenn es ihr nicht
gelingt, / ein steinernes Herz zu erwei-
chen.

NISO

Ein heiterer Blick / aus einem lieblichen
Auge / reißt eine unheilbare Wunde / in
meine Brust.

DORALBO

Ach nein! Ihr Augenlichter, öffnet euch
mit dem Strahlen eurer Sterne, / denn es
wird mein Trost sein, / wenn die Sonne,
die ich an bete, meinen Klagen lauscht.

DORALBO UND FILENO

Ach, entflieht, ihr schönen Augen, / der
schweigsamen Trägheit, / denn zum
Grauen des nächtlichen Himmels /
schlafen die Sterne nie.

DORALBO UND NISO

Ihr Augen, ich verstehe euch wohl, / ihr
habt euch verschworen, mich zu töten, /
ihr versteht es, den, der euch anbetet, /
auch schlafend noch zu überwachen.

FILENO

Mi profundo dolor / que se deleite con
llorar, / si un corazón como escollo / no
consigue ablandar.

NISO

Mirada serena / de un ojo amable, / me
abre en el seno / plaga insanable.

DORALBO

¡Ah no! Luces, estrellas, lanzad los
rayos, / pues será mi consuelo / si mis
gemidos los escucha el sol que adoro.

DORALBO Y FILENO

¡Ay! Ahuyentad oh luces bellas / el letar-
go taciturno, / pues al horror del cielo
nocturno / no duermen nunca las estre-
llas.

DORALBO Y NISO

Pupilas, bien os entiendo, / os habéis
conjurado para que yo muera; / sabéis, a
quien os adora, / velarlo incluso dur-
miendo.

DORALBO

[8] Se da Filli soave mercé
non attende la mia servitù,
un amante più mesto di me
di Cupido nel regno non fu.
Dolce stilla d'amica pietà,
infelice sperar non potrò
se pregando ritrosa beltà,
mi risponde severa di no.

[9] Ma stolto a che mi lagno a che sospiro?
Quella beltà ch'io miro,
sommersa in dolce oblio, forse gradisce
sognando le mie pene,
e del cor che languisce
brama la servitù, vuol le catene.

FILENO E DORALBO

[10] Con durissimi legami
strinse amor quest'alma ancella.
Se volete ch'io non v'ami,
voi lasciate d'esser bella.

FILENO

[11] Dunque se fian graditi
al mio bene, al mio sol gl'affanni miei,
sarà dolce il morir, grato il tormento,
e sia piacer di Filli il mio contento.

DORALBO

From Filli, my servitude
expects no kindness,
there was never any lover sadder than I
in the kingdom of Cupid.
A sweet drop of pleasant piety,
unfortunate one, I could not hope
if in begging the reluctant beauty,
she replies to me, sternly, no!

Foolish that I am, to whom do I direct my complaint, my sighs?
That beauty on whom I look,
immersed in sweet oblivion, without doubt
she is dreaming with delight about my sorrows,
and from the languishing heart
she expects servitude and desires one to be in chains.

FILENO AND DORALBO

With the strongest bonds
love oppressed this tamed soul.
If you are wanting me not to love you,
stop being beautiful.

FILENO

So, if my troubles are pleasing
to my loved one, to my sun,
death will be sweet, pleasant will be the torment,
and may Filli's pleasure be my rapture.

DORALBO

De Filli, ma servitude / n'espère aucun
bienfait, / il n'y eut amant plus triste que
moi / dans le règne de Cupidon. / Une
douce goutte d'aimable piété, / malheu-
reux, je ne pourrais l'espérer / si en
prieant l'adverse beauté, / elle me répond,
sévère, non !

Mais stupide, à qui s'adresse ma plainte,
à qui mes soupirs ? / Cette beauté que je
regarde, / plongée dans un doux oubli,
sans doute / avec délice rêve-t-elle de
mes peines, / et du cœur qui languit /
elle désire la servitude, elle veut les chaî-
nes.

FILENO ET DORALBO

Dans de durs liens / amour opprima
cette âme soumise. / Si vous voulez que
je cesse de vous aimer, / cessez d'être
belle.

FILENO

Donc si mes maux plaisent / à mon
aimée, à mon soleil, / la mort sera douce,
agréable le tourment, / et que le plaisir
de Filli soit mon ravissement.

