

Il giardino dei sospiri Magdalena Kožená

COLLEGIUM 1704 · VÁCLAV LUKS



Il giardino dei sospiri

Benedetto Marcello (1686-1739)

Arianna abbandonata (composed after 1727)

1	Prestissimo	2. 49
2	Adagio assai	2. 07
3	In minuet. Presto	0. 50
4	Recitative: Dove, misera, dove	2. 37
5	Aria: Come mai puoi	11. 01
6	Recitative: Se fia che pensi, o caro	1. 09
7	Aria: Che dolce foco in petto	5. 56

Leonardo Vinci (1690-1730)

Sinfonia from Maria dolorata (composed ca. 1723)

8	(Allegro)	2. 09
9	Largo	0. 25
10	(Minuet)	2. 06

Francesco Gasparini (1661-1727)

Atalia (1696)

11	Aria: Ombre, cure sospetti	5. 09
----	----------------------------	-------

Domenico Sarro (1679-1744): **Introduzione from Didone abbandonata**

12	(Allegro) *	1. 37
13	Largo e staccato *	0. 24
14	Minuetto *	1. 41

Leonardo Leo (1694-1744)

Angelica e Medoro: Or ch'è dal sol difesa (composed after 1730)

15	Aria: Or ch'è dal sol difesa	7. 44
16	Recitative: Siedi, siedì ben mio	2. 33
17	Aria: Che detto avranno mai	5. 19

George Frideric Handel (1685-1759)

Agrippina, HWV 6 (1709-1710)

18	Sinfonia	3. 35
----	----------	-------

George Frideric Handel (1685-1759)

Qual ti riveggio, oh Dio, HWV 150 (1707)

19	Recitative: Qual ti riveggio, oh Dio	0. 40
20	Aria: Empio mare, onde crudeli	7. 10
21	Recitative: Amor, che ascoso ne' suoi vaghi lumi	0. 43
22	Aria: Se la morte non vorrà	6. 55
23	Recitative: Questi dalla mia fronte	0. 56
24	Aria: Sì muora, sì muora	8. 40
25	Recitative: Ecco, gelide labbra	1. 04

* digital-only bonus track. not available on digital DSD files	Total playing time:	85. 27
--	---------------------	--------

Magdalena Kožená, mezzo-soprano

Collegium 1704

Václav Luks



For me, coming back to baroque repertoire is like opening the door to my grandparents' loft – full of familiar smells, handmade toys and old fairy-tale books. The sort of place where I can stretch myself out on top of a haystack, forget about the outside world for a little while and allow myself to be carried away to the unexplored wilderness of the past.

With this recording I would like to take you with me on a particularly exciting journey, not only because we uncovered some pieces which haven't been performed since they were first composed, but also because I could hardly imagine more passionate, savage, uninhibited yet loving and caressing companions for these desperate heroines than Václav Luks and the musicians of Collegium 1704.

I hope you enjoy listening to this music as much as I loved singing it.

Angela Winkler



Il giardino dei sospiri – A journey through the labyrinth of emotions

Since time immemorial, the garden has symbolised a place where peace and harmony reign, where nature becomes an embodiment of beauty, and where mankind in all of its complexity is just one part of the clockwork of the universe, of which the garden is a mirror. When we began weaving a web of dreams in 2015 for a staged project with Magdalena with the theatre and opera director Karl-Ernst Herrmann, his inexhaustible imagination gave rise to the idea of a garden where Magdalena would accompany us as we witness the tragic and joyous fates of ancient heroines. Of course, the journey through Herrmann's garden was meant to be not only a revelation of the labyrinth of human emotions, but also a tour of Italy and a demonstration of the amazing colourfulness and diversity of Italian Baroque music. Karl-Ernst Herrmann's health did not permit him to

finish his last work of music drama, so we decided to realise our shared idea at least in a concert version.

Each of the cantatas and scenes that we are presenting is a unique micro-drama depicting a Baroque snapshot of an instant when, as if by the waving of a magic wand, time stops in the middle of an exciting story, as the heroine appears before us in a hidden corner of the labyrinth, revealing the most profound emotions, which she experiences at moments of the deepest sorrow over betrayal (Ariadne abandoned by Theseus), horror at her own actions (Atalia, the murderer of her own descendants), a brush with eternity face to face with death (the nymph Ero deciding to follow her beloved by leaping into the waves), or amorous intoxication in the midst of the gorgeous Arcadian landscape (Angelica).

It is exciting to witness the inventiveness, imagination, and communicativeness of the old masters, who were able to create

concrete images of the natural elements in the form of the raging waves of the stormy sea (Handel: "Empio mar, onde crudeli") or ripples on the surface of a brook flowing through a meadow and the rustling of leaves as a breeze blows through the trees (Leo: "Odi il bel ruscelletto"), and how they could evoke with equal perfection the feeling of emptiness of a forsaken soul (Marcello: "Come mai, lasciarmi piangere"), the almost horror-stricken atmosphere of the broken mind of a murderous mother afflicted by pangs of conscience, or ominous forebodings and fear of punishment (Gasparini: "Ombre, cure, sospetti, trono, scettri, corone").

