




**BENEDETTO MARCELLO**

Amanti - Cantatas for bass 

**Sergio Foresti | Ensemble Due Venti**

**BENEDETTO MARCELLO**

Amanti

Cantatas for bass

**Sergio Foresti** baritone

**Ensemble Due Venti**

**Agnieszka Oszanca** cello

**Simone Vallerotonda** archlute

**Alessandro Trapasso** harpsichord

## **BENEDETTO MARCELLO** (1686-1739)

### **Udite, amanti\*** SF A356

- |  |             |
|--|-------------|
| [1] Recitative: Udite amanti                             | <b>2:00</b> |
| [2] Aria (Adagio): Pena più cruda e ria                  | <b>5:19</b> |
| [3] Recitative: Credei che il mio sincero                | <b>1:24</b> |
| [4] Aria (Tempo giusto): Si disciolga quell'empia catena | <b>3:54</b> |

### **Che io viva in tante pene** SF A55

- |  |             |
|--|-------------|
| [5] Recitative: Che io viva in tante pene        | <b>1:45</b> |
| [6] Aria (Sostenuto adagio): Basta dir           | <b>5:38</b> |
| [7] Recitative: È ver che, accesa d'amoroso foco | <b>1:24</b> |
| [8] Aria: Se a far pago                          | <b>4:02</b> |

### **Quanta pietà mi fate\*** SF A278

- |   |              |
|---|--------------|
| [9] Recitative: Quanta pietà mi fate            | <b>1:21</b>  |
| [10] Aria (Andante): Privo allor delle ruggiade | <b>7:03</b>  |
| [11] Recitative: Ma quanto, o dio! di voi       | <b>1:18</b>  |
| [12] Aria (Lento): Piangete al pianto mio       | <b>10:26</b> |

### **Lungi, speranze** SF A182

- |  |             |
|--|-------------|
| [13] Recitative: Lungi, speranze                   | <b>1:18</b> |
| [14] Aria (Andante): Nel mio cor                   | <b>3:03</b> |
| [15] Recitative: Giurò, giurò quell'empia          | <b>1:11</b> |
| [16] Aria (Largo): Sento già nel mezzo al mio core | <b>9:41</b> |

### **Poiché fato inumano\*** SF A252

- |  |             |
|--|-------------|
| [17] Recitative: Poiché fatto inumano                  | <b>1:44</b> |
| [18] Aria (Adagio): Luci belle                         | <b>4:50</b> |
| [19] Recitative: Questa che mi divide                  | <b>1:43</b> |
| [20] Aria (Allegro): Come scoglio che l'onda disprezza | <b>3:24</b> |

Total time 72:38

\* Simone Vallerotonda - archlute



**Love.** It is natural to experience it. It is difficult to put into words, if not impossible. From a scientific point of view, love involves among other things the complexities of neurological pathways in our brains and bodies, as well as hormonal and chemical processes inside and between persons. In philosophy we may question what love is and what distinguishes one love from the other. These points of view help to understand the 'how' and the 'what'. They cannot do justice however to the experience itself. They can enhance the sense of wonder that it all can come together, as easy as drinking a glass of water.

There are many works of art that express the joys of love. Sometimes it's a playful glance in a painting, a sigh in an opera aria, and sometimes it's a tender gesture in a statue. Benedetto Marcello's lovers are not happy. They struggle with feelings of rejection, perceptions of deceit and betrayal, jealousy, hope, and mourning. Their thoughts and reflections raise questions. How should we deal with rejection? Can we accept if the person we admire has a change of mind about us? How far can we go with jealousy, and whose problem is it? But also, how willing are we to allow ourselves to experience difficult feelings like sadness? Aren't the darker feelings just another expression of the burning desire to be together with the one we love?

It gives me great joy to explore these complex feelings in the music, together with my appreciated colleagues. Above all, we have sought to be expressive and to honor the Doctrine of Affections. This is a set of baroque guidelines about how to move the soul. That to me is as important now as it was at the time. After all, making music is always an act of love.

Sergio Foresti

## **Noble confessions of love for the bass voice**

In the Italian society of the early eighteenth century, the successful musical genre of the chamber cantata played the role of noble entertainment. In its most widespread form, the cantata was a short composition, consisting of a couple of arias with the addition of one or two recitatives. An excellent voice and the instruments of the basso continuo could be enough for the performance: cello and harpsichord with possible additions *ad libitum*, for example of a theorbo. Less numerous were the cantatas with obligatory accompaniment entrusted to violins. From the textual point of view, thirty or forty verses could be enough, often even less. With these characteristics, the chamber cantata was placed in the sphere of the 'small'. But 'small' did not mean modest or unambitious. Far from it.

The eighteenth-century cantata can be said to have inherited, at least in part, the spirit of the Italian Renaissance madrigal. Surely not regarding the poetic-musical structure, but certainly when it comes to the fruition in high-ranking private contexts, meaning for the benefit of gentlemen and ladies of illustrious births and cultivated talent. For this reason the cantata became one of the favorite musical genres of the Venetian composer and scholar Benedetto Marcello (1686-1739), belonging to an illustrious patrician family of the lagoon city.

Today Benedetto Marcello is best remembered for two works: 'Il teatro alla moda' [The fashionable theater] (1720) and 'L'Estro poetico-armonico'

[The poetic-harmonic inspiration] (1724-1726). Given to the press under the veil of anonymity, 'Il teatro alla moda' is a biting literary satire that targets the alleged malpractice of contemporary melodrama, including ironic references to the person of Antonio Vivaldi. 'L'estro poetico-armonico' is instead a monumental collection containing the musical setting of the first fifty psalms of the Bible in Italian poetic wording. The Psalms of Marcello enjoyed enormous international success, not only in the eighteenth century, but also in the nineteenth century. So much so that they attracted the attention of famous composers such as Rossini, Chopin, Bizet and Verdi. It might seem that 'Il teatro alla moda' and 'L'Estro poetico-armonico' represent two completely different artistic expressions of that singular character that was Benedetto Marcello. In reality this is not the case. Precisely the genre of the chamber cantata constitutes the hidden bridge between the two banks.

With 'Il teatro alla moda' Marcello proved to be a ferocious critic of the operatic production system at the time, considered by him to be almost completely corrupt and difficult to reform. But if the musical theater could appear downgraded, this was due to the bad taste of the theater audience. This latter idea was already expressed with clarity many centuries earlier by Aristotle in the eighth book of Politics. The solution to the problem could be simple: in order to safeguard the nobility of the poetic-musical art, it was necessary to address an elite audience, and not the undistinguished audience that could enter the theater just by paying the ticket price. So it is like this that the chamber cantata could assume a strategic role for those who sought a balanced relationship between poetry and music at heart. As a genre it was widespread among the patrician residences and in the circles of the erudite.

Marcello was not opposed to the idea of a dramatic poem set to music. He opposed its distribution in non-cultured settings. For this reason, as a composer and sometimes also as a poet, he assiduously cultivated alternative genres of vocal music to the opera theater: not only the chamber cantata (in the sphere of the 'small') but also the serenade and the oratorio, that were aimed at a selected audience as well. In this context, the Psalms of Marcello represent an innovative approach. They are almost a hybrid form between the chamber cantata and the oratorio, in an attempt to create a new 'sublime' genre in the spiritual sphere. But conceiving the Psalms would have been impossible without the invaluable laboratory of chamber cantatas that the Venetian composer thoroughly engaged in, especially in his early years from approximately 1710 to 1720. Years in which Marcello was in contact with the cream of Venetian society. He built relationships with Bolognese, Florentine, and Roman circles. He perfected himself in composition with Francesco Gasparini, habitually wrote verses, met famous singers (including the newcomer Faustina Bordoni), and intensely attended the opera theaters of the Lagoon, albeit with a vigilant critical spirit.

Over three hundred cantatas attributed to him survive from this intense period. They are distributed over the main music libraries of Europe and America. Probably only Alessandro Scarlatti was even more prolific. A truly impressive legacy for the descendant of an aristocratic family, who as a Venetian noble above all had to take care of his own *cursus honorum* by engaging in various magistracies of the Serenissima Republic. Further, there are good reasons to believe that numerous Marcellian cantatas have gone lost.

In addition to the music, it is likely that a good part of the poetic texts comes from the pen of Benedetto. His production in verse includes among other things a collection of sonnets published in 1718. The author had already been added in 1711 to the 'Academy of Arcadia' under the name of Driante Sacreo. This is confirmed by the biographer Giovenale Sacchi, the (incognito) author of the 'Life of Benedetto Marcello' published in Venice in 1788, from which we quote a significant passage:

*"Among the poems written by Benedetto Marcello to serve music, his Cantatas are particularly worthy of consideration. (...) Many precautions are needed for a good composition of these Cantatas, because it is necessary that the aria naturally descends and almost sprouts from the antecedent Recitative (...); it is wonderful how much these minute compositions vary from each other; and how much the effect of the meter is noticeable in each. But the concepts and words of the aria as well as of the recitative must be suitable for singing; that is, they must always represent something great, or new, or delightful to the listener; so that the composer Musician, almost a Painter, never leaves the worthy Subject lacking of its colors. (...) Benedetto left us so great a number of Cantatas, happy and beautiful, that they seem to have cost him no more than the will to create them. Almost all of them are about love. And like Petrarca in his Sonnets and Boccaccio in his Fiammetta seemed to express every experience, every affection, every thought that can befall to a soul in love, so did Benedetto as well in his Cantatas."*

Sacchi's words lend themselves well to introducing the present recording which offers five chamber cantatas by Marcello for the bass voice. The Venetian composer had a particular predilection for this voice. Just think of the wonderful pages he dedicated to it in some of his best dramatic compositions, from the serenade 'Ariadne' (c. 1726) to the sacred play 'Joaz' (1727). But also in the monumental collection of psalms we find n. 42, From the august tribunal, mentioned by John Hawkins in his General History (...) of Music (1776), or n. 49, in which a bass must solemnly intone the words pronounced by the "Great God". Marcello often requires a very wide extension to this voice, both to the low (in Psalm 42 an abysmal D2 appears), and to the high, in an area that today we would define baritone. Alongside expressive, noble and cantabile arias, pieces of extraordinary agility can be found, certainly with difficulties not inferior to those required by authors such as Bach or Händel.

It is a pity that the documentation in our possession generally does not allow us to accurately identify the virtuosos for whom the Venetian composer wrote these pages. Among the rare exceptions we can mention is the German bass Cristoforo (Christoph) Praun (1692-1772). He is remembered alongside Faustina Bordoni among the interpreters of a Serenade that Marcello composed for the birthday of Emperor Charles VI, and which was performed in Vienna on 1 October 1725. Praun had an extension that ranged from C2 to F4 and was a renowned interpreter of operas and oratorios written by the imperial court composers Caldara and Fux.

The cantatas of Marcello had a wide distribution throughout the first half of the eighteenth century and beyond. Several manuscript copies survive, preserved in some of the main music libraries. Sometimes they come in the form of loose copies, but more often they are part of larger collections, assembled for the particular needs of eighteenth-century collectors or singers. In the absence of certain autographs and antique prints, it is not possible to accurately date most of these compositions. Sometimes some cantatas present ascription problems, but Marcello's style is sufficiently well-defined to exclude from his catalogue several doubtful cases and to include instead at least a part of those erroneously assigned to other masters.

All the cantatas of this recording are in RARA form (Recitative-Aria-Recitative-Aria) and the arias regularly have the *da capo* form. The recitatives are often unpredictable in their harmonic solutions and fully justify the admiration that Giuseppe Verdi had for them. The latter encouraged young Italian composers in a famous letter to Francesco Florimo (5<sup>th</sup> of January 1871) as follows:

*"Practice the fugue constantly, tenaciously, until you are satiated, and until your hand has become free and strong to bend the note to your will. In this way you will learn to compose with confidence, to arrange the parts well, and to modulate without pretense. Study Palestrina, and a few peers of him; jump to Marcello afterwards, and put your attention especially on the recitatives."*

## The cantatas

**Udite, amanti, udite** [Listen, lovers, listen] SF A356. The numbering refers to the catalog edited by Eleanor Selfridge-Field. The cantata immediately demonstrates how the 'small' size does not reduce the expressive ambitions. In seventeen verses, the opening recitative exposes the bitter amorous torments to which the narrator is subjected: images emerge of desperate tears that, despite everything, fail to soften the heart of the reluctant Filli [Phyllis]. At the same time, the musical writing is challenging, with leaps to the high pitch of the voice (up to F4) and with an often tortuous harmonic course, for example, in correspondence with the words 'hard chains'.

The first aria adds the new element of jealousy to the already extensive list of grievances and the voice often moves with leaps higher than the octave. In the following recitative Filli is in fact defined as a 'wicked liar', and the poor lover, self-described as sincere, faithful and very constant, invokes a definitive liberation from her that only death can guarantee him. The last aria, in F minor, in *Passepied* tempo (3/8) includes long coloraturas on key words such as 'chains' and 'binds', punctually expressed with steps of musical progression and legato singing.

This cantata comes from a manuscript of the Library of the Conservatory of Bologna: it is also attested in a Bergamo source which however omits the initial recitative.

**Che io viva in tante pene** [That I can live with many pains] SF A55 also comes from Brescia. That it is written for the bass voice is confirmed in numerous copies kept in other libraries. The key words of the cantata are included in the last lines of the first recitative: 'distance' (in this case from Filli) and 'jealousy'. The first recitative experiments with a continuous enharmonic transformation, from D flat to C sharp. This means that to highlight the torment felt by a jealous lover, there are subtle changes in the tonal keys in which the instruments play. Also the following aria, in the French style, in B flat major (*Sostenuto adagio*), focuses on this "bitter double ordeal". Filli's promise of fidelity in time does not help to reassure the lover. Once again, as is sung in the last flowing aria in G minor (in 3/8), it will be the journey 'in the kingdom of Pluto' [the underworld] that will free him forever from a suspected 'tyranny'.

**Quanta pietà mi fate, o mesti fiori** [How much pity I feel for you, o sad flowers] SF A278 is the only cantata of the group that has not reached us exclusively in a version for bass. Judging by the number of surviving copies, it cannot be ruled out that Marcello originally wrote it for contralto. The presence of considerably wide melodic intervals makes it suitable even for the lowest voice. It was a practice of the time to transpose cantatas for the most diverse interpreters. This is not unlike to what would have happened in the nineteenth-century lieder repertoire. The source considered here comes from a handwritten collection of cantatas belonging to the precious collection of the library of the Brescia Conservatory.



Another copy of the same composition explicitly attributes the poetic text to Benedetto Marcello himself. The woman invoked in the second recitative is called Irene. We know that the use of this name was a favorite trademark of Alessandro Marcello's, Benedetto's elder brother, in whose debut collection of cantatas (printed in 1708) it appears. The use of the name Irene, in place of the more conventional Filli, could suggest an origin of the composition independent from that of the other pieces selected here on this recording. It is a pity that in the current state of knowledge there are no documented clues that can help to identify possible real characters that in the cantatas of Marcello go under the veil of the pastoral names. In the cases of Vivaldi and Händel, such attempts at identification are easier.