DORALBO

Wenn meine Unterwürfigkeit von Filli /
keine milde Gande zu erwarten hat, / so
gab es im Reich des Cupido / niemals
einen traurigeren Liebenden als mich. /
Einen süßen Tropfen freundlichen
Mitleids / werde ich Unglücklicher nicht
erhoffen können, / wenn die wider-
spenstige Schöne auf meine Bitten / mit
einem harten Nein antwortet.

Aber ich Törichter, wonach verzehre ich
mich, wozu seufze ich? / Diese Schön-
heit, die ich betrachte, / versunken in
süßes Vergessen, vielleicht genießt sie
es, / von meinen Qualen zu träumen, /
verlangt nach den Diensten dieses lei-
denden Herzens / und will diese Ketten.

FILENO UND DORALBO

Mit den härtesten Fesseln / bindet
Amor diese geknechtete Seele. / Wenn
ihr nicht wollt, dass ich euch liebe, / so
seid nicht länger schön.

FILENO

Wenn also meine Pein meiner
Geliebten, / meiner Sonne willkommen
sind, / so wird mir das Sterben süß, die
Qual ist mir willkommen, / und Filli so
zu gefallen, ist mein Entzücken.

DORALBO

De Filli, suave merced / no espera mi
servitud, / amante más triste que yo / en
el reino de Cupido no hubo. / Dulce
gota de amiga piedad, / infeliz, no la
podré esperar / si rogando a la adversa
beldad, / me responde, severa, que no.

Mas estulto ¿a quién dirijo mi queja, mi
suspiro? / Aquella beldad que yo miro, /
inmersa en dulce olvido, acaso con
gusto / sueña con mis penas, / y del cora-
zón que languidece / ansia la servitud,
quiere las cadenas.

FILENO Y DORALBO

Con durísimos lazos / oprimió amor este
alma sumisa. / Si queréis que no os
ame, / dejad de ser bella.

FILENO

Así que si le son agradables / a mi
amada, a mi sol, mis males, / será dulce
la muerte, grato el tormento, / y sea el
placer de Filli mi contento.

FILENO, NISO E DORALBO

[12] Se v'agrada il mio tormento
son contento di morir,

DORALBO

la speranza mi tradisce
ché m'inganna e vuol ch'io sperì.

FILENO

La costanza poi nudrisce
sol di larve i miei pensieri.

NISO

Al mio core, nega Amore
un momento di gioir.

FILENO, NISO E DORALBO

Se v'agrada il mio tormento
son contento di morir.

NISO

[13] Lasso! che i miei sospiri
Filli sorda non ode?
Et io qui spargo intanto
all'aure i gridi e sull'arena il pianto.

[14] Ombre voi d'un cor fedele
fate un'eco al sospirar,
se in amar beltà crudele
anco un'ombra è il mio sperar.

FILENO, NISO AND DORALBO

If you find pleasing my torment
I will die content,

DORALBO

hope betrays me
for she deceives me and wishes me to wait.

FILENO

Finally patience only nourishes
my thoughts with phantoms.

NISO

Love denies to my heart
a moment of joy.

FILENO, NISO AND DORALBO

If you find pleasing my torment
I will die content.

NISO

Alas, does deaf Filli
fail to hear my sighs?
And here I am pouring out, in the meantime,
cries into the air and onto the sands of lament.

Shadows of a faithful heart
make an echo in sighing,
for in loving a cruel beauty
my hope is only a shadow.

FILENO, NISO ET DORALBO

Si vous trouvez plaisant mon tourment, /
je meurs content,

DORALBO

l'espérance me trahit / car elle me trompe
et veut que j'espère.

FILENO

La constance enfin ne nourrit / que de
fantômes mes pensées.

NISO

Amour nie à mon cœur / un moment de
joie.

FILENO, NISO ET DORALBO

Si vous trouvez plaisant mon tourment, /
je meurs content.

NISO

Hélas ! Est-ce que Filli, / sourde, n'en-
tend pas mes soupirs ? / Et moi ici, je
répands entre-temps / dans l'air des cris
et sur le sable des pleurs.

Ombres d'un cœur fidèle / faites un
écho en soupirant, / car en aimant une
beauté cruelle / mon espérance n'est
qu'une ombre.

FILENO, NISO UND DORALBO

Wenn euch meine Leiden gefallen, / so
bin ich zufrieden, zu sterben,

DORALBO

die Hoffnung verrät mich, / die mich
täuscht und will, dass ich hoffe.

FILENO

So nährt die Beständigkeit / nichts als
Trugbilder in meinen Gedanken.

