Ombra mai fu
Francesco Cavalli
Opera Arias
Philippe
Jaroussky
Artaserse
ERATO

Ombra mai fu

Francesco Cavalli *1602-1676*
Opera Arias

Philippe Jaroussky *countertenor*

Artaserse
Alessandro Tampieri *violin*
Raul Orellana *violin*
Marco Massera *viola*
Marco Horvat *lirone, guitar*
Marc Wolff *archlute*
Christine Plubeau *viola da gamba*
Garance Boizot *viola da gamba*
Roberto Fernandez de Larrinoa *violone*
Adrien Mabire *cornett, recorder*
Benoît Tainturier *cornett, recorder*
Michel Claude *percussion*
Angélique Mauillon *harp*
Yoko Nakamura *harpsichord*

Marie-Nicole Lemieux *contralto*
Emőke Baráth *soprano*

Xerse 1654

1 Ombra mai fu 3:19

Statira, principessa di Persia 1656

2 All'armi, mio core 3:05

Erismena 1655

3 Dove mi conducete?... 0:56

4 Uscitemi dal cor, lagrime amare 5:47

Calisto 1651

5 Interprete mal buona...
L'uomo è una dolce cosa 2:51

6 Ninfa bella 4:16

Marie-Nicole Lemieux *Linfea*

Eliogabalo *composed* 1667

7 Sinfonia, Atto 1 1:58

Elena 1659

8 Ecco l'idolo mio...
Mio diletto, mio sospiro 3:35

Emőke Baráth *Elena*

Ercole amante 1662

9 Sinfonia, Atto 1 0:54

Eliogabalo

10 Io resto solo?... Misero, così va 3:27

Ormindo 1644

11 Che città 3:19

Gli amori d'Apollo e di Dafne 1640

12 Ohimè, che miro?... 0:53

13 Misero Apollo 4:20

Orione 1653

14 Sinfonia, Prologo 3:29

Eritrea 1652

15 O luci belle 2:29

Emőke Baráth *Laodicea*

Giasone 1649

16 Delizie, contenti 3:49

Doriclea 1645

17 Sinfonia, Prologo 1:25

Calisto

18 Erme, e solinghe cime...
Lucidissima face 3:26

La virtù de' strali d'Amore 1642

19 Alcun più di me felice non è 1:03

Pompeo Magno 1666

20 Cieche tenebre 2:24

Xerse

21 La bellezza è un don fugace 2:13

La virtù de' strali d'Amore

22 Il diletto interrotto... 0:41

23 Desia la verginella 2:33

La virtù de' strali d'Amore

24 Che pensi, mio core? 2:52

65:13

Ombra mai fu

Since the start of my career I have had many opportunities to perform music by Francesco Cavalli, one of the most influential composers in operatic history. Although he didn't invent the genre, he played a key role in popularising it. His music accompanies the on-stage drama with pin-point accuracy – Cavalli had a gift for writing both powerful *lamenti* and the comic-burlesque scenes typical of his day, creating operas full of variety and brimming with life. Reflecting contemporary Venetian society to perfection, they remain an endless source of delight.

Philippe Jaroussky

Eros on the lagoon

Cavalli's contribution to Venetian opera

Of the thirty-three operatic scores produced by Francesco Cavalli between 1639 and 1673, twenty-seven survive, making his catalogue the richest single collection of seventeenth-century Venetian opera. Cavalli's works provide an invaluable record of a distinctive genre, one which established itself as such, with its own codes and characteristics as regards structure, roles and themes. In Venice, opera very quickly became a public art form, as opposed to the original court-based spectacle. Although opera was born in Florence, at the turn of the seventeenth century, it was Venice that invented public opera in 1637, establishing a production system on which opera houses are still based today (impresarios, increasing numbers of competing theatres, troupes of singers and instrumentalists affiliated to theatres, composers and librettists engaged under contract). The Republic also had its own heritage of theatrical and musical traditions, which opera now blended together to create a new and original synthesis, effectively fusing a number of different registers (pastoral, tragic, comic, epic and romance). Given the status of Venice as a major trading centre, opera very quickly became an industry almost exclusively serving the general public, and it was audiences who ended up dictating demands to composers and, above all, librettists.

Because of his relative longevity (1602-76), Cavalli, born Francesco Caletti-Bruni, single-handedly embodies a repertoire that underwent a significant evolution in the space of a few decades. He was involved in Venetian musical life from a young age, initially as a singer at St Mark's, when he was just fourteen, then climbing the various rungs that led him to the post of second organist at the Basilica in 1639, the year in which his first opera was staged. In 1665 Cavalli obtained the coveted job of first organist and in 1668 he was appointed *maestro di cappella*, a post previously held by his mentor Monteverdi, to whom he paid tribute in his final surviving work, *Eliogabalo*, whose attractive tripartite *sinfonia* is included here. Its opening *Andante* is followed by an *Allegro*, before the overture ends with the first operatic appearance of a tarantella rhythm.

While the early Venetian *drammi per musica* still had one eye on the features of court opera, opting for mythological or pastoral plots and displaying a certain reliance on sumptuous stagings, the adoption of historical storylines and parody would imprint a kind of local hallmark by adding to these two components the erotic dimension that was such an inherent part of Venetian morality. The theme of sensual exaltation, be it pastoral, erotic or influenced by some form of denial, runs through the entirety of Cavalli's production, from his first opera, *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), to *Eliogabalo* (1667, unstaged in his lifetime). His compositional genius went hand in hand with the talent of the dramatists with whom he worked – writers who were 'poets for music' (*poeta per musica*) rather than simple 'librettists', a pejorative term yet to be coined. He collaborated with no fewer than thirteen writers, and although most of them, gifted theatrical dramatists, became genuine professionals – men such as the prolific Giovanni Faustini or Aurelio Aureli – others belonged to what might be called the literary aristocracy, as members of the prestigious academies that retained an élitist conception of dramatic poetry, in line with Renaissance ideals. This was true of Orazio Persiani, author of *Le nozze di Teti e di Peleo*, Giulio Strozzi (*Veremonda*), Francesco Melosio (*Orione*) and Giovanni Andrea Moniglia (*Hipermestra*) – the

works Cavalli created with the latter three were staged in a courtly context. The prime example of this group was Giovanni Francesco Busenello, a founder member of the *Accademia degli Incogniti*, which played an important role in the development of opera in Venice; four of Busenello's five librettos were written for Cavalli (*Gli amori d'Apollo e di Dafne*, *Didone*, *Giulio Cesare* – the score of which is lost – and *Statira*). Published in a single collection (*Delle ore ociose*, Venice, 1656)[1], they constitute a remarkable synthesis of the development of Venetian opera during the seventeenth century.

The twenty or so excerpts recorded for this album are not presented in chronological order, but were chosen to provide a representative sample of Cavalli's *manière*, and of the poetic-musical forms that distinguish his works for the stage. While undeniably influenced by Monteverdi, Cavalli's style is marked by the extreme fluidity of his vocal lines, with a continuous focus on bringing out the emotional potential of the text, in both *recitar cantando* (speaking in song) – this being most the important style in the early decades of Venetian opera, responsible for conveying affective expression and advancing the action – and in the various closed forms (arias, duets and ensembles) that Cavalli employed, including mad scenes and love duets. Most importantly, the composer and his librettists developed a new convention that fell between recitative and aria – the lament, an impassioned outburst of emotion whose musical line traces, like the beating of a heart, the vicissitudes and afflictions of the soul. Cavalli's entire production brims with laments, the magnificent 'Uscitemi dal cor, lagrime amare' from *Erismena* being an emblematic example. The Venetian writer Aureli's *dramma*, his first collaboration with the composer, was one of his greatest successes; it even travelled as far as London, where it was staged in English and may well have been seen by Purcell. In Idraspe's lament, preceded by a griefstricken recitative, each word is emotionally charged and underlined by an ostinato bass, a distinctive feature of the convention that can also be heard in Alexander's lament from *Eliogabalo* ('Misero, così va'), in which the eponymous ruler's virtuous cousin and designated successor reveals his despair at having been separated from his beautiful beloved, now the object of the young emperor's insatiable lust. His lament reflects the precepts of Monteverdi's *seconda pratica* and thus defies the more contemporary trend for a certain degree of gratuitous virtuosity. The lament convention is notable first and foremost for its stylistic consistency: written twenty-seven years earlier, Apollo's lament in *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, in which the god mourns his beloved nymph, now transformed into a laurel tree ('Misero Apollo'), uses the same poetic and musical conventions, characterised by a dactylic rhythm (one long syllable followed by two short, e.g. *Mi*-se-ro), particularly effective in conveying sorrow. In a similar register, and inherited from canonical poetic forms, the madrigalesque aria for Erino ('Desia la verginella') could have come straight from a poem by Tasso or Guarini. Faustini's finely hewn lines in this, his first collaboration with the composer (*La virtù de' strali d'Amore* was first staged at the Teatro San Cassiano in 1642, the same year as Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*), inspire a setting that adheres closely to the prosody of the text – a highly effective example of recitative style applied to a closed form. The same kind of classical poetry enlivens the shepherd Clarindo's monostrophic aria in the same opera ('Alcun più di me / felice non è'); this being one of Cavalli's earlier operas, it still draws on the conventions of the Florentine pastoral which considered *recitar cantando*

to be the dominant style and the best manner of conveying the emotions expressed by the text.

Providing a marked contrast to the lament, Cavalli's operas, which combine elements inherited from Roman *melodramma*, from the pastoral tradition and from Spanish theatre, also make abundant room for comic characters and humorous love scenes. While the first operatic example of an injection of comedy is to be found in *L'incoronazione di Poppea* (the scene for the lady-in-waiting and the page), there is also a fine example in *Calisto* (1651), in the scene between Linfea and the young satyr who presents himself as an unexpected suitor. Just prior to this ('Interprete mal buona'), despite her fidelity to the chaste Diana, the nymph has expressed her eagerness to discover the pleasures of love: here, however, there is no hint of the prim and proper tone of the Renaissance ideal that puts feminine beauty on a kind of pedestal; this is no abstract object, but a living, breathing woman full of desire. Linfea's aria is all about her erotic yearnings ('I want a husband, one who'll hold me just the way I like'), anticipating the following scene, a masterful if unlikely attempt at seduction. The dialogue thus blends different musical conventions in a flexible continuum. The satyr's very musical and dramatic intervention, its stylistic archaicism a nod to his rustic origins, is split into three sections, separated by brief recitatives for Linfea, before she brings the scene to an end in a manner that mirrors that of her suitor – rhythmical and emphatic ('nelle mandrie ad amar va'). Another very dramatic, dynamic dialogue involves the two central protagonists of *Elena* (1659), a Venetian version of the Helen of Troy story and the last opera Cavalli created with Faustini (the libretto was eventually completed by Nicolò Minato). In the opening scene of the final act, Helen finally surrenders to the advances of Menelaus, who has previously been disguised as a young woman in order to get closer to his beloved – a device that enables the inclusion of a series of comic sexual misunderstandings as King Tyndarus sets his sights on him/her. The reunion between the two lovers, after a dialogue in recitative of great sweetness, results in a typical love duet ('Mio diletto, mio sospiro'), notable for its breathless rhythm and intermingled melismas, a combination also found in the irresistibly seductive excerpt from *Eritrea* ('O luci belle').

Between the comedy of situation and the tragedy of lament, there is another, intermediary, convention based on the theatrically effective rhetorical device of irony, an eminently Baroque technique: the use of words to convey a meaning opposite to that ostensibly stated. The famous aria that Jason sings to himself after a night of love-making and intense pleasure ('Delizie, contenti') is a fine example, a lullaby-style piece which is sung at the start of the day, and in which Jason's stated desire for that pleasure to cease is clearly not what he really wants at all. Cavalli's instinct for melody and the erotic lexicon used by his effeminate anti-hero made this aria a hit, and it was adapted a few years later by Stradella in his own version of *Giasone*. The next stage after irony is parody, of which the Venetians were past masters, in both the modern novel – a genre they invented – and in poetry. The tone of Jason's lullaby is echoed by that of Xerxes' paean to a plane tree ('Ombra mai fu'), in which the transgressive nature of the object of desire is a typical example of Baroque eccentricity; parody borrows the same stylistic procedures (the central strophe uses the age-old terminology of love poetry), the same musical grammar, modifying its object to achieve an equally striking effect. These two excerpts are also built on an identical *andante* rhythm.

But if Venetian opera, and that of Cavalli in particular, plays on both eroticism and pathos, it also has an often-forgotten moral component. It is generally the secondary characters – the nurses, servants and advisers – who act as moral foils, especially when it comes to warning against immoral behaviour (Arnalta scolding Poppea for daring to want to replace the legitimate empress, for instance), or to denouncing the corruption of a modern world dominated by commercialism. Venice, one of the world's most powerful trading hubs, was clearly not afraid to laugh at itself. We see an example of this in the excerpt from *Ormindo*, in which Nerillo, page of Prince Amida, complains about the wicked ways of the big city ('Che città, che città'), but in the kind of fast-paced rhythm typically used for comic characters. In a different register, using the archetypal Baroque motif of a warning against the passing of time and applied to the ephemeral nature of beauty, is the aria full of melismatic decorations sung by Eumene, the king's favourite eunuch in *Xerse* ('La bellezza è un don fugace'), a number ahead of its time, anticipating the public taste and operatic style of the latter years of the seventeenth century.

