

ANTONIO VIVALDI

(1678-1741)

Cantate per soprano / *Cantatas for Soprano*

CD 1

Amor, hai vinto RV 651 · *Elvira, anima mia* RV 654
Aure, voi più non siete RV 652 · *Nel partir da te, mio caro* RV 661
T'intendo sì mio cor RV 668 · *Se ben vivono senz'alma* RV 664

CD 2

Tra l'erbe i zeffiri RV 669 · *Era la notte quando i suoi splendori* RV 655
Geme l'onda che parte dal fonte RV 657 · *Il povero mio cor* RV 658
Indarno cerca la tortorella RV 659 · *La farfalletta s'aggira al lume* RV 660

CD 3

Si levi dal pensier RV 665 · *Par che tardo oltre il costume* RV 662
Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora RV 667 · *Fonti del pianto* RV 656
Usignoletto bello RV 796 · *Del suo natio rigore* RV 653

CD 4

Vengo a voi, luci adorate RV 682 · *Che giova sospirar, povero core* RV 679
Perché son molli RV 681 · *Lungi dal vago volto* RV 680
All'ombra di sospetto RV 678 · *Tremori al braccio* RV 799

ROSSANA BERTINI · ELENA CECCHI FEDI · NICKI KENNEDY

MODO ANTIQUO · FEDERICO MARIA SARDELLI



TEXTS

È noto come Vivaldi disponesse, per l'esecuzione di gran parte dei suoi lavori strumentali, di strumentiste d'eccezionale talento quali erano molte delle figlie della Pietà; tra queste ricordiamo la celebre Anna Maria «dal violin» destinataria di concerti dalla scrittura vertiginosa, o le virtuose di flauto a becco e di fagotto che, pur rimaste anonime, sono da considerarsi le dirette ispiratrici dell'altissimo livello tecnico richiesto dei concerti per fagotto o per flautino che il Prete compose. L'analisi delle cantate lasciate da Vivaldi rivela come anche per questo genere musicale il compositore facesse riferimento ad esecutori non soltanto professionali, ma altresì dotati di non comune bagaglio tecnico. La grande parte delle cantate presenta infatti una scrittura ricca d'ornamenti, passaggi, scale, ed ogni artificio possibile in dote al cantante virtuoso. Si sa che Vivaldi non aveva grandi riguardi nel forzare la voce umana a conformarsi alla scrittura più spregiudicatamente violinistica – com'ebbe a rimproverargli post mortem Tartini – ma è pur evidente che una tale, deliberata spinta della voce verso il paradigma strumentale doveva pur ricevere il conforto e la soddisfazione di esecutrici evolute e dotatissime. Ma la ricchezza d'artifici di cui ridonda la scrittura delle arie più brillanti non oscura – per fortuna – il parallelo ed equipollente talento vivaldiano per il patetico e lo struggente; il Compositore dunque, consumato manipolatore dei sentimenti operistici, si rivela nelle sue cantate come un equilibrato ed efficace dispensatore d'affetti, abile pittore delle più diverse atmosfere, per di più dotato – forse più d'ogni altro contemporaneo – di un folgorante gusto per il brillante e l'impetuoso. Vivaldi ha impiegato per due diverse cantate – con minime modifiche testuali -il testo anonimo *Amor hai vinto*: la presente RV 651 per soprano e continuo, e la cantata RV 683 per contralto ed archi. La cantata per soprano, oggetto della presente edizione, esiste in un'unica versione non autografa, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Torino. Sulla base di considerazioni rastografiche e per la presenza nel testo del verso “Gelido in ogni vena/ scorrer mi sento il san-gue”, tratto dal Siroe del Metastasio rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1726, Michael Talbot argomenta che quella data può considerarsi il termine post quem per la composizione di entrambe le cantate *Amor hai vinto*.

Inoltre, la mano del copista di RV 651 è la stessa che ha vergato altri lavori vivaldiani collocabili attorno al 1726, osservazione che circostanzia ulteriormente queste deduzioni.

Vivaldi musica questo testo, in entrambe le intonazioni, guidato da una notevole ispirazione musicale. La prima aria, intensamente patetica, s'incentra su un basso cromatico discendente dall'inconsueto e crudo disegno spezza-to: modulando subito dopo la prima croma, e per salto d'ottava, Vivaldi produce un duro salto d'ottava eccedente che accentua efficacemente l'idea di pena e dolore a cui è ispirata tutta l'aria. La seconda parte, mutando improvvisamente disegno, dipinge con un efficace tremolo del basso tutta la furia della tempesta in cui viene a trovarsi la metaforica navicella del cuor disperato. La cantata *T'intendo sì mio cor* RV 668 è pervenuta a noi in manoscritto autografo. Vivaldi ha utilizzato una versione modificata – non sappiamo da chi – dell'*Amor timido* di Pietro Metastasio. Composta in forma tripartita (Aria – Recitativo – Aria), “T'intendo” ricalca, nella musica, il carattere arca-dico-galante del testo, fornendo al cantante melodie eleganti e garbatamente virtuosistiche nelle sequenze terzinate. Aure, voi più non siete RV 652 è una cantata cronologicamente collocabile nel periodo mantovano di Vivaldi, ovvero negli anni '18-20, quando il compositore si trovava al servizio del principe Filippo d'Assia-Darmstadt.

Ne è testimonianza la grafia del copista e la carta, caratteristiche che accomunano RV 652 alla cantata d'occasione *O mie porpore più belle* RV 685 (composta per celebrare l'insediamento del nuovo vescovo di Mantova nel 1719), e ad un nutrito gruppo d'altre cantate collocabili in

quegli stessi anni. Il manoscritto presenta, come avviene spesso nelle opere vivaldiane copiate sotto il suo diretto controllo, delle integrazioni, dei tagli e delle modifiche autografe.

La prima aria di questa cantata presenta una scrittura particolarmente interessante ancorché monotona, tesa ad evocare, col suo continuo disegno di semicrome, il moto ondoso del rio di cui parla il testo. Anche la cantata RV 651, *Elvira, anima mia* appartiene, come la precedente, al gruppo dei lavori mantovani e, sempre come la precedente, ci giunge in versione non autografa con numerosi interventi del compositore. Improntata – per il contenuto testuale – ad un languido patetismo, presenta nella prima aria un bell'esempio d'invenzione sul tradizionale basso cromatico; tra le altre cose notevoli, il passo arioso del secondo recitativo. La cantata *Nel partir da te mio caro* RV 661 è un curioso esempio di fretta compositiva: manoscritto autografo denso di correzioni sia testuali che musicali, e la grafia estremamente inclinata fanno pensare all'urgenza di terminare in vista d'una vicina rappresentazione. Di forma tripartita, la cantata si apre con un'aria che, a dispetto della sua monotonia scritturale, ha dell'incantevole. Nonostante l'impianto di modo maggiore, Vivaldi conduce tre buoni quarti della musica nella relativa minore per abbandonarsi ad una continua e struggente serie di progressioni cantabili di grande effetto espressivo. Come avveniva nei concerti RV 156 ed RV 157, interamente modellati sulla ripetizione d'una stessa progressione armonica, anche in questa cantata Vivaldi appare conscio di ricorrere – vuoi per la fretta ma vuoi forse per deliberato gusto – ad un modulo stilistico che, per quanto strutturalmente elementare e ripetitivo, assicura all'uditore un fascino ed una piacevolezza di non poco riguardo. Infine la cantata *Se ben vivono senz'alma* RV 664, giunta a noi in manoscritto autografo, è – della presente silloge – quella più irta di difficoltà tecnico-canore, destinata sicuramente ad un soprano dalle notevoli doti d'articolazione e d'agilità. L'aria iniziale, di marcata impronta galante, sfoggia una grande quantità d'ornamenti e ci fornisce lo specchio d'una pratica vocale di grande raffinatezza. La seconda aria poi presenta un repertorio di virtuosismi canori davvero pirotecnico: scale continue di terzine spezzate da salti in sequenze spesso sillabiche; le battute 35-44 sono, in questo senso, uno stupefacente scioglilingua che conferma nuovamente l'alta qualità delle cantanti di cui Vivaldi disponeva.

Federico Maria Sardelli

It is common knowledge that Vivaldi had at his disposal some exceptional female players to perform a great deal of his instrumental works: they were the figlie of the Ospedale della Pietà. These girls and women included the celebrated Anna Maria dal violin, for whom Vivaldi composed concertos of dizzying difficulty, as well as the virtuoso players of the recorder and bassoon who, though anonymous today, may be considered the direct inspiration behind the extremely demanding technical requirements of the concertos written for those instruments by the Red Priest. An analysis of Vivaldi's extant cantatas shows how, in the case of this musical genre as in so many others, the composer destined his works not only to professional performers but also to talented amateurs with remarkable technical skills. The majority of the cantatas are indeed rich in ornaments, embellishments, scale passages, and all the artifice which a virtuoso singer might have possessed. We know that Vivaldi had no qualms about forcing the human voice to conform to the most unabashedly idiomatic writing for the violin - and he was posthumously reproached by Tartini for this very practice. But it is also clear that such a deliberate spurring of the voice toward instrumental models must have been sanctioned and even relished by expert and gifted singers. Yet the wealth of artifice which so abounds in the most brilliant of Vivaldi's arias does not, happily, obscure the composer's equally powerful talent for pathos and anguish. A consummate manipulator of operatic sentiment, Vivaldi demonstrates in his cantatas the ability to apportion affects with balance and efficacy; he proves himself a skilful painter of the most diverse moods, and gifted (to perhaps a greater extent than any of his contemporaries) with an electrifying passion for brilliance and temperament. Vivaldi employed the same anonymous text, *Amor hai vinto*, in two different cantatas (making minor textual changes between the two: RV 651 for soprano and continuo (presented on this recording), and the cantata RV 683 for contralto and strings. The cantata for soprano exists in an unicum manuscript (not an autograph), preserved in the Biblioteca Nazionale of Turin. On the basis of an analysis of the drawing of the staves, as well as the presence in the text of the verse *Gelido in ogni vena scorrer mi sento il sangue*, taken from Siroe by Metastasio which was staged for the first time in Venice in 1726, Michael Talbot suggests that year as the terminus post quem in establishing the date of composition for both of the cantatas. Moreover, the handwriting of the copyist of RV 651 is identical to that found in other works by Vivaldi datable to around 1726, a fact which would confirm Talbot's hypothesis. Vivaldi's setting of this text, in both cases, is wonderfully inspired. The first aria, of intense pathos, is set over a chromatic descending bass line whose broken-up design is both harsh and unusual: modulating immediately after the first eighth-note by means of an octave leap, there results a bold leap of an augmented octave which effectively accents the aria's underlying conceit of pain and suffering. The second part of the aria suddenly takes a different turn: a descriptive tremolo in the bass depicts the terrible fury of the tempest which rocks the metaphorical vessel of the desperate heart. The cantata *T'intendo sì mio cor* (RV 668) is extant in an autograph manuscript. Vivaldi has used a modified version - we do not know by whom. - of Pietro Metastasio's *Amor timido*. Composed in tripartite form (Aria - Recitative - Aria), the music of *T'intendo* follows the Arcadian-gallant character of the text, providing the singer with melodies of elegance and graceful virtuosity in the triplet sequences. The cantata *Aure, voi più non siete* (RV 652) can be dated to Vivaldi's Mantuan period, between 1718 and 1720, when the composer was in the service of Prince Philipp of Hessen-Darmstadt. This is documented by the handwriting of the copyist and the paper, both characteristics which link RV 652 to the cantata *O mie porpore più belle* (RV 685), composed to celebrate the appointment of the new bishop of Mantua in 1719, and to a substantial group of other