The first part of the cantata (recitative and aria) expresses a heartfelt lament over the ephemeral life of flowers, in particular violets and roses. The first phrase "How much pity I feel for you, o sad flowers" is resumed at the end of the first recitative. It makes use of a pathetic harmonization in the style of the so-called Neapolitan sixth. Melodic intervals of 7 notes (seventh) characterize both the instrumental refrain and the vocal part of the first aria in F major. In the following recitative, the poet compares the floral destiny to his own. Once separated from Irene, his very existence has lost its meaning. We do not know if the reason for the separation is by the death of his beloved, by the end of their love or by simple distance. To underline this painful atmosphere, the concluding aria 'Piangete al pianto mio' [Weep for my weeping], in D minor, provides an exceptionally slow tempo.

**Lungi, speranze** [Stay away, hopes] SF A182 tackles the theme of amorous disappointment: the key words become 'rage' and 'revenge'. There are several copies of this cantata, but the most authentic one seems to be that of Bologna. The first aria in D major (Andante, 2/4) has a start that recalls the melodic-harmonic trend of a *chaconne*, albeit in a binary meter. Noteworthy is the concluding aria 'In the middle of my heart I already feel' in F sharp minor (Largo, 3/8), on well-rhythmic decasyllable verses. In the instrumental refrain Marcello proposes an elaborate chromatic passage in which he achieves to write the four-part harmonization of the *basso continuo* exceptionally well: this sophisticated solution is well thought out to represent the idea that now "the flame of love is failing". It is also by means of such musical skills that the Venetian composer was able to conquer a prominent place among the great masters of the chamber cantata.

**Poiché fato inumano** [Since the inhumane fate] SF A252 has a similar structure to 'Udite, amanti'. The cruel fate to which the beginning of the cantata hints at requires the separation of lovers. In the first aria, in E flat major with *saccadé* rhythm, in the French style (Largo), the lover -turning to the eyes of his beautiful lady- declares that his soul will always remain faithful to her, despite the distance between them. The key concept of 'constancy' is underlined in the central part of the aria by extensive *coloratura*. At the end of the second recitative there is a *cavata*. That is a melodic expansion on the last phrase: "endure the wounds and tolerate dominion". This is followed by the virtuosic final aria in C minor (Allegro, 3/8) whose text proclaims that

the lover will remain indifferent to any love arrows from other archers' eyes [flirtatious glances]: therefore his firmness will be comparable to that of a rock.

Also in this case the source of reference is from Bologna, but other copies are attested in Bergamo and Florence.

Marco Bizzarini



**Amore.** È naturale viverlo. È difficile da esprimere a parole, se non impossibile. Da un punto di vista scientifico, l'amore coinvolge tra l'altro la complessità dei percorsi neurologici nel nostro cervello e nel nostro corpo, nonché i processi ormonali e chimici all'interno e tra le persone. In filosofia possiamo interrogarci su cosa sia l'amore e cosa distingue un amore dall'altro. Questi punti di vista aiutano a capire il "come" e il "cosa". Non possono però rendere giustizia all'esperienza stessa. Possono aumentare il senso di meraviglia che tutto possa venire insieme, facile come bere un bicchiere d'acqua.

Ci sono molte opere d'arte che esprimono le gioie dell'amore. A volte è uno sguardo giocoso in un dipinto, un sospiro in un'aria d'opera, a volte è un gesto tenero in una statua. Gli amanti di Benedetto Marcello non sono felici. Lottano con sentimenti di rifiuto, percezioni di inganno e tradimento, gelosia, speranza e lutto. I loro pensieri e riflessioni sollevano domande. Come dobbiamo affrontare il rifiuto? Possiamo accettare se la persona che ammiriamo cambia idea su di noi? Fino a che punto possiamo spingerci con la gelosia e di chi è il problema? Ma anche, quanto siamo disposti a permetterci di provare sentimenti difficili come la tristezza? I sentimenti più oscuri non sono solo un'altra espressione del desiderio ardente di stare insieme a chi amiamo?

Mi dà una grande gioia esplorare questi sentimenti complessi nella musica, insieme ai miei apprezzati colleghi. Soprattutto, abbiamo cercato di essere espressivi e di onorare il discorso degli affetti. Questa è una serie di linee guida barocche su come muovere l'anima. Questo per me è importante adesso come lo era allora. Dopotutto, fare musica è sempre un atto d'amore.

Sergio Foresti

### **Nobili confessioni amorose per voce di basso**

Nella società italiana d'inizio Settecento il fortunato genere musicale della cantata da camera svolgeva il ruolo di un nobile intrattenimento. Nella sua forma più diffusa, la cantata era un componimento breve, formato da un paio d'arie con l'aggiunta di uno o due recitativi. Per l'esecuzione potevano bastare un'ottima voce e gli strumenti del basso continuo: violoncello e clavicembalo con possibile aggiunte, per esempio di una tiorba, *ad libitum*. Meno numerose erano le cantate dotate di un accompagnamento obbligato affidato ai violini. Dal punto di vista testuale potevano essere sufficienti trenta o quaranta versi, spesso anche meno. Con queste caratteristiche la cantata da camera si collocava nella sfera del 'piccolo'. Ma 'piccolo' non voleva dire modesto o poco ambizioso. Tutt'altro.

Si può dire che la cantata del XVIII secolo abbia ereditato, almeno in parte, lo spirito del madrigale italiano rinascimentale. Non certo a livello di struttura poetico-musicale, ma sicuramente per quanto riguarda la fruizione in contesti privati d'alto rango, a beneficio di gentiluomini e gentildonne di natali illustri e di coltivato ingegno. Per questo motivo la cantata divenne uno dei generi musicali prediletti del compositore e letterato veneziano Benedetto Marcello (1686-1739), appartenente a un'illustre famiglia patrizia della città lagunare.

Oggi Benedetto Marcello è ricordato soprattutto per due opere: *Il teatro alla moda* (1720) e *l'Estro poetico-armonico* (1724-1726). Dato alle stampe sotto il velo dell'anonimato, *Il teatro alla moda* è una pungente satira letteraria che prende di mira i supposti malcostumi del melodramma coevo, con ironici

riferimenti anche alla persona di Antonio Vivaldi. *L'estro poetico-armonico* è invece una monumentale raccolta contenente le intonazioni musicali dei primi cinquanta salmi della Bibbia in parafrasi poetica italiana. I *Salmi* di Marcello ebbero un'enorme fortuna internazionale non solo nel Settecento, ma anche nell'Ottocento, tanto da attirare l'attenzione di celebri compositori quali Rossini, Chopin, Bizet e Verdi. Potrebbe sembrare che *Il teatro alla moda* e *L'estro poetico-armonico* rappresentino due espressioni artistiche completamente diverse di quel singolare personaggio che fu Benedetto Marcello. In realtà non è così, e proprio il genere della cantata da camera costituisce il ponte nascosto fra le due sponde.

Con *Il teatro alla moda* Marcello si dimostrò un critico feroce del sistema produttivo operistico, ritenuto ormai corrotto e difficilmente riformabile. Ma se il teatro musicale poteva apparire degradato, ciò era dovuto al cattivo gusto del pubblico dei teatri. Un'idea, quest'ultima, già formulata con chiarezza molti secoli prima da Aristotele nell'ottavo libro della *Politica*. La soluzione del problema poteva essere semplice: al fine di salvaguardare la nobiltà dell'arte poetico-musicale occorreva rivolgersi a un pubblico d'élite, non al pubblico indistinto che, pagando il prezzo del biglietto, poteva entrare a teatro. Ecco allora che la cantata da camera, genere diffuso tra le dimore patrizie e presso i cenacoli degli eruditi, poteva assumere un ruolo strategico per chi avesse a cuore un equilibrato rapporto fra poesia e musica.

Marcello non era contrario all'idea di una poesia drammatica posta in musica, ma si opponeva a una sua diffusione plebea. Per questo motivo, come compositore e talvolta anche come poeta, egli coltivò assiduamente generi

di musica vocale alternativi al teatro d'opera: non solo la cantata da camera (nella sfera del 'piccolo'), ma anche la serenata e l'oratorio, anch'essi rivolti a un pubblico selezionato. In tale contesto, i *Salmi* di Marcello rappresentano un approdo innovativo, quasi una forma ibrida tra cantata da camera e oratorio, nel tentativo di coltivare un nuovo genere 'sublime' in ambito spirituale. Ma l'approdo dei *Salmi* sarebbe stato impossibile senza il preziosissimo laboratorio delle cantate da camera che impegnò a fondo il compositore veneziano, soprattutto nei suoi anni giovanili, indicativamente dal 1710 al 1720. Anni in cui Marcello fu a contatto con il fior fiore della società veneziana, intrecciò relazioni con ambienti bolognesi, fiorentini e romani, si perfezionò nella composizione con Francesco Gasparini, scrisse abitualmente versi, conobbe cantanti di grido (tra cui l'esordiente Faustina Bordoni) e frequentò assiduamente – seppur con vigile spirito critico – i teatri d'opera della Laguna.

Di questo intenso periodo sopravvivono ai nostri giorni oltre trecento cantate a lui attribuite e disseminate nelle principali biblioteche musicali d'Europa e d'America. Solo Alessandro Scarlatti, probabilmente, fu ancora più prolifico. Un lascito davvero impressionante per il rampollo di famiglia patrizia che, oltre tutto, in quanto *nobile veneto*, doveva occuparsi anche del proprio *cursus honorum* impegnandosi in diverse magistrature della Serenissima Repubblica. Vi sono poi fondati motivi per credere che numerose cantate marcelliane siano andate perdute.

Oltre alle musiche, è probabile che anche una buona parte dei testi poetici si debbano alla penna di Benedetto, la cui produzione in versi annovera fra l'altro una raccolta di sonetti pubblicata nel 1718 (ricordiamo che l'autore

nel 1711 era stato aggregato all'Accademia d'Arcadia con il nome di Driante Sacreo). Ce lo conferma il biografo Giovenale Sacchi, autore (in incognito) della *Vita di Benedetto Marcello* pubblicata a Venezia nel 1788, da cui citiamo un significativo passaggio:

“Tra le Poesie da Benedetto Marcello scritte per servire alla musica, degne sono di particolare considerazione le sue Cantate. (...) Molte avvertenze si richieggono a ben comporre tali Cantate, perché è necessario che l'aria naturalmente discenda e quasi germogli dall'antecedente Recitativo (...); è mirabile quanto queste minute composizioni variino l'una dall'altra; e quanto rendasi notevole in ciascun l'effetto del metro. Ma i concetti e le parole così dell'aria come del recitativo debbono essere opportuni al canto; cioè debbono sempre rappresentare a chi ascolta alcuna cosa o grande, o nuova, o dilettevole; cosicché al Musico compositore, quasi ad un Pittore, non manchi mai il Soggetto degno de' colori suoi. (...) Benedetto così gran numero di Cantate ci lasciò, felici e bellissime, che niente pare che a lui costassero più che il volere. Quasi tutte sono amorose. E come il Petrarca ne' suoi Sonetti e il Boccaccio nella sua Fiammetta pare che indicassero ogni accidente, ogni affetto, ogni pensiero che cader possa in un animo innamorato, così Benedetto ha fatto nelle Cantate sue.”

Le parole di Sacchi ben si prestano a introdurre la presente incisione discografica che offre cinque cantate da camera di Marcello per voce di basso. Il compositore veneziano aveva una particolare predilezione per questa voce, basti pensare alle mirabili pagine che le dedicò in alcune delle sue migliori composizioni drammatiche, dalla serenata *Arianna* (c. 1726) all'azione sacra

*Joaz* (1727). Ma anche nella monumentale raccolta dei salmi troviamo il n. 42, *Dal tribunal augusto*, ricordato da John Hawkins nella sua *General History (...) of Music* (1776), oppure il n. 49, in cui proprio un basso deve solennemente intonare le parole pronunciate dal “Grand'Iddio”. A questa voce Marcello richiede sovente un'estensione molto ampia, tanto al grave (nel Salmo 42 appare un abissale Re2), quanto all'acuto, in una zona che oggi definiremmo baritonale. Accanto ad arie espressive, nobili e cantabili si possono trovare pezzi di straordinaria agilità, con difficoltà certamente non inferiori a quelle richieste da autori come Bach o Händel.

È un peccato che la documentazione in nostro possesso in genere non ci consenta di identificare con precisione i virtuosi per cui il compositore veneziano scrisse queste pagine. Tra le rare eccezioni, si può tuttavia menzionare il basso tedesco Cristoforo (Christoph) Praun (1692-1772), ricordato accanto a Faustina Bordoni tra gli interpreti di una *Serenata* che Marcello compose per il genetliaco dell'imperatore Carlo VI e che fu eseguita a Vienna il 1° ottobre 1725. Praun aveva un'estensione che spaziava dal Do2 al Fa4 ed era un rinomato interprete di opere e oratori scritti dai compositori della corte imperiale Caldara e Fux.

La cantate di Marcello ebbero una vasta diffusione per tutta la prima metà del Settecento e oltre. Ne sopravvivono diverse copie manoscritte conservate in alcune delle principali biblioteche musicali. A volte si presentano in forma di fogli sciolti, ma più spesso formano ampie raccolte, assemblate per le particolari esigenze di collezionisti o cantanti del Settecento. In assenza di sicuri autografi e di stampe antiche, non è possibile datare con precisione la

maggior parte di questi componimenti. Talvolta alcune cantate presentano problemi di attribuzione, ma lo stile di Marcello è sufficientemente definito per escludere dal suo catalogo parecchi casi dubbi e per includere, invece, almeno una parte di quelli erroneamente assegnati ad altri maestri.

Tutte le cantate della presente incisione discografica sono in forma RARA (Recitativo-Aria-Recitativo-Aria) e le arie presentano regolarmente la forma con da capo. I recitativi, spesso imprevedibili nelle loro soluzioni armoniche, giustificano appieno l'ammirazione che per essi nutriva Giuseppe Verdi. Quest'ultimo in una famosa lettera a Francesco Florimo (5 gennaio 1871), così esortava i giovani compositori italiani: «Esercitatevi nella fuga costantemente, tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti ed a modulare senz'affettazione. Studiate Palestrina, e pochi suoi coetanei; saltate dopo a Marcello, e fermate la vostra attenzione specialmente sui recitativi».

## Le cantate

**Udite, amanti, udite** SF A356 (la numerazione si riferisce al catalogo a cura di Eleanor Selfridge-Field) dimostra immediatamente come la dimensione del 'piccolo' non sminuisca le ambizioni espressive. In diciassette versi il recitativo iniziale espone gli aspri tormenti amorosi cui è sottoposto l'io narrante: emergono le immagini di pianti disperati che, malgrado tutto, non riescono a intenerire il cuore della ritrosa Filli. In parallelo, risulta impegnativa la scrittura

musicale, con incursioni all'acuto della voce (sino al Fa4) e con un decorso armonico sovente tortuoso, per esempio, in corrispondenza delle parole "dure ritorte" (catene).