Venetian opera is also the opera of effects: according to an old Italian adage and one of the principles of the Baroque, 'dagli effetti nascono gli affetti' (affects are born from effects). The idea was to 'move' audiences, to stir their emotions by using sometimes spectacular special effects. Martial scenes began to appear, such as the call to arms from *Statira* included here ('All'armi, mio core'). This opera was Cavalli's last collaboration with Busenello and anticipates Venetian audiences' growing taste for exoticism and pre-Hollywood battle scenes. There were portrayals of magic, too (such as Medea's incantation scene in *Giasone*), with one particular convention being the *scena d'ombra*, in which an invocation to the powers of darkness demands an expansive vocal style based on a a simple melodic motif, close to homorhythmic declamation. This convention is illustrated here by the superb aria for Sesto from the last of Cavalli's surviving operas, *Pompeo Magno* (1666), the final part in Minato's Roman trilogy – three works that led to the first reform of opera.

Lastly, Cavalli's genius is displayed just as effectively in his instrumental music (he composed a number of sonatas); the superb overtures (*sinfonie*) he wrote for his operas, in three, four or five parts, demonstrate a remarkable gift for orchestration, which he adapted to the circumstances of each production. In the short, four-part *sinfonia* for *Doriclea* (which also appears in the Venetian version of *L'incoronazione di Poppea*), the musical discourse is based on a very simple melodic line and majestic long-held notes, which lead straight into the Armenian-set drama. The three other *sinfonie* included here are those of *Eliogabalo*, mentioned earlier, and of two works performed in a courtly context. *Orione*, setting an excellent libretto by Francesco Melosio, received just one staging, at Milan's Teatro Regio in 1653. Based on mythological sources, the plot hinges on the misadventures of the giant Orion, who has been blinded for violating Princess Merope. He then goes on a quest for the healing rays of the sun and, thanks to the intercession of the goddess Diana, is eventually, like Calisto, transformed into a constellation. *Allegro* and *adagio* sections alternate in the stately *sinfonia* with which the Prologue opens. Woodwind and brass play a prominent role here, in keeping with the courtly context in which the opera was performed; the music is both solemn and dancelike in character, a portrait in sound of the twists and turns of this Venetian take on a tale of the Greek gods. The *sinfonia* at the start of Act One of *Ercole*

amante, an opera written for Paris to celebrate the marriage of Louis XIV, is written for strings alone, enabling the composer's contrapuntal skill to shine through. It is shorter and more understated than the opera's sumptuous overture in five parts, and closer to sonata form, of which Cavalli was one of the pioneers. The forces required for the *Ercole* overture were alien to the Venetian opera houses: city records and surviving contracts clearly indicate that their orchestras would have featured two violins and continuo, almost certainly for reasons of both economy (opera in Venice was by this time an industry with its own financial constraints) and aesthetics: the word was still king in this hybrid genre and was not intended to be overpowered by the musical accompaniment. Cavalli always respected this basic principle, as established by his teacher Monteverdi (the music is servant to the text); his music – carnal, sensual, theatrical – calls on a limited number of instruments and yet, more than 350 years later, still has the power to move us in every imaginable way.

Jean-François Lattarico, 2019
Translation: Susannah Howe

1. See the author's edition: G. F. Busenello, *Delle ore ociose / Les fruits de l'oisiveté*, ed. J. F. Lattarico, Paris, Classiques Garnier, 2016

Ombra mai fu

Dès le début de ma carrière, j'ai eu fréquemment l'occasion de chanter la musique de Francesco Cavalli, l'un des compositeurs d'opéra les plus importants de l'histoire de la musique. Même s'il n'a pas inventé le genre opéra, son influence a été considérable pour le rendre plus populaire. Sa musique suit le drame théâtral avec une précision d'horloger : aussi à l'aise dans les grandes scènes de lamento que dans les scènes comico-burlesques typiques de cette époque, Cavalli compose des opéras savoureux et débordants de vie, parfaits reflets de la société vénitienne de cette époque : un régal de chaque instant!

Philippe Jaroussky

Éros sur la lagune

L'opéra vénitien selon Cavalli

Les vingt-sept partitions conservées de Francesco Cavalli, sur les trente-trois qu'il a composées entre 1639 et 1673, représentent la plus riche production lyrique vénitienne du 17e siècle. C'est un témoignage inestimable sur un genre singulier, qui s'est constitué en tant que tel, avec ses codes et ses spécificités, de structure, de personnages et de thèmes. Il devient rapidement le symbole de l'opéra populaire qui avait supplanté l'opéra de cour des origines. Si Florence a vu naître l'opéra à l'aube du *Seicento*, Venise invente en 1637 l'opéra public à travers un système de production (imprésario, multiplication des théâtres qui sont mis en concurrence, troupe de chanteurs et de musiciens affiliés aux théâtres, compositeurs et librettistes engagés sous contrat) sur lequel reposent encore aujourd'hui nos modernes maisons d'opéra. Venise hérite cependant des traditions théâtrales et musicales précédentes dont l'opéra réalise une originale synthèse en mêlant efficacement les registres (pastorale, tragédie, comédie, épopée et roman). Parce qu'il s'agit d'une cité commerçante, l'opéra devient très assez vite une industrie au service presque exclusif du public qui finit par dicter ses exigences aux compositeurs et surtout aux librettistes.

La figure de Cavalli, né Francesco Caletti-Bruni, par sa relative longévité (1602-1676), incarne à lui seul un répertoire qui en l'espace de quelques décennies a évolué de façon significative. Dès son plus jeune âge, le compositeur s'est impliqué dans la vie musicale vénitienne, d'abord comme chanteur à Saint Marc à l'âge de 14 ans, avant de gravir les différents échelons qui le mèneront au poste de second organiste de la basilique, en 1639, année de sa première création lyrique. Il obtient ensuite le poste convoité de premier organiste en 1665 et enfin celui de Maître de chapelle en 1668, poste qu'occupa son maître Monteverdi auquel il rendit hommage dans son ultime opus conservé, *Eliogabalo*, illustré dans cet enregistrement par la très belle *sinfonia*, qui structurée en trois sections, d'abord andante, puis allegro, s'achève sur la première apparition à l'opéra d'un rythme de tarentelle.

Si les premiers *drammi per musica* vénitiens lorgnaient encore du côté de l'opéra de cour, par l'adoption d'intrigues mythologiques ou pastorales et un certain faste dans la scénographie, le recours aux sujets historiques et au détournement parodique va imprimer une sorte de marque de fabrique qui ajoute à ces deux composantes la dimension érotique propre aux mœurs de la République. L'exaltation des sens, sous toutes ses formes (pastorale, érotique ou conditionnée par une forme d'abnégation), constitue ainsi une sorte de fil rouge qui traverse l'entièreté de la production de Cavalli, depuis l'inaugural opus des *Nozze di Teti e di Peleo* (1639) jusqu'à l'ultime *Eliogabalo* (1667, non représenté). Le génie musical de Cavalli s'est cependant associé à celui des dramaturges, véritables « poètes pour la musique » (« *poeta per musica* ») et non simples librettistes, terme dépréciatif qui n'existait pas encore. Pas moins de treize dramaturges ont prêté leur plume aux notes du compositeur, et si la plupart d'entre eux sont devenus de véritables professionnels, doués d'un talent théâtralement efficace – c'est le cas des prolifiques Giovanni Faustini ou d'Aurelio Aureli – bon nombre appartiennent à ce que l'on pourrait appeler l'aristocratie littéraire, membres de prestigieuses académies qui avaient encore une conception élitiste de la poésie dramatique, selon l'idéal de la Renaissance. C'est le cas d'Orazio Persiani, auteur des *Nozze di Teti e di Peleo*, de Giulio Strozzi

(*Veremonda*), de Francesco Melosio (*Orione*), de Giovanni Andrea Moniglia (*Hipermestra*), œuvres, pour ces trois dernières, qui furent données dans un contexte courtisan, et surtout de Giovan Francesco Busenello, membre fondateur de l'Académie des *Incogniti* qui contribua au développement de l'opéra à Venise ; le dramaturge écrivit quatre de ses cinq livrets pour Cavalli (*Gli amori d'Apollo e di Dafne*, *Didone*, *Giulio Cesare* – la partition de ce dernier est perdue – et *Statira*). Publiés dans un recueil unitaire[1] (*Delle ore ociose*, Venise, 1656), ils constituent une synthèse remarquable de l'évolution de l'opéra vénitien durant le XVIIe siècle.

La vingtaine d'extraits du programme réuni sur cet album ne suit pas l'ordre chronologique des représentations, mais constitue un échantillon très représentatif de la *manière* de Cavalli, et des formes poético-musicales qui caractérisent sa dramaturgie. Si l'influence de Monteverdi est indéniable, le style de Cavalli est marqué par une extrême fluidité de la ligne de chant, toujours attentive à magnifier les potentialités pathétiques du texte, aussi bien dans le *recitar cantando* – la forme musicale la plus importante de l'opéra vénitien des premières décennies, celle qui porte les affects et sert à faire avancer l'action du drame – que dans les différentes formes closes, arias, duos et ensembles, comme la scène de folie ou le duo d'amour. Surtout, Cavalli et ses librettistes mirent au point une forme intermédiaire entre le récitatif et l'aria, le lamento, particulièrement intense sur le plan pathétique, avec une ligne musicale qui suit, comme les pulsations d'un cœur, les vicissitudes, les tourments de l'âme. Toute sa production en regorge et le magnifique « Uscitemi dal cor, lagrime amare » de l'*Erismena* en est un exemple emblématique. Le *dramma* d'Aureli, qui signe sa première collaboration avec le compositeur, est l'un des plus grands succès du Vénitien, qui traversera même la Manche pour y être joué, en anglais, à Londres, probablement sous les yeux de Purcell. Dans la plainte d'Idraspe, précédé d'un bouleversant récitatif, chaque mot est chargé pathétiquement et souligné par une basse obstinée, trait distinctif du lamento que l'on retrouve également dans l'émouvante tirade d'Alessandro (« Misero, così va »), cousin vertueux du lascif Eliogabalo, dans laquelle le successeur de l'empereur dépravé chante son désespoir d'être séparé de sa belle convoitée par l'insatiable adolescent. Cet ultime lamento renvoie aux préceptes montéverdiens de la *seconda pratica*, défiant ainsi la nouvelle mode qui sacrifiait à une certaine virtuosité gratuite. Cette forme musicale témoigne surtout d'une constance stylistique, puisque vingt-sept ans plus tôt, dans *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, le lamento d'Apollon pleurant la métamorphose de sa nymphe (« Misero Apollo »), reprend les mêmes conventions poétiques et musicales, marquées par le rythme dactylique (une syllabe longue suivie de deux brèves (« MI-se-ro »), particulièrement apte à traduire l'expression de la douleur. Dans un registre proche, hérité des formes poétiques canoniques, on relèvera l'emprunt au style madrigalesque dans l'aria d'Erino (« Desia la verginella »), qui semble tout droit sorti d'un madrigal du Tasse ou de Guarini : les vers ciselés de Faustini dans cette première collaboration avec le compositeur (*La virtù de' strali d'Amore* est créé à Venise au théâtre San Cassiano en 1642, l'année du *Couronnement de Poppée*), induisent une traduction musicale qui colle au plus près de la prosodie du texte, un exemple réussi de *recitar cantando* appliqué aux formes closes. C'est la même poésie très classique qui innerve l'aria monostrophique du berger Clarindo dans le même opéra (« Alcun più di me / felice non è ») ;

s'agissant d'un opéra de la première manière de Cavalli, celui-ci est encore tributaire des conventions héritées de la pastorale florentine qui considérait le *recitar cantando* comme la forme poético-musicale dominante, celle qui permettait précisément de magnifier les affects véhiculés par le texte.