cantatas dating from these same years. The manuscript, like others copied under Vivaldi's direct control, contain autograph additions, cuts and modifications. The first aria of this cantata is particularly interesting in its monotony, aimed at evoking through a continuous series of eighth-notes the undulating movement of the river mentioned in the text. The cantata RV 654, *Elvira, anima mia*, is another of Vivaldi's Mantuan works and, like the previous one, has come down to us in a non-autograph version with many annotations by the composer. The text sets the general tone of languid pathos, while the first aria is a fine example of invention over a traditional chromatic bass (somewhat like *Amor hai vinto*). Other noteworthy elements of this cantata include the arioso passage of the second recitative. The cantata *Nel partir da te mio caro* RV 661 is a curious example of composing hastily to meet a deadline: the autograph manuscript, riddled with both textual and musical corrections, together with the extremely slanted handwriting, would lead one to imagine a certain urgency in completing the work in time for a scheduled performance. The cantata, in tripartite form, opens with an aria which, though monotone in appearance, is nevertheless enchanting. Despite being set in the major mode, Vivaldi puts a good three-fourths of the music in the relative minor in order to unleash a continuous and heartrending series of cantabile progressions which are wonderfully expressive. As in the case of the concertos RV 156 and RV 157, entirely fashioned upon the repetition of a single harmonic progression, here again Vivaldi seems to fall back intentionally – perhaps out of haste but perhaps instead as a deliberate choice – upon a stylistic model which, albeit structurally elementary and repetitious, is unquestionably fascinating and pleasing to the listener. Finally, the cantata *Se ben vivono senz'alma* RV 664, extant in an autograph manuscript, is technically the most difficult of the works presented here and was certainly written for a soprano with excellent diction and agility. The opening aria, in gallant style, is highly ornamented and provides a look at a manner of singing of utmost refinement. The second aria presents a truly pyrotechnic panorama of virtuosic vocal devices, including continuous scales of triplets broken up by sequential leaps which are often syllabic. Bars 35-44 are, in this sense, an astounding tongue twister which once again confirms the high quality of singers available to Vivaldi.

Federico Maria Sardelli
translation: Candace Smith

Amor hai vinto, RV 651

1. Recitativo

Amor hai vinto, hai vinto. Ecco il mio seno
Da tuo bel stral trafitto. Or chi sostiene
L'alma mia dal dolore abbandonata?
Gelido in ogni vena
Scorrer mi sento il sangue,
E sol mi serba in vita affanni e pene.
Mi palpita nel seno
Con nuove scosse il core.
Clori crudel e quanto
Ha da durar quest'aspro tuo rigore?

2. Aria – Largo

Passo di pena in pena
Come la navicella
Ch'in questa e in quell'altr'onda urtando v'è.
Il ciel tuona e balena,
Il mar tutt'è in tempesta,
Porto non vede o sponda,
Dove approdar non s'è.
Passo di pena in pena...

3. Recitativo

In qual strano e confuso
Vortice di pensieri
La mia mente s'aggira?
Or'è in calma, or s'adira,
E dove ancor si fermi non risolve.
Or in sasso, or in polve
Vorria cangiarsi. Oh Dio! Ma di che mai,
Ma di che ti quereli
Cor incredulo, infido,
Di che ti lagni, ahimè? Forse non sai
Che nel seno di Clori hai porto, hai lido?

4. Aria – Andante

Se a me rivolge il ciglio
L'amato mio tesoro
Non sento più martoro
Ma torno a respirar.
Non teme più periglio,
Non sente affanno e pena,
L'alma si rasserenar
Come la calma in mar.
Se a me rivolge il ciglio...

Elvira, anima mia, RV 654

5. Recitativo

Elvira, anima mia,
Mirami se lo puoi
Nunzio di meste note agl'occhi tuoi.
Non più vedrai Fileno
De' più teneri affetti
Tra li soavi lacci,
Tra il mormorio de' baci ebro di gioia
A riposarsi in seno.
Forz'è di rio destino
Ch'io parta, ch'io ti lassi e vada altrove,
Senza poterti dir quando né dove.

6. Aria – Larghetto (sol minore)

Partirò ma vedrai quanto,
Bell'Elvira, del mio pianto,
Sia il dolor del mio partir.
Senza te, gioia amorosa,
La mia vita è più penosa
D'ogni barbaro martir.
Partirò ma vedrai quanto...

7. Recitativo

Passo al rogo fatal e son già cinto
Di tormenti e d'affanni. O cara Elvira,
Mira, pietosa mira
Amor per un momento
Nel specchio de' miei lumi il mio tormento.
Prendi l'ultimo bacio
Con quello stesso ciglio
Che da bocca languente
Del padre moribondo il sugge un figlio.

8. Aria – Allegro (do minore)

Pupille vaghe,
Bellezza amata,
Alma adorata, Elvira addio.
Parto ma resta
Doglia funesta
Nell'afflitto mio sen e nel cor mio.
Pupille vaghe...

Aure voi più non siete, RV 652

9. Recitativo

Aure, voi più non siete
Così soavi e care
Né le vostr'ombre, o faggi,
Sembran più così amene,
Or che da voi n'andò la mia Climene.
Ruscelletto, a' cui raggi
Il bel volto scorgea
Quando gentil tessea
Al tesoro del crin l'altro del prato,
E voi onde felici
Ch'ove alberga n'andate,
Questi sospiri miei a lei portate:

10. Aria – Andante molto

Ti confido il pianto mio,
Limpidetto amato rio,
Perché il rechi alla mia bella.
Giunto allor che tu sarai
Ove alberga, le dirai
Che fedele il suo Daliso
Con quel pianto a lei favella.
Ti confido il pianto mio...

11. Recitativo

Infelice Daliso, ove tra queste
Un giorno tanto a me care foreste,
Ovunque io volga il guardo,
Incontro un rio tormento.
Qui il caro nome inciso
Io leggo, e là rimiro il bel Narciso,
Da cui dir li solea
Che col candor del sen vinto l'avea.
Qui il praticello erboso,
Ove con ella ascoso
Sotto un'ombra cortese,
Sì spesso favellai delle mie pene.
Oh Climene, Climene!
Rimembranze tacete,
Care voi siete sì, ma m'uccidete.

12. Aria – Allegro

Le fiorite e belle sponde
Va baciando il rio con l'onde
E baciando più contento
Dalle sponde il bacio ottiene.
Ma crudele ei mi tormenta
Perché a core egli ramenta
Il bel labbro di Climene.
Le fiorite e belle sponde...

Nel partir da te mio caro, RV 661

13. Aria – Largo

Nel partir da te, mio caro,
Ho un dolor che mi tormenta
Per l'amore ch'ho nel sen.
Ma in sì cruda distanza
Mi consola la speranza
Di tornare, o caro ben.
Nel partir da te, mio caro...

14. Recitativo

Parto, mio ben, da te io parto, addio,
Ma il cor qui resta in ossequioso pegno.
Di gradirlo ti priego,
E all'afflitto mio core
Darali in premio almeno un dolce amore.

15. Aria – Largo

Da quel volto sempre amato
Spira un'aura che consola
E m'invola tutto il cor.
Sì lo lascio nel mio petto,
Perché cresca in me il diletto
Di partir senza dolor.
Da quel volto sempre amato...

T'intendo sì mio cor, RV 668

16. Aria

T'intendo sì mio cor
Con tanto sospirar
Forse ti vuoi lagnar ch'amante sei.
Ah taci il tuo dolor,
Ah soffri il tuo martir
Tacilo e non tradir gl'affetti miei.
T'intendo sì mio cor...

17. Recitativo

Aure soavi e grate,
Garruli ruscelletti, ameni colli,
Voi placidi serbate
D'un rispettos'amante il nobil foco.
E se giammai per poco
A Fille dir la pena mia volete
Il nome di chi l'ama almen tacete.

18. Aria – Allegro non molto

Placido zeffiretto
S'incontri il caro oggetto
Dille che sei sospiro
Ma non le dir di chi.
Limpido ruscelletto
Se mai t'incontri lei
Dille che pianto sei
Ma non le dir ciglio
Crescer ti fè così.
Placido zeffiretto...

Se ben vivono senz'alma, RV 664

19. Aria – Largo

Se ben vivono senz'alma
Il bosco, il prato, il rio
Pur forza ha il pianto mio
Di moverli a pietà.
E par che dican: Barbara
Quant'è colei ch'a un core
Che langue per amore
In premio amor non dà!
Se ben vivono senz'alma...

20. Recitativo – Largo

Odi che contro te simili accenti
Mia bellissima Irene,
Pronuncian l'acque, gl'arboscelli e i fiori.
Perché non hai pietà delle mie pene
E in tanta crudeltà persisti ancora?
Ah, se di selce avessi
Quel cor che forse usa pietade altrui,
Che faresti di più? Mentre non vuoi
Con un sospiro almen recare aita
A chi preda restò degl'occhi tuoi.