NISO

Meinem Herzen verweigert Amor /
einen Augenblick der Freude.

FILENO, NISO UND DORALBO

Wenn euch meine Leiden gefallen, / so
bin ich zufrieden, zu sterben.

NISO

Ich Elender! Dass die taube Filli / meine
Seufzer nicht hört? / Und unterdessen
verteilen sich hier / meine Schreie in der
Luft und meine Klagen am Gestade.

Ihr Schatten eines treuen Herzens, /
seid ein Echo meiner Seufzer, / denn da
ich eine grausame Schönheit liebe, / ist
auch meine Hoffnung nur ein Schatten.

FILENO, NISO Y DORALBO

Si os place mi tormento / muero conten-
to,

DORALBO

la esperanza me traiciona / pues me
engaña y quiere que espere.

FILENO

La constancia luego no nutre / sino de
fantasmas mis pensamientos.

NISO

A mi corazón, le niega Amor / un
momento de goce.

FILENO, NISO Y DORALBO

Si os place mi tormento / muero conten-
to.

NISO

¡Aymé! ¿Mis suspiros / Filli, sorda, no
oye? / Y yo aquí espazo mientras tanto /
al aire los gritos y en la arena el llanto.

Sombras de un corazón fiel / haced un
eco al suspirar, / pues en amar una bel-
dad cruel / siquiera una sombra es mi
esperanza.

FILENO

[15] Dove si vidde mai
stravaganza maggiore,
d'un mesto cor, che di contenti è privo,
che fra morte speranze Amor sia vivo.

[16] No, non m'ingannate
no, speranze addio;
ch'io goda lieto un dì
possibil non sarà.
Se dal mio sen rapi
la dolce libertà
coi lacci d'una chioma il cieco Dio.

DORALBO

[17] Quell'ardor che chiudo in petto
mi è compagno indivisibile,
se di gioia un lampo aspetto
mi lusinga un impossibile.

[18] Folle, ma che deliro!
Su le morbide piume,
mentre placido il mar si vede in calma,
Filli riposa al sospirar d'un alma.

FILENO

Ma se l'alma sospira in grembo al duolo
vadano i miei sospir per l'aria a volo,
e uniti all'aura errante,

FILENO

Where does one ever see
a greater level of extravagance:
from a sad heart, from joys deprived,
which between death and hope, Love is living!

No, no more falsehoods,
no, hopes, farewell;
being happy for one single day
is impossible.
For sweet liberty
was torn out from my heart
by the blind curly-locked God.

DORALBO

This ardour which I hold in my heart
is my inseparable companion
if I await a flash of joy
the impossible encourages me.

Madness, but what delirium!
On all the white feathers,
while one placidly sees the calm sea
Filli repose on the sigh of a soul.

FILENO

But if the soul sighs in the bosom of sorrow
my sighs go up into the air in flight
and, linked to the erring breeze,

FILENO

Où vit-on jamais / une plus grande extra-
vagance : / d'un triste cœur privé de
joie, / entre mort et espérance, l'Amour
est vivant !

No, non, plus de mensonges, / non,
espoirs, adieu ; / pouvoir être heureux
un seul jour / est impossible. / Car de
mon cœur fut arrachée / la douce
liberté / par le Dieu aveugle avec les
boucles d'une chevelure.

DORALBO

Cette ardeur que je renferme dans mon
sein / est ma compagne inséparable, / si
j'attends un éclair de joie, / l'impossible
me flatte.

Folie, mais quel délire ! / Sur les molles
plumes, / tandis que l'on voit placide-
ment la mer calme, / Filli repose au sou-
pir d'une âme.

FILENO

Mais si l'âme soupire dans le giron de la
douleur, / mes soupirs vont dans l'air en
volant / et, unis à la brise errante / que

FILENO

Wo hat man je / größere Überspannt-
heit gesehen / als in einem traurigen
Herzen, das bar ist aller Freude, / Und in
dem zwischen toten Hoffnungen Amor
fortlebt.

Nein, täuscht mich nicht länger, / nein,
lebt wohl, ihr Hoffnungsschimmer, / es
wird nicht möglich sein, / dass ich eines
Tages froh und glücklich bin. / Denn aus
meinem Herzen / hat der blinde Gott
mit einer Haarlocke / die süße Freiheit
geraubt.