La prima aria aggiunge al già nutrito elenco delle doglianze il nuovo elemento della gelosia e la voce si muove spesso con balzi superiori all'ottava. Nel seguente recitativo Filli viene infatti definita "empia spergiura", e il povero innamorato, autodefinitosi sincero, fedele e costantissimo, invoca una liberazione definitiva che solo la morte gli può garantire. L'ultima aria, in Fa minore, in tempo di Passepied (3/8) include lunghe colorature su parole-chiave come "catene" e "legate", puntualmente rese con passi in progressione e in canto legato.

Questa cantata è trasmessa da un manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Bologna: è attestata anche in una fonte bergamasca che però omette il recitativo iniziale.

**Che io viva in tante pene** SF A55 proviene anch'essa da Brescia, ma la sua scrittura per basso trova conferma in numerose copie conservate in altre biblioteche. Le parole-chiave della cantata sono incluse negli ultimi versi del primo recitativo: lontananza (in questo caso da Filli) e gelosia. Il primo recitativo sperimenta una trasformazione enarmonica nel continuo, da Re bemolle a Do diesis, per evidenziare appunto il tormento provato da un geloso amante. Pure l'aria seguente, alla francese, in Si bemolle maggiore (Sostenuto adagio), si concentra su questo "doppio aspro martire". Né giova a tranquillizzare l'innamorato la promessa di fedeltà a suo tempo fatta da Filli. Ancora una volta,

come si canta nell'ultima scorrevole aria in Sol minore (in 3/8), sarà il viaggio "nel regno di Dite" a liberarlo per sempre da un sospetto "tiranno".

**Quanta pietà mi fate, o mesti fiori** SF A278 è l'unica cantata del gruppo a non esserci pervenuta esclusivamente in una versione per basso. A giudicare dal numero di copie superstiti, non è da escludere che Marcello l'avesse originariamente scritta per contralto, anche se la presenza di intervalli melodici di notevole ampiezza la rende adatta anche alla voce più grave. Era una prassi dell'epoca trasportare le cantate per gli interpreti più diversi, in modo non dissimile, per esempio, da quanto sarebbe avvenuto nel repertorio liederistico ottocentesco. La fonte qui considerata proviene da una raccolta manoscritta di cantate appartenente al fondo prezioso della biblioteca del Conservatorio di Brescia.

Un'altra copia dello stesso componimento attribuisce esplicitamente il testo poetico allo stesso Benedetto Marcello. La donna invocata nel secondo recitativo si chiama Irene, e sappiamo che questo era un *sinhal* prediletto da Alessandro Marcello, fratello maggiore di Benedetto, come appare nella sua raccolta d'esordio di cantate date alle stampe nel 1708. Dunque il nome Irene, in luogo del più convenzionale Filli, potrebbe far pensare a una genesi della composizione indipendente da quella degli altri brani qui selezionati. È un peccato che allo stato attuale delle conoscenze manchino indizi documentari per poter eventualmente identificare possibili personaggi reali sotto il velo dei nomi pastorali presenti nelle cantate di Marcello. Nei casi di Vivaldi e di Händel tali tentativi di identificazione risultano più agevoli.

La prima parte della cantata (recitativo e aria) esprime un sentito compianto sulla vita effimera dei fiori, in particolare viole e rose. L'incipit "Quanta pietà mi fate, o mesti fiori" viene ripreso al termine del primo recitativo e si avvale di un'armonizzazione patetica in cui si ravvisa la cosiddetta sesta napoletana. Intervalli melodici di settima caratterizzano sia il ritornello strumentale, sia la parte vocale della prima aria in Fa maggiore. Nel prosieguo il poeta paragona il destino floreale al proprio, in quanto una volta separato da Irene (non sappiamo se per morte dell'amata, o per la fine dell'amore o per una semplice lontananza) la sua stessa esistenza ha perduto di senso. Per sottolineare tale clima sofferto, l'aria conclusiva "Piange al pianto mio", in Re minore, prevede eccezionalmente un tempo lento.

**Lungi lungi speranze** SF A182 affronta il tema della delusione amorosa: dunque le parole-chiave diventano sdegno e vendetta. Di questa cantata esistono diverse copie, ma il testimone più autorevole sembra essere quello di Bologna. La prima aria in Re maggiore (Andante, 2/4) presenta un incipit che ricorda l'andamento melodico-armonico di una ciaccona, seppure in metro binario. Degna di nota l'aria conclusiva "Sento già che nel mezzo al mio core" in Fa diesis minore (Largo, 3/8), su ben ritmati versi decasillabi. Nel ritornello strumentale Marcello propone un elaborato passo cromatico in cui eccezionalmente realizza per iscritto l'armonizzazione a quattro parti del continuo: questa sofisticata soluzione è ben congegnata per rappresentare l'idea che ormai "va mancando la fiamma d'amore". È anche per mezzo di simili artifici musicali che il compositore veneziano poté conquistare un posto di primo piano fra i grandi maestri della cantata da camera.

**Poiché fato inumano** SF A252 presenta una struttura affine alla precedente. Il destino crudele cui allude l'incipit impone la separazione degli amanti. Nella prima aria, in *Mi bemolle maggiore* con ritmo *saccadé*, alla francese (Largo), l'amante, rivolgendosi agli occhi della sua bella, dichiara che la sua anima le resterà sempre fedele, malgrado la lontananza. Il concetto-chiave della "costanza" è sottolineato nella parte centrale dell'aria da un'estesa coloratura. A chiusura del secondo recitativo è presente una "cavata", ossia un'espansione melodica sull'ultimo verso: "soffrir le piaghe e tollerar l'impero". Segue la virtuosistica aria finale in *Do minore* (Allegro, 3/8) il cui testo proclama che l'innamorato resterà indifferente a qualsiasi strale di altri occhi arcieri: dunque la sua fermezza sarà paragonabile a quella di uno scoglio.

Anche in questo caso la fonte di riferimento è bolognese, ma sono attestate altre copie a Bergamo e Firenze.

Marco Bizzarini

**Liebe.** Es ist natürlich, sie zu leben. Es ist schwierig, sie in Wörter zu fassen, wenn nicht unmöglich. Aus wissenschaftlicher Sicht, bezieht die Liebe unter anderem die Komplexität der neurologischen Bahnen in unserem Körper und in unserem Gehirn mit ein, ebenso wie die hormonellen und chemischen Prozesse zwischen den Menschen. Rein Philosophisch betrachtet können wir uns fragen, was die Liebe ist und was die eine Liebe von einer anderen unterscheidet. Diese Sichtweisen helfen dabei, das "wie" und "was" zu verstehen. Aber sie können nicht dem Erlebnis selbst gerecht werden. Sie können kinderleicht das Gefühl des Wunders verstärken, alles könnte auf einmal geschehen.

Es gibt viele Kunstwerke, welche die Liebesfreuden ausdrücken. Manchmal ist es der spielerische Blick eines Gemäldes, das Seufzen in einer Opernarie, manchmal die zärtliche Geste einer Statue. Die Liebhaber-Rollen in den Werken von Benedetto Marcello sind nicht glücklich. Sie kämpfen mit Ablehnungsgefühlen, Wahrnehmungen von Täuschung und Verrat, Eifersucht, Hoffnung und Trauer. Ihre Gefühle und Überlegungen verursachen Fragen:

Wie sollen wir mit Ablehnungen umgehen? Können wir es akzeptieren, wenn die Person die wir bewundern, ihre Meinung über uns ändert? Wie weit können wir mit unserer Eifersucht gehen? Aber auch: wie sehr sind wir dazu bereit, schwierige Gefühle wie Traurigkeit zu fühlen? Sind die dunkelsten Gefühlen nicht ein Ausdruck des brennenden Wunsches, zusammen zu sein mit denen, die wir lieben?

Es bereitet mir viel Freude, diese komplexen Gefühle in der Musik zu erforschen, gemeinsam mit meinen geschätzten Kollegen. Vor allem haben



wir versucht, ausdrucksstark zu sein und den Diskurs der Affekte zu würdigen. Dies ist eine Reihe von barocken Richtlinien darüber, wie man die Seele bewegt. Solches ist für mich wichtig, jetzt wie vordem. Schließlich ist Musizieren immer ein Akt der Liebe.

Sergio Foresti

### **Adelige Liebesbekenntnisse für eine Bassstimme**

In der italienischen Gesellschaft zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte die erfolgreiche Musikgattung der Kammerkantate die Rolle einer adeligen Unterhaltung inne. In ihrer am weitesten verbreiteten Form war die Kantate eine kurze Komposition, die aus wenigen Arien mit einem oder zwei Rezitativen bestand. Für die Aufführung ausreichen konnten eine perfekte Stimme sowie Instrumente für Generalbass, Cello und Cembalo, eventuell ergänzt durch eine Theorbe *ad libitum*. Seltener waren die Kantaten begleitet von Violinen obligati. Aus textlicher Sicht konnten dreißig oder vierzig Verse ausreichen, oft waren es auch weniger. Mit diesen Eigenschaften zählt die Kammerkantate zu der Sphäre des „piccolos“ (Kleinen). Aber „klein“ hieß weder bescheiden noch unambitioniert, ganz im Gegenteil.

Man kann sagen, dass die Kantate des 18. Jahrhunderts zumindest teilweise den Geist des italienischen Madrigals der Renaissance geerbt hat.

Gewiss nicht auf der Ebene der poetisch-musikalischen Struktur, aber sicherlich wie sie sich in hochrangigen privaten Kreisen etabliert hat, zum Wohlgefallen

adeliger und kultivierter Edelmänner und Edelfrauen. Aus diesem Grund wurde die Kantate eine der favorisierten Musikgattungen des venezianischen Komponisten und Literaten Benedetto Marcello (1686-1739), der einer prominenten Patrizierfamilie der Lagunenstadt angehörte.

Heutzutage erinnert man sich an Benedetto Marcello vor allem wegen seiner beiden Opern: *Il teatro alla moda* (1720), *l'Estro poetico-armonico* (1724-1726). Anonym veröffentlicht, ist *Il teatro alla moda* eine scharfe literarische Kritik, die die vermeintlichen Missstände des zeitgenössischen Melodramas auf Korn nimmt, mit ironischen Anspielungen auf Antonio Vivaldi. *L'estro poetico-armonico* ist hingegen eine monumentale Sammlung, welche die musikalischen Intonationen der ersten fünfzig Psalmen der Bibel in italienische poetische Paraphrase beinhaltet.

Die *Salmi (Psalmen)* von Marcello hatten einen enormen internationalen Erfolg, nicht nur im 18. sondern auch im 19. Jahrhundert, sodass sie sich die Aufmerksamkeit von berühmten Komponisten wie Rossini, Chopin, Bizet und Verdi verdienten. Man könnte meinen, *Il teatro alla moda* und *l'estro armonico* sind zwei komplett unterschiedliche künstlerische Darstellungen von der einzigartigen Persönlichkeit Benedetto Marcellos. In Wirklichkeit ist dies nicht der Fall und die Gattung der Kammerkantate bildet die versteckte Brücke zwischen den zwei Ufern.

Mit *Il teatro alla moda* zeigte sich Marcello als scharfer Kritiker des Systems der Opernproduktionen, das er für korrupt und schwer reformierbar hielt. Aber wenn das Musiktheater heruntergekommen zu sein schien, läge dies am

schlechten musikalischen Geschmack des Theaterpublikums. Diese letzte Idee wurde schon sehr klar von Aristoteles vor vielen Jahrhunderten im achten Buch der *Politik* ausgedrückt. Die Lösung des Problems konnte einfach sein: Um die Exzellenz der poetisch-musikalischen Kunst zu schützen, musste man sich an ein *élitäres* Publikum wenden, und nicht an das unbestimmte Publikum, welches durch die Bezahlung der Eintrittskarte das Theater betreten konnte. Die Kammerkantate, verbreitete Musikgattung in den Patrizierhäusern und in den Zönakeln der Gelehrten, konnte eine strategische Rolle übernehmen, für Solche, denen ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Poesie und Musik wichtig war.

Marcello war nicht gegen die Idee einer vertonten dramatischen Poesie, aber gegen ihre plebejische Verteilung. Aus diesem Grund kultivierte er, als Komponist und manchmal auch als Dichter, dauernd zum Operntheater alternative Gattungen der Vokalmusik: Nicht nur die Kammerkantate (im Bereich des „Piccolo“), sondern auch die Serenade und das Oratorium waren für ein ausgewähltes Publikum gedacht. In diesem Kontext stellen die *Psalmen* von Marcello einen innovativen Ansatz dar, sie sind fast eine hybride Form zwischen Kammerkantate und Oratorium, und versuchen eine neue „sublime“ Gattung im geistlichen Bereich zu pflegen.

Aber das Ergebnis der *Psalmen* wäre unmöglich gewesen ohne das unschätzbare Laboratorium der Kammerkantaten, das den venezianischen Komponisten besonders in seinen jugendlichen Jahren, irgendwann zwischen 1710 und 1720, beschäftigte.

In diesen Jahren verkehrte Marcello mit der *Crème de la crème* der venezianischen Gesellschaft, knüpfte Kontakte zu bolognesischen, florentinischen und römischen Kreisen, perfektionierte sich in der Komposition mit Francesco Gasparini, schrieb regelmäßig Verse, lernte bekannte Sänger kennen (darunter die Neueinsteigerin Faustina Bordoni) und besuchte beharrlich – trotz wachsamer und kritischer Haltung – die Operntheater der Lagune.

Aus dieser intensiven Zeit sind heutzutage mehr als dreihundert Kantaten erhalten die ihm zugeschrieben werden und auf die wichtigsten musikalischen Bibliotheken Europas und Amerikas verstreut sind. Nur Alessandro Scarlatti war wahrscheinlich fruchtbarer. Ein beeindruckendes Erbe für den Nachwuchs einer Patrizierfamilie, der sich außerdem als *Adeliger aus dem Veneto* um seinen *cursum honorum*, durch sein Engagement in verschiedenen Magistraturen in der Serenissima Republik, kümmern musste. Man kann mit Recht glauben, dass viele Kantaten von Marcello verloren gegangen sind.