À l'opposé de ce chant pathétique, l'opéra de Cavalli, qui mêle les registres hérités du *melodramma* romain, de la pastorale et du théâtre espagnol, accorde une part importante aux personnages comiques et aux scènes de badinage amoureux. Si l'exemple inaugural est vérifiable dans le *Couronnement de Poppée* (scène entre la demoiselle de la cour et Valletto), on en trouve un très bon exemple dans la *Calisto* (1651), entre Linfea et le Petit Satyre qui se présente comme un inattendu prétendant. Dans la scène précédente (« Interprete mal buona »), en dépit de sa fidélité à la chaste Diane, la nymphe voudrait bien connaître les plaisirs de l'amour : mais ici, nous ne sommes pas dans le ton compassé de l'idéal renaissant qui plaçait la beauté féminine sur une sorte de piédestal inaccessible ; la femme n'est pas un objet abstrait, elle est avant tout un corps qui vibre et qui désire : le discours de Linfea est au contraire d'un érotisme ardent (« Je veux un mari qui m'embrasse à l'envi »), qui annonce la scène suivante, moment magistral de séduction improbable. Le dialogue mêle ainsi les différentes formes musicales dans un continuum d'une grande ductilité. L'intervention très chantante et cabotine du Satyre, presque archaïque, qui rappelle son origine rustre, est morcelée en trois sections, entre lesquelles s'intercale un bref récitatif de la nymphe, avant que celle-ci ne conclut la scène sur un mode – rythmé et véhément – symétrique de celui du Satyre (« Nelle mandrie ad amar va' »). Un autre dialogue très théâtral et très dynamique concerne les deux protagonistes d'*Elena* (1659), version vénitienne de la belle Hélène et dernière collaboration de Cavalli avec Giovanni Faustini (le canevas sera finalement écrit par Nicolò Minato). Dans la scène liminaire du dernier acte, celle-ci cède enfin aux avances de Ménélas qui s'était travesti en donzelle pour pouvoir approcher sa belle, créant ainsi de comiques quiproquos sexuels lorsque le roi Tyndare lui a jeté son dévolu. Les retrouvailles entre les deux fiancés, après un dialogue en récitatif d'une grande douceur, débouchent sur un typique duo d'amour (« Mio diletto, mio sospiro »), à la rythmique haletante et aux mélismes entremêlés, duo que l'on retrouve également dans l'extrait d'*Eritrea* (« O luci belle »), d'une séduction mélodique irrésistible, fondé sur les mêmes registres vocaux.

Entre le comique de situation et le tragique de la plainte, il existe une autre forme intermédiaire fondée sur le sentiment théâtralement efficace de l'ironie. Sentiment éminemment baroque qui passe par le détour, qui signifie autre chose que ce qu'elle dit. La berceuse célèbre que se chante Jason après une nuit d'amour et de plaisirs intenses (« Delizie, contenti ») en est un bon exemple qui confond « l'émetteur » et le destinataire de cette berceuse « à l'envers ». L'instinct mélodique de Cavalli, et le lexique érotique qui caractérise cet anti-héros *effemminato*, ont contribué au succès de cet air qui sera adapté quelques années plus tard par Stradella dans sa propre version du *Giasone*. Le degré suivant de l'ironie est la parodie, dont les Vénitiens, notamment dans le roman moderne – qu'ils inventent – et dans la poésie, sont passés maîtres. À la berceuse inversée de Jason fait écho l'éloge de Xerxès à un platane (« Ombra mai fu ») : la bizarrerie baroque se niche également dans la transgression de l'objet amoureux ; la parodie réactive les mêmes procédés stylistiques (la strophe intermédiaire

reprend la terminologie minérale que l'on trouve dans la poésie amoureuse), la même grammaire musicale, mais modifie son objet pour un effet tout aussi saisissant. Les deux pièces reposent d'ailleurs sur un rythme *andante* identique.

Mais si l'opéra vénitien – et celui de Cavalli en particulier – joue sur le double registre érotique et pathétique, il comporte aussi une composante morale que l'on a tendance à oublier. Ce sont généralement les personnages a priori subalternes des nourrices, des serviteurs et des conseillères qui assument cette fonction de faire-valoir moral, notamment lorsqu'il s'agit de mettre en garde contre tel comportement (Arnalta morigénant l'audace de Poppée de vouloir prendre la place de l'impératrice légitime), ou de fustiger la corruption du monde contemporain dominé par la seule valeur marchande : c'est Venise, puissante cité commerçante, qui se moque d'elle-même ! C'est le cas par exemple avec la tirade railleuse de Nerillo, page du prince Amida qui se plaint des mœurs peu amènes de la ville (« Che città, che città »), dans un rythme malgré tout enjoué et haletant propre aux personnages comiques, ou dans un autre registre, l'emploi du topos typiquement baroque du *tempus fugit* appliqué à la beauté éphémère, dans l'aria aux volutes mélismatiques d'Eumene, eunuque favori du roi Xerxès (« La bellezza è un don fugace »), une aria déjà moderne dans sa forme, qui préfigure le goût du public et le style plus tardif des opéras du dernier tiers du *Seicento*.

L'opéra vénitien est aussi un opéra de l'effet, selon l'adage italien – un des principes du baroque – « dagli effetti nascono gli affetti » (« des effets naissent les affects »). Il s'agit d'émouvoir au sens premier du terme, c'est-à-dire de mettre en mouvement les passions par un art de l'effet qui se veut parfois spectaculaire. On trouvera dès lors des scènes martiales, comme dans *Statira* – dernière collaboration de Cavalli avec Busenello – qui anticipe le goût du public vénitien pour les sujets exotiques et les scènes de bataille pré-hollywoodiennes (« All'armi, mio core ») ; aux côtés des scènes de magie (comme celle de Médée dans *Giasone*), la *scena d'ombra* fait son apparition, dans laquelle l'invocation aux puissances des ténèbres impose un style d'une grande amplitude vocale, au motif mélodique simple, proche de la déclamation homorythmique. C'est le cas de la superbe intervention de Sesto dans l'ultime opéra préservé de Cavalli, *Pompeo Magno* (1666), dernier volet de la trilogie romaine écrite par Minato qui ouvrit la voie à la première réforme de l'opéra.

Le génie de Cavalli se manifeste enfin dans sa musique instrumentale (il est l'auteur de plusieurs sonates) ; dans ses opéras, les superbes ouvertures (*sinfonie*), écrites à 3, 4 ou 5 parties, témoignent de l'art consommé de l'orchestration qu'il adapte aux circonstances de chaque production. Dans celle de la *Doriclea*, écrite à 4 parties, et assez brève (elle apparait également dans la version vénitienne du *Couronnement de Poppée*), le discours musical repose sur une ligne mélodique d'une grande simplicité, des notes longuement tenues, majestueuses, qui ouvrent sur le drame arménien de l'intrigue. Outre celle d'*Eliogabalo*, déjà évoquée, les deux autres *sinfonie* appartiennent à des œuvres données dans un contexte princier. L'*Orione* fut donné, pour une seule et unique représentation, au Teatro Regio de Milan en 1653, sur un excellent livret de Francesco Melosio. L'intrigue est mythologique, et repose sur les mésaventures du géant Orion, aveuglé pour avoir voulu violé la princesse Mérope ; il part dès lors à la recherche des rayons bénéfiques du soleil et grâce à l'intercession de Diane, sera, comme Calisto, métamorphosé en constellation.

La *sinfonia*, qui ouvre le prologue, alterne les sections *allegro* et *adagio*, dans une tonalité majestueuse, où les vents et les cuivres y ont la part belle, conformément au contexte courtisan de l'œuvre ; le caractère y est à la fois solennel et dansant, illustration sonore des péripéties de cette fable des Dieux revisitée à la « sauce » vénitienne. Celle de l'*Ercole amante*, opéra écrit expressément pour Paris à l'occasion du mariage de Louis XIV, qui ouvre le premier acte est plus brève et plus sobre eu égard à la somptueuse ouverture de l'opéra écrite à 5 parties ; confiée aux seules cordes, elle laisse transparaître la science du contrepoint du compositeur et se rapproche davantage de la forme sonate, dont Cavalli fut l'un des initiateurs. L'orchestre des opéras vénitiens n'a pourtant rien à voir avec une telle magnificence : les registres de la ville et les contrats conservés indiquent clairement la présence de deux violons et de la basse continue, pour des raisons sans doute économiques (l'opéra à Venise est désormais devenu une industrie avec ses contraintes financières), mais aussi esthétiques : la parole est encore le maître-étalon d'un genre hybride qui ne devait pas être bridée par une musique envahissante. Cavalli a toujours respecté ce précepte prôné par son maître Monteverdi (la musique est « servante » du texte) ; sa musique, charnelle, sensuelle, théâtrale, repose sur un usage limité des instruments, mais qui, plus de trois cent cinquante plus tard, produit toujours des effets infinis sur l'âme humaine.

Jean-François Lattarico, 2019

1. Voir notre édition : G. F. Busenello, *Delle ore ociose / Les fruits de l'oisiveté*, éd. J. F. Lattarico, Paris, Classiques Garnier, 2016

Ombra mai fu

Seit Beginn meiner Karriere hatte ich regelmäßig Gelegenheit, die Musik von Francesco Cavalli zu singen, der zu den wichtigsten Opernkomponisten der Musikgeschichte zählt. Er hat zwar die Gattung der Oper nicht erfunden, doch sein Einfluss spielte eine wichtige Rolle, um sie populär zu machen. Seine Musik folgt dem Theaterdrama mit der Präzision eines Uhrwerks: Cavalli war in den großen Lamento-Szenen ebenso zu Hause wie in den zeittypischen komischen und burlesken Szenen. Er schuf wundervolle Opern, die vor Leben nur so sprühen und die venezianische Gesellschaft seiner Epoche perfekt spiegeln: Jeder Augenblick ist ein Genuss!

Philippe Jaroussky

Eros auf der Lagune

Francesco Cavalli und die venezianische Oper

Von den insgesamt 33 Opern, die Francesco Cavalli zwischen 1639 und 1673 komponierte, sind 27 überliefert. Sie gehören zu den facettenreichsten Zeugnissen des venezianischen Musiktheaters und sind wertvolle Beispiele einer einzigartigen Gattung, die als solche mit ihren Codes und Besonderheiten, ihrer Struktur, ihren Figuren und ihren Themen im 17. Jahrhundert entstand. Bald wurde sie zum Symbol der Volksoper, die die ursprüngliche Hofoper verdrängt hatte. Florenz erlebte die Geburt der Oper zu Beginn des *Seicento*, in Venedig wurde hingegen 1637 die Volksoper erfunden, mit einem Produktionssystem, auf dem bis heute unsere modernen Opernhäuser beruhen, mit Impresarios, mehreren Theatern, die in Konkurrenz zueinander standen, mit Sängern und Musikern, die den Theatern direkt angeschlossen waren, sowie mit Komponisten und Librettisten, die bei den Häusern unter Vertrag standen. Venedig ließ aus der Tradition des Musiktheaters heraus für die Oper eine Synthese entstehen, bei der verschiedene Genres wirkungsvoll vermischt wurden: Pastorale, Tragödie, Komödie, Epos und Roman. Da Venedig eine Handelsstadt war, wurde die Oper bald zu einem Wirtschaftszweig, von dem in erster Linie das Volk profitierte, dessen Bedürfnisse und Vorstellungen Komponisten und vor allem Librettisten berücksichtigen mussten.

Cavalli, der als Francesco Caletti-Bruni geboren wurde, verkörperte auch dank seines relativ langen Lebens (1602–1676) ein ganz eigenes Repertoire, das im Laufe mehrerer Jahrzehnte eine signifikante Entwicklung erfuhr. Seit frühster Jugend hatte er sich in das musikalische Leben in Venedig eingebracht, zunächst, im Alter von 14 Jahren, als Sänger in San Marco, bevor er die verschiedenen Stufen erklomm, die zum Amt des zweiten Organisten des Markusdoms führten, das er ab 1639 bekleidete, im gleichen Jahr wurde auch seine erste Oper uraufgeführt. 1665 erhielt er den begehrten Posten des ersten Organisten und schließlich 1668 den des Kapellmeisters, den vor ihm Monteverdi innegehabt hatte, als Cavalli selbst noch Sänger war. Cavalli würdigte Monteverdi in seiner letzten überlieferten Oper *Eliogabalo*, deren zauberhafte *Sinfonia* Teil dieser Einspielung ist. Sie gliedert sich in drei Abschnitte: Auf Andante folgt Allegro, und schließlich endet sie mit dem ersten Auftreten eines Tarantella-Rhythmus in der Geschichte der Oper.