21. Aria – Allegro

Nella tua guancia amorosa
La bellezza sta del giglio
E il vermiglio della rosa
Ma le spine hai dentro il cor.
Ahi se ancor nieghi mercede
A quest'alma che t'adora
Sì morirò, ma dirò prima ch'io mora
Che m'uccise il tuo rigor.
Nella tua guancia amorosa...

La cantata *Tra l'erbe i zeffiri* RV 669 può collocarsi, secondo gli esiti delle ricerche di Everett sui copisti vivaldiani, negli anni che vanno dal '27 al '28. L'*unicum* attraverso cui ci è giunta è attribuibile alla mano del padre di Vivaldi, Giambattista, su carte e rigature comuni ad altri lavori vivaldiani collocabili in quegli anni. E' una cantata che si apre con un'aria estremamente fresca e brillante, nel più tipico linguaggio vivaldiano: lunghe sequenze di note ribattute sia del basso che del canto, spezzate da una coppia di biscrome sull'orlo d'ogni battuta, intendono tratteggiare simbolicamente il moto dell'onda increspata dai placidi zeffiri, consentendo inoltre al canto di misurarsi con una scrittura discretamente virtuosistica. Per sottolineare la freschezza della scrittura si è in quest'edizione raddoppiato il moto del basso con dei *rasgueados* di chitarra, in modo da conferire ulteriore incisività alle due biscrome in levare. Con l'aria conclusiva, *Nel mar la navicella*, si presenta a Vivaldi l'occasione di misurarsi nuovamente con un testo descrivente tempeste di mare e navicelle sbattute, così com'era avvenuto per le due cantate *Amor hai vinto*, RV 651 e 638; qui tuttavia, diversamente dal più aderente ed appassionato descrittivismo delle due cantate gemelle, Vivaldi opta per una scrittura abbastanza neutra e priva di particolari madrigalismi, lasciando alle sequenze di semicrome del canto la responsabilità di trasmettere tutta l'agitazione espressa dal testo. La cantata *Era la notte quando i suoi splendori* RV 655 si eleva, sotto il profilo poetico, sopra alla banalità dei molti testi usati da Vivaldi per le sue cantate. Non che qui l'anonimo poeta riesca più elegante o più dotato stilisticamente rispetto ad altri suoi colleghi, per noi ancora anonimi; è soltanto l'intensità dell'espressione e la tragicità dello spunto che fanno di questi versi un esempio di forte ed efficace drammaticità. L'amante afflitto che, nel *tenebroso orrore* notturno vaga tra le tombe per ritrovare la sua amata morta, è senz'altro un tema dal sapore protoromantico che si staglia con forza sul piatto nitore di un'arcadia eternamente popolata da zeffiretti, augelletti e Silvie e Eurille scioccherelle. Questo testo dà così a Vivaldi l'occasione di descrivere, con armonie dure e modulazioni ardite, tutto l'alido e terrificante silenzio d'una visione notturna. Egli, che ha già dipinto degli efficacissimi notturni con i tre concerti de *La Notte*, o trattato il dramma della morte nel *Concerto funebre* o nei due lavori dedicati *Al Santo Sepolcro*, ci offre in questa cantata un altro grande saggio di stilizzata espressività.

La cantata *Geme l'onda che parte dal fonte* RV 657 è senza dubbio una delle cantate tecnicamente più impegnative composte da Vivaldi. Alla virtuosa è richiesta un'agilità eccezionale ed un controllo del fiato formidabile. Dei due manoscritti attraverso cui ci è pervenuta, quello autografo di Torino e la copia con indicazioni autografe di Dresda, il primo rappresenta l'originale, mentre il secondo è sicuramente un adattamento curato dall'autore stesso per venire incontro ad una cantata meno dotata. Il manoscritto di Torino, base di quest'incisione, contiene l'intero repertorio delle agilità vocali richieste ad un cantante; il metter in mostra la capacità d'eseguire terzine, salti, sincopi, trilli e arpeggi sia nella prima che nella seconda aria sembra quasi essere stato il principale scopo per cui Vivaldi ha composto questa cantata.

La cantata *Il mio povero cor* RV 658 è pervenuta a noi in una copia di mano del padre di Vivaldi con annotazioni e ripensamenti autografi del compositore. La scritta "Cantata 7.a" e le numerose istruzioni che Vivaldi ha aggiunto affinché il copista operasse vari trasporti tonali, fanno pensare all'esistenza d'una raccolta organica di cui la cantata faceva già parte, o a cui era destinata. *Il mio povero cor* è, dal punto di vista musicale, un piccolo capolavoro dello stile patetico vivaldiano: l'*incipit* del basso, con i suoi salti discendenti di settima e le note puntate (che a parere di chi scrive devono essere estese anche all'esecuzione delle crome in levare),

introduce già ad un'atmosfera languida e dolente; le continue sospensioni con cui sono musicate le parole "piange" e "si lagna", unitamente alla riuscitissima progressione centrale, fanno di quest'aria un equilibrato esempio d'espressività vivaldiana. Di segno diametralmente opposto, l'aria conclusiva incarna l'agitazione ed il moto espresso dalle parole "Disperato, confuso, agitato": sincopi continue, crome in controtempo ed arpeggi discendenti sono gli artifici che Vivaldi usa per dipingere, con la consueta efficacia, quel carattere impetuoso che costituiva poi anche l'elemento dominante della sua personalità.

La cantata *Indarno cerca la tortorella* RV 659 può essere cronologicamente collocata sul finire degli anni '20, ed è pervenuta a noi in un *unicum* vergato dalla mano del padre di Vivaldi. Dalle dimensioni contenute, *Indarno cerca la tortorella* è una cantata in cui le due arie non si discostano dal medesimo carattere dolente: il comune tempo ternario e l'idea cromatica che le informa fa di tutta la cantata una composizione molto equilibrata anche se decisamente statica. Allo scopo di sottolineare questo carattere, dimesso e struggente, si è rinunciato totalmente all'uso del troppo squillante cembalo, lasciando soli il violoncello e la tiorba.

Decisamente ben riuscita, nell'aderenza della musica al testo ed al suo carattere, è la cantata *La far-falletta s'aggira al lume* RV 660. Giunta a noi nell'*unicum* autografo conservato nella collezione di Torino, *La farfalletta* è un buon esempio di fresca creatività vivaldiana. Nell'aria d'apertura il basso in quartine di semicrome (di cui la prima acefala) riesce davvero a suggerire l'immagine dell'incerto e vivace volteggiare della farfalla; allo scopo di renderne meglio l'efficacia, in quest'incisione il basso è stato affidato ai soli cembalo e chitarra. Come al solito Vivaldi riesce a stilizzare con eleganza le immagini più intense: è il caso della seconda aria in cui il poeta-farfalletta vede "sorger la notte in cielo / e in tenebroso orrore / languire ogni splendor ch'a noi riluce". Rifuggendo gli accenti troppo drammatici, Vivaldi sceglie di tratteggiare un quadro sereno e tranquillo, rotto soltanto dalle rapide scale discendenti di biscrome, evidente simbolo del precipitare della povera farfalletta.

Federico Maria Sardelli

The cantata *Tra l'erbe i zeffiri* RV669 can be dated to 1727 or 1728, according to the research conducted by Everett into Vivaldi's copyists. The *unicum* by which the cantata has come down to us is attributable to the hand of the composer's father, Giambattista, and the paper and ruling are common to other works by Vivaldi datable to those years. This cantata opens with an extremely fresh and vivacious aria, composed in typically Vivaldian style: long sequences of repeated notes in both the bass and the voice parts, broken up by pairs of thirty-second-notes at the end of every bar, symbolize the movement of the rippling waves under the placid breezes, and give the singer an opportunity to exhibit her virtuosity. In order to highlight the freshness of the music, the bass line has been doubled on this recording by *rasgueados* by the guitar in order to give greater bite to the two thirty-second-note upbeats. The final aria, *Nel mar la navicella* gives Vivaldi another chance to try his hand at setting the descriptive text of a sea tempest and shipwrecks, as he did in the two cantatas entitled *Amor hai vinto* (RV 651 and 638). Here, however, unlike the passionate word-painting of the two twin cantatas, Vivaldi chooses a rather neutral and non-descriptive setting, leaving the responsibility of communicating the agitation expressed in the text to the sequence of sixteenth-notes in the vocal part.

The cantata *Il povero mio cor* RV 658 is extant in a manuscript in the hand of Vivaldi's father, with the composer's own annotations and second thoughts. The words "Cantata 7.a" and Vivaldi's many instructions for the copyist concerning changes of key would imply that this work was part of a larger collection, or was intended for one. *Il povero mio cor* is a minor masterpiece of Vivaldi's "pathetic" style: the *incipit* in the bass, with its descending leaps of a seventh and its dotted notes (dots which, in this writer's opinion, should also be applied to the eighth-notes of the anacrusis), establish a languid and sorrowful tone. The continuous suspensions on the words "piange" and "si lagna", together with the effective central harmonic progression, create a well-balanced example of Vivaldian expressivity. Diametrically opposed to this is the final aria which embodies the agitation and movement expressed by the words "Disperato, confuso, agitato": continuous syncopations, eighth-notes on the off beats, and descending arpeggios are the devices which Vivaldi, with his customary skill, employs to paint the impetuous character which also dominated his personality.

The cantata *Geme l'onda che parte dal fonte* RV 657, is without question one of Vivaldi's most difficult cantatas from a technical stand point. The virtuoso singer must possess exceptional agility and formidable breath control. This work is found in two manuscripts: the original autograph copy in Turin, and a second copy with autograph indications in Dresden, which is certainly an adaptation made the composer for a less accomplished singer. The Turin manuscript, upon which we have based this recording, makes every possible demand on a singer's agility. Indeed, the brandishing of her ability to execute triplets, leaps, syncopations, trills and arpeggios - in both the first and the second aria - almost seems to have been Vivaldi's primary goal in composing this cantata.

The text of the cantata *Era la notte quando i suoi splendori* RV 655 rises above the banality common to much of the poetry set by Vivaldi in his cantatas. It is not that the anonymous poet of this work is more elegant or gifted than his other (equally anonymous) colleagues; it is simply the intensity of expression and its tragic character which makes of these verses an example of strong and effective drama. The afflicted lover who, in the shadowy horrors of night, wanders among the tombs looking for his deceased beloved, is without question a proto-romantic theme, which breaks away from the simplicity of a pastoral dream world eternally inhabited by breezes, songbirds, and carefree nymphs named Silvia and Eurilla.