DORALBO

Diese Glut, die in meiner Brust einge-
schlossen ist, / ist mein untrennbarer
Gefährte. / Wenn ich auch nur ein Auf-
blitzen von Freude ersehne, / so gebe ich
mich einer unmöglichen Hoffnung hin.

Ich Narr, was fantasiere ich! / Während
man das sanfte Meer ganz ruhig sieht, /
schläft Filli auf weichen Federn / beim
Seufzen einer Seele.

FILENO

Aber wenn die Seele im Schoß des
Schmerzes seufzt, / schwingen sich
meine Seufzer im Flug in die Luft, / und

FILENO

¿Dónde se vio nunca / extravagancia
mayor, / de un triste corazón, que de ale-
grías está privado, / que, entre muerta y
esperanza, Amor esté vivo!

No, no más engaños, / no, esperanzas
adiós; / que pueda regocijarme un solo
día / es algo imposible. / Pues de mi
corazón le fue arrebatada / la dulce liber-
tad / por el ciego Dios con los rizos de
una cabellera.

DORALBO

Aquel ardor que encierro en mi pecho /
es mi compañero inseparable, / si un
relámpago de alegría espero, / me lison-
jea algo irrealizable.

¿Folía, mas qué delirio! / Sobre las blan-
das plumas, / mientras placido el mar se
ve en calma, / Filli reposa al suspiro de
un alma.

FILENO

Mas si el alma suspira en el regazo del
dolor, / van mis suspiros por el aire
volando, / y unidos al aura errante, / que

che si placida spira a Filli intorno,
con grato mormorio del cor l'affanno
palesano alla notte all'alba e al giorno.

DORALBO, NISO E FILENO

[19] Svegliati o bella intanto
alle lagrime mie, poiché non suole
gl'occhi serrar, benché di notte, il sole.

may Filli breathe so peacefully all around,
with a sweet murmur of the heart, it is my torment
which they reveal to the night, to the dawn, to the day.

DORALBO, NISO AND FILENO

Wake, O beauty, meanwhile,
to my tears, for the sun
never closes his eyes, even in the night.

Filli respire si placidement tout autour, /
avec un doux murmure du cœur, c'est
mon tourment / qu'ils révèlent à la nuit,
à l'aube et au jour.

DORALBO, NISO ET FILENO

Réveille-toi ô belle, entre-temps, / à mes
larmes, puisque le soleil / ne ferme
jamais les yeux, même dans la nuit.

vereint mit dem unsteten Wind, / der
Filli so sanft umweht, / mit einem zarten
Murmeln des Herzens, machen sie mei-
nen Kummer / der Nacht, dem
Morgengrauen und dem Tag offenbar.

DORALBO, NISO UND FILENO

Unterdessen erwache doch, o Schöne, /
von meinen Tränen, denn die Sonne /
pflegt ihre Augen nicht einmal des
Nachts zu schließen.

tan placida respira Filli a su alrededor, /
con grato murmullo del corazón, es mi
tormento / lo que revelan a la noche, al
alba y al día.

DORALBO, NISO Y FILENO

Despierta oh bella, mientras tanto, / a
mis lágrimas, pues no suele / cerrar los
ojos, aunque de noche, el sol.

Le Muse Urania e Clio Lodano...

SOLE

[21] O mie figlie canore
Urania e Clio,
qui meco il vol fermate.
Se l'altre sette suore
su le sponde beate d'Alfeo,
restaro a celebrar
i vanti d'Amarilli,
di Cloride ed Aglaura,
voi due con canti e suoni
del bel Tebro alla riva,
le bellezze di Filli ora ridite
con festeggiante e glorioso viva.

SOLE, URANIA E CLIO

[22] Viva, viva pur felice

THE SUN

O, my sweetly-voiced daughters,
Urania and Clio,
near to me here, detain your flight.
If your seven sisters
on the happy shores of Alpheus,
are resting in order to celebrate
the merits of Amarillis,
of Chloris and of Aglaura,
you two, with songs and sounds
on the shores of the beautiful Tiber
recount again now the beauty of Filli
with festive and glorious cheering.

THE SUN, URANIA AND CLIO

Long and happy life for her,

LE SOLEIL

Ô mes filles à la belle voix / Uranie et
Clio, / ici près de moi cessez votre vol. /
Si vos sept sœurs / sur les rives heureu-
ses de l'Alphée, / sont restées pour célé-
brer / les mérites de Amarilli, / de
Cloride et de Aglaura, / vous deux, par
des chants et des sons / sur les rives du
beau Tibre, / redites à présent la beauté
de Filli / avec des festifs et glorieux
vivats.