Während die ersten venezianischen *Drammi per musica* noch nach der Hofoper schielten, mit ihrer Handlung aus Mythologie oder Schäferdichtung und einer prunkvollen Inszenierung, sollte der Rückgriff auf historische Sujets und auf einen parodierenden Umgang damit zu einer Art Markenzeichen werden, bei dem sich zu diesen beiden Bestandteilen noch eine den Gepflogenheiten der Republik Venedig entsprechende erotisch Komponente hinzugesellte. Die starke Ansprache der Sinne in all ihren Formen (sei es Schäferdichtung, Erotik oder Entsagung) bildete eine Art roten Faden durch das gesamte Schaffen von Cavalli, vom ersten Opus *Nozze di Teti e di Peleo* (1639) bis zur letzten, zu Cavallis Lebzeiten nicht aufgeführten Oper *Eliogabalo* (1667). Cavallis musikalischer Genius verband sich mit dem der Bühnendichter, der „Poeta per musica“, die nicht nur Librettisten waren – dieser pejorative Begriff existierte damals noch nicht. Nicht weniger als dreizehn Bühnendichter stellten ihre Feder in den Dienst des Komponisten, die meisten von ihnen wurden echte Profis, mit einem ausgeprägten Sinn für

Dramatik – etwa die beiden produktiven Dichter Giovanni Faustini und Aurelio Aureli –, aber viele von ihnen gehörten auch der „literarischen Aristokratie“ an, Mitglieder renommierter Akademien, die noch eine elitäre Vorstellung von der dramatischen Dichtung hatten, dem Ideal der Renaissance entsprechend, zum Beispiel Orazio Persiani, der das Libretto zu *Nozze di Teti e di Peleo* schrieb, Giulio Strozzi (*Veremonda*), Francesco Melosio (*Orione*) und Giovanni Andrea Moniglia (*Hipermestra*), wobei die drei letztgenannten Werke in einem höfischen Kontext aufgeführt wurden. Auch Giovanni Francesco Busenello gehörte dazu, Gründungsmitglied der *Accademia degli Incogniti*, die zur Entwicklung der Oper in Venedig beitrug. Der Dramatiker schrieb vier seiner fünf Libretti für Cavalli (*Gli amori d'Apollo e di Dafne*, *Didone*, *Statira* und *Giulio Cesare*). Veröffentlicht in einem Band[1] (*Delle ore ociose*, Venedig, 1656), lässt sich an diesen Werken die Entwicklung der venezianischen Oper im 17. Jahrhundert sehr gut ablesen.

Die Auswahl der etwa zwanzig Auszüge aus Opern, die auf diesem Album vereint sind, folgt keiner chronologischen Reihenfolge, sondern verdeutlicht die Art und Weise, wie Cavalli komponierte, und beleuchtet die poetisch-musikalischen Formen, die seine Dramaturgie charakterisieren. Der Einfluss Monteverdis ist unverkennbar, doch der Stil Cavallis wird auch durch die Lebendigkeit und Flexibilität der Gesangslinie geprägt, wobei es immer darum geht, das dramatische Potenzial des Textes zu vergrößern, sowohl im *Recitar cantando* – der wichtigsten musikalischen Form der venezianischen Oper in ihren ersten Jahrzehnten, sie transportiert die Affekte und treibt die Handlung des Dramas voran – als auch in den geschlossenen Formen, den Arien, Duetten und Ensemblesätzen, zum Beispiel in der Wahnsinnsszene oder im Liebesduett. Cavalli und seine Librettisten trugen entscheidend zu der Entwicklung einer Mischform zwischen Rezitativ und Arie bei, des *Lamento*, das auf der dramatischen Ebene besondere Intensität hat und dessen musikalische Linie wie der Herzschlag den Wechselfällen und Qualen der Seele folgt. Cavallis gesamtes Schaffen wurde davon geprägt, das wunderbare *Lamento* des Idraspe „Uscitemi dal cor, lagrime amare“ aus *Erismena* ist ein schönes Beispiel dafür. Dieses *Dramma per musica* von Aurelio Aureli markiert die erste Zusammenarbeit mit dem Komponisten und einen der größten Erfolge des Venezianers, die Oper wurde sogar jenseits des Ärmelkanals in englischer Sprache in London aufgeführt, wahrscheinlich unter den Augen von Henry Purcell. In Idraspes Klage, der ein erschütterndes Rezitativ vorangeht, ist jedes Wort dramatisch aufgeladen. Die Begleitung wird von einem Basso ostinato beigesteuert, typisches Merkmal des Lamento, das man auch in der bewegenden Tirade von Alessandro („Misero, così va“), dem tugendhaften Vetter des lasziven Eliogabalo, finden kann. Hier besingt der Nachfolger des moralisch tief gesunkenen Kaisers seine Verzweiflung angesichts der Trennung von seiner Schönen, die von dem unersättlichen jugendlichen Heißsporn begehrt wird. Dieses letzte Lamento aus der Feder Cavallis verweist auf Monteverdis Kompositionsform der *Seconda pratica* und fordert so die neue Mode heraus, die eher einer unmotivierten Virtuosität huldigt. Diese Kompositionsform zeugt von einer stilistischen Kontinuität: 27 Jahre früher, in *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, hatte Cavalli im Lamento des Apollon, der die Metamorphose seiner Nymphe beweint („Misero Apollo“), die gleichen poetischen und musikalischen Konventionen aufgegriffen, gekennzeichnet durch einen daktylischen Rhythmus (eine lange Silbe, gefolgt von

zwei kurzen – „MI-se-ro“), der sich besonders für den Ausdrucks von Schmerz eignet. In Cavallis Oper *La virtù de' strali d'Amore* lässt sich ein Erbe der kanonischen poetischen Formen entdecken, eine Anleihe beim Madrigalstil in der Arie von Erino („Desia la verginella“), die geradewegs aus einem Madrigal von Tasse oder von Guarini entsprungen zu sein scheint: Die ziselierten Verse von Giovanni Faustini in dieser ersten Zusammenarbeit mit dem Komponisten (*La virtù de' strali d'Amore* wurde am Theater San Cassiano in Venedig 1642 uraufgeführt) wurden in eine musikalische Übersetzung übertragen, die der Prosodie des Textes genau entspricht, ein gelungenes Beispiel für das *Recitar cantando*, angewendet auf die geschlossene Form. Von der gleichen klassischen Poesie ist auch die monostrophische Arie des Schäfers Clarindo in der gleichen Oper inspiriert („Alcun più di me / felice non è“). Es handelt sich dabei um eine Oper des frühen Stils von Cavalli, sie ist noch geprägt von den Konventionen der florentinischen Pastorale mit dem *Recitar cantando* als dominierende poetisch-musikalische Form, mit der sich die Affekte des Textes verstärken ließen.

Anders als bei diesem ergreifenden Gesang wird in den Opern von Cavalli, bei denen sich verschiedene Charakteristika des römischen *Melodramma,* der Pastorale und des spanischen Theaters vermischen, ein besonderes Gewicht auf die komischen Figuren und die Szenen der Liebeständelei gelegt. Das wird nachvollziehbar in *L'incoronazione di Poppea* (in der Szene zwischen der Zofe Damigella und Valletto), man findet auch ein gutes Beispiel in Cavallis Oper *Calisto* aus dem Jahr 1651, in der Szene zwischen Linfea und dem kleinen Satyr, der sich wie ein unerwarteter Freier gebärdet. In der vorherigen Szene („Interprete mal buona“) gesteht die Nymphe, dass sie trotz ihrer Treue zu der jungfräulichen Diana die Liebesfreuden kennenlernen möchte: Wir treffen hier nicht auf den steifen Ton, den wir vom Ideal der Renaissance kennen, die die weibliche Schönheit auf ein unzugängliches Podest stellte. Die Frau ist kein abstraktes Objekt, sondern in erster Linie ein vibrierender Körper voller Begierde: Die Äußerungen Linfeas sind von einer glühenden Erotik („Ich wünsche mir den Gemahl, der mich zu meiner Lust umarmt“) und weisen bereits auf die folgende Szene hin, ein meisterhaft inszenierter Augenblick unerwarteter Verführung. In dem Dialog zwischen Linfea und dem kleinen Satyr werden verschiedene musikalische Formen zu einem flexiblen Kontinuum vermischt. Der fast archaisch anmutende quirlige und affektierte Auftritt des Satyrs, der seine rustikale Herkunft offenbart, wird in drei Abschnitte aufgeteilt. Es werden kurze Rezitative der Nymphe eingeschoben, und schließlich endet die Szene mit einer Darbietung Linfeas, die von Rhythmus und Vehemenz dem Auftritt des Satyrs entspricht („Nelle mandrie ad amar va'“). In einen weiteren sehr theatralischen und dynamischen Dialog werden die beiden Protagonisten der Oper *Elena* aus dem Jahr 1659 verwickelt. Es handelt sich bei dieser letzten Zusammenarbeit von Cavalli und Faustini um die venezianische Version der schönen Helena (das Libretto wurde von Nicolò Minato vervollständigt). In der Einleitungsszene des letzten Aktes gibt Helena schließlich den Avancen von Menelaos nach, der sich in ein Mädchen verwandelt hatte, um sich seiner Schönen nähern zu können, und auf diese Weise für komische Verwechslungen des Geschlechts sorgt, während König Tyndareos ein Auge auf ihn geworfen hat. Die Wiederbegegnung der beiden Verlobten mündet nach einem rezitativischen Dialog in ein typisches Liebesduett („Mio diletto, mio sospiro“) mit Seufzerrhythmen und ineinandergreifenden

Melismen. Ein ähnliches Duett findet man auch im Auszug aus der Oper *Eritrea* („O luci belle"), basierend auf dem gleichen Stimmregister und mit einer zauberhaften Melodik.

Zwischen Situationskomik und tragischer Klage gibt es eine weitere Mischform, die auf dem dramatisch wirksamen Mittel der Ironie beruht. Dieses ausgesprochen barocke Mittel funktioniert über den Umweg, dass Dinge anders gesagt als gemeint sind. Das berühmte Wiegenlied, das Jason nach einer Liebesnacht und intensiven Freuden singt („Delizie, contenti"), ist ein gutes Beispiel dafür: Hier werden „Sender" und Adressat verwechselt. Cavallis melodisches Gespür und der erotische Wortschatz, der diesen Anti-Helden, diesen *effemminato,* charakterisiert, trugen zum Erfolg dieser Arie bei, die einige Jahre später von Alessandro Stradella für seine eigene Version des *Giasone* adaptiert wurde. Die nächste Stufe nach der Ironie ist die Parodie, zu deren Meistern sich die Venezianer entwickelten, insbesondere im modernen Roman – den sie erfunden haben – und in der Lyrik. Jasons Wiegenlied findet sein Echo in der Laudatio des Xerxes auf die Platane („Ombra mai fu"): Die barocke Skurrilität machte auch vor der Transgression des Liebesobjekts nicht Halt. Die Parodie folgt den gleichen stilistischen Methoden (für die Zwischenstrophe wurde die Terminologie übernommen, die man in der Liebeslyrik findet), der gleichen musikalischen Grammatik, verändert aber ihr Objekt – für einen verblüffenden Effekt. Beide Stücke beruhen übrigens auf dem gleichen *Andante*-Rhythmus.

Die venezianische Oper – und die von Cavalli im Besonderen – spielt mit dem Doppelregister von Erotik und Pathos, sie hat aber auch eine moralische Komponente, die leicht vergessen wird. Es sind meistens die Nebenrollen, die Ammen, Bediensteten und Beraterinnen, denen diese Funktion zukommt, an die Moral zu appellieren, insbesondere wenn es darum geht, ein Verhalten zu verurteilen, oder die Korruption der zeitgenössischen Welt zu brandmarken, die vom schnöden Mammon regiert wird: Hier macht Venedig, die mächtige Handelsstadt, sich über sich selbst lustig! Das ist zum Beispiel der Fall bei der spöttischen Tirade des Nerillo, Page des Prinzen Amida, der sich über die wenig liebenswürdigen Sitten der Stadt beklagt („Che città, che città"), in einer heiter-entrüsteten Art, die den komischen Figuren eigen ist. In einem anderen Werk wird der typisch barocke Topos des *Tempus fugit* auf die Vergänglichkeit der Schönheit angewendet, in der mit melismatischen Verzierungen versehenen Arie des Eumene, Lieblingseunuch des Königs Xerxes („La bellezza è un don fugace"). Diese Arie ist sehr modern in ihrer Form und lässt den Geschmack des Publikums und den Stil der Opern des letzten Drittels des *Seicento* erahnen.

Die venezianische Oper ist auch eine Oper der Effekte, entsprechend der italienischen Lebensweisheit – einem der Prinzipien des Barock – „dagli effetti nascono gli affetti" („aus den Effekten werden die Affekte geboren"). Es geht darum, zu bewegen, im wahrsten Sinne des Wortes, das heißt, die Leidenschaften in Bewegung zu bringen, und zwar durch die Kunst der Effekte, die einen Hang zum Spektakulären haben. Man wird also martialische Szenen finden, wie in der Oper *Statira* – der letzten Zusammenarbeit von Cavalli und Busenello –, Szenen, die bereits die Vorliebe des venezianischen Publikums für exotische Sujets und Kriegsszenen à la Hollywood vorausahnen lassen („All'armi, mio core"). Neben den magischen Szenen (etwa Medeas Szene in *Giasone*) tritt die *Scena d'ombra* in Erscheinung, ein Appell an die Mächte der Finsternis,

deren Stil einen großen Stimmumfang erfordert, dabei ist die Melodik schlicht und kommt einer homorhythmischen Deklamation nahe. Das ist der Fall bei der wunderbaren Szene des Sesto in der letzten überlieferten Oper Cavallis, *Pompeo Magno* aus dem Jahr 1666, der letzte Teil der römischen Trilogie von Nicolò Minato, die den Weg zur ersten Reform der Oper ebnete.