I believe that the sincerity and directness of the emotions that this music communicates are the main reason for its timelessness; the wealth that this music represents has lost nothing of its value even centuries later.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "V. Ch." with a stylized flourish at the end.

Napoli, Rome, Venice: The Capitals of the Chamber Cantata

The musical genre known as *Cantata* originates between the 16th and the 17th century, its name deriving from a rather straightforward description of its executive intention: a sung composition (well distinguished, therefore, from the *Sonata*, or other instrumental compositions). This versatile genre could vary in the number of movements as well as in the orchestral and vocal ensemble employed. In the 18th century, a cantata could be used for different scopes, mainly in a private context, such as material for the study of singing or for a performance in concert. With the select public of those concerts, the cantata proved to have much success as a refined musical genre, exclusive and popular, at the same time.

On what occasions was it possible to hear a cantata performed? The most suitable

would be a private concert in one of the aristocratic courts, where the host, usually a patron of the arts, would entertain a small group of guests, whether regularly or on festive occasions, for what was generally called *conversazioni*. On these occasions, the privileged few would witness the composition, in real time, and performance of a cantata, based on a chosen theme, with singers, composers and famous poets, all taking part in the creative process. The different public and private demands of these patrons often required new music to be performed, which would explain the thousands of chamber cantatas we find in our possession today.

For the most part, the author of the composition is unknown. On the other hand, the identity of the protagonists of the piece, as well as the events to which the text alluded, could be well known to the audience present. The conventional names of Arcadian poetry, such as Clori, Filli, Nice and Tirsi, only thinly concealed the patron or

other people connected to that particular performance. Allusions, literary citations and symbolic references were all intentional and played into the enhanced theatrical representation of everyday life, typical of the Baroque period.

Apart from the topoi of Arcadian poetry, the cantata repertoire privileged epic figures as well as those of Antiquity, especially tragic ones, such as Medea, Ariadne, Dido, Lucretia, etc. This album will concentrate on these tragic heroines and will tap into the most fertile of the cantata genre: that which is dedicated to the subject of Love. On a musical path divided by geographical location, we will explore these stories, as they were put into music, by the greatest Italian composers of the early 18th century.

Rome

Boasting a vast number of patrons, be it aristocrats, princes or cardinals, Rome could be regarded as the main centre for

the production of cantatas. It is where, in 1707, the young G.F. Handel composed the cantata “Qual ti riveggio, oh Dio” (the more known title “Ero e Leandro” is apocryphal).

The story of the two lovers is from Ovid’s *Heroides* and is mentioned in the *Canto XXVIII* of Dante’s *Purgatorio*. It is a love story hindered by a moral complication (Ero being a Priestess of Aphrodite) and by geographical distance (the two of them are separated by the strait of Hellespont). Their secret meetings take place every evening with Ero placing a lantern on the seashore and Leandro swimming across the strait, following the light. One night the wind blows out the flame and Leandro drowns in the strait.

In the Handel cantata we meet the priestess just as she discovers the body of her loved one. From a musical point of view, one can admire the full orchestral writing, with the addition of *obbligato* instruments (two oboes, a violin and a cello). The

“Middle-European” background of the composer is on display in the complex harmonic language and in the alternation of slow arias of evident solemnity and fast arias in dance meter (“Se la morte non vorrà” is almost a gavotte and Handel used it again in his *dramma per musica Agrippina*). There is also an experimental touch at the end of this cantata, which concludes, not with an aria, as could be expected, but with a recitative (“Ecco le gelide labbra”, where Ero kisses the lips of her beloved, before committing suicide).

The tragic story of Ero and Leandro must have been a favourite of Cardinal Pietro Ottoboni, who, in 1713, commissioned another cantata on the same subject from Carlo Francesco Pollaro (“Dalla cima di questa” which focuses on Leandro’s crossing of the strait).

Venice

The star-crossed story of Ero and Leandro might have struck a chord with composer Benedetto Marcello, who also defied the social conventions of his time. The Venetian nobleman secretly married in 1728 the singer Rosanna Scalfi, a commoner (upon his death, the marriage was declared null. Perhaps a vendetta by the powers that be?) Marcello composed for pleasure and had never turned his music making into a profession, and it is with this in mind that we must understand his presentation of himself as a *dilettante* in the public performance of the *Concerti grossi* op. I (Venice 1708) as well as in the published libretto for the oratorio *Joaz* (Florence, 1729). His aristocratic upbringing is also clearly reflected in his musical style, which is out of pace with what was in vogue at the time. It is enough to look at the vocal parts, rich in melodic invention, but without the facility for lyrical writing and the virtuosic

flair which one would expect from a composer of that era.