This text gives the composer the opportunity to experiment with harsh harmonies and daring modulations in order to describe the chilling and terrifying silence of a nocturnal vision. Vivaldi, who had already brilliantly painted night scenes in his three concertos entitled *La Notte*, and had addressed the drama of death in his *Concerto Funebre* and the two works dedicated to the Holy Sepulchre, offers in this cantata another grand display of stylized expressivity. The cantata *Indarno cerca la tortorella* RV659 can be dated toward the end of the 1720s, and is extant in an *unicum* written in the hand of Vivaldi's father. A relatively short piece, this cantata consists of two similarly melancholy arias: the ternary meter and the pervasive chromatic themes produce a well- balanced albeit decisively static work. In order to highlight this subdued and grievous character, the ringing sound of the harpsichord has been eliminated, leaving the cello and theorbo alone on the basso continuo.

The cantata *La farfalletta s'aggira allume* RV 660 is quite successful in the manner in which the music closely adheres to the words and character of the text. Extant in an *unicum* autograph preserved in Turin, *La farfalletta* is an excellent example of Vivaldi's fresh inventiveness. In the opening aria, the four sixteenth-notes (the first is an upbeat) in the bass is wonderfully efficacious in its suggestion of the uncertain and vivacious fluttering of the butterfly; this character has been appropriately underlined on this recording by entrusting the part to the harpsichord and guitar alone. As always, Vivaldi manages to stylize the most intense images with great elegance, as in the second aria where the poet-butterfly sees "the night rise in the sky, and in shadowy horror, every splendor which shines on us languish" ("sorger la notte in cielo / e in tenebroso orrore / languire ogni splendor ch'a noi riluce"). Eschewing excessively dramatic tones, Vivaldi chooses to portray a scene of calm and serenity, which is only broken by the rapid descending thirty-second-notes, obviously symbolizing the fall of the poor butterfly.

Federico Maria Sardelli
(translation: Candace Smith)

Tra l'erbe i zeffiri, RV 669

1. Aria – Andante

Tra l'erbe i zeffiri
Placidi spirino,
Nel rivo mormori
L'onda d'argento.
Fra fronde scherzino
Gl'augelli garruli
E lieti cantino
Il mio contento.
Tra l'erbe i zeffiri...

2. Recitativo

Voi rivi, augelli, venti,
Col vostro soffio, canto e mormorio
Formate al mio piacer dolci concenti.
Che se una volta a me foste d'oggetto
Di pianto, di sospiri e di lamenti
Ora siete al mio cor di gioia e riso.
La bella Silvia tanto da me amata
Doppo un lungo penare alfin d'è resa
Tributaria a' suoi voti.
E già nel ciel d'Amore
Splende serena e bella
Quell'amorosa stella
Ch'al nostro cor ci diè soave calma
Col fare di nostr'alme una sol alma.

3. Aria – Allegro

Nel mar la navicella
Doppo lunga e ria procella
Trova tutto il suo conforto
E sprezzando va quell'onde
Che già prima l'insultò.
Tal'è questo mio core
Che soffrì molto in amore
Or ch'è in braccio del suo bene
Và sprezzando quelle pene
Ch'in amare già provò.
Nel mar la navicella...

Era la notte quando i suoi splendori, RV 655

4. Recitativo

Era la notte quando i suoi splendori
Spargea Latona tra i notturni orrori.
Tra que' amici silenti
Tirsi ramingo e solo,
Sospinto dal suo duolo,
Il piede approssimando
Dove stava il suo bene e colà giunto
Immobile mirando quelle mura
Che racchiudean l'amato suo tesoro,
Colmo il cor di martoro,
Tenendo ver di quelle
Le meste luci affisse
Con sospiri interrotti così disse:

5. Aria – Largo

Duri marmi ch'il mio bene
In voi stessi custodite
Deh mi dite
Se vi regna in lei pietà.
Or per dar più crude pene
All'afflitta anima mia
Di voi sia
Dura più sua crudeltà.
Duri marmi ch'il mio bene...

6. Recitativo

Sfogando in questa guisa
L'amoroso cordoglio
Ch'il core gli struggeva,
Senza poter veder la sua adorata,
Sconsolato partissi
Doppo lunga dimora
Perché sorgea l'Aurora.
Partì ma con speranza
Di veder quell'oggetto
Per cui stava in tormenti,
E partendo proruppe in questi accenti:

7. Aria – Allegro ma non molto

Se non potei mirar
Le luci del mio sol
Diteli voi per me che fido l'amo.
Nel vostro favellar
Udirà il mio gran duol
E il piacere di sua fé che tanto bramo.
Se non potei mirar...

Geme l'onda che parte dal fonte, RV 657

8. Aria – Andante

Geme l'onda che parte dal fonte,
Languie il fiore che il sole non vede
E in la valle nel prato, e sul monte
Sempre in pianto ora parte, ora ride
Usignuol che l'amante perdé.
Ma non geme, non languie, né piange
Quell'augello, quel fior e quell'onda
Come il cor che nel petto si frange,
Come l'onda cui duolo circonda,
Caro Tirsi lontana da te.
Geme l'onda che parte dal fonte...

9. Recitativo

Ah ch'un'immensa doglia
Tutta mi strugge in pianto e non so come
Questa, ch'in te sol vive
Alma d'amor ferita
Lunge dagl'occhi tuoi rimanga in vita.
So ben, che se la speme
Di ritornar a vagheggiarti ancora
Non temprasse un dolor così inumano,
Ciò che fece il duol faria la mano,
Che men fiero sarebbe, e rio martire
Una volta morir che ogn'or languire.

10. Aria – Allegro non molto

Deh non partir sì presto
Conforto del mio cor,
Ristoro al mio penar, cara speranza.
Serbami al mio diletto
In onta a quel dolor
Che tenta d'atterrar la mia costanza.
Deh non partir sì presto...

Il povero mio cor, RV 658

11. Aria – Largo

Il povero mio cor
Lontan dal caro ben piange e si lagna,
E il faretrato Amor
Con sue lusinghe ognor vie più m'affanna.
Il povero mio cor...

12. Recitativo

Amor, crudele amor, perché tradirmi?
Perché dal sol ch'adoro
Frami sperar ch'un giorno
Rivedere potrò l'amato oggetto,
Dal crudele timor di lontananza
Questo povero core afflitto e lasso?
Perché con tue lusinghe ognor schernirmi?
Amor, crudele amor, perché tradirmi?

13. Aria – Allegro

Sempre invano il Dio d'Amore
M'allettò co' vezzi il core,
Ma col vanto d'un bel pianto
Ad amar poi lo sforzò.
Tropo ponno quelle stille
Nel cader da due pupille
Né piatade a una beltade
In quel duol negarsi può.
Sempre invano il Dio d'Amore...

Indarno cerca la tortorella, RV 659

14. Aria – Adagio

Indarno cerca la tortorella
Al suo compagno di far ritorno,
Se la spietata sorte rubella
Dal suo tesoro lunge la vol.
Mesta si lagna piange e sospira,
Nell'aure sparge tutto il suo duol.
Indarno cerca la tortorella...

15. Recitativo

Non sta un'ora disgiunta
Dall'idol suo adorato
La tortorella amante,
Che tosto il va cercando, e se ben presto
Non ritrova, si lagna
Della sua cruda sorte.
Ma, oh Dio, qual mai di morte
Pena maggior io sento?
Poi che talor, se tento
Di far ritorno a te, Tirsi adorato,
Più lontana mi guida il crudo fato.
Io pur piango e sospiro
Qual tortorella amante,
Ma vuò sperar ch'un giorno
Di tormentarmi più, stanco il destino
Lascerà che ritorni a te vicino.

16. Aria – Larghetto

La sola spene
Di rimirarti
E ritrovarti
Qual ti lasciai
A te fedel,
Tempra l'affanno
Crudo e tiranno
Di lontananza
Fiera e crudel.
La sola spene...

La farfalletta s'aggira, RV 660

17. Aria – Andante molto

La farfalletta s'aggira al lume,
Sen vola l'ape d'intorno ai fiori,
E Clizia amante segue il suo sol.
Per te mio caro vezzoso nume,
Nel sen io sento gl'accesi ardori,
Se in me Cupido spiegò il suo vol.
La farfalletta s'aggira al lume...

18. Recitativo

Silvia, tu quella sei,
Di qualità sì adorna, che conviene
Al cor per te impiegar tutto il suo bene.
De' tuoi begl'occhi al lume,
Di tue guance al bel fiore,
Di tue bellezze al sole,
Volo, seguo m'aggiro
Qual Clizia, qual ape e qual farfalla,
E attonito in amor taccio ed ammiro.
Ma lascia ch'in mercé di quell'affetto
Che per te serbo in petto,
Mi strugga a' tuoi splendori
Vagheggiando il tuo volto
Mentre adoro quel bel ch'in te è raccolto.

19. Aria – Largo

Vedrò con nero velo
Sorgere la notte in cielo
E in tenebroso orrore
Languir ogni splendor ch'in noi riluce.
Ma in te non vedrò mai
Perder de' vaghi rai
L'insolito fulgore
Che sempre nel mio cor più bel traluce.
Vedrò con nero velo...

Nella cantata *Si levi dal pensier* RV 665, giunta a noi in un'unica copia manoscritta oggi a Torino, vi sono indicazioni autografe del compositore volte ad arrangiare questa composizione in una cantata per contralto, probabilmente in vista di una seconda destinazione. La cantata è nel suo insieme un esempio di perfetto equilibrio formale ed un saggio di felice invenzione. Il testo poetico, arcadicamente ricalcato sulle consuete schermaglie amorose tra ninfe e pastori, offre un'inconsueta ambientazione veneta della vicenda, quando, nell'ultima ana. Clori scaccia sdegnata l'infedele Daliso con le parole «Vanne sull'Adria, infido». È poco chiaro oggi quali fossero i riferimenti storici e biografici a cui questo verso alludeva, ma non possono non richiamarci alla mente la chiusa della *Juditha Triumphans* ove si cantava «Adria vivat et regnat in pace».

Un altro accenno enigmatico del testo è riservato al «concavo istromento» con cui Daliso suole eseguire il suo «soave concento» e che non può non ricordarci quella grande conchiglia marina usata a mo' di tromba a cui Vivaldi dedicò il suo concerto *Conca* RV 163, suggestione suffragata anche dall'ambientazione adriatica della vicenda.