Der Genius Cavallis tritt auch in seiner Instrumentalmusik zutage (er schuf eine Reihe von Sonaten). In seinen Opern zeugen seine großartigen Ouvertüren (*Sinfonie*), die sich aus drei, vier oder fünf Teilen zusammensetzen, von der vollendeten Kunst der Orchestrierung, die er den Umständen einer jeden Produktion anpasste. In der relativ kurzen vierteiligen Ouvertüre zur Oper *Doriclea* (sie erscheint auch in der venezianischen Version der *Incoronazione di Poppea*) beruht der musikalische Ausdruck auf einer melodischen Linie von großer Einfachheit mit majestätischen, lang ausgehaltenen Tönen, die das armenische Drama eröffnen. Die beiden anderen *Sinfonie* neben der bereits erwähnten aus der Oper *Eliogabalo* stammen aus Werken mit einem höfischen Kontext. Die Oper *Orione* wurde 1653 – ein einziges Mal – im Teatro Regio in Mailand aufgeführt und beruht auf einem herausragenden Libretto von Francesco Melosio. Die Handlung erzählt das Schicksal des Riesen Orion aus der griechischen Mythologie, dem das Augenlicht genommen wurde, weil er die Prinzessin Merope vergewaltigen wollte. Er bricht daraufhin auf, um die heilsamen Strahlen der Sonne zu suchen und wird dank der Fürsprache Dianas wie Kallisto in ein Sternbild verwandelt. In der *Sinfonia,* die den Prolog eröffnet, wechseln sich die Abschnitte *Allegro* und *Adagio* in einer majestätischen Tonart ab, wobei die Holz- und Blechbläser im Vordergrund stehen, entsprechend dem höfischen Kontext des Werks. Der Charakter ist hier gleichzeitig feierlich und tänzerisch, als klangliche Illustration der Abenteuer dieser Göttersage im venezianischen Gewand. Die *Sinfonia* der Oper *Ercole amante,* entstanden aus Anlass der Hochzeit von Ludwig XIV. in Paris, eröffnet den ersten Akt und ist kürzer und schlichter, in Anbetracht der prachtvollen fünfteiligen Ouvertüre dieser Oper. Hier agieren die Streicher allein und lassen Cavallis Kunst des Kontrapunkts durchscheinen. Die Sinfonie nähert sich der Form der Sonate, zu deren Wegbereitern Cavalli zählte. Das Orchester der venezianischen Oper hatte jedoch nichts mit der Prachtentfaltung in die Oper *Ercole amante* zu tun: Die Register der Stadt und die überlieferten Verträge geben klar Aufschluss über die Anwesenheit von zwei Violinen und Basso continuo, wahrscheinlich aus ökonomischen Gründen (die Oper in Venedig unterlag als Wirtschaftszweig finanziellen Beschränkungen), aber auch ästhetische Aspekte spielten eine Rolle: Das Wort war noch immer der Maßstab für diese gemischte Gattung, die durch eine übermächtige Musik nicht eingeengt werden sollte. Cavalli hat den Grundsatz immer respektiert, den sein Vorbild Monteverdi formulierte (die Musik ist „Dienerin“ des Textes). Cavallis Musik, körperlich, sinnlich, dramatisch, beruht auf dem begrenzten Einsatz der Instrumente, hat aber mehr als 350 Jahre später noch immer eine enorme Wirkung auf die menschliche Seele.

Jean-François Lattarico, 2019
Übersetzung: Dorle Ellmers

1. Siehe die französische Ausgabe: G. F. Busenello, *Delle ore ociose / Les fruits de l'oisiveté*, éd. J. F. Lattarico, Paris, Classiques Garnier, 2016

Emőke Baráth

Marie-Nicole Lemieux

Xerse

Nicolò Minato | Atto 1, Scena 1

1

Xerse
Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

Bei smeraldi crescenti,
frondi tenere, e belle,
di turbini, o procelle
importuni tormenti,
non v'affliggano mai la dolce pace,
né giunga a profanarvi Austro rapace.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

Xerxes
Never was the shadow
cast by a tree
more dear and lovable,
or more gentle.

Lovely emerald shoots,
beautiful young leaves,
may the unwelcome assaults
of storms and tempests
never touch your cherished peace,
may the fierce south wind never harm you.

Never was the shadow
cast by a tree
more dear and lovable,
or more gentle.

Xerxès
Jamais l'ombre
d'aucun arbre ne fut
ni plus chère, ni plus aimable,
ni plus douce.

Belles émeraudes croissantes,
frondaisons tendres et belles,
les tourmentes importunes
des tourbillons et des tempêtes
jamais n'altèrent votre chère quiétude,
pas plus que le rapace Auster ne vous profane.

Jamais l'ombre
d'aucun arbre ne fut
ni plus chère, ni plus aimable,
ni plus douce.

Xerxes
Nie war der Schatten
einer Pflanze
willkommener, lieblicher
und angenehmer.

Schönes wachsendes Grün,
zarte schöne Blätter,
möge quälende Unbill
von Wirbeln und Stürmen
nie euren lieblichen Frieden stören
und der tosende Südwind euch nicht schaden.

Nie war der Schatten
einer Pflanze
willkommener, lieblicher
und angenehmer.

Statira, principessa di Persia

Giovanni Francesco Busenello | Atto 2, Scena 10

2

Brimonte
All'armi, mio core,
all'armi, o guerrieri,
al suono di tromba
ch'intorno rimbomba
in campo chiamate
all'armi destate
i fieri pensieri.
All'armi, mio core,
all'armi, o guerrieri.

Al dolce fremito
di stral' che sibila,
al vago strepito
d'acciar che fulmina
più lieto stò.
Marte terribile
che fà invincibile
seguir io vò.

Brimonte
To arms, my heart,
to arms, o warriors,
at the echoing
blast of the trumpet
marshal your thoughts,
summon them to battle,
call them to arms.
To arms, my heart,
to arms, o warriors.

My spirits are raised
when I hear the sweet hiss
of the whistling arrow,
the rousing clash
of flashing blades.
I shall march behind
the mighty god Mars,
who makes us invincible.

Brimonte
Aux armes, mon cœur,
aux armes, guerriers,
au son des trompettes
qui retentit alentour ;
appelez sur le champ,
éveillez aux armes
les pensées féroces.
Aux armes, mon cœur,
aux armes, guerriers.

Le doux frémissement
d'une flèche qui fuse,
l'amène cliquetis
d'un glaive qui foudroie,
me rendent plus heureux.
Je veux suivre
le terrible Mars
qui rend invincible.

Brimonte
Zu den Waffen, mein Herz,
zu den Waffen, oh Krieger,
beim Klang der Trompete,
der ringsum erschallt,
ruft die kühnen Gedanken
in die Schlacht,
rüttelt sie auf zum Kampf.
Zu den Waffen, mein Herz,
zu den Waffen, oh Krieger.

Das liebliche Beben
des zischenden Pfeils,
das schöne Klirren
des niederfahrenden Schwertes
stimmen mich nur froher.
Dem furchterregenden Mars,
der unbesiegbar macht,
will ich folgen.

Frà le vittorie
posa di glorie
trovar si può.
Fra l'otio della pace
che neghittoso rende ogni mortale
impatiente il core
ch'a prurito di gloria
avvilir non si deve
quanto può dimostra senno è valore.
All'armi, o guerrieri
all'armi, o mio core.

Il baston di comando,
se il mio signor mi diede
è real de la sorte è segno espresso
che l'inimico sia da quell'oppresso.
Dunque non sia nessun' ch'oggi non s'armi.

Mio core, all'armi
all'assalto, alla pugna, alle vittorie
delle ferite son figlie le glorie.

Our victories
will cover us
in glory.
During idle days of peace,
which make all men lazy,
the impatient heart
with a yearning for glory
must not lose heart
but show wisdom and valour.
To arms, o warriors,
to arms, o my heart.

The staff of command
handed me by my lord
has true power and clearly proves
that it will defeat the enemy.
So let no-one stay unarmed today.

My heart, to arms,
to battle, to the fight, to victory,
our wounds will result in glory.

Entre deux victoires
on peut trouver
des moments de gloire.
Dans l'oisiveté de la paix,
qui rend les mortels indolents,
celui qui aspire à la gloire
ne doit pas avilir
son cœur impatient, quand il fait preuve
de sagesse et de courage.
Aux armes, mon cœur,
aux armes, guerriers.

Le bâton de commandement
que mon roi m'a confié,
est le signe réel et manifeste du destin,
que l'ennemi sera par lui vaincu ;
que chacun songe aujourd'hui à s'armer ;

mon cœur, aux armes,
à l'assaut, au combat, à la victoire,
la gloire est le fruit des blessures.

Zwischen den Siegen
kann man ruhmreiche Ruhe
finden.
In der Muße des Friedens,
die jeden Menschen träge macht,
darf das ungeduldige Herz,
das nach Ruhm strebt,
nicht den Mut verlieren,
sondern zeigt Verstand und edlen Sinn.
Zu den Waffen, mein Herz,
zu den Waffen, oh Krieger.

Der Kommandostab,
den mein Herr mir gab,
ist wahres, deutliches Zeichen des Schicksals,
dass es den Feind besiegen wird.
Daher soll heute keiner ohne Waffen sein.

Mein Herz, zu den Waffen,
zum Angriff, zum Kampf, zum Sieg.
Der Ruhm deckt die Wunden zu.

Erismena

Aurelio Aureli | Atto 2, Scena 22

3-4

Idraspe
Dove mi conducete?
Perché mi separate
da quel sole ch'adoro? Oh Dio, fermate
tanto sol che raccolga
l'effigia abbandonata
d'un amante fedele:
cruda Aldimira,
t'intendo sì, t'intendo
per mostrar, che mi lasci, e m'abbandoni
per novello amator, per altro vago
la memoria di me perdi è l'imago.

Uscitemi dal cor, lagrime amare,
e converse in torrenti
del mio lungo penare,
estinguetemi in sen le fiamme ardenti.
Cruccio troppo crudel provò l'amare.
Uscitemi dal sen, lagrime amare.

Idraspe
Where are you taking me?
Why are you parting me
from the one I adore? Oh God, stop
for a moment so that I can pick up
the abandoned portrait
of a faithful lover:
cruel Aldimira,
I understand you, yes, I do:
to prove that you are leaving me, forsaking me
for a handsome new lover, you have discarded
your memories of me along with my portrait.

Bitter tears, pour forth from my heart
and form torrents
to quench the burning flames
of endless suffering in my breast.
Love has proved too cruel a torment.
Bitter tears, pour forth from my heart.

Idraspe
Où me conduisez-vous ?
Pourquoi me séparez-vous
de ce soleil que j'adore ? Oh Dieu, arrêtez
jusqu'à ce que je ramasse au sol
l'image brisée
d'un amant fidèle :
cruelle Aldimira,
je te comprends, oui, je te comprends
pour te montrer que tu m'abandonnes
pour un nouvel amant, une nouvelle beauté,
tu perds jusqu'à l'image de ma mémoire.

Sortez de mon cœur, larmes amères,
et, en torrents,
éteignez en mon sein les flammes ardentes
de ma longue peine.
Aimer, c'est éprouver un tourment trop cruel.
Sortez de mon cœur, larmes amères.

Idraspe
Wohin führt ihr mich?
Warum trennt ihr mich
von der Geliebten? Oh Gott, haltet
zumindest so lange ein,
dass ich das fortgeworfene Bildnis
eines treuen Liebenden aufheben kann:
Unbarmherzige Aldimira, ja, ich verstehe dich,
ich verstehe, dass du dich von mir trennst
und mich verlässt für einen neuen Liebhaber,
für einen anderen Geliebten
die Erinnerung an mich und mein Bild vergisst.

Heraus aus dem Herzen, ihr bitteren Tränen,
und kündet in Strömen
von meinem langen Leiden,
löscht die heißen Flammen in meiner Brust.
Die Liebe war eine zu grausame Qual.
Heraus aus dem Herzen, ihr bitteren Tränen.

Lasciatemi dal duol cader svenato,
crude stelle fatali,
dalla Parca troncato
lo stame ha de giorni miei vitali.
Così più non vivrò scherzo del Fato.
Lasciatemi dal duol cader svenato.

Let me die of my grief,
pitiless, deadly stars,
let the thread of my life
be cut short by one of the Fates.
I shall not live on to be mocked by destiny.
Let me die of my grief.

Laissez-moi mourir de douleur,
cruelles, fatales étoiles,
que le fil de mes jours
soit tranché par la Parque.
Ainsi, je ne serai plus le jouet du destin.
Laissez-moi mourir de douleur.

Lasst mich vom Schmerz ausgeblutet niedersinken,
ihr unbarmherzigen Schicksalssterne,
die Parzen schnitten
meinen Lebensfaden ab. Ich werde nicht mehr
als Spielball des Schicksals leben.
Lasst mich vom Schmerz ausgeblutet niedersinken.

Calisto

Giovanni Faustini | Atto 1, Scene 12-13

5

Linfea
Interprete mal buona
son di questa libidine,
che l'orme di cupidine
mi sono ancora ignote;
e se ben mi percote
lo stimolo d'Amore
dolcemente tal'hora,
l'inesperto mio core,
pure agl'impulsi suoi resisto ancora.
Mà, mà. Io vorrei dire,
e temo di parlare. Eh chi mi sente?
Così non credo di voler morire.