The cantata *Arianna abbandonata* reflects well his idea of melodic writing. An overture in three parts (*Prestissimo, Adagio Assai, In-Minuet Presto*) is followed by an accompanied recitative (the abundant use of chromaticism emphasises the tragic character of the scene). In the aria “Come mai puoi” Arianna collapses in despair, as the syncopated playing of the strings and the leaps in the vocal line evoke the fluttering heartbeat and tears of the abandoned woman (This is somewhat mitigated by harmonic progressions that recall the early cantatas of Caldara, such as “Sempre mi torna in mente”). The cantata ends with an animated aria, “Che dolce foco in petto”, where the composer puts aside the declamatory style: The pain that “flies away” is rendered through ornate passages, scales and *arpeggi*.

How does one explain this sudden change of mood? Perhaps the daughter of the King of Crete presaged the arrival of Bacco? We have the answer in another composition by Marcello called *L’Arianna*, a musical scene for 5 voices, based on a libretto by Vincenzo Cassani (Venezia c. 1727). From this work the composer extracted numerous pieces sung by Arianna, including the above-mentioned aria, which the protagonist sings as she finally succumbs to Bacco’s seduction.

Naples

The composer and teacher Leonardo Leo was one of the major exponents of the Neapolitan school. His cantata “Or ch’è dal sol difesa” (here presented with the title *Angelica e Medoro*) is inspired by Ludovico Ariosto’s *Orlando Furioso*, a masterpiece of Renaissance epic literature. In recreating the idyll of the two lovers, Leo wrote a cantata that is exemplary of the genre, where the simplicity of the vocal line is accompanied by a highly

imaginative treatment of the instrumental writing. In the first aria Medoro invites Angelica to come out of the grotto, where they were hiding, and lie down on the meadow warmed by the spring sun. Here, the variety of the rhythm conjures up the vivacity of Nature, expressed through the syncopated playing of the upper strings. The recitative that follows is even more detailed in its description, with the slow movement of the strings that clearly recalls the running water of a stream. Faster figurations follow, as the wind stirs the flowers, whose names Medoro proceeds to list with much satisfaction.

In the last aria the narration gives way to the “unsaid”, that old poetic device. The scene has an illustrious literary precedent in Virgil’s *Aeneid*, with the encounter of the hero, Aeneas, and the Queen, Dido, in the grotto that witnessed the birth of their love. The evocative potential of the poetic text must have suggested to Leo new musical details. The word painting is

particularly well cared for in the last aria: The word *pene* (pain) is rendered through ascendant and descendent chromatic design, *sospiri* (laments) carries staccato lines and melismas interrupted by pauses, *pianti* (weeping) is represented by a sudden passage in minor mode followed by descendent *arpeggi*.

The Cantata’s composition date is uncertain, but the musical style would suggest it was composed after 1730.

The Oratorio – another theatrical musical genre

Considering the various theatrical musical genres of the time, the cantata da camera offers a musical rendition of the poetic text that is particularly precise and attentive to the details. This attention to the text is also the stamp of another para-theatrical genre, the *Oratorio*. Much in common with the cantata, the oratorio lacked a real dramaturgy, while still being perfectly

adept at telling stories of great intensity. Patrons encouraged both composers and poets to find singular and refined solutions in the creation of these works.

We can certainly describe as experimental the aria “Ombre, cure, sospetti” from the oratorio *Atalia* by Francesco Gasparini (Venice 1696). The literary subject seemed to have inspired the composer: the old testament story of Atalia, a cruel and bloody ruler, had much success as subject matter in 18th-century libretti. In this piece Gasparini opted for the alternation of contrasting musical moods in order to underline the tormented psychology of the character of the Queen, whose anxiousness and fear of dying are rendered through a series of recitatives, fragmented ariosi and an aria characterized by sharp changes of tempo (*Presto, Adagio*).

The dramatic potential of Gasparini’s music convinced us to include this scene as an appendix to the selection of cantatas. It is

an excellent example of how Italian music of the early 18th century could describe human emotions, with equal intensity in both the sacred and the profane sphere.

Giovanni Andrea Secchi

(transl.: Tali Calderon)





Tornare al repertorio barocco è come aprire la porta di casa dei miei nonni, piena di odori familiari, giocattoli fatti in casa e vecchi libri di fiabe. Un posto dove potermi allungare su un pagliaio, dimenticare per un pò il mondo esterno e lasciarmi trasportare verso la natura inesplorata del passato.

Con questo album, vorrei portarvi in un viaggio che è stato particolarmente emozionante non solo per il piacere di rivelare alcuni pezzi che non venivano eseguiti dal momento della loro creazione, ma anche perché non potrei immaginare compagni più passionali, feroci e disinibiti, ma allo stesso tempo così amorevoli e delicati con queste eroine disperate, di Václav Luks e i suoi musicisti del Collegium 1704.

Spero che questa musica vi piaccia tanto quanto è piaciuta a me cantarla.