La cantata *Par che tardo* RV 662 è pervenuta tramite due copie, entrambe autografe, oggi conservate a Torino e Dresda. La copia di Dresda, probabilmente posteriore a quella di Torino, fu un poco limitata nell'estensione vocale (in acuto non supera mai il Sib₄ mentre l'altra tocca il Do₅) e subì qualche semplificazione in vista d'una esecuzione che probabilmente non poteva garantire a Vivaldi quelle notevoli doti vocali disponibili invece fra i suoi interpreti veneziani o mantovani. La prima aria presenta un'originale e deliziosa variante del frequentatissimo tetracordo discendente, qui dipinto per figure acefale di semicrome ribattute spezzate ogni volta da un salto. Il canto è fin da subito, a dispetto della tranquillità dell'andamento, impegnato in agilità e salti che tendono a sfruttare la completa estensione Do₃-Do₅. Ma qui il virtuosismo non vuole stupire per sé stesso, bensì creare un effetto di radiosa e dolcissima solennità. È la seconda aria invece incaricata di tomare al consueto linguaggio concertistico di Vivaldi, pieno di spinto e rapidità, anche qui, come avveniva in *Sorge vermiglia in ciel*, le parole «Allor che in cielo / notte il suo velo / distenderà» offrono a Vivaldi lo spunto per far correre la voce dall'acuto al grave con scale vertiginose.

Fra le cantate vivaldiane dalla scrittura più virtuosistica, spericolata ed estesa, spicca senz'altro questa versione di *Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora* RV 667, cantata destinata ad un interprete – femminile o maschile – dalle straordinarie risorse vocali. Noi oggi disponiamo di due manoscritti, entrambi autografi, contenenti due differenti versioni di questa composizione: la prima, che è conservata a Torino, costituisce la stesura originaria, ad essa Vivaldi apportò delle modifiche allo scopo di semplificarne l'esecuzione nella prospettiva d'una committenza tedesca e della probabile destinazione a cantanti meno dotati di quelli di cui egli s'avvalse per eseguire la versione originaria. Sicché l'altro autografo vivaldiano conservato oggi a Dresda altro non è che la versione facilitata d'una pagina che invece s'impone nella storia della cantata per le sue peculiarità di estremo virtuosismo. In quest'incisione si è dunque presentata la primitiva stesura vivaldiana. Qui stupisce anzitutto l'estensione vocale richiesta: da Sol₂ a Si, ovvero la somma delle tessiture d'un contralto è d'un soprano. Una simile estremizzata polarizzazione grave-acuta è stata certamente sollecitata dalla destinazione ad una (o un) cantante dalle risorse vocali eccezionali, ma è anche il testo stesso della cantata a suggerire a Vivaldi degli evidenti madrigalismi e descrittivismi di pronta efficacia: i frequenti giochi di contrasto fra ombra e luce («quando tra l'ombra poi Espero luce», oppure e quando nasce il sol / e quando muore») vengono prontamente tradotti da Vivaldi in salti grave-acuto o acuto-grave davvero vertiginosi.

Questo gioco ricorre per tutto il primo recitativo e per entrambe le arie. La seconda aria offre inoltre a Vivaldi l'occasione per scrivere un brano d'impostazione concertistica, con una struttura virtuosistica del concerto solistico, laddove gli incisi del basso fungono da sintetiche citazioni di uno stilizzato Tutti orchestrale. L'effetto è travolgente: la voce corre continuamente per scale ed arpeggi violinistici che tolgono il respiro, mentre il basso incalza con incessanti pulsazioni. È forse l'aria virtuosistica dall'effetto più drammatico ed espressivo fra quelle composte da Vivaldi nelle sue Cantate.

La cantata *Fonti del pianto* RV 656 è, assieme al *Concerto Funebre* RV 579 o alla sonata *Al Santo Sepolcro* RV 130 uno splendido esempio di come Vivaldi nesca a sintetizzare, compassare ed illuminare il dolore rifuggendone l'aspetto tetro per privilegiarne quello di serena e melanconica interiorità. La tonalità di Sib maggiore, già impiegata appunto nel *Concerto Funebre*, non ha per tradizione nessun aspetto tragico. Pure Vivaldi l'adopra con arte conducendola fin da subito in luoghi remoti e imprevedibili, lasciando a queste dolci sorprese ed allo struggente disegno della voce tutta la responsabilità espressiva che si rivela straordinariamente efficace nel descrivere quella ricorrenza di «pianto», «lagrime», «struggasi»,

«dolor» di cui il testo è punteggiato. La seconda aria dissolve con noncuranza quella mesta atmosfera per saltellare su e giù per il banale contrasto «quanto crudel tu sei/quanto fedel son io», bene esemplificato dall'andamento concitato del basso che fa un salto all'inizio d'ogni misura.

La cantata *Usignoletto bello* RV 796 è giunta a noi in due copie manoscritte, oggi entrambe alla Sächsische Landesbibliothek di Dresda. Il recente ritrovamento del secondo manoscritto (1992), vergato dal padre di Vivaldi, Giambattista, ha permesso di stabilire con certezza la paternità dell'opera ma ha alimentato i dubbi su quale fosse la sua versione primitiva, giacché nella copia di mano tedesca si trova scritta in Sol maggiore mentre la versione ritrovata è in Mib maggiore. L'analisi ed il confronto di queste due fonti permettono di stabilire che, nonostante la copia di mano del padre di Vivaldi sia più autorevole e di certa officina vivaldiana, pure la versione tedesca presenta la cantata in quella che fu certamente la sua tonalità originale; pertanto in quest'incisione viene eseguita in Sol maggiore. La cantata s'iscrive perfettamente in quell'estetica arcadica trita e consunta popolata da ninfe, pastori e soavi augelletti che con il loro canto offrono metafora ora alle gioie, ora ai lamenti degli amanti.

La cantata *Del suo natio rigore* RV 653 si conserva a Torino in un'unicum vergato dal padre di Vivaldi contenente numerosi interventi autografi tesi a correggere e dimensionare la cantata. Si tratta d'una composizione quadripartita di un certo impegno tecnico-vocale e di interessante tessuto armonico. L'incipit del basso nella prima aria alimenta – come sovente avviene nelle cantate vivaldiane dove il basso non è mai numerato – alcun dubbi circa la sua realizzazione armonica. L'ultima aria, di carattere agitato, presenta un'imitazione stretta (un quarto di distanza) tra basso e canto, espendiente che Vivaldi ha usato, con tutt'altro effetto espressivo, nel terzo movimento del concerto per violino *Il Riposo* RV 270 e nel concerto per fagotto *La Notte* RV 501.

Federico Maria Sardelli

In the cantata *Si levi dal pensier* RV 665, extant in an unicum manuscript copy preserved today in Turin, there are autograph indications made by the composer himself which serve to arrange this composition for a contralto voice; Vivaldi probably planned to destine this work to a second performer. The cantata as a whole is an example of perfect formal balance and an exercise of felicitous invention. The poetic text, typically Arcadian in its romantic skirmishes between nymphs and shepherds, offers an atypical setting in the Veneto region: in the last aria, Clori indignantly chases away the unfaithful Daliso with the words “Vanne sull’Adria, infido”. The historical and biographical references to which this line alludes are today unclear. Nonetheless, it necessarily brings to mind the close of *Juditha Triumphans* with the words “Adria vivat et regnat in pace”. Another enigmatic reference in the text is dedicated to the “concavo istromento” with which Daliso usually performs his “soave concento”. This reference unquestionably reminds us of the great sea shell which Vivaldi used as a trumpet in his *Conca Concerto* (RV 163), a theory supported by the Adriatic setting of the story.

The cantata *Par che tardo* RV 662 is extant in two copies, both autograph, today preserved in Turin and Dresden. The latter copy, probably later than the one in Turin, employs a somewhat limited vocal range (it never goes higher than Bb, while the other ascends to high C). Moreover, it appears to have been simplified for a performance in which Vivaldi could probably not count on the Mantua. The first aria presents an original and delightful variation of the extremely common descending tetra-chord, here portrayed by figures of repeated sixteenth notes played as an anacrusis and each time broken by a leap. In contrast to the tranquil tempo, the vocal line immediately presents virtuosic passages of agility and of leaps which tend to exploit the entire range from c’ to c” Yet this virtuosity is not meant merely to surprise but is rather intended to create an effect of radiant and wonderfully sweet solemnity. The second aria, by contrast, is responsible for restoring Vivaldi’s traditional musical language, full of spirit and quickness. Here, too, as in “*Sorge vermiglia in ciel*”, the words “Allor che in cielo/notte il suo velo/distenderà” provide the composer with the inspiration for dizzying scales in the voice from the top to the bottom of her range. Among the Vivaldi cantatas which exhibit a more virtuosic, ample and “daredevil” style of writing, this version of *Sorge Vermiglia in ciel la bella Aurora* RV 667 undoubtedly stands out. This cantata was written for a performer-male or female-or extraordinary vocal gifts. Today two autograph manuscripts exist which contain two different versions of this composition. The first, preserved in Turin, is the original; Vivaldi then modified it, simplifying it in view of a possible German commission and probable performance by less skilled singers than those for whom the work was originally composed. Thus, the other Vivaldi autograph preserved today in Dresden is none other than the simplified version of a work which instead stands apart in the history of the cantata for its extreme virtuosity. This recording presents the earlier version. In this work, one is above all struck by the vocal range required: g-b”, that is to say, the combined tessitura of an alto and a soprano. Such an extreme polarization of low and high was certainly solicited by the exceptional vocal resources of the (male or female) singer for whom the piece was destined. Nonetheless, it is also the text itself which suggests obvious cases of effective word-painting and descriptive writing. The frequent contrasts between shadow and light (“quando tra l’ombre poi Espero luce”, or “e quando nasce il sol/e quando muore”) are readily translated by Vivaldi into spectacular leaps from low to high and vice versa. This game of contrasts recurs throughout the first recitative and in both the arias. The second aria, moreover, offers Vivaldi the chance to write a piece in concerto style, with a virtuosic structure typical of the solo concerto: the incipits of the bass serve as succinct citations of a stylized orchestral *Tutti*. The effect is overwhelming: the voice runs