LE SOLEIL, URANIE ET CLIO

Vivat, qu'elle vive donc heureuse, /

DIE SONNE

O meine Töchter mit den schönen
Stimmen, / Urania und Clio, / haltet bei
mir in eurem Flug inne. / Während eure
sieben Schwestern / an den glücklichen
Ufern des Alpheios / weilen, um die
Vorzüge / der Amarilli, der Cloride / und
der Aglaura zu feiern, / so sollt ihr beiden
nun mit Sang und Klang / die Schönheit
der Filli / hier am Ufer des schönen
Tibers noch einmal / mit feierlichen und
herrlichen Hochrufen besingen.

DIE SONNE, URANIA UND CLIO

Vivat, sie lebe glücklich, / hoch leben

EL SOL

Oh mis hijas canoras / Urania y Clio, /
aquí conmigo detened el vuelo. / Si vues-
tras siete hermanas / sobre las orillas
felices del Alfeo, / se quedan para cele-
brar / los méritos de Amarilli, / de
Cloride y de Aglaura, / vosotras dos, con
cantos y sonidos / del bello Tíber en la
orilla, / volved a decir la belleza de Filli
ahora / con festivo y glorioso viva.

EL SOL, URANIA Y CLIO

Viva, viva pues feliz, / vivan Filli y su

viva Filli e 'l suo pastor,
et i lacci e le catene,
che li strinse il dio d'amor.

CLIO
[23] Sì, sì stupor non fia
ché s'egli è Vener vaga egli Amor sia.

URANIA
[24] Sua guancia vezzosa
somiglia [a] una rosa,
che nasce il mattin.
Il candido seno
di gigli ripieno,
rassembra un giardin.

SOLE
[25] Io, io che il Sole son, senza i suoi fiori,
per illustrar il suol non ho colori.

CLIO
[26] O che serri o che disseri
della bocca il ricco lavor,
sempre mirasi et ammirasi,
di rubini e di perle un tesor.

SOLE
[27] E la bellezza ch'in lei sempre s'ammira,
scozza strali ad ognor a chi la mira.

long live Filli and her shepherd,
and the ties and the bonds
which the god of love weaves.

CLIO
Yes, yes, may nobody be surprised that
if she is beautiful Venus, then he is Cupid.

URANIA
Her comely cheeks
resemble a rose,
which is born in the morning.
Her white breast
covered in lilies,
is like a garden.

THE SUN
I, I who am the sun, would never have enough colours
to bedeck the ground without her flowers.

CLIO
O, that the rich labour may be
tightened and unloosened from that mouth,
one regards and admires it always,
a treasure of rubies and pearls.

THE SUN
And that beauty which one always contemplates in her,
sends out rays every time that one looks at her.

vivent Filli et son berger / et les liens et
les chaînes, / que tisse le dieu de l'amour.

CLIO
Si, si, que personne ne s'étonne / si elle
est Vénus la belle, qu'il soit donc
Amour.

URANIE
Sa belle joue / ressemble à une rose, / qui
naît au matin. / Le sein candide / cou-
vert de lys / est pareil à un jardin.

LE SOLEIL
Moi, moi le Soleil, sans ses fleurs, / pour
illustrer la terre, je n'aurais pas assez de
couleurs.

CLIO
Ô que se serre ou que se desserre / de la
bouche le riche labour, / on regardera et
admira toujours, / un trésor de rubis et
de perles.

LE SOLEIL
Et la beauté, qui en elle se contemple
toujours, / lance des rayons à chaque fois

Filli und ihr Hirte / und die Schlingen
und die Ketten, / mit denen der Gott
der Liebe sie fesselte.

CLIO
Ja, ja, kein Staunen sei darüber, / dass er
Amor sei, wenn sie die schöne Venus ist.

URANIA
Ihre bezaubernde Wänge / gleicht einer
Rose, / die am Morgen erblüht. / ihre
schneeweiße Brust, / mit Lilien be-
deckt, / gleicht einem Garten.

DIE SONNE
Ich, die ich die Sonne bin, habe ohne
ihre Blumen / nicht genügend Farben,
um die Erde zu schmücken.

CLIO
Möge sich aus diesem Mund / die reiche
Mühe straffen oder lösen, / man
betrachte und bewundere / immer einen
Schatz von Perlen und Rubinen.