Václav Luks



Il giardino dei sospiri – Un viaggio attraverso il labirinto delle emozioni

Da un tempo immemorabile, il giardino ha simboleggiato un luogo dove regnano pace e armonia, dove la natura diventa un'incarnazione della bellezza e dove l'umanità in tutta la sua complessità è solo una parte della macchina dell'universo, di cui il giardino è uno specchio. Nel 2015, quando con il regista teatrale e lirico Karl-Ernst Herrmann abbiamo iniziato a sognare un progetto con Magdalena, la sua inesauribile immaginazione ha dato origine all'idea di un giardino dove Magdalena ci avrebbe accompagnato mentre assistevamo al tragico e gioioso destino di antiche eroine. Naturalmente, il viaggio attraverso il giardino di Herrmann non è stato solo pensato per essere una rivelazione del labirinto di emozioni umane, ma anche un giro d'Italia e una dimostrazione della straordinaria vivacità e varietà della musica barocca italiana. La salute di Karl-Ernst Herrmann non gli ha

permesso di finire la sua ultima opera di drammaturgia musicale, quindi abbiamo deciso di realizzare la nostra idea almeno in una versione da concerto.

Ciascuna delle cantate e delle scene che presentiamo è un micro-dramma unico che rappresenta un'istantanea barocca di un momento in cui, come con una bacchetta magica, il tempo si ferma nel mezzo di una storia eccitante, come se l'eroina apparisse di fronte a noi in un angolo nascosto del labirinto, rivelando le emozioni più profonde che prova nei momenti di più profondo dolore per il tradimento (Arianna, abbandonata da Teseo), l'orrore per le sue azioni (Atalia, assassina dei suoi stessi discendenti), la sfida faccia a faccia con la morte (la ninfa Ero decide di seguire il suo amore saltando tra le onde), o l'intossicazione amorosa nel bel mezzo dello splendido paesaggio arcadico (Angelica).

È emozionante assistere all'inventiva, all'immaginazione e alla comunicabilità dei vecchi maestri, che sono stati in grado

di creare immagini concrete di elementi naturali sotto forma di onde impetuose del mare in tempesta (Handel: "Empio mar, onde crudeli") o di increspature sulla superficie di un ruscello che scorre attraverso un prato e il fruscio delle foglie quando una brezza soffia tra gli alberi (Leo: "Odi il bel ruscelletto"); e come potrebbero evocare con uguale perfezione la sensazione di vuoto di un'anima abbandonata (Marcello: "Come mai, lasciarmi piangere"), l'atmosfera quasi terrificante della mente spezzata di una madre assassina afflitta dai rimorsi di coscienza, o inquietanti presentimenti e paura della punizione (Gasparini: "Ombre, cura, sospetti, trono, scettri, corone").

Credo che la sincerità e l'immediatezza delle emozioni che questa musica comunica siano la ragione principale della sua atemporalità; la ricchezza che questa musica rappresenta non ha perso nulla del suo valore, nemmeno secoli dopo.

Napoli, Roma, Venezia : Le capitali della cantata da camera

Il genere della cantata nacque tra il XVI e il XVII secolo, e prese il nome dall'atto esecutivo che la caratterizzava (così da distinguerla dalla *sonata* o da qualsiasi composizione strumentale). Era un genere versatile: variabile era il numero dei brani che la componevano, nonché l'organico strumentale e vocale. Nel XVIII secolo una cantata veniva approntata per numerosi scopi, specie per uso privato (come supporto per lo studio del canto oppure come brano da concerto). In quest'ultimo ambito la cantata fiorì come genere musicale colto, esclusivo e di consumo allo stesso tempo. In quale contesto veniva eseguita una cantata? Il contesto ottimale era quello delle corti aristocratiche. A scadenze periodiche o in occasioni di festività, i mecenati erano soliti intrattenere i propri ospiti con delle *conversazioni*: in tali incontri un uditorio ristretto poteva

assistere alla composizione e all'esecuzione di una cantata su uno specifico tema (cantanti, musicisti e poeti di grido erano invitati a intervenire). Le contingenze pubbliche e private dei mecenati richiedevano musica (quasi) sempre nuova: ciò spiega come mai migliaia di cantate da camera si siano conservate fino ai giorni nostri. I testi di queste composizioni si trasmettono in massima parte anonimi; per contro l'identità dei personaggi, e i fatti citati nel testo potevano essere noti all'uditorio. Dietro i nomi convenzionali della poesia arcadica come *Clori*, *Filli*, *Nice*, *Tirsi* si celava il committente o altre persone legate al contesto esecutivo. Allusioni, citazioni letterarie e l'uso di simboli erano intenzionale: rispondevano alla teatralizzazione della vita quotidiana tipica del periodo barocco.

Oltre ai topoi della poesia arcadica, nel repertorio cantatistico possiamo incontrare figure dell'epica e della storia antica (con preferenza per figure tragiche come

Arianna, Didone, Lucrezia, Medea, etc.). Il presente album si concentrerà proprio su queste figure, e attingerà dal filone più cospicuo nel genere della cantata: quello di argomento amoroso. In un percorso diviso per provenienza geografica, ripercorreremo queste storie, così come furono poste in musica dai più grandi compositori del primo Settecento italiano.