L'uomo è una dolce cosa,
che sol diletto apporta,
che l'anima conforta;
così mi disse la nutrice annosa.
In legittimo letto
forse provar lo vo'.
Un certo sì mi chiama, e sgrida un no.

Mi sento intenerire
quando c'ho per oggetto
qualche bel giovanetto;
dunque, che volontaria ho da languire?
Voglio, voglio il marito,
che m'abbracci a mio pro.
Al sì m'appiglio, e dò ripudio al no.

Linfea
I'm not good at reading
this lustful conduct,
for I have not yet
wandered the path of desire;
and although Love's arrow
inflicts its sweet wound
from time to time
upon my inexpert heart,
I have so far resisted its impulses.
But, but... I'd like to say this,
yet fear to speak. But who can hear me?
I don't think I want to die this way.

A man is a good thing
bringing only delight,
comforting the soul;
or so my old nurse told me.
I think I'd like to try it,
but in my marriage bed.
I'd like to say 'yes', but a firm voice says 'no'.

I feel my heart melting
when some handsome youth
catches my eye;
why then do I choose to suffer?
I want a husband,
one who'll hold me just the way I like.
I'll follow the 'yes' and ignore the 'no'.

Limphée
Je suis mauvaise interprète
de cette luxure,
car les traces de Cupidon
me sont encore inconnues ;
et s'il arrive que
l'aiguillon d'Amour
transperce en douceur
mon cœur inexpérimenté,
je résiste encore à ses assauts.
Mais, je voudrais dire,
et je n'ose parler. Mais qui m'entend ?
Je ne veux pas mourir ainsi.

L'homme est une douce créature,
qui n'apporte que du plaisir,
et réconforte l'âme ;
voilà ce que me disait ma vieille nourrice.
Je voudrais bien vérifier ses propos
dans un lit légitime.
J'ai envie de dire « oui », mais je réponds « non ».

Je me sens attendrie,
quand je vois un beau jeune homme
comme objet de plaisir,
ai-je vraiment envie de languir ?
Je veux, oui je veux un mari,
qui m'embrasse à l'envi.
Je m'accroche au « oui », et je répudie le « non ».

Linfea
Ich begreife nur schlecht
dieses Verlangen,
denn die Zeichen der Begierde
sind mir noch unbekannt;
zwar erfasst mich
Amors Reiz
jetzt süß,
doch mein unerfahrenes Herz,
widersteht noch seinem Drängen.
Aber, aber. Ich würde es gern sagen
und habe Angst zu sprechen. Doch wer hört mich?
Ich glaube nicht, dass ich so sterben will.

Der Mann ist etwas Wundervolles,
das nur Vergnügen bereitet
und die Seele erquickt;
so sagte meine alte Amme.
In der Ehe
will ich es wohl erproben.
Ein Ja ruft mich, und ein Nein schreit.

Ich fühle, wie ich weich werde,
wenn es sich um einen
schönen jungen Mann handelt;
nun, will ich etwa schmachten?
Ich wünsche mir den Gemahl,
der mich zu meiner Lust umarmt.
Ich höre auf das Ja und weise das Nein zurück.

6

Il satirino
Ninfa bella, che mormora
di marito il tuo genio?
S'il mio sembiante aggradati
in grembo, in braccio pigliami,
tutto, tutto mi t'offerò.

Linfea
Sì ruvido consorte
ch'avessi in letto mai, tolga la sorte.

Il satirino
Molle come lanugine,
e non pungenti setole
son questi peli teneri,
che da membri mi spuntano:
ne pur anco m'adombrano
il mento lane morbide,
ma su le guance candide
i ligustri mi ridono,
e sopra lor s'innestano
rose vive, e germogliano.
Questa mia bocca, gravida
di favi soavissimi,
ti porgerà dal nettare.

Linfea
Selvaggetto lascivo
ti vedo quel, che sei,
senza, che t'abbellisci, e ti descrivi,
certo di capra nato esser tu déi,
ama dunque le capre, e con lor vivi.

Il satirino
Io son, io son d'origine
quasi divina, e nobile,
ben tu villana, e rustica
nata esser déi tra gl'asini,
o da parenti simili.
So perché mi ripudia
l'ingorda tua libidine,
perché garzone semplice
mal buono agl'esercizi
di Cupido, e di Venere,
ancor crescente, e picciola
porto la coda tenera.

Young satyr
Pretty nymph, why are you muttering
about a husband?
If you like the look of me,
take me to your arms, to your embrace,
I offer myself wholly to you.

Linfea
Heaven forbid I should ever
admit so bristly a lover to my bed.

Young satyr
This velvety fur
that covers my limbs
is soft as down,
not bristly or prickly;
nor does soft fur yet
shadow my chin –
instead my fresh cheeks
are lightened by ligustrum flowers,
among which bright roses
twine and bloom.
This mouth of mine, heavy
with the sweetest honeycomb,
will bring you nectar.

Linfea
Lascivious little beast,
I see you for what you are,
however you boast and portray yourself,
you must have been born of a goat,
so go and live with your goaty lovers.

Young satyr
I am of noble,
almost divine, birth,
while you, rustic peasant,
must have been born to asses,
or some such similar parents.
I know why your
lustful passion's rejecting me:
it's because I'm young,
as yet unskilled in the ways
of Cupid and of Venus,
and my tail is small and soft
and still growing.

Le petit Satyre
Belle nymphe, pourquoi
mormones-tu après un mari ?
Si mon aspect te plaît,
serre-moi sur ton sein, dans tes bras,
je m'offre tout entier à toi.

Limphée
Que le sort m'épargne
d'avoir un époux si rugueux dans mon lit.

Le petit Satyre
Ces tendres poils
qui pointent de mes membres
sont moelleux comme un duvet
et non des crins piquants.
Une toison soyeuse n'assombrit
pas encore mon menton.
Et sur mes joues glabres
s'épanouissent de riants troènes,
et sur eux poussent
des roses florissantes.
Et ma bouche, pleine
du miel le plus suave,
te versera le nectar.

Limphée
Petit sauvage lascif,
je vois bien ce que tu es,
tu n'as pas besoin de te décrire et de t'embellir !
Tu dois être né d'une chèvre,
aime donc les chèvres et vis avec elles !

Le petit Satyre
Je suis d'origine
noble et quasi divine,
alors que toi, grossière et rustre,
tu dois être née parmi les ânes,
ou leurs semblables !
Je sais pourquoi ta concupiscence
insatiable me repousse :
parce que moi, jouvenceau naïf,
peu rompu aux exercices
de Cupidon et de Vénus,
ma tendre queue
est petite et n'a pas fini de grandir.

Der kleine Satyr
Schöne Nymphe, was redest du
von einem Gemahl?
Wenn dir mein Antlitz gefällt,
nimm mich an deine Brust, in deine Arme,
ich werde ganz dir gehören.

Linfea
Einen so kratzigen Bettgenossen
möge das Schicksal mir ersparen.

Der kleine Satyr
Weich wie Flaum
und keine stacheligen Borsten
sind diese zarten Härchen,
die meinen Gliedern entsprießen.
Weiche Wolle umschattet
noch nicht mein Kinn,
doch auf meinen weißen Wangen
lächelt Liguster,
darauf sind gepfropft
knospende, blühende Rosen.
Mein Mund,
voller süßer Honigwaben,
soll dir Nektar reichen.

Linfea
Lüsterner kleiner Wildling,
ich sehe dich so, wie du bist,
ganz ohne deine Beschönigungen.
Du bist gewiss der Sohn einer Ziege,
also liebe die Ziegen und lebe bei ihnen.

Der kleine Satyr
Ich bin edlen,
fast göttlichen Ursprungs,
doch du bist bäurisch und ungehobelt,
musst unter Eseln oder ihresgleichen
geboren sein.
Ich weiß, warum mich
deine gierige Lüsternheit abstößt:
Weil ich ein einfacher Junge bin,
noch nicht recht gewöhnt
an das Treiben von Amor und Venus,
und mein Schwanz ist zart und klein
und wächst noch.

Linfea
Nelle mandre ad amar va'
aspetto ferino,
fanciullo caprino.
Che Narciso,
che bel viso,
vuol goder la mia beltà,
nelle mandre ad amar va'.

Linfea
Look for love among the goats,
you wild-looking creature,
goaty little beast.
What a Narcissus,
what a lovely face
wanting to enjoy my beauty!
Look to the goats for love.

Limphée
Va folâtrer au milieu des troupeaux,
tu as l'aspect d'une bête,
d'un jeune bouc,
car c'est un Narcisse,
un beau visage,
qui jouira de ma beauté !
Va folâtrer au milieu des troupeaux.

Linfea
Geh zu den Tieren und liebe
deren wilde Gestalt,
du ziegenhafter Junge.
Denn an einem Narziss,
einem schönen Gesicht
will meine Schönheit sich erfreuen.
Geh zu den Tieren und liebe.

Elena

Nicolò Minato | Atto 3, Scena 1

8

Menelao
Ecco l'idolo mio: come tornate
amica o pur rubella?
Che risolveste, o bella?

Elena
A la vostra modestia, al vostro amore
cede vinto il mio core.

Menelao
Gradite i miei affetti?

Elena
Il centro sete voi de' miei diletti.

Menelao
Deh bacciar mi lasciate
queste nevi animate,
questi candidi avori
in testimon de' miei felici amori.

Elena
Da chi ci ha rapito
fuggir ci conviene.

Menelao
Sì, sì, fuggirem, mio bene.

A2
Mio diletto, mio sospiro,
in te vivo, in te respiro,
la mia gioia tu sarai,
nel mio seno tu vivrai,
io tuo ben, la tua vita io sono,
l'anima ti consacro, il cor ti dono.

Menelaus
Here is my beloved: do you return
as my friend or my enemy?
What is your decision, my beauty?

Helen
To your modesty and your love
I surrender my conquered heart.

Menelaus
You accept my love?

Helen
You are the centre of my happiness.

Menelaus
In witness of my happiness,
let me kiss
that snow-white skin,
those features of pure ivory.

Helen
We must run away from
the one who abducted us.

Menelaus
Yes, we must run, my love.

Both
My treasure, my beloved,
I live and breathe in you,
you will be my joy,
you will dwell in my breast,
I am your love and your life,
My soul is yours, I give you my heart.

Ménélas
Voici mon idole : revenez-vous
en amie ou en ennemie ?
Qu'avez-vous décidé, ô belle ?

Hélène
Mon cœur, vaincu, cède
à votre modestie, à votre amour.

Ménélas
Vous appréciez mes sentiments ?

Hélène
Vous êtes au cœur de mes plaisirs.

Ménélas
Ah, laissez-moi baiser
ces neiges animées,
ces candides ivoires
en témoignage de mes amours heureuses.

Hélène
Il nous faut fuir
celui qui nous a ravi.

Ménélas
Oui, nous fuirons, mon amour.

À deux
Mon idole, mon soupir,
en toi je vis, en toi je respire,
tu seras ma joie,
tu vivras en mon sein,
je suis ton idole, je suis ta vie,
je te consacre mon âme, et t'offre mon cœur.

Menelaos
Hier kommt mein Idol: Wie kehrt Ihr zurück,
als Freundin oder Rebellin?
Was habt Ihr beschlossen, oh Schöne?

Helena
Euer Anstand und Eure Liebe
besiegen mein Herz.

Menelaos
Erwidert Ihr meine Gefühle?

Helena
Ihr seid der Mittelpunkt meines Glücks.

Menelaos
So lasst mich doch
diesen beseelten Schnee küssen,
dieses weiße Elfenbein,
zum Zeugnis meiner glücklichen Liebe.

Helena
Dem, der mich entführt hat,
möchte ich entfliehen.

Menelaos
Ja, lass uns fliehen, meine Liebste.

Beide
Mein Glück, mein Sehnen,
in dir lebe ich, in dir atme ich,
du wirst meine Freude sein,
in meinem Herzen wirst du leben,
dein Liebstes, dein Leben bin ich,
die Seele weihe ich dir,
das Herz schenke ich dir.

Eliogabalo

Aurelio Aureli | Atto 1, Scena 13

10

Alessandro
Io resto solo? No, che tu mi lasci
in compagnia le furie
figlie del tuo rigor, inique ingiurie.

Misero, così va
chi fedel t'adoro
traditrice beltà.
Infelice, che fò?
Stolto, non m'avisai,
che con beltà fè non si trova mai.

Languidi miei sospir'
uscite pur, ahimè,
così d'aspro martir
si premia la mia fè.
Stolto, non m'avisai,
che con beltà fè non si trova mai.

Alexander
Am I alone? No, for you have left me
as companions the Furies,
daughters of your heartlessness, cruel indignities.

So this is the fate of the wretch
who faithfully worshipped you,
treacherous beauty.
In my despair, what shall I do?
Fool that I am, I did not know
that beauty and loyalty are never found together.