DIE SONNE
Und die Schönheit, die man an ihr
immer bewundert, / schießt zu jeder

pastor, / y los lazos y las cadenas, / que le
trenza el dios del amor.

CLIO
Sí, así que estupor no haya / si ella es la
bella Venus que él Amor sea.

URANIA
Su mejilla hermosa / se parece a una
rosa, / que nace por la mañana. / El cán-
dido seno / de lirios pleno, / a un jardín
se asemeja.

EL SOL
Yo, yo que soy el Sol, sin sus flores, /
para ilustrar el suelo no tendría colores.

CLIO
O que cierre o que descierre / de la boca
la rica labor, / siempre se mirará y admi-
rará, / de rubíes y de perlas un tesoro.

EL SOL
Y la belleza que en ella siempre se con-
templa, / arroja rayos cada vez que

[28] Se rivolge quegli'occhi innamorata,
e ferisce con gemino dardo;
forse il cor di quel ben che l'adora
ristorare lo può ben con un guardo.

URANIA

[29] Per celebrarla appien basti dir solo
ch'ella è Venere in terra,
ha le Grazie per trono,
e le colombe si fer suo proprio dono.

[30] Dunque in lei sol si racchiude
quanto mai di più stimabile
può vantarsi in cielo in terra.
Se in due lumi di virtude
per formarla sì adorabile,
tutto il grande si rinserra.

CLIO

[31] Anzi, se virtù unita,
sempre appare più forte,
s'aggiunga a lei, per lode sua infinita,
che nel Tebro ella risiede
avventurosa sorte.

[32] Questa sì ch'in petto aduna
tutte unite le virtù,

On returning the gaze, she makes one fall in love with her
and wounds with a double dart;
she could heal with a glance, without doubt,
her adoring lover's heart.

URANIA

In order to praise her fully, it is enough to say
only that she is Venus in earth,
she has the Graces for a throne,
and doves will become her own present.

Then, in her alone one will find
the most praiseworthy
that one could laud in heaven and on earth.
For, in two virtuous lights
all the grandeur is held
to reach that adorable form.

CLIO

In this way, if virtue is united
it always appears stronger
linking with her, for her endless praise,
she who dwells by the Tiber,
blessed fate.

She in her heart gathers together
all the virtues united,

qu'on la regarde.

En rendant le regard, elle rend amoureux,
/ et blesse avec un double dard ; /
sans doute, le cœur de cet amoureux qui
l'adore, / elle pourrait le guérir d'un
regard.

URANIE

Pour la célébrer pleinement, il suffit de
dire / qu'elle est Vénus sur terre, / elle a
les Grâces pour trône, / et les colombes
devinrent son propre présent.

Donc, en elle seule se trouve / le plus
estimable / que l'on puisse louer dans le
ciel et sur la terre. / Car dans deux
lumières de vertu, / pour atteindre cette
forme adorable, / toute la grandeur est
contenue.

CLIO

Ainsi, si la vertu unie, / apparaît toujours
plus forte, / se joint à elle, pour sa louan-
ge infinie, / qu'elle réside dans le Tibre /
sort bienheureux.

C'est elle qui en son sein recueille / tou-
tes les vertus unies, / et le temps et la

Stunde Pfeile auf jeden, der sie sieht.

Wer diesen Blick erwidert, verliebt
sich, / und er verletzt mit doppeltem
Pfeil. / Doch wahrscheinlich kann sie
das Herz jenes, der sie anbetet, / sehr
wohl mit einem einzigen Blick heilen.

URANIA

Um sie vollkommen zu feiern, genügt es
zu sagen, / dass sie Venus auf Erden ist, /
sie hat die Grazien zum Thron, / und
Tauben macht sie zu ihrem eigenen
Geschenk.

Also ist in ihr allein das eingeschlossen, /
was man im Himmel und auf Erden / als
Bewundernswertestes rühmen kann. /
Denn diese beiden Augenlichter voller
Tugend / umfassen alle Größe, / auf dass
sie so bezaubernd seien.

CLIO

Deshalb scheint die vereinte Tugend /
immer stärker, / sie gesellt sich zu ihr, zu
ihrem ewigen Lob, / dass sie im Tiber
wohne, / kühnes Schicksal.

Sie vereinigt doch in ihrer Brust / alle
Tugenden miteinander, / und Zeit und

alguien la mira.

Al devolver la mirada de sus ojos, ena-
mora, / y hiera con doble dardo; / acaso
el corazón de aquel enamorado que la
adora / cuidar lo puede con una mirada.