Neben der Musik ist es wahrscheinlich, dass ein großer Teil der poetischen Texte der Feder von Benedetto entsprungen ist. Dessen Produktion von Versen umfasst unter anderem eine 1718 veröffentlichte Sonetten Sammlung. Wir erinnern daran, dass der Autor 1711 unter dem Namen Driante Sacrea in die Accademia d'Arcadia aufgenommen wurde. Das bestätigt der Biograph Giovanale Sacchi, Autor (incognito) des *Lebens von Benedetto Marcello*, veröffentlicht 1788 in Venedig, aus dem wir diese bedeutende Passage zitieren:

„Unter den Gedichten, die Benedetto Marcello geschrieben hat, um die Musik zu bedienen, sind seine Kantaten besonders zu beachten. (...) Große Raffinesse und Sorgfalt ist erforderlich, um derartige Kantaten zu komponieren, da es nötig ist, dass die Arie scheinbar natürlich aus dem vorherigen Rezitativ entstammt und sich förmlich entfaltet (...); es ist bewundernswert wie viel sich diese Kompositionen voneinander unterscheiden und bemerkenswert wie jeweils die Wirkung des Metrums ist. Aber die Konzepte und Wörter sowohl der Arie als auch des Rezitativs müssen dem Gesang angemessen sein; und zwar müssen sie dem Zuhörer immer etwas Großartiges, Neues oder Reizvolles bieten; sodass dem Musiker und Komponisten, wie einem Mahler, nie das Subjekt, das seinen Farben würdig ist, fehlt. (...) Gesegnet sei außerdem die große Anzahl an Kantaten, die er uns hinterlassen hat; freudig und wunderschön; die ihm anscheinend nicht mehr als den Willen gekostet haben. Fast alle sind über die Liebe. Und, wie Petrarca in seinen Sonetten und Boccaccio in seiner *Fiammetta*, jede Begebenheit, jede Zuneigung und jeden Gedanken, welche einer verliebten Seele passieren können, beschrieben haben, so hat es Benedetto in seinen Kantaten getan.“

Sacchis Aussagen eignen sich ganz gut zur Einleitung dieser Aufnahme, die fünf Kammerkantaten von Benedetto Marcello für Bassstimme bietet.

Der venezianische Komponist hatte eine Vorliebe für diese Stimme. Man denke nur an all die bewundernswerten Seiten, die er ihr in einigen seiner besten dramatischen Kompositionen gewidmet hat, von der Serenade *Arianna* (um 1726) bis zur geistlichen Handlung *Joaz* (1727). Aber auch in der monumentalen Psalmensammlung finden wir die Nummer 42, *Dal tribunal augusto* (Aus dem erhabenen Tribunal), an die John Hawkins in seiner *General*

*History (...) of Music* erinnert, oder die Nummer 49, wo ausgerechnet ein Bass feierlich die vom „Großen Gott“ ausgesprochenen Wörter intonieren muss. Dieser Stimme verlangt Marcello oft einen sehr großen Stimmumfang ab, sowohl in der Tiefe (im Psalm 42 gibt es ein abgrundtiefes D2), als auch in einer Höhe, die man heutzutage als baritonal beschreiben würde. Neben ausdrucksstarken, noblen und singbaren Arien kann man Stücke mit außergewöhnlicher Agilität finden, die der Stimme sicherlich nicht weniger abverlangen als Stücke von Komponisten wie Bach oder Händel.

Es ist schade, dass die in unserem Besitz befindlichen Dokumentationen es nicht vollständig möglich machen, die Virtuosen, für die der venezianische Komponist diese Seiten schrieb, zu identifizieren. Als seltene Ausnahme kann man den deutschen Bass Christoph Praun (1692-1772) nennen, der neben Faustina Bordoni unter den Interpreten der *Serenade* war, die Marcello für den Geburtstag des Kaisers Karl VI komponierte und die in Wien am 1. Oktober 1725 aufgeführt worden ist. Praun hatte einen Stimmumfang zwischen C2 und F4 und war ein renommierter Interpret der Opern und Oratorien, die von den Komponisten des kaiserlichen Hofes Caldara und Fux geschrieben wurden.

Marcellos Kantaten waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus weit verbreitet. Mehrere Abschriften der Manuskripte überleben, aufbewahrt in einigen der wichtigsten musikalischen Bibliotheken. Manchmal liegen sie in Form von losen Blättern vor, aber häufiger bilden sie größere Sammlungen, die für die besonderen Bedürfnisse von Sammlern oder Sängern des 18. Jahrhunderts zusammengestellt wurden. Ohne sichere Autographe und antike Drucke, ist es nicht möglich die Mehrheit von diesen

Kompositionen präzise zu datieren. Bei einigen Kantaten gibt es Probleme mit der Zuschreibung, aber Marcellos Stil ist ausreichend definiert, um viele unsichere Fälle von seinem Katalog auszuschließen und hingegen zumindest einen Teil von diesen, die irrtümlicherweise anderen Meistern zugeschrieben worden sind, einzuschließen.

Die ganzen Kantaten dieser Aufnahme haben eine RARA Form (Rezitativ-Arie-Rezitativ-Arie) und die Arien haben regelmäßig eine Form mit dem Da Capo. Das Rezitativ, oft unabsehbar in den harmonischen Lösungen, rechtfertigen die Bewunderung, die Giuseppe Verdi für sie hatte. Letzterer ermahnte so die jungen Italienischen Komponisten in einem Brief an Francesco Florimo (5. Januar 1871):

„Übt euch fortwährend in der Fuge, unerschütterlich, bis ihr satt seid und bis die Hand ungezwungen und stark die Noten nach eurem Willen beugen kann. Ihr werdet so lernen, sicher zu komponieren, die Abschnitte gut zu strukturieren und ohne Affektiertheit zu modulieren. Studiert Palestrina und wenige von seinen Zeitgenossen; springt direkt danach zu Marcello, und richtet eure Aufmerksamkeit besonders auf die Rezitative.“

## Die Kantaten

**Hört, Liebhaber, hört** SF A356 (die Nummerierung bezieht sich auf den von Eleanor Selfridge-Field herausgegebenen Katalog) beweist sofort, wie die Dimension des „piccolo“ die Ambitionen des Ausdrucks nicht schmälert.

In siebzehn Versen stellt das Anfangsrezitativ die bitteren Liebesqualen dar, unter denen das erzählerische Ich leidet: es tauchen Bilder von verzweifelten Tränen auf, welche trotz allem das Herz der zurückhaltenden Filli nicht erweichen können. Gleichsam wirkt die musikalische Schriftweise anspruchsvoll, mit Einbrüchen in der Höhe des Stimmumfangs (bis zum F4) und mit einem oft verschlungenen harmonischen Ablauf, zum Beispiel bei den Wörtern „dure ritorte“ (bittere Ketten).

Die erste Arie fügt zu der schon breiten Rangliste der Beschwerden das neue Element der Eifersucht hinzu und die Stimme bewegt sich oft mit Sprüngen größer als eine Oktave. Im folgenden Rezitativ wird Filli in der Tat als „empia spergiura“ (unverflorene Eidbrecherin) beschrieben und der arme Liebhaber, der sich selbst als ehrlich, treu und sehr beständig definiert, fleht um eine endgültige Befreiung, die nur der Tod gewähren kann. Die letzte Arie, in f-Moll, in der Zeit von Passeped (3/8), enthält lange Koloraturen auf Schlüsselwörter wie „catene“ (Ketten) und „legate“ (gefesselt), punktgenau durch Passagen mit Progressionen und Legato-Gesang wiedergegeben.

Diese Kantate ist in einem Manuskript der Bibliothek des Konservatoriums in Bologna überliefert: sie ist auch in einer Quelle aus Bergamo präsent, jedoch ohne den Anfangsrezitativ.

**Dass ich mit großem Leid lebe** SF A55 kommt auch aus Brescia, aber ihre Notierung für Bass wird in Abschriften in verschiedenen anderen Bibliotheken erhalten. Die Schlüsselwörter der Kantate sind in den letzten Versen des ersten Rezitativs enthalten: „lontananza“ (Ferne, in diesem Fall von Filli)

und Eifersucht. Das erste Rezitativ erprobt eine enharmonische Verwandlung im Continuo, vom Des bis Cis, um die gefühlte Qual eines eifersüchtigen Liebhabers hervorzuheben. Auch die folgende Arie, im französischen Stil, in B-Dur (Sostenuto adagio), konzentriert sich auf dieses „doppio aspro martire“ (doppelt bittere Pein). Und das Treueversprechen, das damals Filli gemacht hatte, beruhigt den Liebhaber nicht. Noch einmal, wie in der letzten lockeren Arie in g-Moll (in 3/8) gesungen, wird es die Reise „ins Reich Dites“ (die Hölle) sein, die ihn für immer von einem „tyrannischen“ Verdacht befreien wird.

**Wie erbärmlich seid ihr zu mir, wehmütige Blumen** SF A278 ist die einzige Kantate der Zusammenstellung, die uns nicht ausschließlich in einer Version für Bass überliefert worden ist. Nach der Anzahl der erhaltenen Kopien zu urteilen, kann man nicht ausschließen, dass Marcello sie ursprünglich für Altstimme geschrieben hatte, obwohl sie wegen der Präsenz von breiten melodischen Intervallen auch für die tiefste Stimme geeignet ist. Es war eine Praxis dieser Epoche, die Kantaten für die unterschiedlichsten Interpreten zu transponieren, wenig anders als man es zum Beispiel im Liederrepertoire des 19. Jahrhunderts gemacht hätte. Die hier betrachtete Quelle kommt aus einer Sammlung von Manuskripten, die dem wertvollen Bestand der Bibliothek des Konservatoriums in Brescia gehört.

Eine andere Kopie der gleichen Komposition schreibt explizit den poetischen Text Benedetto Marcello selbst zu. Diese erste Kantatensammlung wurde in 1708 veröffentlicht. Die angeflehte Frau im zweiten Rezitativ heißt Irene und wir wissen, dass es ein Lieblingsmerkmal von Alessandro Marcello, älterer Bruder von Benedetto, war. So könnte der Name Irene, statt des konventionelleren

Filli, auf eine unabhängige Entstehung der Komposition hinweisen, im Vergleich zu den anderen hier ausgewählten Stücken. Bedauerlich ist, dass nach dem aktuellen Wissenstand dokumentarische Indizien fehlen, um mögliche reale Personen unter dem Schleier der Hirtennamen in Marcellos Kantaten identifizieren zu können. Solche Identifikationsversuche sind in den Fällen von Vivaldi und Händel einfacher.

Der erste Teil der Kantate (Rezitativ und Arie) drückt eine gefühlte Trauer über das flüchtige Leben der Blumen, besonders von Veilchen und Rosen, aus. Das Incipit „Quanta pietà mi fate, o mesti fiori“ (Wie erbärmlich seid ihr zu mir, wehmütige Blumen) wird am Ende des ersten Rezitativs wiederholt und benutzt eine pathetische Harmonie, in der man die sogenannte „sesta napoletana“ (neapolitanische Sexte) findet. Melodische Septimintervalle kennzeichnen sowohl den instrumentalen Refrain als auch die Gesangsstimme der ersten Arie in F-Dur. In der Fortsetzung vergleicht der Dichter das Schicksal der Blumen mit dem Eigenen, da, nachdem er von Irene getrennt worden ist (wir wissen nicht, ob wegen des Todes der Geliebten, Ende der Liebe oder der schieren Entfernung), seine selbige Existenz an Sinn verloren hat. Um diese leidende Atmosphäre zu unterstreichen, hat die Schlussarie „Piange al pianto mio“ (Weint mit meinem Weinen) in D-Dur ausnahmsweise ein langsames Tempo.

**Bleibt fern Hoffnungen** SF A182 befasst sich mit dem Thema der Liebesenttäuschung, weshalb die Schlüsselworte Empörung und Rache werden. Von dieser Kantate existieren verschiedene Abschriften, aber das glaubwürdigste Zeugnis scheint die Abschrift von Bologna zu sein. Das Incipit der ersten Arie in D-Dur (Andante, 2/4) erinnert an das melodisch-harmonische

Vorgehen einer Chaconne, wenn auch mit binärem Metrum. Bemerkenswert ist die Schlussarie „Sento già che nel mezzo al mio core“ (Ich fühle es schon in der Mitte meines Herzens) in fis-Moll (Largo, 3/8), mit gut rhythmisierten zehnsilbigen Versen. Im instrumentalen Refrain schlägt Marcello eine ausgefeilte chromatische Passage vor, in dem er ausnahmsweise schriftlich die vierstimmige Harmonisierung des Continuos realisiert. Diese elaborierte Lösung ist gut ausgedacht, um die Idee darzustellen, dass nun „va mancando la fiamma dell’amore“ (die Liebesflamme erlischt). Es ist auch in solchen musikalischen Feinheiten begründet, dass der venezianische Komponist eine prominente Stelle zwischen den großen Meistern der Kammerkantate erobern konnte.

**Wegen des unmenschlichen Schicksals** SF A252 hat eine Struktur, welche der vorherigen Kantate ähnelt. Das grausame Schicksal, über das der Anfang spricht, erzwingt die Trennung der Liebenden. In der ersten Arie, in Es-Dur mit einem *saccadé* Rhythmus im französischen Stil (Largo), erklärt der Liebende, sich den Augen seiner Hübschen zuwendend, dass seine Seele ihr trotz der Entfernung immer treu sein wird. Das Schlüssel-Konzept der „Beständigkeit“ ist im Mittelteil der Arie mit einer langen Koloratur hervorgehoben. Zum Schluss des zweiten Rezitativs gibt es eine „cavata“, und zwar eine melodische Erweiterung des letzten Verses „soffrir le piaghe e tollerar l’impero“ (die Wunde und die Herrschaft tolerieren). Es folgt die virtuose Schlussarie in c-Moll (Allegro, 3/8), die von der Gleichgültigkeit erzählt, die der Liebende jedem Pfeil anderer Augen, die gleichsam Bogenschützen sind, gegenüber aufbringen wird: Seine Standhaftigkeit gleicht dieser eines Felses.

Auch in diesem Fall liegt die Bezugsquelle in Bologna, wobei weitere Kopien in Bergamo und Florenz existieren.

Marco Bizzarini

**Amour.** Il est naturel de le vivre. Il est difficile de l'exprimer, voire impossible. D'un point de vue scientifique, l'amour implique notamment la complexité des parcours neurologiques de notre cerveau et de notre corps, ainsi que les processus hormonaux et chimiques internes et entre les personnes. En philosophie nous pouvons nous interroger sur ce qu'est l'amour et ce qui distingue un amour d'un autre. Ces points de vue aident à comprendre le « comment » et le « pourquoi ». Mais ils ne peuvent rendre justice à l'expérience elle-même. Ils peuvent augmenter le sentiment de merveilleux d'après lequel tout pourrait se passer en même temps, facile comme boire un verre d'eau.

Il y a de nombreuses œuvres d'art qui expriment les joies de l'amour. Parfois c'est un regard joyeux dans un tableau, un soupir dans un air d'opéra, parfois c'est un geste tendre dans une statue. Les amants de Benedetto Marcello ne sont pas heureux. Ils luttent avec des sentiments de refus, des perceptions de tromperie et de trahison, de jalousie, d'espoir et de deuil. Leurs pensées et leurs réflexions posent question. Comment devons-nous affronter le refus? Pouvons-nous accepter que la personne que nous admirons change d'idée sur nous? Jusqu'à quel point pouvons-nous pousser notre jalousie et à qui appartient le problème? Mais jusqu'à quel point aussi sommes-nous disposés à nous permettre d'éprouver des sentiments difficiles comme la tristesse? Les sentiments les plus obscurs ne sont-ils pas une autre expression du désir ardent d'être avec la personne que nous aimons?