Roma

Grazie all'alto numero di corti aristocratiche e cardinalizie, Roma era il maggiore centro di produzione di cantate. Qui, nel 1707, il giovane George Frideric Handel compose la cantata «Qual ti riveggio oh Dio» (il titolo *Ero e Leandro* è apocrifo).

La storia dei due amanti è narrata nelle Eroidi di Ovidio, ed è ricordata nel canto XXVIII del *Purgatorio* di Dante. Fu una storia d'amore contrastata per motivi morali (lei era sacerdotessa di Afrodite)

e per motivi geografici (essi vivevano su due rive opposte dell'Ellesponto). In questo modo avvenivano i loro incontri segreti: ogni sera Ero deponeva una lanterna sulla riva del mare, e Leandro seguiva quella luce per attraversare lo stretto a nuoto. Una notte il vento spense la lanterna: Leandro morì annegato.

Nella cantata di Handel troviamo la sacerdotessa al ritrovamento del corpo dell'amato: dal punto di vista musicale si apprezza l'uso di una scrittura orchestrale piena, con l'aggiunta di strumenti obbligati (due oboi, violino, violoncello). Il *background* mitteleuropeo del compositore emerge nel linguaggio armonico forbito, e nell'alternanza tra arie lente di grande solennità e arie veloci in tempo di danza («Se la morte non vorrà» è quasi una gavotta: Handel la riutilizzò nel suo dramma per musica *Agrippina*). Un tocco sperimentale fa capolino in questa cantata, che termina non con un'aria, bensì con un recitativo («Ecco le gelide

labbra»: Ero bacia il suo amato morto prima di suicidarsi).

La tragica storia di Ero e Leandro doveva essere cara al cardinale Pietro Ottoboni, committente di questo brano. Nel 1713 Ottoboni commissionò un'altra cantata sul medesimo soggetto a Carlo Francesco Pollaro («Dalla cima di questa», che racconta la traversata a nuoto di Leandro).

Venezia

Al pari di Ero e Leandro, anche il compositore Benedetto Marcello sfidò le convenzioni sociali della sua epoca. Il nobile veneziano non si unì con un'appartenente al proprio ceto, bensì con una popolana: nel 1728 convolò a nozze in segreto con la cantante Rosanna Scalfi (alla morte del compositore il matrimonio fu dichiarato nullo: una vendetta dei benpensanti?). Marcello fu compositore per diletto, e mai per mestiere: in questo senso va inteso il termine *dilettante* col quale si

presentò al pubblico nei *Concerti grossi* op. I (Venezia 1708) e nel libretto a stampa dell'oratorio *Joaz* (Firenze 1729). La sua istruzione aristocratica si rifletteva nello stile musicale, che era estraneo alla moda del suo tempo. Si vedano le parti vocali: ricchissime di spunti melodici, però prive di gusto cantabile e di quell'abbandono al virtuosismo che ci si aspetterebbe da un compositore coevo.

Anche la cantata *Arianna abbandonata* riflette questa concezione del canto. Dopo una sinfonia in tre movimenti (*Prestissimo, Adagio assai, In minuet-Presto*), segue un elaborato recitativo accompagnato (il cromatismo esasperato enfatizza il carattere tragico della scena). Nell'aria «Come mai puoi», Arianna dà sfogo alle lacrime: l'andamento sincopato degli archi, e i salti nella linea vocale evocano i palpiti e il pianto della donna abbandonata (addolcito da progressioni armoniche che ricordano le cantate giovanili di Antonio Caldara; per esempio *Sempre mi torna*

in mente). La cantata si conclude con un'aria vivace («Che dolce foco in petto»), dove il compositore abbandona lo stile parlato per qualche momento: il duolo che *s'invol*a viene rappresentato con passaggi vocalizzati, in scale e in arpeggi. Come spiegare questo cambio d'umore repentino? Forse la figlia del re di Creta presagiva l'arrivo del dio Bacco a salvarla? La risposta ci viene data da un'altra composizione di Marcello: l'*Arianna*, intreccio scenico-musicale a cinque voci, su libretto di Vincenzo Cassani (Venezia, c. 1727). Da tale partitura il compositore trasse numerosi brani intonati dal personaggio di Arianna, non ultima l'aria testé citata (intonata quando Arianna decide di accettare le profferte amorose di Bacco).