without pause over breathtaking scales and arpeggios, as if it were a violin, while the bass pushes ahead in relentless pulsation. This is perhaps the most dramatic and expressive of all the virtuosic arias in Vivaldi's *cantatas*. The cantata *Fonti del pianto* RV 656 is, together with the *Concerto Funebre* (RV 579) and the *Sonata al Santo Sepolcro* (RV 130), a splendid example of how Vivaldi manages to synthesize, distill and illuminate pain, shunning its gloomy aspects in favor of an serene and melancholy interiority. The key of Bb Major, already used in the *Concerto Funebre*, does not by tradition connote tragedy; yet Vivaldi employs it artfully, leading it from the very beginning into remote and unexpected areas. Thus these sweet surprises together with the heartrending shape of the vocal line become entirely responsible for expression, and they prove to be extraordinarily efficacious in describing the recurring images of "weeping", "tears", "desperation" and "dolor which are sprinkled throughout the text. The second aria nonchalantly dissolves that mournful atmosphere, leaping high and low to bring forth the banal contrast implied by the words "quanto crudel tu sei/quanto fedel son io". This affect is well illustrated by the lively movement of the bass which begins each bar with a leap. The cantata *Usignoletto bello* RV 796 has come down to us in two manuscript copies, both preserved in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden. The recent discovery of the second manuscript (1992), written by Vivaldi's father Giambattista, has permitted the certain attribution of this work. At the same time, however, it has raised the question as to which version came first, since the copy in a German hand is in G Major but the newly discovered version is in ED Major. A comparative analysis of these two sources reveals that, while the copy by his father is more authoritative and unquestionably attributable to Vivaldi, the German version nonetheless presents the cantata in what was certainly the original key. For this reason, we have recorded the cantata here in G Major. The work fits perfectly into that trite and overused Arcadian aesthetic populated by nymphs, shepherds and gentle birds who, with their song, represent metaphorically the joys and sorrows of lovers. The cantata *Del suo natio rigore* RV 653 is preserved in Turin in an unicum manuscript copied again by Vivaldi's father. This manuscript contains numerous autograph comments which correct and shorten the cantata. The work, composed in four parts, is fairly difficult from a vocal standpoint and is interesting harmonically as well. The incipit in the bass in the first aria-like many of Vivaldi's cantatas, where the bass is never figured - raises certain doubts as to the harmonic realization. The last aria, of an agitated character, presents strict imitation (at the fourth) between the bass and the voice. Vivaldi employed this device for completely different expressive ends in the third movement of the violin concerto *Il Riposo* (RV 270) and in the concerto for bassoon *La Notte* (RV 501).

Federico Maria Sardelli
(translation: Candace Smith)

Si levi dal pensier, RV 665

1. Aria – Allegro

Si levi dal pensier
Quel volto lusinghier ch'ancor mi piace.
Il cor non mai placato,
Solo di sdegno armato,
Sempre per lui s'accenda
E in me più non risplenda
Pura d'amor la face.
Si levi dal pensier...

2. Recitativo

Pastori vaghi e infidi
Io so ch'un vostro sguardo
È mentito e bugiardo,
E che son tradimenti
Vostre finte promesse e giuramenti.
Ma 'l soave concento
Di concavo istromento
Che Daliso infedel forma sovente
Con tal dolcezza, oh Dio,
Ch'in ciel si ferma il sol, nel prato il rio,
M'allettò, mi costrinse
A creder con piacer ciò che mi disse:
Ma saprò far come già fece Ulisse.

3. Aria – Allegro

Vanne sull'Adria infido,
Che già di te mi rido e t'abbandono;
Ch'a me non mancherà
D'altri la fedeltà se Clori sono.
Vanne sull'Adria infido...

Sorge vermiglia in ciel, RV 667

4. Recitativo

Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora,
Ed io dolente all'ora
Per crudeltà d'amor, di pena in pena,
Mi vò struggendo, oh Dio,
Senza sperar pietà del dolor mio.
Quando tra l'ombre poi espero luce
Raddoppiarmi allor sento
Il mio fiero tormento,
E così passo sempre i giorni e l'ore
E quando nasce il sol, e quando muore.

5. Aria – Largo

Nasce il sole ed io sospiro
Perché miro
Che l'ingrata pastorella
Sempre lungi da me và.
Muore il sole e allor io sento
Un tormento
Che nel seno il cor vien meno,
Se non ha di me pietà.
Nasce il sole ed io sospiro...

6. Recitativo

Ah Silvia tu sei quella
Crudele pastorella,
Che sazia ancor non sei di tormentarmi?
Se a pascere l'armento io ti ritrovo
Il mio diletto egl'è di rimirarti,
Ma quando alla capanna fai ritorno
Perdo tutto il piacer di vagheggiarti.
Se ti seguo mi fuggi,
Se ti parlo d'amor fiera e spietata
Mi schermisci e m'offendi
E la pace al mio cor vieti e contendi.
Ma se sapessi almeno
Come placare un dì la tua fierezza!
Oh Dio! Che posso sol nel mio martire
Amarti col sperare e col soffrire.

7. Aria – Allegro

Ardi, svena, impiaga, atterra
Sino il Ciel, i Dei, la terra
Sveglia pur contro di me.
Con martir, pena e dolore
L'odio, l'ira e 'l tuo rigore
Sazia pure ma costante
Sarà sempre la mia fè.
Ardi, svena, impiaga, atterra...

Par che tardo, rv 662

8. Aria – Larghetto

Par che tardo oltre il costume
Oggi scenda al mar d'Atlante
Il bel Dio che col suo lume
E la terra e il ciel rischiara.
Ed intanto il core amante
Cui l'ocaso appresta un bene
Trova il duol nella sua spene
E a soffrir godendo impara.
Par che tardo oltre il costume...

9. Recitativo

Quando tu d'Anfitrite
In grembo giacerai, celeste Auriga,
Io della bella Clori
In grembo goderò felice amante.
Di tante pene e tante
Per lei sofferte avrò dolce ristoro
De' miei sospir, del duol, del lungo pianto.
Deh a dar pace al mio core
Affretta, o sol, affretta il corso alquanto.

10. Aria – Allegro

Allor che in cielo
Notte il suo velo
Distenderà,
In braccio a Clori
De' miei dolori
Ristoro avrò.
De' scorsi affanni
Amori i danni
Compenserà
E la mia fede
Dolce mercede
Ritroverò.
Allor che in cielo...

Fonti del pianto piangete, RV 656

11. Aria – Andante

Fonti del pianto,
Piangete tanto
Sino che in lagrime
Struggansi il cor.
Mio cor amante
Sei di diamante,
S'oggi non spezzati
Al mio dolor.
Fonti del pianto...

12. Recitativo

Come cor più spietato
Non v'è del duro cor della mia Filli,
Così più desolato
No che non v'è di te, mio cor amante.
Tu fido, ella incostante,
Tu l'ami, ella t'abborre,
Tu la segui, ella ti fugge. A duol cotanto
Se resistere non puoi
Struggiti afflitto cor, struggiti in pianto.

13. Aria – Allegro

Guarda negl'occhi miei
Filli spietata oh Dio
Quanto crudel tu sei,
Quanto fedel son io,
Guarda quanto t'adoro.
E come è in me l'amore
Egual a tua bellezza
Rimira entro il mio core
Egual a tua fierezza il mio martoro.
Guarda negl'occhi miei...

Usignoletto bello, RV 796

14. Aria – Andante

Usignoletto bello

Che su quel ramoscello stai cantando

Ferma tue voci un poco e a me rispondi.

Dimmi se quel bel canto

È tuo sospiro o pianto

Con cui sfogando vai

L'amoroso foco in fra le frondi.

Usignoletto bello...

15. Recitativo

Ma tu rapido fuggi e tra' più folti

E ombrosi rami il tuo bel volo arresti,

Che timori son questi?

Caro augellin diletto

Non paventar, ti ferma. Io già non sono

Né laccio che imprigiona, o stral che fere,

Ma sol son tuo compagno

Che il perduto mio ben cantando io piagno.

16. Aria – Larghetto

Come te cantando anch'io

Vo' sfogando il dolor mio

All'aure, ai venti

All'erbe, al prato.

Siamo dispari solo

Al corso, all'ali, al volo

Né posso come te

Portar volando il piè

Per girne là dov'è l'idolo amato.

Come te cantando anch'io...

Del suo natio rigore, RV 653

17. Recitativo

Del suo natio rigore
Armato questo cor io non tema
Di leggiadra beltade il dolce invito:
Sprezzai mai sempre Amore,
Ai prieghi sordo e quasi cieco al raggio
D'un volto lusinghier. Ma quando, oh Dio,
Pianger Lidia vidd'io
E da' suoi mesti lumi
Versar dolente umore, in quel momento
Si svegliò la pietade, Amor mi vinse,
Mancò il rigor ch'avea nel sen ricetta
E di quel pianto l'onda
Di fuoco accese un mar dentro il mio petto.

18. Aria – Andante

Quei begli occhi io pianger viddi
E d'amore tutt' acceso,
Tutto acceso allora il core
Nel suo ardor sentii languir.
Ed è ver che s'ei più pena,
Più gli piace, più gli piace,
L'amorosa ardente face
Onde nasce il suo martir.
Quei begli occhi io pianger viddi...

19. Recitativo

Ah, che d'Amore
Il cieco Nume alato trionfar vuole
D'ogni più fiero cor crudo ed ingrato;
E se di quei bei lumi al doppio sole
Ressister seppi io ceder ben dovea
Quando adombrato il viddi
Dal fosco ecclissi di quel mesto pianto,
Pianto che su quegl'occhi allor ch'apparve,
Dell'amore di Lidia
Testimonio non finto,
Quale amoroso incanto
Di Lidia volle amante
Questo mio cor già debellato e vinto.

20. Aria – Allegro

Disperato, confuso, agitato
Trovar pace non può questo cor,
Mentre lungi dal bene adorato
Mi dà morte l'acerbo mio cor.
Disperato, confuso, agitato...

Con questo quarto volume di cantate vivaldiane vengono ad offrirsi all'ascolto quelle composizioni per soprano solo a cui Vivaldi intese affidare un più colorito accompagnamento strumentale: gli archi, il flauto, il violino. Fra questo gruppo di lavori è stato poi inserito, derogando dall'iniziale piano dell'opera, la cantata *Tremori al braccio* rv 799, per soprano e continuo, scoperta nel 1999 presso la biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna; questo evento, e la gentilezza con cui il suo protagonista Olivier Fourés ha tempestivamente voluto mettere a disposizione il manoscritto perché entrasse a far parte della prima incisione completa delle Cantate vivaldiane, hanno permesso di offrire al pubblico la fruizione di questa rarità a breve intervallo dalla sua scoperta.