Explorer avec mes chers collègues ces sentiments complexes dans la musique me procure une grande joie. Surtout, nous avons cherché à être expressifs et à honorer le discours des affects. Ce sont des lignes directrices baroques sur

la façon d'émouvoir, de mettre l'âme en branle. Ceci est important pour moi maintenant, comme cela le fut auparavant. Après tout, faire de la musique est toujours un acte d'amour.

Sergio Foresti

### ***Nobles confessions amoureuses pour voix de basse***

Dans la société italienne du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre musical à succès de la cantate de chambre jouait le rôle d'un noble divertissement. Dans sa forme la plus courante, la cantate était une composition brève, formée d'environ deux arias associées à un ou deux récitatifs. Pour son exécution, il suffisait d'une excellente voix et des instruments de la basse continue: violoncelle et clavecin avec l'ajout possible, par exemple, d'un théorbe, *ad libitum*. Moins nombreuses étaient les cantates dotées d'un accompagnement obligé confié aux violons. Du point de vue textuel, trente ou quarante vers pouvaient suffire, parfois même moins. Avec ces caractéristiques, la cantate de chambre se situait dans la catégorie des œuvres brèves, mais « brève » ne signifiait pas modeste ou peu ambitieux. Bien au contraire.

On peut dire que la cantate du XVIII<sup>e</sup> siècle a hérité, du moins en partie, de l'esprit du madrigal italien de la Renaissance. Non pas certainement au niveau de la structure poético-musicale, mais sûrement en ce qui concerne l'exploitation dans des contextes privés de haut rang, au bénéfice de gentilshommes et de nobles dames d'illustre naissance et à l'esprit cultivé.

Pour cette raison la cantate est devenue l'un des genres musicaux préférés du compositeur et lettré vénitien Benedetto Marcello (1686-1739) qui appartenait à une illustre famille patricienne de la cité lagunaire.

Aujourd'hui Benedetto Marcello est surtout connu pour deux œuvres: *Le théâtre à la mode* (1720) et *L'estro poetico-armonico* (1724-1726). Imprimé anonymement, *Le théâtre à la mode* est une piquante satire littéraire qui prend pour cible les supposées mauvaises mœurs de l'opéra contemporain, avec aussi des références ironiques à Antonio Vivaldi. *L'estro poetico-armonico* est en revanche un monumental recueil qui contient les mises en musique des cinquante premiers psaumes de la Bible dans une paraphrase poétique italienne. Les *Psaumes* de Marcello eurent une énorme fortune internationale, non seulement au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi au XIX<sup>e</sup>, au point d'attirer l'attention de célèbres compositeurs comme Rossini, Chopin, Bizet et Verdi. On pourrait croire que *Le théâtre à la mode* et *L'estro poetico-armonico* représentent deux expressions artistiques très différentes de ce personnage singulier que fut Benedetto Marcello. En réalité, il n'en est rien, et précisément le genre de la cantate de chambre constitue la passerelle cachée entre ces deux rives.

Avec *Le théâtre à la mode*, Marcello se révéla un critique féroce du système de production opératique, désormais considéré comme corrompu et difficilement réformable. Mais si le théâtre musical pouvait apparaître dégradé, cela était dû au mauvais goût du public des théâtres. Cette idée avait déjà été formulée avec clarté plusieurs siècles auparavant par Aristote dans le huitième livre de sa *Politique*. La solution du problème pouvait être simple: pour préserver la

noblesse de l'art poético-musical il fallait s'adresser à un public d'*élite*, et non au public commun qui, en payant le prix du billet, pouvait entrer au théâtre. Voici dès lors que la cantate de chambre, genre très diffusé dans les demeures patriciennes et auprès des cénacles d'érudits, pouvait jouer un rôle stratégique pour qui avait à cœur un rapport équilibré entre poésie et musique.

Marcello n'était pas contre l'idée d'une poésie dramatique mise en musique, mais il s'opposait à une diffusion populaire. Pour cette raison, comme compositeur et parfois comme poète, il cultiva assidument des genres de musique vocale alternatifs à l'opéra : non seulement la cantate de chambre (dans la catégorie des « œuvres brèves »), mais également la sérénade et l'oratorio, qui s'adressaient aussi à un public choisi. Dans un tel contexte, les *Psaumes* de Marcello représentent une approche novatrice, presque une forme hybride entre cantate de chambre et oratorio, dans la tentative de cultiver un nouveau genre « sublime » dans le domaine spirituel. Mais la conception des *Psaumes* eût été impossible sans le très précieux laboratoire des cantates de chambre qui occupa à fond le compositeur vénitien, surtout durant ses années de jeunesse, dans les années 1710 à 1720. Années durant lesquelles Marcello entra en contact avec la fine fleur de la société vénitienne, noua des relations avec les milieux bolognais, florentins et romains, se perfectionna dans la composition avec Francesco Gasparini, écrivit habituellement des vers, connut des chanteurs renommés (parmi lesquels la débutante Faustina Bordoni) et fréquenta assidument – bien qu'avec un esprit critique vigilant – les théâtres d'opéra de la Lagune.



De cette période intense survivent de nos jours environ trois cent cantates qui lui sont attribuées, disséminées dans les principales bibliothèques musicales d'Europe et d'Amérique. Seul Alessandro Scarlatti fut probablement plus prolifique. Un héritage vraiment impressionnant pour ce rejeton d'une famille patricienne qui, surtout, en tant que *noble vénitien*, devait s'occuper de son propre *cursus honorum*, en s'impliquant dans diverses magistratures de la République Sérénissime. Il y a en outre de bonnes raisons pour croire que de nombreuses cantates de Marcello ont été perdues.

Outre la musique, il est probable qu'une bonne partie des textes poétiques doivent être attribuée à la plume de Marcello, dont la production en vers compte entre autres un recueil de sonnets publié en 1718 (rappelons que l'auteur en 1711 avait été admis à l'Académie de l'Arcadia sous le nom de Driante Sacreo). C'est ce que nous confirme son biographe Giovenale Sacchi, auteur (incognito) d'une *Vie de Benedetto Marcello*, publiée à Venise en 1788, dont nous citons un passage significatif:

« Parmi les Poésies de Benedetto Marcello écrites pour être mises en musique, particulièrement dignes de considération sont ses Cantates. (...) De nombreux avertissements sont exigés pour bien composer de telles cantates, car il est nécessaire que l'aria descende naturellement et presque germe du précédent récitatif (...) ; il est admirable de constater combien ces menues compositions varient de l'une à l'autre ; et combien est remarquable en chacune d'elle l'effort du mètre. Mais les concepts et les mots de l'aria comme du récitatif doivent être conformes au chant, c'est-à-dire qu'ils doivent toujours représenter pour

l'auditeur quelque chose de grand, de nouveau ou de plaisant ; de sorte qu'au compositeur, tel un peintre, il ne manque jamais un sujet digne de ses couleurs. (...) Benedetto nous laissa ainsi un si grand nombre de cantates, heureuses et fort belles, qu'il semble que rien ne lui coûta plus que de la volonté. Presque toutes sont des cantates d'amour. Et comme Pétrarque dans ses *Sonnets* et Boccace dans sa *Fiammetta*, qui semblent indiquer la moindre péripétie, le moindre sentiment, la moindre pensée qui pût arriver à un sujet amoureux, Benedetto a fait de même dans ses Cantates. »

Les paroles de Sacchi se prêtent bien pour introduire le présent enregistrement discographique qui offre cinq cantates de chambre de Marcello pour voix de basse. Le compositeur vénitien avait une prédilection particulière pour cette voix, il suffit de penser aux pages admirables qu'il lui a consacrées dans ses meilleures compositions dramatiques, de la sérénade *Arianna* (1726), à l'oratorio *Joaz* (1727). Mais nous trouvons également dans son monumental recueil de psaumes le n° 42, *Dal tribunal augusto*, dont se souvient John Hawkins dans sa *General History (...) of Music* (1776), ou bien le n° 49, dans lequel précisément une basse doit déclamer de manière solennelle les paroles prononcées par le « Dieu suprême ». À cette voix Marcello exige souvent une étendue très ample, aussi bien pour le grave (dans le Psaume 42 apparaît un abysse Re<sup>2</sup>), que pour l'aigu, dans une zone que nous définirions aujourd'hui de baryton. Aux côtés d'arias expressives, nobles et chantantes, l'on peut trouver des morceaux d'une extraordinaire agilité, d'une difficulté certainement pas inférieure à celle exigée par des compositeurs comme Bach ou Haendel.

Il est dommage que la documentation en notre possession ne nous permette généralement pas d'identifier avec précision les chanteurs virtuoses pour lesquels le compositeur a écrit ces pages. Parmi les rares exceptions, l'on peut toutefois mentionner la basse allemande Christoph Praun (1692-1772), évoqué avec Faustina Bordoni parmi les interprètes d'une Sérénade que Marcello composa pour l'anniversaire de l'empereur Charles VI et qui fut exécutée à Vienne le 1<sup>er</sup> octobre 1725. Praun avait un ambitus vocal qui allait du Do<sup>2</sup> au Fa<sup>4</sup> et c'était un interprète de renom d'opéras et d'oratorios composés par les musiciens de la cour impériale Caldara et Fux.

Les cantates de Marcello ont connu une vaste diffusion durant toute la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et au-delà. Plusieurs copies manuscrites ont survécu, conservées dans quelques unes des principales bibliothèques musicales. Parfois elles se présentent sous formes de feuillets séparés, mais le plus souvent elles forment de vastes recueils, assemblés pour les exigences particulières de collectionneurs ou chanteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. En l'absence d'autographes certains ou d'éditions anciennes, il n'est pas possible de dater avec précision la plupart de ces compositions. Parfois, certaines cantates présentent des problèmes d'attribution, mais le style de Marcello est suffisamment défini pour exclure de son catalogue plusieurs cas douteux et pour inclure au contraire au moins une partie de ceux qui ont été par erreur attribués à d'autres compositeurs.

Toutes les cantates de cet enregistrement présentent la forme RARA (Récitatif-Aria-Récitatif-Aria) et les arias suivent régulièrement la structure du *Da capo*. Les récitatifs, souvent imprévisibles dans leurs solutions harmoniques,

justifient pleinement l'admiration que Verdi leur vouait. Ce dernier, dans une lettre célèbre à Francesco Florimo (5 janvier 1871) exhortait ainsi les jeunes compositeurs italiens : « Exercez-vous dans la fugue en permanence, avec ténacité, jusqu'à satiété, et jusqu'à ce que la main soit devenue franche et forte pour ployer la note à votre volonté. Vous apprendrez ainsi à composer avec sûreté, à bien disposer les parties et à moduler sans affectation. Étudiez Palestrina, et peu ses contemporains, sautez ensuite jusqu'à Marcello, et prêtez votre attention spécialement sur les récitatifs ».

### Les cantates

**Udite, amanti, udite** SF A356 (la numérotation se réfère au catalogue réalisé par Eleanor Selfridge-Field) démontre immédiatement comment la dimension « brève » ne diminue en rien les ambitions d'expressivité. En dix-sept vers le récitatif initial expose les âpres tourments amoureux auquel est soumis le protagoniste : en émergent des images de larmes désespérées qui, malgré tout, ne parviennent pas à attendrir le cœur récalcitrant de Filli. En parallèle, l'écriture musicale est particulièrement recherchée, avec des incursions dans le registre aigu de la voix (jusqu'au Fa<sup>4</sup>) et avec une évolution harmonique souvent tortueuse, par exemple en écho avec les mots « *dure ritorte* » (chaînes).

La première aria ajoute à la liste déjà bien fournie des douleurs l'élément nouveau de la jalousie et la voix effectue souvent des sauts à l'octave. Dans le récitatif suivant en effet, Filli est défini comme « cruelle parjure », et le pauvre amoureux, qui se définissait comme sincère, fidèle et toujours constant,

implore une libération définitive que seule la mort peut lui garantir. La dernière aria, en fa mineur, au rythme de passepied (3/8) inclut de longues coloratures sur des mots-clés comme « chaîne » et « liées », ponctuellement rendues à travers une certaine progression et un chant *legato*.

Cette cantate nous est parvenue à travers un manuscrit de la Bibliothèque du Conservatoire de Bologne : elle est attestée également par une source bergamasque qui omet cependant le récitatif initial.

***Che io viva in tante pene*** SF A55 provient elle aussi de Brescia, mais son écriture pour basse se voit confirmée par de nombreuses copies conservées dans d'autres bibliothèques. Les mots-clés de la cantate se trouvent dans les derniers vers du premier récitatif : éloignement (dans ce cas de Filli) et jalousie. Le premier récitatif expérimente une transformation enharmonique dans le continuo, de Ré bémol à Do dièse, pour souligner justement le tourment éprouvé par un amant jaloux. L'aria suivante, à la française, en Si bémol majeur (*sostenuto adagio*), se concentre également sur ce « double âpre martyr ». Et la promesse de fidélité faite en son temps par Filli ne suffit pas non plus à apaiser son amoureux. Encore une fois, comme cela est chanté dans la dernière et fluide aria en Sol mineur (en 3/8), ce sera le voyage dans le « royaume des Enfers » qui le libèrera pour toujours d'un soupçon « tyrannique ».

***Quanta pietà mi fate, o mesti fiori*** SF A278 est l'unique cantate du groupe qui ne nous est pas parvenue exclusivement dans une version pour basse. À en juger par le nombre de copies qui nous est parvenue, il n'est pas exclu

que Marcello l'ait composé à l'origine pour contralto, même si la présence d'intervalles mélodiques d'une importante ampleur la rend adaptée également à une voix plus grave. C'était une pratique de l'époque de transposer les cantates pour les interprètes les plus divers, d'une manière comparable à ce qui allait advenir pour le répertoire de lieder au XIX<sup>e</sup> siècle. La source ici prise en considération provient d'un recueil manuscrit de cantates qui appartient au fond précieux de la bibliothèque du Conservatoire de Brescia.

Une autre copie de la même composition attribue explicitement le texte poétique à Marcello lui-même. La femme invoquée dans le second récitatif s'appelle Irene, et nous savons qu'il s'agissait d'un *sinhal* apprécié par Alessandro Marcello, frère aîné de Benedetto, comme cela apparaît dans son premier recueil de cantates publié en 1708. Ainsi le prénom d'Irene, au lieu du plus conventionnel Filli, pourrait faire penser à une genèse de la composition indépendante de celle des autres morceaux ici sélectionnés. Il est dommage qu'en l'état actuel des connaissances il manque des éléments pour pouvoir éventuellement identifier de possibles personnages réels derrière le voile des noms pastoraux présents dans les cantates de Marcello. Dans les cas de Vivaldi et de Haendel, de telles tentatives d'identification sont beaucoup plus aisées.

La première partie de la cantate (récitatif et aria) exprime une forte compassion sur la vie éphémère des fleurs, en particulier les violettes et les roses. L'incipit « *Quanta pietà mi fate, o mesti fiori* » est repris à la fin du premier récitatif et bénéficie d'une harmonisation pathétique où l'on remarque la fameuse sixte napolitaine. Intervalles mélodiques de septième caractérisent aussi bien la

ritournelle instrumentale que la partie vocale de la première aria en Fa majeur. Par la suite, le poète compare le destin des fleurs à son propre destin, dans la mesure où une fois séparé d'Irene (nous ne savons pas si c'est pour la mort de la bien-aimée, de la fin de son amour ou pour un simple éloignement) sa propre existence a perdu toute signification. Pour souligner un tel climat de souffrance, l'aria conclusive « *Piange al pianto mio* », en Ré mineur, prévoit exceptionnellement un tempo lent.