URANIA

Para celebrarla plenamente, basta con
decir solo / que ella es Venus en tierra, /
tiene a las Gracias por trono, / y las
palomas se volvieron su propio regalo.

Luego en ella solo se encierra / lo más
estimable / que pueda loarse en el cielo y
en la tierra. / Pues en dos luces de vir-
tud, / para alcanzar esta forma adora-
ble, / toda la grandeza se encierra.

CLIO

Así, si la virtud unida, / siempre aparece
más fuerte, / se añade a ella, para su loa
infinita, / que en el Tiber ella resida /
venturosa suerte.

Esta sí que en su pecho recoge / todas
las virtudes unidas, / y el tiempo y la for-

et il tempo e la fortuna
ella tiene in servitù.

SOLE

[33] Cor, se invan s'affatica il nostro ingegno,
né a sì sublime segno
giunge il nostro sapere,
sia tributo d'ossequio il mio tacere.
Partiam, già è notte; e la ragion non vuole
ch'ove son tante stelle alberga il Sole.

[34] Parto o bella resta in pace;
senza luce io fuggo a vol
che per ombra tua seguace,
lascia a te sua luce il Sol.

SOLE, URANIA E CLIO

[35] Dormi o bella Filli
gran tesor gran diletto,

URANIA E CLIO
acciò duri il tuo riposo,

SOLE E URANIA
acciò posi la tua vita,

CLIO
né la turbi ardor noioso,

and time and good fortune,
above all which she dominates.

THE SUN

My heart, if in vain our genius grows weary,
and our wisdom fails to reach
such a lofty level,
let the tribute that I offer be my silence.
Let us part, for it is night; reason does not desire
that the sun is found where so many stars shine out.

I depart, o beauty, rest in peace;
without light, I flee away
but, like a shadow following you,
the sun leaves you his light

THE SUN, URANIA AND CLIO

Sleep, o beautiful Filli,
great treasure, great delight,

URANIA AND CLIO
may your repose be prolonged,

THE SUN AND URANIA
may your life be granted rest,

CLIO
may she be untroubled by any painful ardour,

fortune, / elle les domine.

LE SOLEIL

Cœur, si en vain se fatigue notre génie, /
et que notre sagesse / n'atteint un niveau
aussi sublime, / que le tribut que j'offre
soit mon silence. / Partons, il fait nuit ;
et la raison ne veut / que le soleil se trou-
ve où brillent tant d'étoiles.

Je pars ô belle, reste en paix ; / sans
lumière, je fuis en volant / car, comme
une ombre qui te suit, / le soleil te laisse
sa lumière.

LE SOLEIL, URANIE ET CLIO

Dors ô belle Filli / grand trésor grand
délice,

URANIE ET CLIO
que dure ton repos,

LE SOLEIL ET URANIE
que repose ta vie,

CLIO
qu'elle ne soit troublée par une ardeur
pénible,

Schicksal / stehen ihr zu Diensten.

DIE SONNE

Herz, wenn unser Verstand sich vergeb-
lich müht / und unser Wissen ein so
erhabenes Ziel / nicht erlangt, / dann sei
mein Schweigen ein Zeichen meiner
Ehrfurcht. / Lasst uns gehen, es ist
schon Nacht und die Vernunft will
nicht, / dass die Sonne dort sei, wo so
viele Sterne sind.

Ich entferne mich, o Schöne, ruhe fried-
lich, / ohne Licht fliehe ich im Flug, /
denn als Schatten, der dir nachfolgt, /
lässt die Sonne dir ihren Schein.

DIE SONNE, URANIA UND CLIO

Schlafe, o schöne Filli, / du großer
Schatz und große Freude,

URANIA UND CLIO
auf dass dein Schlaf andauere,

DIE SONNE UND URANIA
auf dass dein Leben ruhig sei

CLIO
und keine lästige Glut es störe

tuna / ella los tiene dominados.

EL SOL

Corazón, si en vano se cansa nuestro
ingenio, / ni tan sublime nivel / alcanza
nuestro saber, / sea tributo de obsequio
mi silencio. / Partamos, ya es de noche; y
la razón no quiere / que donde brillan
tantas estrellas, esté el Sol.

Parto oh bella, queda en paz; / sin luz
huyo volando / pues como sombra que
te sigue, / te deja su luz el Sol.