Napoli

Leonardo Leo, compositore e didatta, fu tra i maggiori rappresentanti della scuola napoletana. La sua cantata «Or ch'è dal sol difesa» (qui presentata col titolo di

Angelica e Medoro) si ispirò all'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, capolavoro dell'epica rinascimentale. Per far rivivere l'idillio dei due amanti, Leo scrisse una cantata dai requisiti esemplari: la semplice della linea di canto è accompagnata da un'invenzione fervida nella conduzione delle parti strumentali. Nella prima aria Medoro invita Angelica a uscire dalla grotta dove erano riparati, e riposarsi nei prati scaldati dal sole primaverile. Qui, la varietà del ritmo ci fa rivivere la vivacità della natura circostante, raffigurata nell'andamento sincopato degli archi superiori. Il recitativo che segue è ancor più minuzioso nella descrizione: il moto quieto degli archi evoca lo scorrere di un ruscello; figurazioni più mosse evocano i venticelli che scuotono i fiori (elencati con fare compiaciuto da Medoro). Nell'ultima aria il discorso si interrompe: troviamo il tema dell'ineffabilità, un *escamotage* antico. Una scena del genere trova il suo antecedente letterario in un titolo illustre, l'*Eneide* di Virgilio (l'incontro tra l'eroe Enea e la regina

Didone, nella grotta che vide nascere il loro amore). Il potenziale evocativo del testo poetico suggerì a Leo ulteriori dettagli nella musica. Assai accurato è il *word painting* nell'ultima aria: la parola *pene* è resa con un disegno cromatico discendente e ascendente, i *sospiri* portano segni di staccato e passaggi melismatici interrotti da pause, i *pianti* sono raffigurati con un repentino passaggio in modo minore e con arpeggi discendenti. Incerta è la datazione della cantata: la musica suggerisce una datazione posteriore al 1730.

Un altro genere dalla vocazione teatrale: l'oratorio

Rispetto alle composizioni teatrali coeve le cantate da camera offrono una resa musicale del testo poetico accurata e attenta al dettaglio. Tale vocazione era comune a un altro genere parateatrale, quello dell'oratorio. Come la cantata, l'oratorio mancava una drammaturgia vera e propria, tuttavia si prestava a raccontare

storie di grande intensità. La committenza spingeva i poeti e i compositori a trovare soluzioni ricercate o inconsuete per la composizione degli oratorii.

Di sperimentalismo si può parlare anche in «Ombre, cure, sospetti» dall'oratorio *Atalia* di Francesco Gasparini (Venezia 1696). Il soggetto letterario sicuramente ispirò il compositore in maniera proficua: *Atalia*, regnante cruenta e sanguinaria, ebbe grande successo nella librettistica del XVIII secolo (la sua storia è tratta dall'Antico Testamento). Nel brano qui incluso Gasparini creò un alternanza di momenti musicali contrastanti, per illustrare la psicologia tormentata della protagonista. L'ansia e la paura della morte sono resi con un susseguirsi di recitativi, porzioni di arioso, un'aria interrotta da bruschi cambi di tempo (*Presto, Adagio*).

Il potenziale drammatico della musica di Gasparini ci ha convinto a includere questa scena come appendice alla presente

selezione di cantate. Questo dimostra che la musica del primo Settecento italiano, sia in ambito sacro, sia profano, era capace di descrivere gli affetti umani con la medesima intensità.

Giovanni Andrea Sechi

BENEDETTO MARCELLO (1686 - 1739)
Arianna abbandonata

Recitativo:

Dove, misera, dove
lungi a me, crudo Teseo, ten vai?
Questa già non sperai
del costante amor mio, della mia fede
aspra, ingrata mercede.
Non son quell'io che la tua patria sciolsi
dal gravoso tributo, e che ti tolsi
con l'arte mia dal Minotauro orrendo?
Crudel, da te ingannata, ah! ben lo sai
per abbracciarti, sposo,
il regno, e sino il padre,
abbandonai; Teseo, Teseo adorato,
deh! torna al seno mio, senza te moro.
Il tuo fiero abbandono
più mi pesa che morte,
che padre, e patria, e trono.
Deh! ritorna al mio seno,
e se mi nieghi amore
come tu vuoi, teco mi guida almeno.

Recitative:

Where, oh misery, where are you going,
Cruel Theseus, far away from me?
I did not expect
my unwavering love, my faithfulness
be repaid with such harsh ungratefulness.
Am I not the one who relieved your
homeland
From the heavy punishment, and who
saved you, with my wit, from the horrible
Minotaurus?
Cruel one, you have deceived me, ah!
Well you know, I have abandoned my
kingdom, Even my father, just to be in your
arms, my husband. Theseus, adored one,
Oh, do come back to me, without you I die.
Your cruel desertion
Is worse than death to me,
And leaving father, homeland and throne.
Please, return to my bosom,

4

And if you do refuse to love me,
At least take me with you.

5

Aria:

Come mai puoi
lasciarmi piangere
senza che frangere
il cor ti senta?
Come mai spenta
è in te pietà?
Morta mi vuoi.
Crudel m'esanima!
Togli a quest'anima
la pena amara
che da te cara
la morte avrò.
Come mai etc.

Aria:

How can you
leave me weeping
Without feeling
your own heart break?
How is it
that you feel no pity?
You want me dead.
Your cruelty leaves me powerless.
Relieve this soul
Of this bitter pain
And she will cherish
Death, coming at your hand.
How can you etc.

6

Recitativo:

Se fia che pensi, o caro,
tal'or alla mia fede, all'amor mio
Forse pensier sì rio
d'andar lungi da me fia che deponga,
né del mar precelloso
all'orrido furor la vita esponga.