**Lungi lungi speranze** SF A182 affronte le thème de la déception amoureuse : ainsi les mots-clés deviennent dépit et vengeance. De cette cantate il existe diverses copies, mais le manuscrit le plus fiable semble être celui de Bologne. La première aria en Ré majeur (*Andante*, 2/4), présente un incipit qui rappelle la tournure mélodico-harmonique d'une chaconne, bien qu'étant en rythme binaire. Digne d'être remarquée est l'aria finale « *Sento già che nel mezzo al mio cuore* » en Fa dièse mineur (*Largo*, 3/8), sur des vers décasyllabes bien rythmés. Dans la ritournelle instrumentale, Marcello propose un passage chromatique élaboré dans lequel exceptionnellement il réalise par écrit l'harmonisation à quatre parties du continuo : cette solution sophistiquée est tout à fait ingénieuse pour représenter l'idée que désormais « *va mancando la fiamma d'amore* » (« la flamme d'amour est éteinte »). C'est aussi à travers de tels artifices musicaux que le compositeur vénitien put conquérir une place de premier plan parmi les grands maîtres de la cantate de chambre.

**Poiché fato inumano** SF A252 présente une structure proche de la précédente. Le destin cruel auquel fait allusion l'incipit impose la séparation des amants.

Dans la première aria, en mi bémol majeur avec rythme saccadé, à la française (*Largo*), l'amoureux, s'adressant aux yeux de sa belle, déclare que son âme restera toujours fidèle, malgré l'éloignement. Le concept-clé de la « constance » est souligné dans la partie centrale de l'aria par une colorature étendue. La fin du second récitatif s'achève par une « *cavata* », c'est-à-dire un développement mélodique sur le dernier vers « *soffrir le piaghe e tollerar l'impero* ». S'ensuit la très virtuose aria finale en do mineur (*Allegro* 3/8), dont le texte proclame que l'amoureux restera indifférent à tout autre flèche d'yeux archers : donc sa fermeté pourra être comparée à celle d'un rocher.

Dans ce cas aussi la source provient de Bologne, mais il existe d'autres copies à Bergame et Florence.

Marco Bizzarini

**Sergio Foresti** (1968) is a virtuoso Italian baritone with a special love for music of the 18th and 19th century. His repertoire encompasses opera from baroque to late romantic, sacred music, and vocal chamber music and art song up until the 20th century. He mostly sings in Italian, French, German, and English.

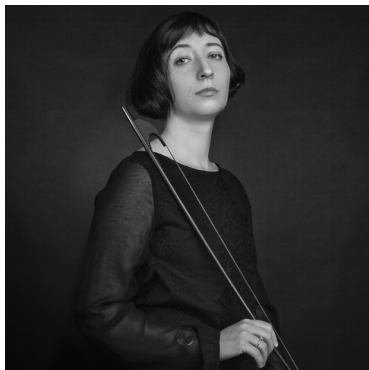
Foresti graduated in both opera singing and piano at the conservatory of Modena (Italy) and a decade later also in vocal chamber music in Florence (Italy). From the start of his career, he explored several musical styles in depth. For about 15 years, he took the bass part in many concerts and recordings of renaissance madrigals with Concerto Italiano. In that period he also worked with the Italian medieval group LaReverdie. As a soloist, he performed sacred music in all style periods from the early nineties on. His debut in opera in 1998 was as Alcandro in Vivaldi's L'Olimpiade. Since then he worked with important conductors like René Jacobs, Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, and Jordi Savall. He performed on many stages all over Europe.

Noticing the voice change from the bass to the baritone range, Foresti decided to restudy in depth the belcanto style of singing, which came to life with the invention of opera around 1600. He focused on technical qualities, such as the even placement of the voice, legato singing, flexibility of the voice, and ornamentations, such as trills. He studied the old treatises for technical and stylistic insights. He realized that the early recordings of great singers of the past are a treasure trove of examples of how the belcanto principles can be put into practice. He came to the conclusion that the approach he wants to follow is that music is above all created to move the soul.

From his deepened understanding of belcanto, Sergio Foresti restudied his repertoire. Always working from the music score, he looks for meaningful ways to express the harmony between text and music. While maintaining a strong link to baroque music, he has since performed in operas of Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, and Puccini. Amanti is his third solo album.

### **Ensemble Due Venti**

Ensemble Due Venti is a project based basso continuo group, created to perform 18th century vocal and instrumental chamber music. The goal is to perform the music with joy and freedom within the conventions of the various styles. The group seeks to create beauty in recordings and concerts in servitude of the composer and the music. The ensemble consists of befriended and appreciated colleagues. For this recording the ensemble consisted of Agnieszka Oszanca, cello, Simone Vallerotonda, archlute, and Alessandro Trapasso, harpsichord.



### **Agnieszka Oszanca**

Agnieszka Oszanca studied historical cello with Viola de Hoog at the Utrecht Conservatory in the Netherlands. She specialized in solo and chamber music repertoire from the early baroque to the late Romantic period. After her studies, she was awarded scholarship by the foundation Academia Montis Regalis and joined its orchestral training scheme, where she had a pleasure to lead basso continuo section. She was a finalist of the International Young Artist Presentations and a recipient of the Second Prize at Mannheimer Musikfest.

Her style of playing is often described as fiery, exciting, stylish, and tasteful. She is highly praised for her freedom of expression. Agnieszka Oszanca is one of the most accomplished Polish baroque musicians of her generation.

She performs regularly with European orchestras and chamber music ensembles, playing in the most important concert venues and early music festivals.

Her present professional engagements include regular appearances in role of principal cello with Ensemble Odyssee (NL), Ensemble Stile Galante (IT/NL). She is guest principle cellist of Capella Cracoviensis (PL), Fabio Bonizzoni's La Risonanza (IT), and of several other Italian and Polish groups specialized in historical informed performance practice.

She appears as a soloist in sonata as well as concerto repertoire where she focuses on the compositions from the high baroque period and Bach unaccompanied cello suites. She forms duos with brilliant harpsichordists Patrycja Domagalska (PL) and Fabio Bonizzoni (IT) and also collaborates with an Italian dancer Francesca La Cava on a project featuring music for violoncello solo by Bach and Biber.

Agnieszka Oszanca has recorded for several CD labels. Her first solo album of 6 cello sonatas of Salvatore Lanzetti's Opus 1 is published by Challenge Records in May 2019. She teaches baroque cello and chamber music at La Risonanza Barocca International Summer Academy.



### **Simone Vallerotonda**

Simone Vallerotonda (Rome, 1983) studied the classical guitar. At age 18, deeply in love with early music, he had lute tuition from Andrea Damiani at the Santa Cecilia Conservatory in Rome. He subsequently obtained a Master's Degree in theorbo and Baroque Guitar at the Staatliche Hochschule für Musik in Trossingen (Germany) under the guidance of Rolf Lislevand. He also graduated in Philosophy at the Tor Vergata University of Rome, all titles with the highest marks. In 2011, he won the soloists' class of the International Lute Competition 'Maurizio Pratola', also obtaining the highest prize in the chamber music section from REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne).

Since then, he performed in many theatres and concert venues worldwide, such as New York's Carnegie Hall, Teatro de la Ciudad in Mexico City, the Singapore Lyric Opera, London's Wigmore Hall, and Theatre de Champs Élysées in Paris. He is a regular guest at many well-known festivals, among which the festivals at Innsbruck, Potsdam, Stresa, Beaune, Ambronay, Bruges, and Utrecht. He records frequently for radio and television and appears in many CDs on a number of labels. As a soloist he recorded 'Giovanni Zamboni – l'ultimo romano'.

In addition to his soloist's activity, he takes part as a continuo player in various ensembles including: Accademia Nazionale Santa Cecilia, L'Arpeggiata, Les Ambassadeurs, Imaginarium Ensemble, Mare Nostrum, Il Pomo d'Oro. Open to experimentation, he also collaborates with the innovative ensemble Soqqadro Italiano. He teaches Lute at the 'A. Scontrino' Conservatory of Music in Trapani (IT) and Baroque guitar at the Conservatory "G. B. Martini" in Bologna (IT).

In 2014 he founded 'I Bassifondi', his own proprietary ensemble offering a 17th-18th century repertoire for guitar, theorbo and lute with continuo. Their debut album 'Alfabeto falso' was nominated in the ICMA 2018 (International Classical Music Award) among the best baroque instrumental records.



**Alessandro Trapasso** (1988) is an Italian harpsichordist, organist, pianist, and historical keyboard player. He graduated as pianist in 2013 at the Conservatory 'A. Boito' in Parma, Italy. In 2017 he obtained another Master's Degree there, this time in harpsichord. He attended masterclasses in piano, harpsichord, and organ interpretation with renowned artists and teachers like Pietro De Maria, Ramin Bahrami, Emilia Fadini, Enrico Baiano, Maurizio Croci, Christophe Rousset, Menno van Delft, Miklòs Spànyi, Pieter van Dijk, and Béatrice Martin.

Trapasso loves to study. He is always on the search to create a warm sound that communicates to the audience. He performs as piano soloist and director with several ensembles and orchestras like the Dedalus ensemble, Fides in musica,

and his own Primavera Barocca Ensemble. He performs mostly in chamber music. On the harpsichord he has a preference for Bach and the French harpsichord repertoire of composers like Couperin and D'Anglebert. On the piano he plays à quatre mains in the French style of Debussy, Fauré, Ravel, and Bizet.

He frequently performs as a continuo player on both the harpsichord and the organ. He has worked with ensembles like Filarmonica Arturo Toscanini, Camerata Ducale di Parma, Ensemble Boito, and the Flores musicae ensemble. He appeared in music festivals in Italy like the World Bach-Fest in Florence, Settembre al Borgo in Casertavecchia, Anima mea in Bari, Urbino musica antica in Urbino, and at the Utrecht Early music festival in the Netherlands.



**Udite, amanti, udite**

**[1] Recitativo**

Udite, amanti, udite  
strana forma di pena e di martirio:  
Filli per cui sospiro  
e fra dure catene il cor mi lega  
quella pietà mi nega  
che sinor meritali col mio soffrire.  
Già per farmi morire  
sdegna udir del mio labro  
le dolenti querele, e del mio ciglio  
non vuol mirar non che ascoltare i pianti;  
e pur e pur fra tanti  
congiurati a mio danno accerbi affanni  
par che l'anima s'inganni  
e spera ancor, qual era, esser felice.  
Ma intanto a me non lice  
da sì dure ritorte  
creder che mi disciolga altri che morte.

**[2] Aria**

Pena più cruda e ria  
d'un'empia gelosia  
non può provar un cor.

In lei tutti gl'affanni  
più barbari e tiranni  
ha unito il cieco Amor. (*Da Capo*)

**[3] Recitativo**

Credei che il mio sincero  
costantissimo affetto  
mi dovesse ottener pietà sicura,  
ma quell'empia spergiuva,  
che per rendermi amante

**Udite, amanti, udite**

**Recitativo**

Hear, lovers, hear  
A strange form of pain and torment:  
Filli [Phyllis], for whom I yearn  
And who in hard chains binds my heart,  
She denies me the pity  
That I have deserved with my suffering.  
Yet to hurt me  
She refuses to hear from my lips  
The painful complaints, and in my eyes  
She wants to see nor hear my agony;  
And yet, and yet among many  
Bitter sorrows, that connive to harm me,  
It seems that the soul deceives itself  
And still hopes to be happy, as it was before.  
But meanwhile I may not believe  
That from such hard chains  
Anything will set me free but death.

**Aria**

A pain more cruel and guilty  
Of a wicked jealousy  
A heart cannot experience.

In her all the worries,  
Barbaric and tyrannical,  
Are united by blind Love (*Da Capo*)

**Recitativo**

I believed that my sincere  
Faithful love  
Should bring me guaranteed sympathy,  
But this wicked liar,  
In order to make me fall in love with her,

**Hört, Liebhaber, hört**

**Rezitativ**

Hört, Liebhaber, hört,  
ungewöhnliche Art der Pein und Qual:  
Filli, für die ich seufze  
und die mir das Herz in zähe Ketten legt,  
verweigert mir diese Barmherzigkeit,  
die ich mir bis heute mit meinem Leiden verdient hatte.  
Schon, damit ich leide,  
verweigert sie sich, die schmerzhaften Qualen  
meiner Lippe zu hören, und von meinen Augen  
möchte sie das Weinen weder beobachten noch hören:  
jedoch, jedoch, zwischen vielen bitteren Sorgen,  
die sich zu meinem Nachteil verschworen,  
scheint sich die Seele zu täuschen  
und noch zu hoffen, so glücklich wie damals zu sein.  
Aber inzwischen ist es mir nicht mehr erlaubt zu glauben,  
dass etwas anderes als der Tod  
mich von solch bitteren Ketten befreit.

**Arie**

Grausameren und rücksichtsloseren Schmerz  
als eine boshafte Eifersucht  
kann ein Herz nicht fühlen.

Jeden Kummer,  
ein barbarischer wie tyrannischer,  
hat der blinde Amor in ihr vereint. (*Da Capo*)

**Rezitativ**

Ich glaubte daran, dass meine ehrliche und  
treue Zuneigung  
mir das sichere Mitleid brachte,  
aber diese unverföhrene Meineidige,  
welche, um mich zu verlieben,

**Udite, amanti, udite**

**Récitatif**

Écoutez, amants, écoutez  
Cette étrange forme de peine et de martyre:  
Filli, pour qui je soupire,  
Et qui retient mon cœur dans de dures chaînes,  
Me refuse sa pitié  
Que j'ai méritée jusqu'alors par mes souffrances.  
Pour me faire mourir  
Elle refuse d'entendre de mes lèvres  
Les dolentes plaintes, et de mes yeux  
Elle ne veut voir ni écouter mes pleurs:  
Et pourtant, parmi tant  
De cruels tourments suscités contre moi,  
Il semble que mon âme se trompe  
Et espère encore être heureuse comme elle l'était.  
Mais en attendant, il ne me convient pas  
De croire que, par tous ces malheurs,  
On puisse éviter que je meure.

**Air**

Une peine plus cruelle  
D'une impitoyable jalousie,  
Un cœur ne saurait l'éprouver.

En elle, l'aveugle Cupidon  
A réuni tous les tourments  
Les plus barbares et les plus tyranniques. (*Da capo*)

**Récitatif**

Je croyais que mes sentiments  
Sincères et toujours constants  
Devaient m'obtenir une pitié certaine,  
Mais cette cruelle parjure,  
Qui pour me rendre amoureux,

mentí promesse e sguardi,  
hor che morir per lei, lasso, mi vede,  
finge non esser quella e non mi crede.  
Questo è un dolor ch'èccede  
ogn'altra piú crudel pena spietata.  
Senza colpa, ingannata,  
si riduce quest'alma all'ore estreme,  
ma per finir gl'affanni  
su l'istesso morir non grida o freme.