EL SOL, URANIA Y CLIO

Duerme oh bella Filli, / gran tesoro gran
deleite,

URANIA Y CLIO
que dure tu reposo,

EL SOL Y URANIA
que descanse tu vida,

CLIO
no la turbe ardor desidioso,

URANIA
né la tronchi parca ardita,

SOLE
faccia vento alato amor,

URANIA E CLIO
Filli sempre il bel lavor.

URANIA
nor brought short by the impertinent Fate,

THE SUN
blow gentle winds, O winged love,

URANIA AND CLIO
Filli ever the beautiful toil.

URANIE
ni tronquée par la Parque hardie,

LE SOLEIL
souffle le vent amour ailé,

URANIE ET CLIO
Filli toujours le beau labeur.

URANIA
und auch keine dreiste Parze es verkürze,

DIE SONNE
dafür Sorge mit seinem Wehen der
geflügelte Amor,

URANIA E CLIO
Filli auf immer die schöne Arbeit.

URANIA
ni la trunque Parca atrevida,

EL SOL
haga viento alado amor,

URANIA Y CLIO
Filli siempre la bella labor.



LE FESTIVAL DE L'ABBAYE DE SAINT-MICHEL EN THIÉRACHE (DÉPARTEMENT DE L' AISNE – FRANCE)

Créé en 1987 dans le cadre d'une action départementale de développement musical soutenue par le Conseil général de l'Aisne avec l'ADAMA (Association pour le Développement des Activités Musicales dans l'Aisne), le festival de l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache, près de la frontière belge, a été inspiré par le potentiel artistique du site en cours de réhabilitation et en particulier par la présence de l'orgue historique de Jean Boizard (1714), entièrement restauré. Les qualités acoustiques de l'église, l'identité architecturale de l'abbaye et le prestige de l'orgue ayant conservé l'essentiel de sa tuyauterie d'origine ont orienté de façon naturelle les programmes vers le répertoire baroque. Le festival anime le site abbatial chaque été en juin et juillet, le dimanche uniquement, à la faveur de journées thématiques offrant deux ou trois concerts donnés par les solistes et les ensembles vocaux ou instrumentaux les plus réputés.

Parallèlement, une véritable politique discographique accompagne régulièrement le festival dans trois directions principales : coproductions d'enregistrements liés aux programmes ou aux artistes invités pendant la saison, accueil de productions extérieures bénéficiant des atouts artistiques et logistiques du site abbatial, et enfin coédition de la collection *Tempéraments*. Créée en 1995 par Radio France et le Conseil général de l'Aisne à partir des initiatives menées autour de l'instrument de l'abbaye, celle-ci est dévolue aux plus beaux orgues français et européens à travers des programmes leur associant chanteurs et instrumentistes.

Fabio Bonizzoni et son ensemble La Risonanza sont invités au festival chaque année depuis 2004, pour poursuivre un cycle consacré aux cantates italiennes de Handel, tant au concert qu'au disque. Fabio Bonizzoni encadre parallèlement au cours de l'année un atelier pédagogique départemental de musique ancienne, en liaison avec les conservatoires et écoles de musique de l'Aisne. Différents concerts à l'orgue et au clavecin complètent cette action s'inscrivant dans une résidence de cet artiste soutenue par le Conseil général de l'Aisne et le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC de Picardie).

Fabio Bonizzoni on Glossa

LE CANTATE PER IL CARDINAL PAMPHILI
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921521. ITALIAN CANTATAS I

LE CANTATE PER IL MARCHESE RUSPOLI
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921522. ITALIAN CANTATAS II

LE CANTATE PER IL CARDINAL OTTOBONI
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921523. ITALIAN CANTATAS III

AMINTA E FILLIDE
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921524. ITALIAN CANTATAS IV

CLORI, TIRSI E FILENO
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921525. ITALIAN CANTATAS V

OLINTO PASTORE
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921526. ITALIAN CANTATAS VI

APOLLO E DAFNE
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921527. ITALIAN CANTATAS VII

JEAN-BAPTISTE LULLY
Ballets & récits italiens
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921509

DIE KUNST DER FUGE
Johann Sebastian Bach
Fabio Bonizzoni, Mariko Uchimura
Glossa GCD P31510

GOLDBERG VARIATIONS
Johann Sebastian Bach
Fabio Bonizzoni
Glossa GCD P31508



produced by:

GLOSSA MUSIC, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MUSICONTACT GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musiccontact-germany.com / www.musiccontact-germany.com