La cantata *Vengo a voi, luci adorate* rv 682, strumentata per archi e continuo, sembra appartenere all'ultimo periodo compositivo di Vivaldi, ovvero dopo il 1735 circa: ne fanno fede le caratteristiche cartacee e stilistiche. La sua forma Aria-Recitativo-Aria ricalca più l'impianto del concerto che non quello, tradizionalmente quadripartito, della cantata cosiddetta "doppia" (Rec.-Aria-Rec.-Aria). In questo scorcio dell'ultima produzione vivaldiana, ove l'impiego combinato di terzine e ritmi lombardi rende estremamente elegante la scrittura inclinandola ad inflessioni più galanti, l'invenzione di Vivaldi resta sempre vigorosa; nell'aderire ad un'evoluzione stilistica che pur i suoi contemporanei vollero misconoscergli, egli intese riversare nelle vuote formule d'un linguaggio che andava stereotipandosi la vena espressiva e trascinante che distingueva la sua natura. Nella seconda aria risalta con evidenza un'idea scritturale cara al compositore: si tratta della ripetizione insistente d'una nota di pedale alla parte acuta mentre le parti sottostanti elaborano il loro disegno; questo curioso escamotage era già stato impiegato nel quarto movimento del Concerto per la Solennità di S. Lorenzo, rv 286, ed in altri luoghi ancora, ma mai aveva assunto l'insistenza ossessiva ed infine grottesca che si ha in questa cantata, laddove per l'intera durata dell'aria, i secondi violini ribattono in sincope una nota fissa, chiamata a simboleggiare la costanza dell'amante disperato.

Che giova sospirar, povero core, rv 679, è trasmessa da una copia di mano tedesca legata in un volume di cantate di vari autori appartenute al duca Anton Ulrich von Sachsen Meiningen, che già dal 1723 si era distinto come interessato collezionista di musiche vivaldiane; il volume reca la data 1727, data che può essere intesa come terminus ante quem per la composizione della cantata. Ricalcata sulla tipica struttura quadripartita (Rec.-Aria-Rec.-Aria), la cantata descrive i sospiri ed i tormenti d'amore ricorrendo a raffinatissimi ricami melodici del canto e ad improvvise mutazioni tonali che offrono la misura di quanto Vivaldi fosse un compositore accurato e attento nel tradurre con esattezza le sfumature semantiche dei testi che musicava. La seconda aria è, in questo senso, paradigmatica: per descrivere «la pena dell'anima» e «l'affanno del cor», anziché impiegare le stereotipe formule del lamento, Vivaldi ricorre ad una vigorosissima e tumultuosa invenzione sostanziata da tempestosi "Tutti" orchestrali da cui emergono, ex abrupto, dei melanconici e delicati "Solo" cromatici dei violini; le legature a due delle semicrome per grado congiunto, specie se trasferite al canto, danno dell'«affanno» una traduzione musicale di forte espressività.

Il testo arcadico Perché son molli, offre a Vivaldi l'occasione per dipingere un prezioso affresco campestre, tutt'altro che scontato: se la prima aria s'inscrive perfettamente nel genere della Pastorale in 12/8 sopra a note di pedale, così com'era stata paradigmaticizzata nella versione corelliana del concerto *fatto per la Notte di Natale*, il recitativo accompagnato offre un'inatteso squarcio di forte descrittivismo sia poetico che musicale. Il testo, anonimo allo stato delle nostre conoscenze ma tutt'altro che mediocre come alcuni vorrebbero,

ostende una minutissima ed espressiva descrizione della natura vista non già come idealizzata culla di delizie bensì come tumultuoso coacervo d'orrori e perigli. È grazie a quest'intensa sollecitazione poetica che Vivaldi fu sospinto a lasciarci il più bello dei recitativi accompagnati da lui composti: continue variazioni di carattere, d'invenzione ed armonia accompagnano l'ascoltatore in un vortice d'affetti magistralmente dipinti. La cantata, nota attraverso una copia di mano ignota conservata presso la Bodleian Library di Oxford, si trova vergata in partitura ma – caratteristica estremamente anomala per la musica per archi vivaldiana – senza parte di viola. Quest'assenza, lungi dall'apparire come una precisa scelta, sembra invece esser dovuta ad una perdita, se si osserva l'incoerenza degli accompagnamenti della seconda aria: senza dubbio l'ignoto copista trasse la sua versione in partitura da una copia in parti staccate che già faceva difetto della viola. Per emendare parzialmente i più evidenti disagî armonici prodotti da questa perdita, si è ricostruita la parte della viola solo per quegli accompagnamenti dell'ultima aria che, per non suonare deformi, non potevano farne a meno.

Lungi dal vago volto, RV 680, e *All'ombra di sospetto*, RV 678, sono le sole cantate vivaldiane che prevedono uno strumento concertante a fianco della voce: il violino ed il traversiere, rispettivamente. Entrambe furono copiate dal più autorevole copista di cui s'avvalse Vivaldi, quello che verosimilmente può essere identificato in suo padre Giambattista. *Lungi dal vago volto* sembra essere stata parte d'un gruppo di cantate ordinato da Vivaldi stesso, se, come avvenne anche per RV 652 e 665, fu numerata con una cifra autografa. Ricca d'affetti e tinte espressive, la cantata trova già nel recitativo iniziale un'intonazione non convenzionale: la sequenza “mi perdo, / corro, mi fermo, rido e sospiro, [...] / ardo gelo, contento e tormentato” offre a Vivaldi l'occasione per descrivere con tinte vivaci questa moltitudine di moti, ricorrendo ad un'ampia tavolozza armonica. Parimenti, nella prima aria, compariranno ploranti sequenze discendenti di note puntate per esprimere il dolore o garrule note ribattute con trilli per il canto degli uccelli. Il violino è chiamato a duettare appassionatamente con la voce nella prima aria ed a brillare con una festante sequenza in doppie corde nell'aria finale. *All'ombra di sospetto*, RV 678, appartiene a quel gruppo di dodici cantate che andarono ad arricchire il repertorio vivaldiano della cappella elettorale-regia di Sassonia. Composta verosimilmente attorno ai primissimi anni '30, fu destinata a Dresda dove a ricoprire la carica di primo flauto era l'abilissimo Pierre-Gabriel Buffardin; è in lui che si deve ravvisare con ogni probabilità il destinatario della parte flautistica, scritta in un linguaggio evoluto e galante, inusitadamente ricco d'appoggiature, tierces coulées ed altri ornamenti.

La ricerca vivaldiana è sempre gravida di nuove sorprese: riunita in un fascicolo che non inventariava correttamente il suo contenuto, la cantata *Tremori al braccio*, RV 799, è giunta ad arricchire inaspettatamente il repertorio vivaldiano grazie alle indagini di Olivier Fourès negli archivi della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. Copiata dal padre Giambattista, la cantata non pone dubbi d'autenticità. Il testo, particolarmente ricco d'affetti ed espressioni dolenti, offre a Vivaldi l'occasione di comporre un recitativo d'esordio alquanto insolito, aperto da tre trilli ribattuti che simboleggiano i tremori al braccio. Le due arie godono il pregio d'esser composte da invenzioni di ottima qualità ed essere introdotte da disegni del basso assai belli. Il carattere dolente di tutto il testo poetico invita Vivaldi ad adottare andamenti meditativi, segnati con i tempi “Andante” e “Largo”, ed a utilizzare disegni cromatici spezzati da salti.

Federico Maria Sardelli

This fourth volume of Vivaldi's cantatas presents to the listener those compositions for solo soprano for which Vivaldi provided a more colorful instrumental accompaniment: strings, flute and violin. We have included among this group of works (veering from our initial plan) the cantata *Tremori al braccio*, RV 799, for soprano and continuo, discovered in 1999 at the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. Thanks to this recent discovery, as well as to the generosity of Olivier Fourés in promptly making the manuscript available, we have been able to include in this first complete recording of Vivaldi's cantatas this rare work shortly after its appearance. The cantata *Vengo a voi, luci adorate* RV 682, arranged for strings and continuo, seems to belong to Vivaldi's last period, that is to say, after about 1735. Evidence for this may be found in both the compositional style and the manuscript itself. Its form of Aria-Recitative-Aria is more in keeping with the structure of the concerto than with the traditionally four-part form of the so-called "double" cantata (Rec.-Aria-Rec.-Aria). A glance at Vivaldi's late production reveals a particularly felicitous sense of invention. Here the combined use of triplets and Lombard rhythms gives great elegance to the music, leaning toward the *stile galant*. In his adherence to a stylistic evolution (an adherence unacknowledged even by his contemporaries), Vivaldi brought to the empty formulas of an increasingly stereotypical musical language a distinctively expressive and captivating vein. The second aria features a compositional device particularly dear to the composer: the insistent repetition of a pedal point in the highest voice while the lower parts elaborate their own design. This curious "legerdemain" had already been employed in the fourth movement of the *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo*, RV 286, and elsewhere, but it had never assumed the obsessive and ultimately grotesque perseverance which it has in this cantata. Here, for the entire duration of the aria, the second violins repeat the same note in syncopation, as if to symbolize the constancy of a desperate lover. *Che giova sospirar, povero core* RV 679 is extant in a German manuscript containing cantatas by various authors, which had belonged to Duke Anton Ulrich von Sachsen Meiningen. Already in 1723 this nobleman had distinguished himself as an interested collector of Vivaldi's music. The volume bears the date of 1727, thus the *terminus ante quem* for dating the composition. Written in the typical four-part structure (Rec.-Aria-Rec.-Aria), the cantata describes the sighs and torments of love. The refined melodic embroidery in the vocal part and the sudden shifts in tonality demonstrate the meticulous care with which Vivaldi translated the semantic nuances of the texts into music. The second aria is, in this sense, paradigmatic: in order to describe the "pains of the soul" and the "sufferings of the heart", Vivaldi shuns the stereotypical formulas of the lament and turns instead to a vigorous and tumultuous inventiveness based on tempestuous orchestral tutti sections from which abruptly emerge melancholy and delicate solo passages for the violins. The grouping in pairs of sixteenth notes moving stepwise, especially when transferred to the voice, give great expressivity to the musical depiction of the lover's "sufferings". The pastoral text of *Perché son molli* offers Vivaldi the opportunity to paint a delightful and imaginative fresco of country life. If the first aria is fully in keeping with the genre of the "Pastorale", written in 12/8 meter over pedal points (modeled after Corelli's own version of the genre in his *Concerto fatto per la Notte di Natale*), the accompanied recitative offers an unexpected example of great descriptiveness, both poetic and musical. The text, anonymous as far as we know but far from mediocre (as spurs Vivaldi to compose perhaps the most beautiful of all his accompanied recitatives. A continuous variety of character, invention and harmony accompanies the listener in a majestically painted whirlwind of affects. The cantata, extant in an anonymous manuscript preserved at the Bodleian Library in Oxford, is written out in score but without the viola part, an