[4] **Aria**

Si disciolga quell'empia catena  
che in rigida pena  
tien legato un amante fedel.

E pietosa mi doni la morte  
di perfida sorte  
superar la ferezza crudel. (*Da Capo*)

**Che io viva in tante pene**

[5] **Recitativo**

Che io viva in tante pene  
né ceda a tanti guai  
miracolo è d'Amor che mi sostiene.  
Per farmi scopo di miseria estrema  
mi trasse il mio destin lungi da Filli,  
né perché in pianto stilli  
questi dolenti miei miseri lumi,  
avvien che si consumi  
in parte almen del crudo Ciel lo sdegno,  
che per render piú fiera  
l'accerba pena mia  
fa con la lontananza  
armarsi a danno mio la gelosia.

Gave me false promises and glances,  
And now that I die for her, alas! she sees me,  
Pretends to not be my lover and to not believe me.  
This is a suffering that exceeds  
Any other pain, cruel and merciless.  
Without blame, deceived,  
This soul comes at its end,  
But to end the sorrows  
Of its misery it neither cries out nor trembles.

**Aria**

May this cruel chain break  
That with harsh suffering  
Binds a faithful lover.

And let death give me the mercy  
To overcome the cruel barbarity  
Of evil fate. (*Da Capo*)

**Che io viva in tante pene**

**Recitativo**

That I can live with many pains  
And not give in to many troubles  
Is a miracle of Amor, who sustains me.  
To make me the target of extreme misery  
My fate brought me far away from Filli [Phyllis],  
That I cry in droplets  
From my miserable eyes  
Makes the resentment of the cruel Heaven  
Wear out not even a little,  
And to enhance  
My bitter pain  
Jealousy arms itself  
To my disadvantage with distance.

Versprechen und Blicke vortäuschte,  
jetzt dass sie mich elend, und für sie sterbend, sieht, gibt  
vor, nicht meine Geliebte zu sein, und glaubt mir nicht.  
Dieser Schmerz überschreitet  
jeden übrigen Kummer.  
Ohne Schuld betrogen,  
beschränkt sich diese Seele auf die letzte Stunde,  
aber um den Kummer zu beenden,  
schreit und bebt sie nicht über dasselbe Leiden.

**Arie**

Möge sich diese grausame Kette lösen,  
die in strenger Qual  
einen treuen Liebhaber fesselt.

Und möge der Tod mit mir barmherzig sein,  
um die Grausamkeit des boshaften Schicksals  
zu überwinden. (*Da Capo*)

**Dass ich mit großem Leid lebe**

**Rezitativ**

Dass ich mit großem Leid lebe  
und trotz des vielen Missglücks nicht nachgebe,  
ist ein Wunder Amors, der mich unterstützt.  
Damit ich Zielscheibe äußersten Elends werde,  
trennte mich das Schicksal von Filli,  
und das Vergießen meiner ganzen Tränen  
mit diesen schmerzenden jämmerlichen Augen,  
löst die Empörung des grausamen Himmels  
kein bisschen auf,  
und um mein bitteres Leid  
noch grausamer zu machen,  
bewaffnet sich die Eifersucht  
zu meinem Nachteil mit Entfernung.

Me trompa dans ses promesses et ses regards,  
À présent qu'elle me voit, hélas, mourir pour elle,  
Feint de ne point être elle et ne me croit pas.  
C'est là une douleur qui excède  
Toute autre peine plus cruelle et sans pitié.  
Innocente et trompée,  
Mon âme touche à son heure extrême,  
Mais pour mettre un terme aux tourments,  
Elle ne crie ni ne tremble sur sa mort même.

**Air**

Qu'on libère cette chaîne cruelle  
Qui en de dures peines  
Tient attaché un amant fidèle.

Et que la mort charitable me permette  
De dépasser la terrible cruauté  
D'un destin perfide. (*Da capo*)

**Che io viva in tante pene**

**Récitatif**

Que je vive avec tant de peines  
Et ne cède à tant de malheurs,  
C'est le miracle d'Amour qui me soutient.  
Pour me pousser à la misère extrême,  
Mon destin m'a éloigné de Filli,  
Ce n'est point parce que mes yeux  
Misérables et dolents versent des larmes,  
Que la colère du ciel cruel  
Se consume du moins en partie,  
Car pour rendre plus inflexible  
Ma peine déjà acerbe,  
L'éloignement arme  
La jalousie à mes dépens.

**[6] Aria**

Basta dir perché io sia misero  
 ch'ìl mio core  
 è geloso in lontananza.

Questo doppio aspro martire  
 darà fine al mio languire  
 già che morta è la speranza. (*Da Capo*)

**[7] Recitativo**

È ver che, accesa d'amoroso foco  
 Filli, pria ch'io partissi,  
 giurò stabile fé, costanza in mota,  
 ma, oh dio, che appena sciolti avrò dai lidi  
 i primi passi all'onde  
 che d'altro amante in seno  
 scordato avrò promesse e giuramenti.  
 E voi barbari venti,  
 perché mai mi rapiste  
 a quell'unico ben che apprezzo tanto?  
 Di sospiri o di pianto  
 già non si sazia il mio destin crudele,  
 né perch'io pianga, ognora  
 posso impetrar che lei  
 mi debba ridonar pria ch'io mi mora.

**[8] Aria**

Se a far pago del fato lo sdegno  
 la mia morte bastante sol è,  
 lieto incontro l'estremo mio danno.

Così almeno di Dite nel regno  
 liberata sarà mia fé  
 da un sospetto sì crudo e tiranno. (*Da Capo*)

**Aria**

Suffice it to say that I am miserable  
 Because my heart  
 Is jealous from afar.

This bitter double ordeal  
 Will bring an end to my suffering  
 Since my hope is already dead. (*Da Capo*)

**Recitative**

It is true that, ignited by an amorous flame,  
 Filli, before I left,  
 Swore steady fidelity, steadfast constancy,  
 But, oh God! As soon as I will have left the coast  
 At the first steps of my sea voyage  
 She'll have another lover in her heart  
 And will have forgotten her promises and vows.  
 And you, barbaric winds,  
 Why have you taken me  
 From the only one who I appreciate so much?  
 With sighs and tears  
 My cruel fate doesn't satisfy itself,  
 Not even while I cry every hour  
 Can I implore that she  
 Will be given back to me before I die.

**Aria**

If to pay off fate's resentment towards me  
 Only my death will suffice,  
 I will happily meet my final loss.

That way at least in Pluto's realm [the underworld]  
 My fidelity will be liberated  
 Off suspicions so cruel and tyrannical. (*Da Capo*)

**Arie**

Es reicht zu sagen, dass ich elendig bin,  
 weil mein Herz  
 wegen der Ferne eifersüchtig ist.

Diese doppelt bittere Pein  
 wird meinem Leiden ein Ende setzen,  
 denn meine Hoffnung ist gestorben. (*Da capo*)

**Rezitativ**

Es stimmt, dass Filli, vom Liebesfeuer brennend, feste  
 Treue, reglose Beständigkeit schwor, bevor ich fortfuhr,  
 aber, ach Gott! Sobald ich die Küste hinter mir gelassen  
 haben werde,  
 mit den ersten Schritten in die Wellen,  
 wird sie in der Brust eines neuen Liebhabers  
 Versprechen und Schwüre vergessen haben.  
 Und ihr, barbarische Winde,  
 warum entführtet ihr mich  
 von diesem einen Guten, dass ich so sehr schätze?  
 An Seufzen oder Weinen  
 isst sich mein grausames Schicksal nicht satt.  
 Und selbst wenn ich weine, kann ich nicht jederzeit  
 mit meinem Flehen erreichen, dass sie  
 mich erwidern soll bevor ich sterbe.

**Arie**

Wenn zur Besänftigung des empörten Schicksals  
 mein Tod allein ausreicht,  
 begegne ich meinem äußersten Schaden mit Glück.

Zumindest im Reich Plutos,  
 wird so mein Glaube befreit,  
 von solch grausamen und tyrannischen Verdächtigungen.  
 (*Da Capo*)

**Air**

Il suffit de dire que je suis misérable  
 Pour que mon cœur  
 Soit jaloux de loin.

Ce double âpre martyr  
 Mettra fin à ma langueur  
 Puisque la mort est le seul espoir. (*Da capo*)

**Récitatif**

Il est vrai qu'enflammé du feu de l'amour,  
 Filli, avant que je parte,  
 Me jura constance et fidélité,  
 Mais, oh dieu ! À peine aurais-je  
 Quitté le rivage,  
 Qu'un autre amant dans son cœur  
 Lui aura fait oublier promesses et serments.  
 Et vous, vents barbares,  
 Pourquoi donc m'avez-vous ravi  
 À cet unique bien que j'aime tant?  
 De soupirs et de larmes  
 Mon destin cruel n'est point rassasié,  
 Et j'ai beau pleurer, je ne peux  
 Faire en sorte qu'elle  
 Puisse m'aimer avant que je meure.

**Air**

Si ma seule mort suffit  
 À satisfaire la colère du destin,  
 Je me réjouis de connaître mon malheur suprême.

Ainsi du moins dans le royaume des Enfers,  
 Ma foi sera libérée  
 D'un soupçon si cruel et si inflexible. (*Da capo*)

**Quanta pietà mi fate****[9] Recitativo**

Quanta pietà mi fate, o mesti fiori!  
 Allor che a voi si toglie  
 dell'Aurora cortese il dolce umore,  
 veggio in voi delle foglie  
 languido il brio vivace, e men soavi  
 coglier l'aure d'intorno i vostri odori.  
 Quanta pietà mi fate, o mesti fiori!

**[10] Aria**

Privo allor delle ruggiade,  
 pallidetto a terra cade  
 ogni fior ch'allor si duole.

Veggio estinto quel giacinto,  
 men vezzose quelle rose  
 sospirar con le viole. (*Da Capo*)

**[11] Recitativo**

Ma quanto, o dio! di voi  
 provo pietà, di me pietade io sento:  
 pari è il nostro destin, pari l'affanno.  
 Voi perdette l'Aurora e sospirate;  
 misero, io perdo Irene  
 e con essa il mio bene, il mio conforto,  
 e mentre senza lei mesto rimango,  
 nel vostro duolo il mio dolor io piango.

**[12] Aria**

Piangete al pianto mio  
 ch'io peno al penar vostro,  
 o fiori amati.

Se mai provaste amore,  
 all'aspro mio dolore,

**Quanta pietà mi fate****Recitative**

How much pity I feel for you, oh sad flowers!  
 When from you is taken  
 The sweet mood of the gracious Dawn,  
 I see the lively spirit of the leaves  
 Die in you, and less pleasing  
 The breezes around you gather your perfumes.  
 How much pity I feel for you, o sad flowers!

**Aria**

Devoid of dew,  
 Each flower falls pale on the ground  
 And then suffers.

I look at that dead hyacinth,  
 Less charming are now those roses  
 That wither with the violets. (*Da Capo*)

**Recitative**

But how much, oh God! I feel  
 Pity for you, for myself I feel pity:  
 Our destinies are the same, the grief is equal.  
 You lose the Dawn and wither;  
 Miserable me, I lose Irene  
 And with her my beloved, my consolation,  
 And while without her I remain sad,  
 In your sorrow I weep my pain.

**Aria**

Weep for my weeping  
 That I suffer for your suffering,  
 Oh, beloved flowers.

If you have ever experienced love,  
 For my harsh sorrow,

**Wie erbärmlich seid ihr zu mir, wehmütige Blumen****Rezitative**

Wie erbärmlich seid ihr zu mir, wehmütige Blumen!  
 Wenn man euch den süßen Humor  
 der gefälligen Morgenrote wegnimmt,  
 kraftlos sehe ich in euch  
 den sonst lebhaften Drang der Blätter, und weniger lieblich  
 finden die umgebenden Lüfte eure Düfte.  
 Wie erbärmlich seid ihr zu mir, wehmütige Blumen!

**Arie**

Dann, ohne Tau,  
 fällt blass zu Boden  
 jede Blume, dann leidet sie.

Ich betrachte diese tote Hyazinthe,  
 diese weniger zierlichen Rosen  
 seufzen zusammen mit den Veilchen. (*Da Capo*)

**Rezitiv**

Aber, oh Gott!, wie viel Erbarmen mit Euch  
 habe ich, Erbarmen mit mir selbst fühle ich:  
 gleich ist unser Schicksal, gleich der Kummer.  
 Ihr verliert das Morgenrot, und seufzt;  
 Ich, elend, verliere Irene  
 und mit ihr all meine Liebe, meinen Trost,  
 und, während ich wehmütig ohne sie bleibe,  
 weine ich in eurem Leid meinen Schmerz.

**Arie**

Weint aufgrund meines Weinens,  
 denn ich leide an eurem Leiden,  
 oh geliebte Blumen.

Wenn ihr jemals Liebe fühltet,  
 wegen meines erbitterten Schmerzes

**Quanto pietà mi fate, o mesti fiori****Récitatif**

Comme vous me faites pitié, ô tristes fleurs!  
 Alors que l'on vous supprime  
 La douce rosée courtoise de l'Aurore,  
 Je vois en vous languissante  
 La brillante vivace de vos feuilles, et la brise alentour  
 Cueillir vos parfums moins suaves.  
 Comme vous me faites pitié, ô tristes fleurs!

**Air**

Dès lors privée de la rosée,  
 Chaque fleur qui se lamente  
 Tombe à terre défraîchie.

Je vois cette hyacinthe morte,  
 Et ces roses moins charmantes  
 Soupirer avec les violettes. (*Da capo*)

**Récitatif**

Mon dieu! j'éprouve pour vous autant  
 De pitié que j'en éprouve pour moi:  
 Notre destin est identique, identique nos tourments.  
 Vous perdez l'Aurore, et soupirez,  
 Et moi, misérable, je perds Irene  
 Et avec elle mon trésor, mon réconfort,  
 Et tandis que je suis triste sans elle,  
 Avec votre douleur je pleure la mienne.

**Air**

Pleurez pour mes pleurs  
 Puisque je souffre pour votre souffrance,  
 Ô fleurs adorées.

Si jamais vous avez éprouvé de l'amour,  
 Envers mon âpre douleur,

dch, fiori, per pietà,  
non siate ingrati. (*Da Capo*)

**Lungi, speranze**

**[13] Recitativo**

Lungi, speranze,  
mi tradiste abbastanza, il cor vi sdegna.  
Non giova la costanza,  
non si cura la fede, il merto è vano:  
sol di frode e d'inganno  
Filli si vanta ed io  
che dell'affetto mio  
sinor la resi altera,  
bugiarda e menzognera alfin la scerno,  
onde un rossore eterno  
de' miei delusi amori  
ostenta il volto mio contro l'indegna.  
Lungi, lungi o speranze,  
mi tradiste abbastanza, il cor vi sdegna.