Ah, flow from me then,
heartfelt sighs;
thus is my fidelity
rewarded with unending pain.
Fool that I am, I did not know
that beauty and loyalty are never found together.

Alessandro
Moi, rester seul ? Non, tu me laisses
au milieu des furies,
injustes outrages, fruits de ta rigueur.

Misérable, voilà à quoi est réduit
celui qui t'a aimé finalement.
Traitresse beauté,
malheureux, que faire ?
Stupide, je n'ai pas compris
que la fidélité n'est jamais compagne de la beauté.

Ô mes soupirs alanguis,
ah, sortez de ma poitrine !
C'est ainsi, par un âpre martyr,
que ma fidélité est récompensée ?
Stupide, je n'ai pas compris
que la fidélité n'est jamais compagne de la beauté.

Alessandro
Ich bleibe allein? Nein, denn du lässt mir
zur Gesellschaft die wütenden Töchter
deiner Grausamkeit, ungerechte Schmähungen.

Ich Elender, so ergeht es mir,
der dich treu verehrt,
wortbrüchige Schönheit.
Ich Unglücklicher, was soll ich tun?
Ich Narr, ich ahnte nicht,
dass Schönheit und Treue nie zusammengehen.

Meine schmachtenden Seufzer,
kommt nur hervor, oh weh,
so wird mit bitterem Leiden
meine Treue belohnt.
Ich Narr, ich ahnte nicht,
dass Schönheit und Treue nie zusammengehen.

Ormindo

Giovanni Faustini | Atto 2, Scena 6

11

Nerillo
Che città, che città,
che costumi, che gente
sfacciata, ed insolente:
ognun meco la vole
con fatti, e con parole.
Che città, che città,
che costumi, che gente
sfacciata, ed insolente.

Mille perigli, e mille
mi sovrastano al giorno,
ho cento insidiatori ognor d'intorno;
né so il perché capire,
chi me 'l saprebbe dire?

Nerillo
What a city, what a city,
what manners, what impudent,
insolent people:
they're all trying to trick me
with their words and deeds.
What a city, what a city,
what manners, what impudent,
insolent people.

Thousands of perils
threaten me daily,
there's always a huge crowd pestering me;
I can't understand it –
can anyone explain it?

Nerillo
Quelle ville ! Quelle ville !
Quelles coutumes, quel peuple
effronté, insolent !
Chacun veut m'aborder
par des gestes et des paroles.
Quelle ville ! Quelle ville !
Quelles coutumes, quel peuple
effronté, insolent !

Mille et mille dangers
me menacent chaque jour,
j'ai cent tentateurs toujours autour de moi ;
je ne comprends pas pourquoi,
qui saurait me le dire ?

Nerillo
Welch eine Stadt, welch eine Stadt,
welche Sitten, welche Menschen,
so frech und unverschämt!
Jeder will etwas von mir,
mit Worten und mit Taten.
Welch eine Stadt, welch eine Stadt,
welche Sitten, welche Menschen,
so frech und unverschämt!

Tausend und abertausend Gefahren
bedrohen mich jeden Tag,
ständig stellen mir hundert Leute nach;
und ich kenne den Grund nicht,
wer könnte ihn mir sagen?

Ognun tace, e lo sa,
che città, che città.
Non vedo l'ora, che ritorni Amida
in Tremisene per partir di qua.
Che città, che città,
che costumi, che gente
sfacciata, ed insolente.

They're all keeping quiet, even though they know,
what a city, what a city.
I can't wait for Amida to return
to Tramissene and get us out of here.
What a city, what a city,
what manners, what impudent,
insolent people.

Chacun le sait et se tait,
quelle ville, quelle ville !
J'attends avec impatience le retour d'Amida
à Tremisene, pour partir d'ici.
Quelle ville, quelle ville,
quelles coutumes, quel peuple
effronté, insolent !

Jeder schweigt und weiß es doch,
welch eine Stadt, welch eine Stadt!
Ich kann es kaum erwarten, dass Amida
nach Tremisene zurückkehrt und wir von hier fortgehen.
Welch eine Stadt, welch eine Stadt,
welche Sitten, welche Menschen,
so frech und unverschämt!

Gli amori d'Apollo e di Dafne

Giovanni Francesco Busenello | Atto 3, Scena 3

12-13

Apollo
Ohimè, che miro? ohimè, dunque in alloro
ti cangi, o Dafne, e mentre in rami, e in frondi,
le belle membra oltredivine ascondi,
povero tronco chiude il mio tesoro.

Qual senso humano, o qual celeste ingegno
a sì profondo arcano arrivò mai?
Veggo d'un viso arboreggiare i rai,
trovo il mio foco trasformato in legno.

Misero Apollo, i tuoi trionfi or vanta
di crear giorno, ove le luci giri,
puoi sol cangiato in vento di sospiri
bacciar le foglie all'adorata pianta.

Sgorghino omai con dolorosi uffici
dai languid'occhi miei lagrime amare,
vadano in doppio fonte ad irrigare
d'un lauro le dolcissime radici.

Era meglio per me, che fuggitiva,
ma bella oltre le belle io ti vedessi,
che con sciapiti, e non giocondi amplessi
un'arbore abbracciar su questa riva.

Apollo
Alas, what do I see? Alas, o Daphne,
you are changing into a laurel,
and as your fair, exquisite limbs
disappear amid boughs and leaves,
a poor trunk encloses my beloved.

What human meaning or divine insight
could ever have imagined such a mystery?
I watch as a living face is veiled in leaves,
as my fire is turned into wood.

Unhappy Apollo, boast of your triumphs now,
of creating day wherever you turn your gaze;
only by becoming a sighing breeze,
can you kiss the leaves of your beloved tree.

Let bitter tears now duly flow
from my grieving eyes,
let them form two streams
to water the sweet roots of this laurel.

It would have been better to have seen you,
the fairest of the fair, escape me,
than to reach out to a tree upon this bank
with lifeless, joyless embraces.

Apollon
Hélas, que vois-je ? Hélas, donc en laurier
tu te changes, ô Daphné,
et alors que branches et feuillages
cachent tes beaux membres plus que divins,
un pauvre tronc renferme mon trésor.

Quel esprit humain, quel génie céleste
est jamais arrivé à un si profond mystère ?
Je vois les rayons d'un visage se couvrir de feuilles,
je vois mon feu transformé en bois.

Infortuné Apollon, vantes-toi de tes triomphes
de créer le jour là où tu poses ton regard ;
changé en vent de soupirs, tu ne peux que
baiser les feuilles de l'arbre adoré.

Que jaillissent, pour accomplir leur triste office,
les larmes amères de mes yeux langoureux ;
et qu'elles aillent irriguer d'une double fontaine
les douces racines d'un laurier.

Il valait mieux pour moi te voir fugitive,
mais belle au-delà de toutes les belles,
plutôt que d'une étreinte sans saveur et sans joie
embrasser un arbre sur cette rive.

Apollon
Weh mir, was sehe ich? In einen Lorbeerbaum
verwandelst du dich, oh Daphne, du versteckst
deine göttlichen Gliedmaßen in Zweigen und Blättern,
und ein schlichter Baumstamm
umschließt meine Liebste.

Welcher menschliche Verstand oder göttliche Geist
erdachte je ein so tiefes Mysterium?
Ich sehe ihre Blicke zu Teilen des Baumes werden,
ich finde meine Geliebte in Holz verwandelt.

Elender Apollon, jetzt rühme dich deines Triumphs,
den Tag zu erschaffen, wenn du den Sonnenwagen führst,
nur in einen Wind voller Sehnsucht verwandelt
kannst du die Blätter der geliebten Pflanze küssen.

Mögen jetzt in schmerzlicher Pflicht
bittere Tränen aus meinen schmachtenden Augen fließen,
sie sollen mit zweifachem Strom
die lieblichen Wurzeln eines Lorbeerbaums wässern.

Es war beglückender, dich zwar fliehend,
aber unvergleichlich schön zu erblicken,
als mit gleichgültigen, freudlosen Armen
einen Baum an diesem Ufer zu umfangen.

Eritrea

Giovanni Faustini | Atto 1, Scena 8

15

Laodicea, Theramene
O luci belle,
voi, che fiammelle
aventate a seni amanti,
deh ver me,
per mercè,
rivolgete scintillanti
vostri rai. Fiamme novelle
brama il core, o luci belle.

Laodicea, Theramene
Oh beautiful eyes,
you who ignite little flames
in loving breasts,
ah, for pity's sake,
turn your
brilliant light
on me. My heart longs to be warmed
by new flames, oh beautiful eyes.

Laodicea, Theramene
Ô beaux yeux,
vous, qui lancez de petites flammes
à des seins amoureux,
ah, vers moi,
de grâce,
adressez vos rayons
scintillants. Mon cœur aspire
à de nouvelles flammes, ô beaux yeux.

Laodicea, Theramene
Oh schöne Augen,
ihr, die ihr Flammen
zur liebenden Brust sendet,
ach, wendet
gnädig zu mir
eure leuchtenden Blicke.
Neue Flammen
verlangt mein Herz, oh schöne Augen.

Giasone

Giacinto Andrea Cicognini | Atto 1, Scena 2

16

Giasone
Delizie, contenti
che l'alma beate,
fermate, fermate:
su questo mio core
deh più non stillate
le gioie d'amore;
delizie mie care
fermatevi qui,
non so più bramare,
mi basta così.

In grembo a gli amori
fra dolci catene
morir mi conviene;
dolcezza omicida
a morte mi guida
in braccio al mio bene;
dolcezze mie care
fermatevi qui,
non so più bramare,
mi basta così.

Jason
Delight, contentment,
you who bless my soul,
cease now, cease:
ah, stop raining
the joys of love
upon my heart.
Beloved delight,
cease here,
I yearn for nothing more,
this is enough for me.

Surrounded by love,
held in sweet chains,
I am happy to die;
murderous sweetness
leads me towards death
in the arms of my beloved.
Beloved sweetness,
cease here,
I yearn for nothing more,
this is enough for me.

Jason
Délices, bonheurs,
qui ravissez mon âme,
cessez, cessez :
ah, sur mon cœur
ne versez plus
les joies de l'amour.
Mes chères délices,
arrêtez-vous là :
je ne peux plus rien désirer,
je suis comblé.

Dans les bras de l'amour,
au milieu de douces chaînes,
il me plaît de mourir ;
une douceur homicide
me conduit vers la mort
dans les bras de ma bien-aimée.
Mes chers plaisirs,
arrêtez-vous là :
je ne peux plus rien désirer,
je suis comblé.

Jason
Wonnen und Freuden,
die ihr die Seele beglückt,
haltet ein, haltet ein:
Überschüttet mein Herz
nicht mehr
mit den Freuden der Liebe.
Meine teuren Freuden,
haltet hier ein,
ich kann nichts Weiteres begehren,
es ist genug.

Im Schoß der Liebe,
in lieblichen Ketten
möchte ich sterben;
verhängnisvolle Süße
führt mich zum Tod
im Arm meiner Liebsten.
Meine teuren Freuden,
haltet hier ein,
ich kann nichts Weiteres begehren,
es ist genug.

Calisto

Atto 2, Scena 1

18

Endimione
Erme, e solinghe cime,
ch'al cerchio m'accostate
delle luci adorate,
in voi di nuovo imprime,
contemplator segreto
Endimione l'orme,
le variate forme
della stella d'argento
lusingando, e baciando,
di chiare notti tra i sereni orrori,
sulla terra, e sui sassi i suoi splendori.

Lucidissima face
di Tessaglia le note
non sturbino i tuoi giri, e la tua pace.

Dagl'atlantici monti
traboccando le rote,
Febo, del carro ardente, omai tramonti.

Il mio lume nascente
illuminando il cielo
più bello a me si mostri, e risplendente.

Astro mio vago, e caro
a' tuoi raggi di gelo,
nel petto amante a nutrir fiamme imparo.

Endymion
Lonely, forsaken peaks,
you who lead me within reach
of the eyes of one I adore,
Endymion, a hidden observer,
leaves his footprints
on you once more,
praising and kissing
the changing forms
of the silvery moon,
whose radiance bathes the earth and rocks
amid the tranquil darkness of a clear night.

O shining moon,
let the sounds of Thessaly
disturb neither your course nor your peace.

Descend, Phoebus, in your blazing chariot,
steering its wheels downwards,
behind the high mountains.

My rising moon,
as you illumine the heavens,
show yourself still lovelier and more splendid.

My fair, beloved moon,
I shall learn to kindle flames in my loving heart
from your icy beams.

Endymion
Cimes désertes et solitaires,
qui me rapprochez de l'astre
des yeux que j'adore,
Endymion, admirateur secret,
laisse de nouveau sur vous
les traces de ses pas,
couvrant de louanges et de baisers,
les formes toujours changeantes
de l'étoile argentée
qui, dans les nuits claires,
répand sa lumière sur la terre et sur les pierres.

Ô lumineux flambeau,
que les rumeurs de Thessalie
ne dérangent guère ta course et ta quiétude !