Recitative:

If you happened to think, oh dear one,
Of my love, of my loyalty
You might well forsake this awful thought,
Of going far away from me,
And avoid the stormy sea's
Horrible fury.

Lascia i rischi dell'onde,
i perigli de' venti, e nel mio seno,
che te n'affetti il cor, ten priega l'alma,
riedi a trovare sicurezza all'alma.

Aria:

Che dolce foco in petto
oltre l'usato io sento
che invece di tormento
gioia mi dà, e diletto, e mi consola.
E se d'un vivo ardore
sento quest'alma piena,
desio, ma senza pena,
amo, ma dal mio core il duol s'involta.
Che dolce foco etc.

FRANCESCO GASPARINI (1661 - 1727)

Ombre, cure, sospetti [Atalia]

Ombre, cure, sospetti,
trono, scettri, corone
ah! ch'i vostri splendori

Abandon the risk of the waves,
The perils of the winds, and to come back
To the safety of my bosom,
That it be your heart's desire, my soul does
implore.

Aria:

I feel a sweet fire in my breast
Ever so potent
And instead of torment
It gives me joy, and pleasure and solace.
And if my soul
Is full of ardor,
I desire, but do not suffer,
I love, but my heart is free of pain
I feel a sweet fire etc.

7

11

al turbato pensier
crescon gl'orrori.
Impaziente il piè rivolgo al tempio
per acchetar dell'alma il severo tormento
e la morte d'un empio è mio spavento.
Par che manchin gl'ossequi e ognun
s'asconda
e a mie voci il mio duol solo risponda.
Terrori d'Averno
se chiedete ch'io mora
morrò, ma a che pro?
Se più fiero dal carcere eterno
un inferno
già l'alma occupò.

LEONARDO LEO (1694 - 1744)

Or ch'è dal sol difesa [Angelica e Medoro]

Aria:

Or ch'è dal sol difesa
questa odorosa erbetta,
Angelica diletta,
deh! vieni a riposar».
Forse così dicea

Only increase the horror
In the addled mind.
With hurried step I go to the temple
To calm the extreme torment of my soul
And it is my fear to die a miscreant.
No one to greet me and everyone hides
And to my words only my pain replies.
Creatures of Hades
If you want me to die
Then I will, but what for?
My soul inhabits a crueller
Prison than that eternal hell.

Aria:

Now that this fragrant grass
Is embraced by the sun
Come and rest,
Oh, darling Angelica.
Perhaps spoke thus

15

il pastorello amante
le fuggitive piante
veggendo vacillar.
Or ch'è dal etc.

The shepherd to his love
Watching the fleeting plants
Lightly sway.
Now that etc.

16

Recitativo:

«Siedi, siedi ben mio
alla fresc'ombra di quest'arboscello,
e ascolta il mormorio
del garoletto innamorato augello.
Odi del bel ruscello
quell'interrotto mormorar fra' sassi:
come mirando stassi,
ne' suoi cristalli il leggiadretto fiore
e qual diverso, e qual soave odore
spira la rosa, il gelsomin, la viola,
il croco ed il narciso,
allorché soavemente
ciascuno in seno il zeffiretto accoglie
movendo le dipinte e varie foglie.
Tutti con lingue ignote
spiegando vanno i propri affetti intanto:
chi coll'odor, chi al mormorar, chi al canto.
Or che qui salvi, oh bella,

Recitative:

Do sit, my precious,
At the cool shadow of this sapling,
And listen to the chirping
Of a chatty bird in love.
Hear the lovely stream's
intermittent murmuring between the rocks:
How lovely to watch through the chrystal
water
A pretty flower
And how different is each sweet scent,
Of the rose, the jasmine, the violet
The saffron and the narcissus,
As the gentle breeze blows
Stirring the colored petals.
All of them talking of their feelings
In languages to us unknown:
The one with scent, the other with murmur
The other yet with song.

fuor dell'armate genti
pietosamente ci condusse amore
i passati tormenti
rammemoriam fra noi del nostro core».

Now that we are safe from the armed men
Here, my beauty, where love's compassion
has lead us
Let us remember together
The past torments of our hearts.

17

Aria:

Che detto avranno mai
i due fedeli amanti
rammemorando i pianti,
le pene e 'l sospirar?
Tu dire Amor potrai,
che sol fosti presente
come soavemente
sapevansi spiegar.
Che detto etc.

Aria:

What did the
faithful lovers say
Remembering the tears,
The pain and sighs?
Only you, Love, the sole witness,
could tell,
Their sweet recount.
What did etc.

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)

Qual ti riveggio, oh Dio (HWV 150)

19

Recitativo:

Qual ti riveggio, oh Dio,
ahi, vista che m'uccide!
Così vieni a bearmi, idolo mio?
E pur questo, occhi miei,

Recitative:

To find you thus, oh God,
Ah, the horrible sight!
Is that how you come to delight me, my

Leandro? Ahi lasso!
Leandro il mio conforto,
ecco su queste arene e sangue e morto.