**[14] Aria**

Nel mio cor  
entri sdegno e parta amor.

Né si vanti quella ria  
della mia sofferenza al suo rigor. (*Da Capo*)

**[15] Recitativo**

Giurò, giurò quell'empia  
di pria morir che mai  
di quest'anima mia tradir la fede.  
Folle è ben chi'l crede;  
allor che sul suo labbro  
pompa facea d'un falso giuramento,  
formava a poco a poco il tradimento,

Ah, flowers, please,  
Don't be ungrateful. (*Da Capo*)

**Lungi, speranze**

**Recitative**

Stay away, hopes,  
You have betrayed me enough, the heart despises you.  
Steadfastness is of no use,  
Fidelity is not preserved, the virtue is in vain:  
Only with cheating and deception  
Filli [Phyllis] prides herself, and I,  
Who from my affection  
Have made her haughty so far,  
Recognize her in the end as a liar and deceiver,  
Hence an eternal shameful blush  
Of my amorous disillusionments  
Shows in my face against the unworthy one.  
Stay away, stay far away, oh hopes,  
You have betrayed me enough, the heart despises you.

**Aria**

In my heart  
Let rage enter and love leave.

Let not the guilty one benefit  
From my suffering from her harshness. (*Da Capo*)

**Recitative**

She swore, she swore, that wicked one,  
That she'd rather die  
Than betray the fidelity of my soul.  
Who believes it is crazy;  
For from her lips  
She pompously swore a false oath,  
Which tittle by tittle formed the betrayal,

ach, ihr Blumen, aus Erbarmen,  
seid ihr nicht undankbar. (*Da Capo*)

**Bleibt fern Hoffnungen**

**Rezitativ**

Bleibt fern Hoffnungen,  
ihr habt mich genug betrogen, das Herz verachtet euch.  
Die Beständigkeit nützt nichts,  
die Treue wird nicht gehalten, die Tugend ist umsonst:  
Nur mit Betrug und Täuschung  
rühmt sich Filli und ich,  
dessen Zuneigung sie bis jetzt  
stolz gemacht hat,  
erkenne sie am Ende als falsch und verlogen,  
da sich in meinem Gesicht die ewige Schamröte  
meiner enttäuschten Liebe  
gegen die Unwürdige zur Schau stellt.  
Bleibt fernab, Hoffnungen,  
ihr habt mich genug betrogen, das Herz verachtet euch.

**Arie**

In mein Herz  
soll der Zorn eintreten und die Liebe soll weichen.

Und diese Schuldige soll nicht prahlen,  
mit meinem Leiden wegen ihrer Strenge. (*Da Capo*)

**Rezitativ**

Sie schwor, diese Ruchlose schwor,  
dass sie lieber stirbt, bevor sie jemals  
die Treue dieser meiner Seele verletzt.  
Ein Narr ist derjenige der daran glaubt;  
Indem sie mit ihren Lippen  
großspurig falsche Schwüre schwor,  
formte sie die Untreue nach und nach,

Hélas, fleurs, par pitié,  
Ne soyez pas ingrats. (*Da capo*)

**Lungi, speranze**

**Récitatif**

Loin de moi, espoirs,  
Vous m'avez assez trahi, mon cœur vous méprise:  
Inutile est la constance,  
Ne cultivons point la foi, vain est le mérite:  
Filli ne revendique  
Que pièges et tromperies et moi,  
Qui jusqu'alors l'ai rendue  
Si fière de mes sentiments,  
Je la vois à la fin menteuse,  
Et mon visage révèle  
Contre cette femme indigne la honte éternelle  
De mes amours déçues.  
Loin de moi, ô espoirs,  
Vous m'avez assez trahi, mon cœur vous méprise.

**Air**

Dans mon cœur  
Le dépit chasse l'amour.

Et que cette cruelle ne se vante pas  
De ma souffrance envers sa rigueur. (*Da capo*)

**Récitatif**

Cette cruelle jura pourtant  
De mourir avant que de trahir  
La constance de mon âme.  
Bien fou est qui la croit;  
Alors que ses lèvres  
Arboraient un faux serment,  
Elles formaient peu à peu sa trahison,

eran bugiardi i pianti,  
menzogneri i sospiri,  
falsi gl'affanni e fraudolenti i sguardi.  
Dunque, dunque che tardi,  
vilipeso mio cor? A te s'aspetta  
sprezzar l'indegna e riportar vendetta.

[16] **Aria**

Sento già nel mezzo al mio core  
va mancando la fiamma d'amore  
e s'avvanza di sdegno l'ardor.

S'io mi pento de' sparsi sospiri,  
fia un dì forse anch'ella deliri  
disprezzata da un giusto furor. (*Da Capo*)

**Poiché fato inumano**

[17] **Recitativo**

Poiché fato inumano,  
in questo che vi devo  
dar, pupille adorate, estremo addio  
il momento affrettò del morir mio,  
eccomi a voi dolente  
per implorar l'ultimo sguardo almeno.  
Quietò mar, ciel sereno  
congiurar a mio danno ora discerno.  
Ah, che l'affanno interno,  
che nel partir da voi soffrir m'è forza,  
con tirannica forza  
giunge a ferirmi il più vital dell'alma,  
e la misera salma  
per portento d'Amore  
in mezzo a tanto duol pure non more!

The tears were lies,  
Deceitful the sighs,  
False the sorrow, and deceitful the glances.  
So, then what do you wait for  
My besmirched heart? Of you it is expected  
To despise the unworthy one and to take revenge.

**Aria**

In the middle of my heart I already feel  
That the flame of love starts to fail  
And indignant rage advances.

If I regret the scattered sighs,  
Maybe also she someday will go crazy,  
Despised by a just fury. (*Da Capo*)

**Poiché fato inumano**

**Recitativo**

Since the inhumane fate,  
In this final goodbye  
That I have to give you, beloved eyes,  
Has hastened the moment of my death,  
Here I am for you, suffering,  
To beg for at least a last glance.  
Calm sea, clear sky,  
I now recognize that they conspire against me.  
Ah, the inner sorrow,  
That I have to suffer in my parting from you,  
Hurts with tyrannical force  
The most vital part of the soul,  
And the miserable corpse,  
By the miracle of Love,  
Does not die even in the middle of so much pain!

die Tränen waren verlogen,  
lügenrisch waren die Seufzer,  
falsch war der Kummer und betrügerisch waren die Blicke.  
Nun, nun aber los, worauf wartest du  
mein verhöhtes Herz? Von dir erwartet man,  
dass du die Unwürdige verachtest und wieder Rache übst.

**Aria**

Ich fühle es schon in der Mitte meines Herzens,  
die Liebesflamme erlischt  
und die Glut der Empörung schreitet fort.

Wenn ich die gestreuten Seufzer bereue,  
wird sie vielleicht eines Tages außer sich sein,  
verachtet von einem gerechten Furor. (*Da Capo*)

**Wegen des unmenschlichen Schicksals**

**Rezitativ**

Weil das unmenschliche Schicksal,  
in diesem letzten Abschied, den ich von euch,  
angebetete Augensterne, nehmen muss,  
den Moment meines Sterbens beschleunigte,  
bin ich hier vor euch leidend,  
damit ich zumindest um den letzten Blick flehen kann.  
Ruhiges Meer, klarer Himmel,  
jetzt erkenne ich die Verschwörung gegen mich an.  
Ach, der innerste Kummer,  
den ich, in der Trennung von euch, erleiden muss,  
verletzt mit tyrannischer Kraft  
das lebendigste meiner Seele  
und die armselige Leiche,  
durch das Wunder der Liebe,  
stirbt auch nicht inmitten von so viel Schmerz!

Ses larmes étaient fausses,  
Mensongers ses soupirs,  
Trompeurs ses tourments et fallacieux ses regards.  
Donc, pourquoi tardes-tu,  
Cœur bafoué? C'est à toi que revient  
De mépriser cette indigne et de crier vengeance.

**Air**

Je sens déjà qu'au cœur de mon cœur  
Faiblit la flamme d'amour  
Et progresse le feu du dépit.

Si je regrette mes soupirs versés,  
Peut-être qu'un jour elle aussi délirera,  
Méprisée par une juste fureur. (*Da capo*)

**Poiché fato inumano**

**Récitatif**

Puisqu'un destin inhumain,  
Dans ce dernier adieu  
Que je dois vous donner, ô yeux adorés,  
A précipité l'instant de ma mort,  
Me voici à vous plaindre  
Pour implorer du moins votre dernier regard.  
Je vois à présent conjurer contre moi  
La mer calme et le ciel serein.  
Ah comme mon tourment intérieur,  
Qui en vous quittant me force à souffrir,  
Avec une force tyrannique  
Parvient à blesser le plus profond de mon âme!  
Mais ma misérable dépouille,  
Grâce à la magie de l'amour,  
Au milieu de tant de souffrances, ne meurt toujours pas!

**[18] Aria**

Luci belle,  
per forza d'Amore  
resta l'alma  
se parte il mio piè.

Voi serbate  
immutabil l'ardore,  
ch'io vi giuro  
costante la fé. (*Da Capo*)

**[19] Recitativo**

Questa che mi divide  
lontananza crudel da voi, begl'occhi,  
non potrà far che scocchi  
stral d'altro ciglio a trapassarmi il seno  
già dell'ardor ripieno  
che nell'anima mia da voi discese.  
Ad altra fiamma io non so dar ricetta;  
né l'amante mio petto  
che alle vostre saette schermo non ebbe  
e non l'avrà giamai,  
può d'altro ciglio arciero  
soffrir le piaghe e tollerar l'impero.

**[20] Aria**

Come scoglio che l'onda disprezza,  
come balza ch'al vento non cede,  
la mia fede costante sarà.

Lontananza che scioglie ogni laccio,  
sin ch'io torni di Fillide in braccio,  
più legarmi quest'alma saprà. (*Da Capo*)

**Aria**

Beautiful eyes,  
By the power of Love  
The soul remains  
Even if my foot departs.

You keep  
Unchangeably the passion,  
And I constantly  
Swear my fidelity to you. (*Da Capo*)

**Recitativo**

The cruel distance  
That separates me from you, beautiful eyes,  
Cannot make a love arrow, shot from another eye,  
Enter in my breast,  
For it is already filled  
With my soul's passion, that comes from you.  
I would not know how to shelter another flame,  
And my loving breast  
- Who to your love arrows has no shield,  
And will never have -  
Cannot from another archer's eyelash  
Endure the wounds and tolerate dominion.

**Aria**

Like a rock that disregards the wave,  
Like a cliff that doesn't yield to the wind,  
My fidelity will be steady.

The distance untangles every snare,  
And until I return in the arms of Fillide [Phyllis],  
It will bind my soul even more to her. (*Da Capo*)

**Arie**

Bildschöne Augen,  
dank der Kraft der Liebe  
bleibt die Seele,  
wenn mein Fuß losschreitet.

Ihr bewahrt  
unveränderlich die Leidenschaft,  
und ich schwöre euch stets  
die beständige Treue. (*Da Capo*)

**Rezitativ**

Diese unmenschliche Entfernung, die mich  
von euch, wunderschöne Augen, trennt,  
wird keinen Liebespfeil hervorbringen, um, vom anderen  
Auge abgeschossen, durch meine Brust zu dringen,  
die schon voller Leidenschaft ist, welche in meiner Seele  
von Euch abstammte. Ich kann keiner anderen Flamme  
eine Bleibe geben, und meine liebende Brust,  
die eure Pfeile nicht abschirmen konnte und nie  
abschirmen wird,  
kann weder die Wunde einer anderen Wimper, die gleich  
einem Bogenschützen ist, ertragen,  
noch deren Herrschaft tolerieren.

**Arie**

Wie ein Fels, der die Welle verachtet,  
wie ein Steilhang, der dem Wind nicht nachgibt,  
so wird meine Treue bestehen bleiben.

Die Ferne knotet jede Schnur auf,  
und bis ich in die Arme von Fillide zurückkehre,  
wird sie meine Seele noch mehr an sie binden. (*Da Capo*)

**Air**

Beaux yeux,  
Par la force de l'Amour,  
Préserve mon âme  
Quand mes pas s'en vont.

Vous conservez  
Mon ardeur immuable,  
Car je vous jure  
Une foi constante. (*Da capo*)

**Récitatif**

Cet éloignement cruel  
Qui de vous me sépare, ô beaux yeux,  
Ne pourra permettre qu'un autre regard  
Me perce de ses flèches le sein  
Déjà plein de l'ardeur  
Qui de vous est descendu dans mon âme.  
Je ne saurais recevoir une autre flamme,  
Et mon cœur amoureux,  
Qui ne fut pas un bouclier pour vos flèches,  
Et ne le sera jamais,  
Ne peut souffrir les blessures et tolérer l'empire  
D'un autre regard archer.

**Air**

Comme le rocher que l'onde méprise,  
Comme elle rebondit sans céder au vent,  
Ma fidélité sera constante.

L'éloignement qui dénoue tout lien,  
Jusqu'à ce que je revienne au bras de Fillide,  
Me liera encore plus à son âme. (*Da Capo*)

**PREVIOUSLY RELEASED ON CHALLENGE CLASSICS**

check [www.challengerecords.com](http://www.challengerecords.com) for availability



CC72875

Cieco Amor

Opera arias written for Giuseppe Maria Boschi

**Sergio Foresti** baritone

**Abchordis Ensemble**

**Andrea Buccarella** conductor



## The instruments

Agnieszka Oszanca plays on copy of a historical cello of Francesco Ruggieri (17th century), made by Jan Bobak, Nowy Targ, Poland, 2016

Simone Vallerotonda plays on a copy of a historical archlute of Vendelio Venere (17th century), made by Andreas von Holst, München, Germany, 2013

Alessandro Trapasso plays on a copy of historical harpsichord of the Venetian School (late 17th century) 8'+8', made by Florindo Gazzola, Bassano, Italy, 1996.

For their help and support we would like to thank in alphabetical order: Chiara Cavina, David Glass, Paolo Peroni, and Wu Yue. Alessandra Vavasori we would like to mention apart and thank her especially for generously lending to us her beautiful harpsichord.



Recorded at: Kulturhaus Kurtatsch, Cortaccia, Italy

Recording dates: 21 September - 1 October 2020

Recording producer & recording engineer: Michael Seberich

Editing: Sergio Foresti

Mastering: Michael Seberich

Vocal recording coach: Bob Rammeloo

Executive producer: Bob Rammeloo (Due Venti)

A&R Challenge Classics: Marcel Landman & Valentine Laout

Liner notes: Marco Bizzarini

Research & score preparation: Sergio Foresti

Translations: Bob Rammeloo (EN), Cecilia Sala (DE), Jean-François Lattarico (FR)

Cover photo: Juan Carlos Villarroel

Product coordination & booklet editing: Boudewijn Hagemans

Graphic design: Natasja Wallenburg & Juan Carlos Villarroel

[www.challengerecords.com](http://www.challengerecords.com) / [www.sergioforesti.com](http://www.sergioforesti.com) / [dueventi.com](http://dueventi.com)