Traversant les routes
des monts atlantiques,
Phébus, sur son char ardent, enfin se couche.

Ma lumière naissante,
illuminant le ciel,
se montre à moi, plus belle et resplendissante.

Mon bel astre adoré,
avec tes rayons glacés
j'apprends à nourrir les flammes de mon cœur.

Endimione
Öde, einsame Gipfel,
die ihr mich dem Licht
des Sterns der Geliebten näherbringt,
auf euch lässt Endimione,
der verborgene Betrachter,
erneut seine Fußspur zurück.
Er preist und küsst
die wechselnde Gestalt
des silbernen Mondes,
in klaren Nächten, unter stillem Schaudern,
seinen Glanz auf der Erde und den Steinen.

Hell leuchtendes Licht,
möge der Lärm Thessaliens
deinen Lauf und deinen Frieden nicht stören.

Auf seinem Weg über die Berge am Atlantik
mag Phöbus mit seinem glühenden Wagen
nun untergehen.

Mein aufgehender Mond,
der den Himmel erleuchtet,
soll sich mir schöner und glänzender zeigen.

Mein schöner, lieber Mond,
ich lerne, mit deinen kalten Strahlen
Flammen in der liebenden Brust zu nähren.

La virtù de' strali d'Amore

Giovanni Faustini | Atto 2, Scena 4

19

Clarindo pastore
Alcun più di me
felice non è,
amante riamato,
baciante baciato,
io suggo da un labro
di fino cinabro
vital nutrimento,
io mai non tormento
fra pene, e martiri,
e sono i sospiri
che m'escon dal petto
vapor di diletto;
alcun più di me
felice non è.

Clarindo, a shepherd
No man alive
is happier than I,
a lover whose love is requited,
whose kisses are returned,
I take all
the nourishment I need
from lips of fine cinnabar;
I am never victim
to pain or torment,
and the sighs
that issue from my breast
are the vapour of delight;
no man alive
is happier than I.

Clarindo, berger
Personne n'est plus
heureux que moi,
amant aimé en retour,
j'embrasse et suis embrassé,
je tire de tes lèvres
une vitale nourriture
de fin cinabre,
je ne connais aucun tourment
parmi les peines et les martyrs,
et les soupirs qui sortent
de mon sein sont
des vapeurs de plaisir ;
personne n'est plus
heureux que moi.

Der Hirte Clarindo
Niemand ist glücklicher,
als ich es bin.
Als Liebender, der wiedergeliebt wird,
als Küssender, der geküsst wird,
sauge ich von schönen
zinnoberroten Lippen
Lebensnahrung.
Ich quäle mich nie
mit Schmerzen und Leiden,
und die Seufzer,
die aus meiner Brust kommen,
sind Ausdruck der Lust.
Niemand ist glücklicher,
als ich es bin.

Pompeo Magno

Nicolò Minato | Atto 2, Scena 16

20

Sesto
Cieche tenebre
apprestatemi
denso vel.
Occultatemi
anco il Ciel.

D'ombre tacite
pur me celino
densi horror;
nè mai svelino
quest'amor.

Sextus
Blind darkness,
wrap me in your
thick veil.
Keep me hidden
from Heaven itself.

Let opaque blackness
conceal me
with silent shadows;
may they never reveal
our love.

Sesto
Ténèbres aveugles,
apportez-moi
un voile sombre.
Cachez-moi
aux yeux du ciel.

Que de denses horreurs
d'ombres silencieuses
me cachent aussi ;
et qu'elles ne révèlent
jamais cet amour.

Sesto
Undurchdringliche Finsternis,
hülle mich
in einen dichten Schleier,
verstecke mich
sogar vor dem Himmel.

Die Furcht einflößenden
stummen Schatten
sollen mich verbergen
und nie meine Liebe
offenbaren.

Xerse

Nicolò Minato | Atto 2, Scena 9

21

Eumene
La bellezza è un don fugace,
che si perde in pochi dì,
il suo sereno,
come baleno
tosto fuggì.
Chi s'accese, e ne languì
speri pur nel tempo edace
la bellezza è un don fugace.

L'alterezza d'un bel volto
si castiga con l'età,
il fresco, il verde
tosto dispiace
fior di beltà,
e struggendo ogn'or si va,
come al vento esposta face.
La bellezza è un don fugace.

Eumene
Beauty is a fleeting gift,
which vanishes within days;
its serene charms
soon disappear,
just like lightning.
He who is burned and harmed by it
must put his hope in the rigours of time:
beauty is a fleeting gift.

The pride of a pretty face
is punished by age,
freshness and youth
soon squander
the bloom of beauty,
and move ever towards their ruin,
like a flame exposed to the wind.
Beauty is a fleeting gift.

Eumene
La beauté est un don fugace
qui se perd en quelques jours,
et son éclat,
comme un éclair,
a aussitôt disparu.
Qui s'enflamma et en languit,
espère dans la voracité du temps.
La beauté est un don fugace.

L'orgueil d'un beau visage
se rabat avec l'âge
et la fleur de la beauté
perd rapidement
sa verte fraîcheur;
et se meurt à chaque instant,
comme le flambeau exposé au vent.
La beauté est un don fugace.

Eumene
Die Schönheit ist ein flüchtiges Gut,
das man in kurzer Zeit verliert,
ihre Anmut
flieht schnell
wie der Blitz.
Wer verliebt ist und nach ihr schmachtet,
möge nur auf die zerstörische Zeit vertrauen,
die Schönheit ist ein flüchtiges Gut.

Der Hochmut eines schönen Gesichts
wird mit den Jahren bestraft.
Die Blüte der Schönheit
verliert rasch
ihre Frische und Jugendlichkeit
und wird ständig schwächer,
wie eine Flamme, die dem Wind ausgesetzt ist.
Die Schönheit ist ein flüchtiges Gut.

La virtù de' strali d'Amore

Giovanni Faustini | Atto 1, Scena 8

22-23

Erino
Il diletto interrotto,
ch'ogni donzella sotto
il suo violator piangendo gode:
il tuo ferro recise
il suo gioir sperato,
mentre colui, che l'involava uccise.

Desia la verginella,
che la forza amorosa
colga il suo fior, benché d'amor rubella
si mostri, e disdegnosa;
spesso cela del cor l'ampia ferita,
e col rigor del volto a' baci invita.

Erino
The pleasure postponed
that every young woman enjoys
as she weeps beneath her attacker:
your sword cut short
the joy she expected,
when it killed the man who stole her away.

Though she may pretend
to scorn and reject love, a maiden's wish
is for her flower to be plucked
with loving force;
she conceals the gaping wound in her heart,
and invites kisses with an expression of indifference.

Erino
C'est le plaisir interrompu,
dont chaque jeune fille jouit en pleurant
à cause de son ravisseur:
ton épée a tranché
la joie tant espérée,
tandis qu'elle tua celui qui la ravit.

La jeune vierge désirait
que le pouvoir de l'amour
cueille sa fleur, bien qu'elle se montre
envers l'amour hostile et méprisante;
elle cache souvent l'ample blessure de son coeur,
et malgré sa rigueur, elle invite aux baisers.

Erino
Das unterbrochene Vergnügen,
das jede Maid unter dem,
der sie gewaltsam erobert, weinend genießt:
Dein Schwert zerstörte
die Freude, auf die sie hoffte,
als es ihren Entführer tötete.

Die kleine Jungfer wünscht,
dass die Liebe mit Macht
ihre Blüte pflücke, auch wenn sie sich widerspenstig
und verächtlich der Liebe gegenüber zeigt;
oft verbirgt sie, dass ihr Herz schwer verwundet ist,
und ihr strenges Gesicht fordert die Küsse heraus.

Agl'ardenti sospiri
è sorda, e cieca a' pianti,
e vuol, ch'altri l'intenda, e che la miri;
bramando odia gli amanti,
ed a goderla in cara, e lieta pace
per condur chi la segue è sol fugace.

Contende, e le contese
sono mute favelle,
ch'invitano a gioir l'alme, ch'accese
co' rai de le sue stelle;
e mentre veste il suo desio d'asprezze,
vuol, che rapite sian le sue bellezze.

Deaf to passionate sighs
and blind to tears,
she wants another to understand her, to look at her;
she desires but hates her lovers,
and encourages those who pursue her
to enjoy her in peace, only to run from them.

She argues, and her arguments
are silent speeches
that entice those souls lit up
by the light of her eyes towards joy;
and while she clothes her desire in sourness,
she wants her beauty to be ravished.

Elle est sourde aux soupirs
ardents, aveugle aux larmes,
et veut qu'un autre l'entende et l'admire;
tout en désirant, elle hait ses amants,
et pour qu'on jouisse d'elle en paix,
elle est fuyante envers celui qui veut la suivre.

Elle se bat, et les batailles
sont des langues muettes
qui invitent les âmes à se réjouir, qui furent
enflammées par les rayons de ses étoiles;
et tandis que son désir se colore d'amertume,
elle veut que ses beautés lui soient ravies.

Für glühende Seufzer
ist sie taub, Tränen beachtet sie nicht,
sie will, dass man sie höre und betrachte;
selbst schmachtend, hasst sie die Liebhaber,
und vor dem, der sich in unbeschwertem Frieden
an ihr erfreuen will, flüchtet sie.

Sie kämpft, und die Auseinandersetzungen
sind unausgesprochene Botschaften,
die das Herz auffordern, sich zu erfreuen,
und die sie mit ihren Blicken schürte;
und während sie ihr Verlangen in Sprödigkeit kleidet,
wünscht sie, dass man sich ihrer Reize bemächtige.

La virtù de' strali d'Amore

Giovanni Faustini | Atto 3, Scena 3

24

Amore
Che pensi, mio core?
Sù, sù, di costei
si fugga il rigore;
ah lasso, mi tiene
fra' ceppi e fra catene
tenacemente avvinto
la sua beltà, che m'ha trafitto, e vinto.

Il nodo sì indegno
recidasi omai
con l'armi di sdegno;
né meno potrei,
sciolto da' lacci miei,
rendermi fuggitivo,
che son ferito a morte, e semivivo.

Noi dunque costanti
soffriam la prigione
lontani da' pianti;
de gl'occhi la piova
al nostro mal non giova,
anzi, che tale humore
dà più vita a l'incendio, e 'l fa maggiore.

Cupid
What do you think, my heart?
Yes, yes, I must run
from her indifference;
but alas, I am held
firmly captive,
in shackles and chains,
felled and defeated by her beauty.

Let so unworthy a bond
be shattered now
with the weapons of contempt;
but even if I freed myself
from my fetters, I could not
run away and escape,
for, fatally wounded, I am only half alive.

We constant lovers
must therefore endure imprisonment
but should cease our weeping;
the rain that falls from our eyes
does nothing to ease our woes,
on the contrary, their moisture
fans the flames and makes them burn more brightly.

Translation: Susannah Howe

Amour
Que penses-tu, mon cœur ?
Allons, fuyons la cruauté
de cette femme ;
hélas, elle me tient
étroitement attaché
parmi les fers et les chaînes,
sa beauté qui m'a blessé et vaincu.

Que l'on tranche désormais
le nœud si indigne
avec les armes du dépit ;
et je ne saurai guère,
une fois libéré de mes liens,
prendre la fuite,
car je suis blessé à mort, et à peine vivant.

Constants, nous endurons
donc la prison
loin des larmes ;
la pluie de nos yeux
ne profite guère à notre malheur,
au contraire, une telle humeur
attise davantage l'incendie et le rend plus intense.

Traduction : Jean-François Lattarico

Amore
Was denkst du, mein Herz?
Fort, fort, ihrer Hartherzigkeit
muss man entfliehen;
ich Unglücklicher, mich hält
von Fesseln und Ketten
fest umschlungen ihre Schönheit,
die mich durchdrungen und besiegt hat.

Dieses unwürdige Band
soll jetzt zerreißen
durch die Waffen des Aufruhrs;
noch weniger könnte ich
entfliehen, wenn ich
von meinen Fesseln befreit wäre,
denn ich bin tödlich verletzt und kaum am Leben.

Wir Treuen also
leiden in Gefangenschaft
ohne Tränen;
der Regen aus unseren Augen
hilft unserem Übel nicht,
im Gegenteil, denn dieses Wasser
befeuert den Brand und macht ihn noch größer.

Übersetzung: Reinhard Lüthje;
Gudrun Meier/Reinhard Lüthje (6 & 11)

Recording: Église Notre-Dame-du-Liban, Paris,
26 June – 3 July 2017
Executive producer: Alain Lanceron
Producer, editing: Étienne Collard
Sound engineer, mixing & mastering:
Michel Pierre / Areitec
Harpsichords and organs supplied by
Atelier du Clavecin | Laurent Soumagnac
Portraits of Philippe Jaroussky by Josef Fischnaller
Photos p.22 © Zsófia Raffay, Denis Rouvre
Design: Ars Magna

℗ & © 2019 Parlophone Records Limited,
a Warner Music Group Company