extremely anomalous characteristic for Vivaldi's string music. This absence, far from being intentional, appears instead to indicate a lost part, particularly in light of the incoherence of the accompaniment in the second aria. The unknown scribe undoubtedly based his score on a set of separate parts, which already lacked that of the viola. In order to rectify in part the most obvious harmonic difficulties created by this absence, the part of the viola has been reconstructed, but only in those sections of the last aria in which the added voice is absolutely essential. *Lungi dal vago volto* RV 680 and *All'ombra di sospetto* RV 678, are the only cantatas by Vivaldi which call for a concertante instrument alongside the vocal part, i.e., a violin and a transverse flute, respectively. Both were copied by the most authoritative scribe employed by Vivaldi, most likely his father, Giambattista. *Lungi dal vago volto* seems to have been part of a group of cantatas ordered by Vivaldi himself, if (as is the case for RV 652 and 665) the numberings are in the composer's own hand. With a wealth of affects and expressive shades, the cantata is unconventional already in the opening recitative. The phrase "mi perdo, / corro, mi fermo, rido e sospiro, [...] / ardo gelo, contento e tormentato" inspires the composer to describe a multitude of affects with vivacious colors and a broad harmonic palette. Similarly, in the first aria, mournful sequences of descending dotted notes are used to express pain, while flourishes of repeated notes with trills illustrates songbirds. The violin is drawn into a passionate dialogue with the voice in the first aria and shines in a festive section employing double stops in the final aria. *All'ombra di sospetto*, RV 678, belongs to that group of twelve cantatas which Vivaldi provided for the chapel of the Saxon Elector. Probably composed in the early 1730s, it was intended to be played in Dresden, where the post of first flute was held by the excellent flutist, Pierre-Gabriel Buffardin. Buffardin was in all probability the dedicatee of the flute part, written in an evolved and galant style, unusually rich in appoggiaturas, tierces coulées and other ornaments. The study of Vivaldi's music always presents new surprises. Bound together in a mistakenly identified fascicle, the cantata *Tremori al braccio* RV 799 has become an unexpected addition to the composer's catalogue, thanks to the research conducted by Olivier Fourés in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. Copied by his father Giambattista, the cantata raises no question of authenticity. The text, particularly rich in affects and dolorous expressions, offers Vivaldi the occasion to compose quite an unusual opening recitative, starting with three repeated trills symbolizing the tremori al braccio (the shaking arm). The two arias stand apart as examples of the composer's extraordinary inventiveness and are both introduced by extremely lovely bass lines. The sorrowful character of the entire poetic text inspired Vivaldi to adopt a meditative pace marked by the indications "Andante" and "Largo", and to employ chromatic themes broken by leaps.

Federico Maria Sardelli
(translation: Candace Smith)

Vengo a voi, luci adorate, RV 682

1. Larghetto

Vengo a voi, luci adorate,
per dar tregua a tante pene
e ritorno ad amarvi. Benché siate tanto ingrato,
care luci del mio bene,
io lasciar non vo' d'amarvi.

2. Recitativo

Portando in sen l'ardor
che m'accendeste un giorno,
idolatra fedel a voi ritorno.
Ma se tosto pietoso,
ristoro da voi non date al mio gran foco,
datemi almen la morte:
perché troppo insoffribile martire
viver nel foco e non poter morire.

3. Allegro

Sempre penare
senza speranza
è un gran tormento,
occhi tiranni.
Né val sperare
dalla costanza
un sol momento
in tanti affanni.

Che giova il sospirar, povero core, RV 679

4. Recitativo

Che giova il sospirar, povero core,
se la crudele Irene
a tormentare avvezza
di te non cura, ti deride e sprezza?
E se talor si avvede
dell'angoscioso affanno,
che ai gravi moti tuoi più forza accresce,
sospira per inganno,
non già che pietà senta
ché pascere si vuol del tuo dolore.
Che giova sospirar, povero core?

5. Largo

Nell'aspro tuo periglio
sento, mio pover core,
che tutta langue in sen l'anima mia.
E cresce a quest'affanno
la forza dell'inganno,
che fa sempre maggior la pena ria.

6. Recitativo

Ma tu, nume d'amor, perché consenti
a così fiero oltraggio?
E questa è la mercede
che rendi ad un che volontario il piede
pose ne' lacci tuoi? Troppo mi grava
il giogo tuo pesante:
o volgi al mio desir la bella Irene
o sciogli dal mio pie' le tue catene.

7. Allegro

Cupido, tu vedi
la pena dell'alma,
Cupido, tu vedi
l'affanno del cor.
Fedele concedi
al core la calma
all'alma l'amor.

Perché son molli, RV 681

8. Largo

Perché son molli
i prati e i colli
del pianto mio,
quell'agnellette
schivan l'erbette
quasi ricolme
di rio veleno.
E quelle fonti
ch'escon da' monti
con chiare vene,
perché son piene
delle mie lagrime,
ninfe e pastori
nei loro umori
più non vi bagnano
il piede e il seno.

9. Recitativo

Dunque, già ch'il mio duolo
è giunto a tal ch'infesta ogni bel loco
ove infelice io poso,
fra scoscesi dirupi, antri profondi,
mestissimi recessi e spaventose
inospiti boscaglie
ove vestigio uman orme non stampa,
disperato n'andrò, e al luttuoso
canto d'upupe e gufi,
all'orrendo rimbombo
di ferini ululati, unito al fischio
di velenose serpi, a cui sovente
dall'oscuri caverne
disperata risponde eco dolente,
trarrò mia vita in un continuo pianto.
Così gli aprici colli e i prati ameni,
pastor, ninfe et armenti,
più turbati non fian da' miei tormenti.

10. Allegro

Le fresche violette
e le vezzose erbette
in voi fioriscano,
liete gioiscano
al mio partir.
So che tra lor diranno:
"Lungi sarei d'affanno
se quel partì da noi
che co' lamenti suoi
sempre ne fe' languir".

Lungi dal vago volto, RV 680

11. Recitativo

Lungi dal vago volto
della mia bella Elvira
Viver non posso. Oh Dio!
E pur crudo destin per mio tormento
or mi condanna a pascolar l'armento.
Ma qual da lungi ammira
non distinta beltade il guardo mio
pastorella che viene?
Temo d'errar, mi perdo,
corro, mi fermo, rido e sospiro ad un,
ardo, gelo, contento e tormentato.
Mi sembra alla divisa,
non mi par al sembante;
deh per pietade Amor, amico cielo,
sciogli dal mio bel sol la nube, il velo.

12. Largo

Augelletti, voi col canto
queste selve impreziosite,
ed io posso sol col pianto
consolare il mio dolor.
Fate voi che dolce incanto
con amor o con pietade,
chiami al bosco il mio tesor.

13. Recitativo

Allegrezza, mio core,
ch'al fin giunse alla meta
l'avida mia pupilla:
ti riconosco, o bella,
ti riveggio, mio bene,
t'abbraccio, pastorella.
Perdona, o cara, a' miei sospesi affetti,
perché errante pastor veder non suole
tra queste ombrose frondi aperto il sole.

14. Allegro

Mi stringerai sì, sì,
non partirai più, no.
Bella, ti rapirò se il cor non cede.
Avvinto al tuo bel sen
ti giuro, amato ben,
che mai ti mancherò d'amore e fede.

All'ombra di sospetto, RV 678

15. Recitativo

All'ombra di sospetto
il mio costante affetto
perde alquanto la fede,
e a beltà lusinghiera ei poco crede.

16. Larghetto

Avvezzo non è il core
amar beltà d'amore
ch'addolcisca il penar con finti vezzi.
Se lusinghiero è il dardo,
ogni piacer è tardo
e fia che l'adorar per forza sprezzi.

17. Recitativo

Oh quanti amanti, oh quanti
che fedeli e costanti
vengon delusi da lusinghe accorte,
d'amor fra le ritorte!
Più d'ognun così langue,
e tante volte il sangue
spargeria per mostrar il vero amore
concetto dall'ardore
di vezzosa bellezza,
ch'ognor gli strugge l'anima,
ed al suo affetto calma
mai spera di goder sin ch'ingannato
viene amante schernito et ingannato.

18. Allegro

Mentiti contenti
son veri tormenti
d'amante fedel.
Gran male è quel bene,
son dardi quei guardi
che vibra per pene
bellezza crudel.

19. Recitativo

Tremori al braccio e lagrime sul ciglio,
sospiri al labbro, al volto mio pallore
in sua muta favella
parlan teco, o mia bella, ed a quel core
che quest'anima adora
l'avviso del mio amor non giunse ancora?
Perché le mie catene
so strascinar con arte, acciò il rumore
non si senta de' ceppi
che mi stringono il core,
il ciglio del mio ben non le rimira;
e perché tace il labbro,
Amor sen' ride e non m'intende Elvira.

20. Andante

Quando chiami dolce e cara
quell'auretta che respiri,
tu favelli a' miei sospiri,
ma quel core non lo sa.
Perché sono le rugiade
che tu baci sull'erbette
sconosciute lagrimette,
non m'impetrano pietà.

21. Recitativo

Ah no, mia cara Elvira,
ch'una fiamma sì grande
sepolta non può star nell'alma mia.
Io t'amo, ed è sì forte
questo puro amor mio
che se di te non penso,
o che vivo non sono o non son io.

22. Largo

Quello che senti, o bella,
scherzare intorno al sen
è figlio del mio amor,
è un mio sospiro.
Ti priega, e pur non sa
s'amore o crudeltà
speri dal tuo bel cor
il mio martiro.