20

Aria:

Empio mare, onde crudeli,
giusto è ben ch'io mi quereli,
della vostra crudeltà.
Sei pur morto, o caro, ed io
Veggio ancor, Leandro mio,
viva in te la fedeltà.

21

Recitativo:

Amor, che ascoso ne' suoi
vaghi lumi,
da così dolce loco
porgevi esca al mio fuoco,
ove fuggisti allor che tempo e morte
tessero insidie al caro idolo mio?
Ahi tempo! Ahi morte!
Ahi crudo amore, oh Dio.

My eyes, is this really Leandro I see? Oh,
poor you!
Leandro my comfort,
Here on these shore lies lifeless, dead.

Aria:

Vicious sea, cruel waves,
It is only just I lament
Of your savagery.
You are dead, oh dear one,
But your devotion, my Leandro,
Is still alive, before my eyes.

Recitative:

Love, hiding in his lovely eyes,
From that sweet place,
You lured my own fire,
Where did you flee as time and death
Conspired against my beloved ?
Oh Time ! Oh Death !
Oh cruel Love, Oh God!

22

Aria:

Se la morte non vorrà meco usar la crudeltà
che già teco praticò,
se la morte non vorrà
meco usar la crudeltà
pria del tempo idolo amato
pria del tempo a te verrò.
Che se morte a me s'asconde,
di trovarsi in mezzo all'onde,
la tua fè già m'insegnò.

23

Recitativo:

Questi dalla mia fronte
a forza sveltì biondi crini,
che lacci furo al cuor di Leandro,
e gl'ornamenti,
rinforzo un tempo,
ora gravosi impacci di mia beltà:
prendili, o mar:
tu chiudi nel profondo
dell'acque
questi tesori miei;
indi la salma attendi di colei
che più di questi a bel Leandro piacque.

Aria:

If death does not wish to be
As cruel with me
As it was with you,
If death does not wish to be as cruel,
Very soon, beloved idol,
Very soon, will I join you.
And if death does hide from me,
I will still know how to find it,
As your faith already taught me,
Amidst the waves.

Recitative:

This golden hair that falls
on my forehead,
and was like a string around Leandro's
heart,
and these ornaments
That once enhanced my beauty
And are now but an embarrassment.
Take them away, oh sea
Lock in the abyss
These treasures of mine;
Then await the body of the one
Whom lovely Leandro cherished even more.

Aria:

Si muora, si muora:
come son viva ancora,
in tanto e rio martir?
Alma, non troverai
cagion più bella mai,
più propria per morir.

Aria:

Let me die, Let me die:
How can I still be alive
With all this cruel suffering?
My soul, you'll never find
A more fair
Or just reason to die for.

Recitativo:

Ecco, gelide labbra
Pegni della mia fè, gl'ultimi baci,
dolce nido d'amor, pupille amate,
quanto mi duol, che chiusi
rimirar non possiate
l'ultimo sforzo d'un fedele amore,
Sì - disse e fiera in mar
precipitossi,
ove trovò la giovinetta ardita
morte ad altri noiosa, a lei gradita.

Recitativo:

Here, frozen lips
Tokens of my faith, the last kisses,
Sweet love nest, beloved eyes,
How it pains me, that now closed,
You cannot see the last effort of faithful
love.
Yes - she said and boldly cast herself into
the sea,
Where the brave young woman found
death, odious to others, but welcomed for
her.

Collegium 1704*concert master*

Ivan Iliev

*violin I*Iveta Schwarz, Jan Hádek, Vadym Makarenko,
Agnieszka Papierska*violin II*Simona Tydlitátová, Vojtěch Jakl, Martina Kuncel Štillerová,
Giacomo Tesini*viola*Eleonora Machová, Friedemann Ramsenthaler,
František Kuncel*violoncello*

Libor Mašek, Thomas Chigioni

double bass

Luděk Brany

harpsichord

Joan Boronat Sanz

theorba

Jan Krejča

oboe

Katharina Andres, Petra Ambrosi

bassoon

Elisabeth Kaufhold

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | A&R Manager **Kate Rockett**
Recording producer **Christoph Franke** | Recording engineer **Erdo Groot**
Balance engineer **Jean-Marie Geijsen**

Liner notes, musicological research &
edition of scores (Gasparini, Leo, Marcello) © **Giovanni Andrea Sechi**
English translation liner notes **Tali Calderon**
Italian translation personal statements **Silvia Pietrosanti**
Cover Photography and portraits of Magdalena Kožená **Julia Wesely**
Portraits of Václav Luks and Collegium 1704 **Petra Hajská**
Design **Zigmunds Lapsa** Product Management **Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Church of Saint Anne, Prague, from 21 to 26 September 2018.

*This recording is kindly supported by
Questa registrazione è gentilmente supportata da
Nahrávka vychází s laskavou podporou*



PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder**
A&R Manager **Kate Rockett** Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



PENTATONE

What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy