

ELENA CECCHI FEDI, *soprano*
LUCIA SCIANNIMANICO, *contralto*
MARCO ORESTANO CRISTARELLA, *baritone*

AUSER MUSICI

Attilio Motzo, Annamaria Bianconi, Andreas Preuss, *violins I*
Francesco La Bruna, Corrado Lepore, Laura Mirri, *violins II*
Giorgio Oppo, *viola* Alessandro Palmeri, *cello* Massimo Tore, *double bass*
Martino Noferi, *oboe & recorder* Calogero Sportato, *theorbo & Baroque guitar*
Daniele Boccaccio, *harpsichord*
CARLO IPATA, *direction*



Recorded in Pisa (Chiesa di San Domenico), Italy, in November 2003
Engineered and produced by Roberto Meo and Sigrid Lee

Design: note 1 music gmbh
Editorial direction: Carlos Céster
Translations: Sigrid Lee, Pierre Élie Mamou, Susanne Lowien
Editorial assistance: María Díaz

© 2015 note 1 music gmbh

FRANCESCO GASPARINI (1668-1727)

DORI E DALISO. *Duetto per soprano, alto, violini e basso*
(Rome, 1716)

1	Sinfonia	2:47
2	Dimmi gentil Daliso (recitativo - Dori, Daliso)	0:28
3	Ancor io Daliso mio (aria - Dori)	4:13
4	Quant'è saggio colui (recitativo - Daliso)	0:41
5	No che non voglio amar (aria - Daliso)	2:42
6	Semplice ed inesperto (recitativo - Dori, Daliso)	1:48
7	È cosa da tiranno (aria - Dori)	3:02
8	Come esperta maestra (recitativo - Daliso, Dori)	1:33
9	Pensa il mio core (aria - Daliso)	4:12
10	Ma tu ch'eri poc'anzi (recitativo - Dori, Daliso)	0:48
11	Saprò sperar costante (duetto - Daliso, Dori)	2:41

NANA, FRANCESE E ARMENA OVVERO MIRENA E FLORO
(Dresden, 1718)

Intermezzo primo

12	Son sdegnato (duetto - Floro, Mirena)	0:39
13	Promettere costanza (recitativo - Mirena, Floro)	1:32
14	Se tu mi guardi (aria - Floro)	3:08
15	Dicono che la femina (recitativo - Mirena, Floro)	0:55
16	Con il tuo ridere (aria - Mirena)	2:26
17	Lascia il fratello a parte (recitativo - Floro, Mirena)	0:23
18	Su dolce mio core (duetto - Mirena, Floro)	3:01

Intermezzo secondo del Sigr Giovanni Bononcini

19	Io mi spiegai con Floro (recitativo - Mirena, Floro)	1:47
20	Già parmi mirarmi (aria - Mirena)	2:00
21	Mandami un certo Floro (recitativo - Mirena, Floro)	0:46
22	Tutto il giorno stava in letto (aria - Floro)	0:47
23	Sei una nana fina (recitativo - Mirena, Floro)	1:12
24	Sono Floro (duetto - Floro, Mirena)	2:00

Intermezzo terzo

25	Donne mie (aria - Mirena)	2:06
26	Per gelosia così (recitativo - Floro, Mirena)	0:29
27	Chi comprara, chi gustara (aria - Mirena)	1:17
28	O che garbata figlia (recitativi, ariette - Floro, Mirena)	1:05
29	Questa armena è gentile (recitativo, arietta - Floro, Mirena)	2:37
30	Voglio amarvi, amarvi (recitativo, arietta - Mirena, Floro)	0:28
31	Bella armena t'adoro (recitativo, arietta - Floro, Mirena)	0:54
32	Ah Floro, per te mi moro (duetto - Mirena, Floro)	2:23



FRANCESCO GASPARINI

Dori & Daliso | Mirena & Floro

I. DORI E DALISO

The fame of Francesco Gasparini (Camaione, near Lucca, 19 March 1661 – Rome, 22 March 1727) within the centuries has been linked especially to *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (published in Venice in 1708), one of the most important basso continuo treatises; therefore his cantata production has remained unjustly unknown for a long time. During his lifetime, Gasparini composed amongst more than a hundred cantatas the twenty cantatas with violins, today kept in the Santini collection of the Diözesanbibliothek Münster/Westfalen (Germany) which are particularly interesting.

After twelve years composing music dramas for San Cassiano, while attending his post of *maestro di cappella* at the Ospedale della Pietà (where Vivaldi was *maestro di violino* in the same years), Gasparini left Venice in 1713, to search for healthier weather and, above all, a more alluring post. He settled in Rome in July 1716, where he was recruit-

ed by prince Francesco Maria Ruspoli, “abandoned” by his previous *maestro di cappella* Antonio Caldara, who set off for Vienna.

In the two following years, the composer complied with the demanding wishes of his patron for a wage of twenty *scudi*. In fact, he composed one or two operas for the theatrical seasons of Teatro Capranica, a few oratorios for Lent, as well as cantatas, duets and *sinfonie* for all those social occasions organised by the prince: for example, the *accademie* and *conversazioni* (held on Sundays at Ruspoli’s), the Arcadian meetings housed in the gardens on the Aventino, the official visits of diplomats and prelates (such as the celebrations for the visit of the King of England in 1717).

Gasparini’s cantatas (included *Dori e Daliso*) were weekly played at Palazzo Ruspoli (once Caetani, in Via del Corso) in the long state gallery embellished by Jacopo Zucchi’s famous *Genealogia degli Dei*. The memories of Baron von Uffenbach, an amateur of music travelling to Rome in those years, describe the atmosphere of these social events, enthralled by the “incomparable voice of Mariotgi, who sang in a particular and incredibly delightful way”. This singer was Anna Maria di Piedz, who worked for Ruspoli for over ten years and was probably the teacher of the prince’s two

daughters: she was surely the soprano who sang in the role of Dori in Gasparini's cantata. On the other hand, we cannot identify Daliso, because the prince's entourage in those years did not include other singers, and the altos were recruited each time the occasion arose. Gasparini's choice of a string accompaniment may due to two different reasons: Ruspoli seemed to be particularly fond of violins; moreover Gasparini could rely on two excellent violinists at court: the *cammerieri* Silvestro Rotondi and Giovanni Battista Tibaldi, both active in the best Roman orchestras of the time. The composer himself obviously sat at the harpsichord, supported in the basso continuo by the cellist Giuseppe Maria Perroni.

The cantata *Dori e Daliso* was transcribed by the professional copyist Francesco Antonio Lanciani in November 1716 for Ruspoli's archive (unique source preserved today). The typically Arcadian poetical text describes the amorous vicissitudes of two lovers: a mischievously bashful nymph is courted by a naïve shepherd. In the alternating five recitatives and arias, Daliso is doubtful about the existence of a true love, but is gradually enlightened by a great passion for Dori. Instead, the worldly-wise nymph firstly taunts her suitor, then with subtle perfidy delays her approval. The

anonymous text, for metre, images and topic, adheres to the poetic programme of the Arcadian Academy, that in 1718 welcomed Gasparini among its members (with the pastoral name of Euricreo).

The opening *sinfonia* (B flat major) announces and condenses the different characters of the cantata: the two external sections, where the violins play a brisk dotted rhythm, frame an adagio built on a pathetic sequence in minor keys. Recitatives are no doubt a laboratory for harmonic experiments: daring modulations, cross-relations, harsh dissonances paint rhetorically the text and the words' meaning. The music "deceits" point out the love deceit suffered by Daliso; moreover the diminished intervals "hurt" our ears as Dori's words hurt the shepherd's feelings. The arias (all in the ABA form), equally shared by the characters, once fathom passion deception, then love hope. The violins, often "in unison", accompany the voice as a comment or contrasting the affetto each time expressed. Dori's second aria, "È cosa da tiranno" (C major) is particularly intense: the lack of violins (confined to the ritornello) is marvellously replaced by a swiftly quasi-ostinato basso continuo, that provokes audacious passages (such as significantly on the word *errore*). In the lively final duet (G major), the two characters rejoin, singing spec-

ular words on the same melody: Daliso's request that his hopes may be recompensed is echoed by Dori's promise of a future love.

Lisa Navach

II. MIRENA E FLORO

The *intermezzi Nana, Francese e Armena ovvero Mirena e Floro* composed by Francesco Gasparini (probably with the collaboration of Giovanni Bononcini) were first enacted in Dresden in 1718 together with the musical drama *Gl'odi delusi dal sangue* by Antonio Luchini and Antonio Lotti. They were performed in the intervals between the acts and before the grand finale. The dislocation peculiar to the genre is matched to the lack of a linear plot; in other words a dramatic plan is not so zealously followed but rather renounced in favour of a combination of three apparently disjointed episodes which unite the theme of jealousy by the comic use of disguise.

The action starts from the very beginning with Mirena and Floro arguing in a duet in which they accuse each other of inconstancy. This is followed by apologies and counter-arguments all of

which concludes in a final duet in which the pair half-promise fidelity to each other which should materialise in the following scenes. The second intermezzo opens with Floro disguised as a dwarf to "deceive" the girl, or maybe even to discover her innermost secrets, without however provoking any real reaction. In fact the libretto does not seem to force the storyline towards a conclusion but rather focuses on the parody of a secondary but undoubtedly interesting character, that of the court midget of the serious *Gl'odi delusi dal sangue* who sings an aria during the coronation scene. Mirena, on the other hand, although appearing in normal clothing – halfway between imagination and reality – interprets the character of a lady "of high quality". In the third intermezzo Floro and Mirena wear French and Armenian costumes to put the loyalty of the other to the test and both immediately pass to the attack using, as custom required, a form of foreign idiom. It would therefore seem to be a banal development were it not for the not totally unexpected disguising of the two. When they recognise each another, as they do immediately, they take the fiction to a second level, each reciting their preordained part and at the same time giving the other the possibility of maintaining their assumed character. Mirena becomes offended when Floro appears

to appreciate the compliments of the poor Armenian coffee seller but her only reply is a declaration of love in French. When she accepts the rich Frenchman's court she is obliged to re-enter her character of the Armenian to calm Floro's displeasure at her fickleness. The circle turns again in a symmetrical game which continues up to the explicit when the concluding duet gracefully sung around the words "mademoiselle" and "caffè, caffè" gives way to a brief coda.

The fragmentary nature of the plot reinforces the single arias, which are characterised by the use of well-accepted period techniques. The opening *in medias res* is anticipated by a run of semiquavers in the instrumental ritornello which introduces the first duet. This in turn becomes a heated debate in which the brilliant exchanges and the use of exclamative monosyllables re-evoked the *commedia dell'arte*. There then follows – not by chance – an example of comic realism, the aria "Se tu mi guardi" (accompanied by solo continuo so as not to detract from the intensity of the melodic line) which is notable for the unusual stress on the last syllable of the words "guardi", "sguardi", "accanto", "pianto" and the interval of the rising sixth, an obvious caricature as evidenced by Floro's irony right from the start. The estranging effects

culminate in an excess of pauses which together with the chromaticism evokes the idea of the sobbing ("pianto") and the sighs: an obvious abuse of descriptive writing.

Something similar occurs in Mirena's part of the duet "Io mi moro" of the second intermezzo. "Sono Floro": a slow descending scale for the soprano evokes a weakness, almost a fainting, and is backed up and reinforced by the viola part and the syncopation of the violin parts. Earlier the pauses between the adverbs in the line "su e giù starò con te" open up spaces which are by themselves eloquent but which the rising figures of the violins colour with even greater significance. In other places the hilarity comes from the interminable repetition of monosyllables, for example the reiterated "no's" and "yesses" of the duet "Su, dolce mio core" at the end of the first intermezzo. These are sung with ever-decreasing note values which gives the sensation – without any change of tempo – of a fascinating acceleration.

The conventional structure of two arias, one for each character, a recitative and concluding duet is followed in the second of the scenes but the vocal treatment is different. Mirena has the lion's share here, not only in a metaphorical sense (she interprets the part of "la grande dame") but also in

terms of the length of the aria, twenty nine verses of which two for Floro. The accompanying unison concertante violins underline both the pauses in the vocal part and the rigorous declamations in the text. Floro's aria "Tutto il giorno stava in letto" appears lightning swift, such is the precision with which the syllables are given one to each semiquaver, the only hiatus being given over to the verb "cantar" which acquires an extraordinary lift from the underlying repeated sixteenth notes.

The disguise of the dwarf character makes use of a differing register (above all during the recitatives) and maybe calls for the employment of falsetto. In the third intermezzo however, there is no call for a different register in the arias and short melodic interludes as the difference is underlined by the style of composition. The anticipated or held back accents, for example in the words "squisita", "ciocolata", and "povra" are recurring stereotypes in the Armenian's singing and may allude to an approach or a supplication to Floro. This last intermezzo was given a French treatment by Gasparini, like the twin repeating sections AABB or the brief da capo variation of AABBA' of "Madame, ma flame".

Francesca Menchelli-Buttini

FRANCESCO GASPARINI

Dori & Daliso | Mirena & Floro

I. DORI E DALISO

La célébrité de Francesco Gasparini (Camaioire, 19 mars 1661 – Rome, 22 mars 1727) fut liée durant des siècles (et l'est sans doute encore) à l'élaboration de *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venise, 1708), l'un des plus importants traités d'accompagnement et de basse continue, alors que son activité de compositeur de cantates est restée, injustement et très longtemps, dans l'ombre. Parmi la centaine de cantates écrites tout au long de sa vie, celles avec violons brillent d'un éclat particulier ; elles sont aujourd'hui conservées dans le Fonds Santini de la Bischöfliches Priesterseminar Bibliothek de Münster en Westphalie.

Après douze années dédiées à la composition de mélodrames pour le théâtre San Cassiano, parallèlement à son activité de maître de chapelle à l'Ospedale della Pietà (où Vivaldi était à l'époque maître de violon), Gasparini abandonne Venise en 1713 pour des climats moins humides (sa santé

étant délicate) et surtout pour une situation meilleure. En juillet 1716, il s'établit définitivement à Rome où il est engagé par le prince Francesco Maria Ruspoli qui venait d'être « abandonné » par son maître de chapelle Antonio Caldara en route pour Vienne.

Durant les deux années suivantes, et pour un salaire mensuel de vingt écus, le compositeur de Camaioire exauce les désirs de son exigeant mécène : il compose un ou deux opéras pour les saisons du théâtre Capranica et quelques oratorios pour le temps de carême, ainsi que des cantates, des duos vocaux et des *sinfonie* (ouvertures) pour tous les autres événements mondains organisés par son protecteur : académies et salons (le dimanche chez Ruspoli), assemblées arcadiennes (qui avaient lieu dans les jardins sur l'Aventin), cérémonies et les visites officielles de diplomates ou de prélats (par exemple, les réjouissances pour la venue du roi d'Angleterre en 1717).

Les cantates de Gasparini (y compris celle du disque) résonnaient donc chaque semaine dans le Palais Ruspoli (antérieurement Caetani, Via del Corso), dans la longue Galerie de représentation ornée de la célèbre *Généalogie des Dieux* de Jacopo Zucchi. Certaines pages du journal de voyage du baron von Uffenbach, amateur passionné de

musique de passage à Rome à cette époque, recréent l'atmosphère de ces événements mondains, égayés par la « voix inimitable de Mariotgi qui avait quelque chose de particulier et d'extraordinairement séduisant dans son interprétation ». Mariotgi, c'est-à-dire Anna Maria di Piedz, probablement chargée d'enseigner le chant aux filles de Ruspoli, au service duquel elle resta encore dix ans : elle chanta certainement – elle était soprano – Dori dans la cantate *Dori e Daliso* de Gasparini, mais nous ne savons pas qui interpréta le rôle de Daliso car à cette époque la *famille* du prince ne comprenait pas d'autres chanteurs, et les contraltos étaient engagés au fur et à mesure des œuvres. Le choix, au cours de ces années, d'un accompagnement avec violons semble répondre non seulement à la prédilection du prince pour ces instruments mais encore à la présence de deux excellents violonistes de la cour : les « domestiques » Silvestro Rotondi et Giovanni Battista Tibaldi, actifs durant des décennies dans les orchestres romains les plus importants. Le compositeur était, naturellement, au clavecin, accompagné, au continuo, par le violoncelliste Giuseppe Maria Perroni.

La cantate *Dori e Daliso*, transcrite en novembre 1716 pour les archives des Ruspoli par le copiste de confiance, Francesco Antonio Lanciani

(seul témoin à notre connaissance), est basée sur un texte poétique typiquement arcadien qui narre les amours d'un couple : un berger ingénu fait la cour à une nymphe se refusant avec malice. À travers les cinq récitatifs et arias, le scepticisme de Daliso quant à la possibilité d'un amour sincère se convertit graduellement en une authentique passion pour Dori ; tandis que « la maîtresse experte » qui taquinait au début son soupirant diffère son consentement avec une légère pointe de perfidie. Par sa métrique, ses images et son thème, le texte (anonyme) adhère à l'idéal poétique de l'Arcadie, l'académie qui en 1718 accueillera – parmi les rares musiciens sélectionnés – Gasparini sous le nom pastoral de Euricreo.

L'ouverture, en si bémol majeur, anticipe et résume les divers caractères de la cantate : entre les deux sections externes où les violons à l'unisson interprètent un rythme pointé désinvolte « *alla francese* », Gasparini insère un Adagio « *pateticamente* », basé sur une progression de tonalités mineures. Les récitatifs sont une véritable forge d'expérimentations harmoniques ; modulations audacieuses, fausses relations, dissonances après illuminant d'une manière rhétorique le texte et le sens des mots. Les « feintes » harmoniques soulignent les « feintes » amoureuses infligées à Daliso,

de même que les intervalles diminués nous « blessent » l'oreille quand les paroles de Dori blessent le cœur du berger. Les arias, toutes construites formellement avec *da capo* et réparties équitablement entre les deux personnages, sondent soit le mensonge, soit l'espoir amoureux. Les violons, souvent à l'unisson, interviennent dans les interludes du chant, suivent les voix en parallèle, commentent ou contrastent les sentiments au fur et à mesure de leur exposition. La seconde aria de Dori, en do majeur, « *È cosa da tiranno* », est particulièrement intense : l'absence des violons (relégués dans le *ritornello*), comblée miraculeusement par les traits rapides de la basse continue, presque en ostinato, créant parfois des audaces d'écriture (par exemple – et pas par hasard – sur le mot « *errore* »). Les deux personnages s'unissent dans le vif duo final en sol majeur en chantant des mots complémentaires sur une même ligne mélodique : à Daliso demandant si ses espoirs vont se réaliser, répond en écho la promesse (à long terme !) d'amour de Dori.

Lisa Navach

II. MIRENA E FLORO

Les intermezzos *Nana, Francese e Armena ovvero Mirena e Floro* composés par Francesco Gasparini, probablement en collaboration avec Giovanni Bononcini, furent représentés à Dresde en 1718 en même temps que le drame en musique de Antonio Luchini et Antonio Lotti, *Glodi delusi dal sangue*, précisément entre chaque acte et avant le dernier, et grandiose, changement de décor. L'éparpillement du texte propre à ce genre est proportionnel au renoncement d'un récit unitaire ou d'un plan dramatique poursuivi avec ténacité, afin de privilégier une structure en trois épisodes, apparemment sans connexion, qui unissent le thème de la jalousie et le procédé comique du travestissement.

Le premier intermezzo nous plonge sans délai dans un bref duo-litige où les personnages s'accusent mutuellement d'inconstance ; suivent excuses et vengeances débouchant dans le duo final qui scelle une demi-promesse de fidélité dont on attend la confirmation dans les scènes suivantes. Le second intermezzo présente Floro déguisé en naine pour « tromper » la jeune fille ou peut-être connaître les plis les plus secrets de son âme, sans toutefois provoquer une réaction concrète. De fait, le livret ne s'efforce pas de conduire la trame vers son dénouement,

mais compte plutôt sur l'impact irrésistible de la parodie d'un personnage tout à fait secondaire, mais indubitablement curieux, de *Glodi delusi dal sangue*, la « naine de cour » qui chante, dans le drame sérieux, une seule aria durant le couronnement. Mirena, non déguisée, interprète alors – d'une façon à moitié réelle et à moitié imaginaire – le rôle d'une dame « de qualité ». Dans le troisième intermezzo, Floro et Mirena expliquent au public qu'ils se sont déguisés, lui en Français et elle en Arménienne, afin d'éprouver la loyauté de l'autre et, sans attendre, passent à l'attaque en exploitant, selon la pratique de l'époque, l'opportunité de s'exprimer dans une sorte de langue étrangère. La prévisibilité de cette situation est démentie par l'effet de surprise manquée du déguisement : tout de suite identifiés, les personnages mettent en scène un simulacre au second degré en récitant chacun la partie préétablie et en secondant en même temps la simulation de l'autre. Mirena prend ombrage quand Floro semble céder aux flatteries de la pauvre Arménienne vendeuse de café, et pour toute réponse reçoit des mots d'amour en français ; acceptant les avances du riche étranger, Mirena se déguise en Arménienne pour calmer les reproches de Floro. La situation se répète depuis le début, dans un jeu symétrique inversé, jusqu'au seuil de l'*explicit*, dans le duo conclusif gra-

cieusement suspendu sur les mots « *mademoiselle* » et « *caffè, caffè* » destinés à se dissoudre dans un prolongement instrumental succinct.

La fragmentarité de la trame augmente l'importance de chaque trouvaille mise en valeur par un ample répertoire de techniques habituelles. Le début *in medias res* est suggéré par les doubles croches du refrain instrumental introduisant le duo vivace initial qui devient un dialogue soutenu où les réparties scintillantes et l'emploi d'exclamations monosyllabiques semblent être des réminiscences de la *commedia dell'arte*. Vient ensuite, non par hasard, un exemple remarquable de réalisme comique, l'aria « *Se tu mi guardi* » accompagnée par le seul continuo afin de ne pas gêner les effets paroxysmiques du chant, par exemple l'accentuation insolite sur la dernière syllabe de « *guardi* », « *sguardi* », « *accanto* », « *pianto* » et le saut ascendant de sixte manifestement recontextualisé de façon caricaturale, que transmet l'ironie de Floro dès la première mesure. L'effet de distanciation culmine dans l'excès de pauses qui, grâce aussi au chromatisme, illustre les sanglots (« *pianto* ») et les soupirs (« *sospiri* ») : cet abus évident de style descriptif se retrouve – en conservant le même cadre sémantique – dans le duo « *Sono Floro* » du second intermezzo sur « *io mi moro* » que chante Mirena ; une lente des-

cente de la soprano par degrés conjoints, décrivant presque l'évanouissement du souffle, est soutenue par l'alto et les syncopes des violons. Auparavant, les pauses entre les deux adverbes du vers « *su e giù starò con te* » (« *su* » indiquant le réel Floro et « *giù* » Floro déguisé en naine) créent un vide éloquent en soi, que les traits ascendants des violons colorent de significations encore plus allusives. Ailleurs, l'hilarité jaillit de l'interminable répétition de monosyllabes, par exemple les « *no* » et les « *si* » du duo à la fin du premier intermezzo, « *Su, dolce mio core* », sur des notes rebattues de valeur progressivement inférieure, donnant ainsi la sensation – sans aucun changement de tempo – d'une accélération entraînante.

La seconde scène s'organise, de façon traditionnelle, en deux arias, une pour chaque personnage, récitatifs et duo conclusif, mais avec des rôles vocaux différents. L'aria de Mirena « *Già parmi mirarmi* » constitue la page la plus vaste de la pièce, un véritable délire de grandeur dans un sens non seulement métaphorique (le personnage se contemple dans la tenue d'une grande dame) avec ses vingt-neuf vers incorporant deux apartés de Floro et l'accompagnement des violons concertant à l'unisson qui soulignent les pauses du chant et les fragments du texte rendus dans une déclamation rigoureuse. Tandis que « *Tutto il giorno* » de Floro est ful-

minante de par la ponctualité appliquée à l'équivalence syllabe-note sur une série de doubles croches, de sorte que l'unique dérogation, une brève fioriture opportunément réservée pour le verbe « *cantar* », acquiert une importance extraordinaire sur un fond formé par les habituelles doubles croches.

Le travestissement de naine comporte, surtout dans les récitatifs, une tentative de différenciation du registre par rapport au degré zéro, et préconise sans doute l'utilisation du falsetto. Au contraire, le troisième intermezzo ne demande aucune altération de la voix dans les arias et dans les brefs encarts mélodiques chantés par Mirena et Floro travestis, car l'élément de différenciation se trouve dans le style compositionnel. Le retard ou l'anticipation de l'accent tonique, par exemple dans « *squisita* », « *cioccolata* » ou « *povra* » sont des stéréotypes récurrents dans le chant de l'Arménienne et font sans doute allusion à un rapprochement ou à un geste de supplique adressé à Floro. Pour celui-ci, Gasparini choisit des solutions proches de la tradition française, comme la structure bipartite avec répétitions, AABB ou la forme brève avec variation du da capo, AABBA', de « *Madame, ma flame* ».

Francesca Menicelli-Buttini

FRANCESCO GASPARINI

Dori & Daliso | Mirena & Floro

I. DORI E DALISO

Jahrhundertlang war Francesco Gasparini vor allem für seine Abhandlung *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venedig 1708) bekannt, eines der bedeutendsten Basso-continuo-Lehrwerke. Wohl aus diesem Grund wurde sein Kantatenschaffen lange Zeit zu Unrecht kaum wahrgenommen. Unter den über 100 zu seinen Lebzeiten entstandenen Kantaten befinden sich 20 besonders interessante Werke mit Violinbegleitung, die heute in der Santini-Sammlung der Diözesanbibliothek Münster/Westfalen aufbewahrt werden.

Gasparini verließ Venedig im Jahr 1713, nachdem er 12 Jahre lang Bühnenwerke für das Teatro San Cassiano komponiert hatte und am Ospedale della Pietà als *maestro di cappella* beschäftigt gewesen war (wo Vivaldi zur gleichen Zeit als *maestro di violino* wirkte). Er ließ sich im Juli 1716 in Rom nieder und wurde von Fürst Francesco Maria Ruspoli angestellt, dessen voriger Kapellmeister Antonio

Caldara ihn kurz zuvor im Stich gelassen und sich nach Wien aufgemacht hatte.

In den beiden darauffolgenden Jahren kam der Komponist den anspruchsvollen Wünschen seines Dienstherrn nach und erhielt dafür ein Gehalt von 20 Scudi. Er komponierte auch eine oder zwei Opern für die Spielzeiten im Teatro Capranica, einige Oratorien für die Fastenzeit und außerdem Kantaten, Duette und *sinfonie* für all die gesellschaftlichen Anlässe, zu denen der Fürst einlud. Dazu gehörten etwa die *accademie* und *conversazioni* (die samstags im Palazzo Ruspoli stattfanden), die arkadischen Treffen, die in den Gärten auf dem Aventin veranstaltet wurden, sowie offizielle Besuche von Diplomaten und Geistlichen (wie etwa die Feierlichkeiten anlässlich des Besuchs des englischen Königs im Jahr 1717).

Jede Woche kamen Gasparinis Kantaten (darunter auch *Dori e Daliso*) im Palazzo Ruspoli, dem an der Via del Corso gelegenen ehemaligen Palazzo Caetani, zur Aufführung. Diese Darbietungen fanden in der langen Prunkgalerie statt, die mit Jacopo Zucchis berühmtem Freskenzyklus *Genealogia degli Dei* geschmückt ist. Baron von Uffenbach, ein Musikliebhaber, der Rom zu dieser Zeit besuchte, beschreibt in seinen Erinnerungen die Atmosphäre bei diesen Zusammenkünften, die

von der unvergleichlichen Stimme der »Mariotgi« verzaubert wurden, die »so ganz was sonderbahres und ungemein angenehmes in ihrem Singen hatte«. Bei dieser Sängerin handelt es sich um Anna Maria di Piedz, die über zehn Jahre im Dienst Ruspolis stand und wahrscheinlich auch die beiden Töchter des Fürsten unterrichtete. Sie war mit Sicherheit die Sopranistin, die die Rolle der Dori in Gasparinis Kantate übernahm. Daliso dagegen lässt sich nicht so leicht identifizieren, da der Fürst zu dieser Zeit keine weiteren Sänger in seinem Gefolge hatte und Altisten nur bei Bedarf engagiert wurden. Dass Gasparini eine Streicherbegleitung vorsah, hat wohl verschiedene Gründe: Fürst Ruspoli hegte eine besondere Vorliebe für Violinen, und überdies konnte Gasparini auf zwei hervorragende Geiger am Hof zurückgreifen. Dabei handelte es sich um die *cammerieri* Silvestro Rotondi und Giovanni Battista Tibaldi, die beide zu dieser Zeit in den besten Orchestern Roms spielten. Der Komponist saß selbstverständlich selbst am Cembalo und wurde beim Basso continuo-Spiel durch den Cellisten Giuseppe Maria Perroni unterstützt.

Die Kantate *Dori e Daliso* wurde im November 1716 durch den Kopisten Francesco Antonio Lanciani für Ruspolis Archiv abgeschrieben.

ben; diese Kopie bildet die einzige erhaltene Quelle. Die arkadische Dichtung beschreibt die amourösen Verwicklungen zweier Liebender: Ein naiver Schäfer macht einer scheuen und zugleich schelmischen Nymphe den Hof. Fünf Rezitative und Arien wechseln einander ab, in denen Daliso zwar an der Existenz der wahren Liebe zweifelt, aber zunehmend in Leidenschaft für Dori entflammt. Die lebenserfahrene Nymphe dagegen verspottet ihren Verehrer zunächst, um dann mit subtiler Tücke ihre Einwilligung immer weiter heraus zu zögern. Der anonyme Text entspricht in Metrum, Bildsprache und Sujet dem poetischen Programm der Arkadischen Akademie, zu deren Mitgliedern Gasparini unter dem Schäfernamen Euricreo seit 1718 zählte.

Die einleitende *Sinfonia* in B-Dur weist auf die ungleichen Charaktere in der Kantate vorweg und kondensiert ihr Wesen gewissermaßen. In den beiden Außenteilen spielen die Geigen einen lebhaften punktierten Rhythmus; diese umrahmen ein *Adagio*, das auf einer ergreifenden Sequenz in Molltonarten beruht. Rezitative dienen zweifellos als Laboratorium für harmonische Experimente: Gewagte Modulationen, Querstände und schroffe Dissonanzen zeichnen den Text und die Bedeutung der Worte rhetorisch nach. Die musikalischen

Täuschungsmanöver zeigen die Fehlschläge der Liebe auf, die Daliso erleidet; die verminderten Intervalle verursachen beim Zuhören Schmerz, ähnlich wie Doris Worte die Gefühle des Schäfers verletzen. Die Arien stehen alle in ABA-Form und sind ausgewogen auf die beiden Figuren verteilt; in ihnen werden die Kontraste zwischen Leidenschaft und Enttäuschung sowie zwischen Liebe und Hoffnung ausgelotet. Die Geigen begleiten die Stimmen oft im Unisono, wobei sie kommentierend eingesetzt werden oder einen Kontrast zu den jeweiligen Affekten zum Ausdruck bringen. Doris zweite Arie »*È cosa da tiranno*« in C-Dur ist besonders seelenvoll: Die fehlenden Geigen (die nur in den Ritornellen zum Einsatz kommen) werden auf wundersame Weise durch einen Basso continuo ersetzt, der quasi ostinat erklingt. Dadurch kommt es zu gewagten Passagen, wie etwa (besonders bezeichnend) über dem Wort »*errore*«. Im lebhaften Schlussduett in G-Dur finden die beiden Figuren zusammen und singen spiegelbildliche Worte über die gleiche Melodie: Dalisos Wunsch nach der Erfüllung seiner Hoffnungen findet sein Echo in Doris Versprechen einer zukünftigen Liebe.

Lisa Navach

II. MIRENA E FLORO

Francesco Gasparinis Intermezzo *Nana, Francese e Armena ovvero Mirena e Floro*, das wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit Giovanni Bononcini entstand, wurde 1718 in Dresden zusammen mit dem Musikdrama *Glodi delusi dal sangue* von Antonio Luchini und Antonio Lotti uraufgeführt. Die Teile des Intermezzos wurden in den Pausen zwischen den Akten und vor dem großen Finale gespielt. Typisch für das Genre ist, dass es nicht an einem einheitlichen Ort spielt; damit geht auch das Fehlen einer linearen Handlung einher. Das Intermezzo hat also keinen sorgfältig ausgearbeiteten dramatischen Aufbau, sondern besteht aus drei offensichtlich unzusammenhängenden Episoden, in denen jeweils das Thema der Eifersucht abgehandelt wird, zusammen mit dem komischen Element der Verkleidung.

Die Handlung setzt mit Mirena und Floro ein, die sich gegenseitig der Untreue bezichtigen. Darauf folgen Entschuldigungen und Entgegnungen, die in ein Schlussduett münden, in dem sich das Paar halbherzig Treue verspricht, die in den folgenden Szenen dargestellt werden soll. Das zweite Intermezzo beginnt mit Floro, der als Zwerger verkleidet ist, um das Mädchen zu täuschen

oder vielleicht gar ihre innersten Geheimnisse aufzudecken. Dabei löst er jedoch nie eine tatsächliche Reaktion aus. Im Libretto wird gar nicht der Versuch unternommen, den Handlungsstrang zu einem Schluss zu bringen; das Hauptaugenmerk liegt vielmehr auf der Parodie der zweifellos reizvollen Nebenfigur des Hofzwergs aus dem zugehörigen Musikdrama *Gl'odi delusi dal sangue*, der während der Krönungsszene eine Arie singt. Mirena dagegen, die in gewöhnlicher Kleidung auftritt, spielt halb in der Fantasie und halb in der Realität die Figur einer Dame von hohem Rang. Im dritten Intermezzo tragen Floro und Mirena französische und armenische Gewänder, um die Loyalität des jeweils anderen auf die Probe zu stellen. Beide gehen unmittelbar zum Angriff über und verwenden dabei (wie üblich) eine fremdartige Sprache. Ohne die Verkleidung der beiden würde die Entwicklung der Handlung banal erscheinen. Als sie sich gegenseitig erkennen (was unmittelbar der Fall ist), verlegen sie die Fiktion auf eine zweite Ebene. Dabei behalten beide ihren vorherbestimmten Part bei und geben ihrem Gegenüber die Möglichkeit, ebenfalls in der gespielten Rolle zu bleiben. Mirena fühlt sich verletzt, als Floro scheinbar die Komplimente der angeblichen armenischen Kaffeeverkäuferin zu

schätzen weiß, aber ihre einzige Reaktion ist eine Liebeserklärung in französischer Sprache. Als sie dem Werben des angeblichen französischen Edelmanns nachgibt, muss sie schnell wieder in die Rolle der Armenierin schlüpfen, um Floros Missfallen über ihren Wankelmuth zu besänftigen. Diese symmetrischen Wechsel werden bis zum Ende beibehalten, an dem das anmutig gesungene Schlussduett über die Worte »Mademoiselle« und »caffè, caffè« in eine kurze instrumentale Coda mündet.

Durch den fragmentarischen Charakter der Handlung gewinnen die einzelnen Arien größeres Gewicht; sie sind durch die Verwendung allgemein üblicher Kompositionstechniken der Epoche gekennzeichnet. Der Eröffnung *in medias res* geht ein Sechzehntellauf im instrumentalen Ritornell voran, das als Einführung vor dem ersten Duett steht. Dieses entwickelt sich zu einer hitzigen Debatte, die mit ihren geistreichen Wortwechseln und den häufig eingesetzten einsilbigen Ausrufen an die *commedia dell'arte* erinnert. Darauf folgt – nicht zufällig – mit der Arie »Se tu mi guardi« ein Beispiel für komischen Realismus. Sie wird nur vom Continuo begleitet, um nicht von der Innigkeit der Melodielinie abzulenken; besonders bemerkenswert ist die ungewöhnliche Betonung

auf der letzten Silbe der Wörter »guardi«, »sguardi«, »accanto« und »pianto« sowie die aufsteigende Sexte. Dabei handelt es sich offensichtlich um Karikaturen, was durch Floros Ironie von Anfang an klar wird. Diese fremdartigen Effekte gipfeln in einem exzessiven Einsatz von Pausen, durch die gemeinsam mit der verwendeten Chromatik der Eindruck von Weinen (»pianto«) und Seufzern hervorgebracht wird: offensichtlich ein Missbrauch der Lautmalerei.

Ein ähnliches Verfahren wird in Mirenas Part im Duett »Io mi moro« im zweiten Intermezzo angewendet. »Sono Floro«: Eine langsam absteigende Tonleiter im Sopran wirkt wie ein Anfall von Schwäche oder beinahe Ohnmacht, unterstützt und verstärkt von der Bratschestimme und durch die Synkopen in den Geigen untermalt. Davor eröffnen die Pausen zwischen den Adverbien in der Zeile »su e giù starò con te« Räume, die schon *per se* beredt wirken, und denen die aufsteigenden Figuren in den Geigen sogar noch stärkere Bedeutung verleihen. An anderen Stellen entsteht eine gewisse Ausgelassenheit durch die nicht enden wollende Häufung einsilbiger Ausrufe, so etwa die ständig wiederholten Ja- und Nein-Rufe im Duett »Su, dolce mio core« am Ende des ersten Intermezzos. Diese werden in immer kleineren

Notenwerten gesungen, sodass der faszinierende Eindruck von Beschleunigung entsteht, ohne dass sich das Tempo im Geringsten ändert.

Die konventionelle Form mit zwei Arien (eine pro Figur), einem Rezitativ und einem Schlussduett wird auch in der zweiten Szene beibehalten, aber die Behandlung der Stimmen ist unterschiedlich. Hier entfällt der Löwenanteil nicht nur im übertragenen Sinne auf Mirena (die eine »Grande Dame« spielt): Ihre Arie ist 29 Verszeilen lang, während Floros nur aus zwei Zeilen besteht. Die im Unisono konzertant begleitenden Violinen unterstreichen sowohl die Pausen in der Vokallinie als auch die harten Deklamationen im Text. Floros Arie »Tutto il giorno stava in letto« erscheint dagegen blitzartig und rasant, was durch die Präzision erreicht wird, mit der je eine Silbe pro Sechzehntelnote steht. Die einzige Unterbrechung bildet das Verb »cantar«, das durch die darunterliegenden Sechzehntel-repetitionen einen außergewöhnlichen Auftrieb erhält.

Bei der Verkleidung in die Figur des Zwerges wird ein anderes Register eingesetzt (vor allem in den Rezitativen), vielleicht sollte diese Rolle auch im Falsett gesungen werden. Im dritten Intermezzo dagegen besteht in den Arien und den kurzen melodischen Zwischenspielen keine Notwen-

digkeit für ein anderes Register, denn hier liegt der Unterschied im abweichenden Kompositionsstil. Der erwartete oder unterdrückte Akzent beim Gesang der Armenierin (beispielsweise über die Worte »*squisita*«, »*ciocolata*« und »*povra*«) bildet ein wiederkehrendes Stereotyp, das wohl auf die Annäherung an Floro und Mirenas Flehen anspielt. Dieses letzte Intermezzo behandelt Gasparini in französischer Manier, etwa durch die doppelten Wiederholungsteile (AABB) oder die kurze Da-Capo-Variation (AABBA') in »*Madame, ma flame*«.

Francesca Menchelli-Buttini

DORI & DALISO

1 *Sinfonia*

2 DORI

Dimmi, gentil Daliso,
e non celarmi il vero:
ai diletta d'amore
volgesti ancora
il giovanil pensiero?

DALISO

Fuggite sempre,
o pastorella Dori,
ho d'amor le catene.

DORI

Ma perché?

DALISO

Perché temo le sue pene.

3 DORI

Ancor io Daliso mio
non so ancor che cos'è amor,
ma non fuggo i lacci suoi
perch'io tema di penar.

Degno oggetto

del suo affetto

sol desia l'alma mia,

perché certa avrebbe poi

la mercé del sospirar.

4 DALISO

Quant'è saggio colui
(mi dice il vecchio Ireno)
che da perigli altrui
tragge norma a sua vita.
Veggio tutti gli amanti
o mesti o disperati
per le ninfe incostanti.
Altri getta sospiri
su la tradita sua dolce
speranza,
altri sfoga i martiri
per non serbata fede,
e di tutto è cagion l'empia
incostanza.

5 No che non voglio amar

per non penar
ch'in sen d'un infedele
v'è troppa crudeltà.
Chi fu pietosa un dì

ma poi tradì,
quant'era men crudele
se non avea pietà.

6 DORI
Semplice ed inesperto,
troppo credi a un errore.

DALISO
Ed erran tanti e tanti
amanti pastorelli?

DORI
Mi spiace che Daliso erra
con quelli.

DALISO
Ma dimmi...

DORI
No, rispondi: ù
or a questa capanna,
ed or a quella,
al bosco al fonte, al prato,
senza aver tema
degli altrui rigori
vanno le ninfe?

DALISO
E vanno anche i pastori.

DORI
Soffrir un folto stuolo
d'umili adoratori,
un dell'altro nemici,
convien far a' pastori
o a pastorelle?
A chi? Rispondi.

DALISO
A quelle.

DORI
Or dimmi: e qual amante
vedesti ancor ch'è tutte
le capanne
delle ninfe vezzose
non volga sempre il piede?
Dimmi: e qual mai si vede
stuol di ninfe far prieghi
ad un pastore?
Anzi qual ninfa sola
benché tutto nel seno
abbia il foco d'amore?
Dimmi: qual pastorello,

non se più ninfe no,
ma se una sola
supplice si vedesse,
qual mai resisterebbe
ai primi accenti?
E noi siamo incostanti
sprezzando ogn'or sì
numerosi amanti.

7 È cosa da tiranno
mancar di fedeltà,
poi dare a chi non l'ha
la colpa dell'error.
Amando quest'inganno
allor conoscerai,
e pur allor sarai
infido e ingannator.

8 DALISO
Come esperta maestra,
tu ragioni d'amore
e di sua fiamma
non avesti ancora
i tuoi pensieri accesi?

DORI
A farmi specchio dell'altrui

periglio,
Daliso, anch'io
dal vecchio Ireno appresi.

DALISO
Ma il vago pastorello
Silvio, che va superbo
perché sa d'esser bello
non prese ancor sovra
di te l'impero?
E il possente sincero,
che conta tanti armenti
pascolar nel suo fertile terreno,
fiamma d'amor con sue
ricchezze ancora
non portò nel tuo seno?

DORI
Quanto s'inganna quello
che perché ha volto bello
ne crede di ferir
con un sol guardo.
Noi sole pastorelle
destar vogliamo amor
per esser belle.
S'inganna pur chi crede
da saggia e nobil ninfa

comprar dolce mercede
perch'elle ad ogni parte
della bellezza che risplende
in loro
pensan che non può darsi
egual tesoro.

9 DALISO
Pensa il mio core
spogliato dal timore
cercar in fra le belle
amor costanza e fé;
ma perché tardo
portare altrove il guardo,
se spero invan fra quelle
quel che non trovo in te?

10 DORI
Ma tu ch'eri poc'anzi
semplice e timoroso
or così audace sei?

DALISO
E questo è'l frutto
delle tue parole:
forse Dori non vuole
amar Daliso

or che l'ha fatto amante?

DORI
Ma non un solo istante
basta a far prova
dell'altrui costanza;
spera, Daliso spera:
un core amante
si conosce fedel nella
speranza.

11 DALISO
Saprò sperar costante
ma voglio la mercé
della speranza.
Ma quando vien l'istante
che premio è della fé
della costanza.

DORI
Se sai sperar costante
non fia senza mercé
la tua speranza.
Presto verrà l'istante
che premio è della fé
della costanza.

NANA, FRANCESE E ARMENA OVVERO MIRENA & FLORO

INTERMEZZO PRIMO

12 FLORO: Son sdegnato,
MIRENA: son furiosa,
FLORO: t'ho trovato,
MIRENA: t'ho veduto,
FLORO: col zerbin,
MIRENA: con la morosa.
FLORO: Son geloso,
MIRENA: son gelosa,
FLORO: sei all'erta,
MIRENA: sei astuto,
LE DUE: che tu sei di mala pasta.
MIRENA: Tu sei omo,
FLORO: tu sei donna,
LE DUE: e tanto basta.
13 MIRENA: Promettere costanza,
poi mancare di fede,
infelice è colei
che facilmente crede.
FLORO: Promettere d'amare
e poi tradire,
sfortunato è l'amante

se crede che la donna
sia costante.

MIRENA: Parla come tu devi;
FLORO: e tu ragiona meglio.
MIRENA: Se vengo a te, sfacciato,
FLORO: se mi accosto, insolente,
MIRENA: io ti dirò...
FLORO: io ti farò...
MIRENA: che farai?
FLORO: che dirai?
MIRENA: dichiarerò...
FLORO: paleserò...
LE DUE: Io qui lo giuro
FLORO: che ingrata sei
MIRENA: che sei spergiuro.
Barbaro!
FLORO: Perfida!
MIRENA: Che bel Cupido!
FLORO: Che bella Venere!
MIRENA: Ah, ah!
FLORO: eh, eh!
MIRENA: oh, oh!
FLORO: uh, uh!
MIRENA: Va via di qua.
FLORO: Voglio star qui.
MIRENA: Son piena di dolore,
FLORO: mi viene il mal di cuore.

MIRENA: Languisci?
 FLORO: Spasimi?
 LE DUE: Sì,
 MIRENA: crepa, crepa
 FLORO: schiata, schiata
 più non ti guarderò
 MIRENA: più non ti parlerò.

14 FLORO: Se tu mi guardi
 con dolci sguardi,
 standoti accanto
 lascerò il pianto
 e riderò.
 Se non mi miri
 pien di sospiri
 io morirò.

15 MIRENA: Dicono che la femina
 piange quand'ella vuole;
 gl'omini quando vogliono
 ingannare
 lo stesso sanno fare.
 FLORO: Io non ti feci nulla.
 MIRENA: T'ho veduto a parlare
 a una bella fanciulla.
 FLORO: Io t'ho colto sul fatto
 a parlar con un giovine
 ben fatto.
 MIRENA: Quel era mio fratello,

o questa è bella!
 FLORO: Quell'era mia sorella.
 MIRENA: Dunque, tu sei costante?
 FLORO: Dunque, tu sei fedele?
 MIRENA: Sono sì,
 FLORO: sono anch'io,
 LE DUE: oh, bell'idolo mio.

16 MIRENA: Con il tuo ridere
 con il tuo piangere
 ispiri amor.
 Tu sai incidere
 e tu sai frangere
 questo mio cor.

17 FLORO: Lascia il fratello a parte;
 MIRENA: tu lascia la sorella,
 son la tua tortorella.
 FLORO: Ed io vogl'esser solo
 il tuo bel rosignolo,
 mia soave Sirena.
 MIRENA: Io la tua Filomena.

18 LE DUE: Su, dolce mio core,
 cantiamo d'amore.
 FLORO: Sono amante,
 MIRENA: son costante.
 FLORO: M'amerai,
 MIRENA: mi tradirai.
 FLORO: Questo no,

MIRENA: questo sì.
 FLORO: No, non tradirò,
 t'amerò sì sì.
 MIRENA: Sì, sì, t'amerò,
 t'amerò sì sì.
 FLORO: Son tuo rosignolo,
 MIRENA: ti presi nel volo,
 e senza tuo rischio
 FLORO: m'hai preso col vischio,
 MIRENA: per me canterai,
 FLORO: per te canterò,
 MIRENA: lo spero così.

un gran cuore,
 e son figlia d'onore.
 MIRENA: Questa figura è bella.
 FLORO: Son savia e son zitella,
 canaglia, gente ria
 (così penso ingannar
 Mirena mia).
 MIRENA: Che il nostro maggiordomo
 mandi per confiture:
 cioccolata, caffè, acque,
 rinfreschi,
 dovendo fare una colazione
 a una nobil conversazione;
 e poi si pagherà
 quando che si vorrà.
 FLORO: Voi siete una gran dama,
 ed io, voi lo vedete,
 son nana e servirovvi
 se volete.
 MIRENA: Al presente mi dan della
 signora,
 in breve passerò
 all'illustrissima
 e poscia mi daran
 dell'eccellenza
 con un poco d'altezza.
 FLORO: (Questa figlia è una pazza

INTERMEZZO SECONDO
 DEL SIG.R GIOVANNI BONONCINI
Mirena, poi Floro vestito da nana

19 MIRENA: Io mi spiegai con Floro
 che volevo una nana,
 e voglio ancora un paggio
 perché fa gran fraccasso
 un equipaggio.
 FLORO: Insolenti, sfacciati,
 e per chi mi pigliate?
 In questo picciol corpo vi è

da catena.)
MIRENA: Riveritemi voi,
io son Mirena.
20 Già parmi mirarmi
vestita alla moda:
il paggio qui venga,
mi tenga la coda;
attacchi il cucchiere,
si chiami il bracciere,
che voglio uscir fuori
com'una signora
di gran qualità.
Già passa per piazza
ragazza sì bella;
ciascuno dimanda:
chi è quella, chi è quella?
Chi appresso mi manda,
chi a terra s'inchina,
chi poi mi vagheggia.
FLORO: (Meschina vaneggia.)
MIRENA: Io volgo sprezzanti
altrove le ciglia,
or prendo siviglia,
or tiro su i guanti.
FLORO: (È fuori di sé.)
MIRENA: Restate, contessa,
a pranzo con me;

è qui la duchessa
portate il caffè.
Se piace alla fraila,
il vino d'Italia
adesso verrà.
21 FLORO: Mandami un certo Floro:
per ubbidire con gran
riverenza
vostra Altezza Illustrissima
Eccellenza.
MIRENA: Servisti mai dama
di qualità?
FLORO: Ho servito a mie spese
una dama francese,
nata nella Germania,
cresciuta nella Spagna,
raffinata in Italia;
questa fu mia padrona
e la sapeva larga, lunga e
buona.
MIRENA: In che si tratteneva questa dama?
22 FLORO: Tutto il giorno stava in letto
e la notte con diletto
a giocar alla bassetta.
Non pensava che ai piaceri,
a ricever cavaglieri
e a cantar la canzonetta.

23 MIRENA: Sei una nana fina;
come ti chiami tu?
FLORO: Io? Cocarlina.
MIRENA: Cocarlina, ti prendo al mio servizio.
Non far l'amore ch'averai giudizio.
FLORO: Dunque voi non amate?
MIRENA: Il cielo me ne guardi;
gl'omini son bugiardi,
sospirano per ridere
e cercano con falsi giuramenti
partir da noi contenti.
FLORO: Se gl'omini san fingere,
le donne sanno ringere.
MIRENA: Tu sei donna e pur parli
contro di te medema;
hai persa la ragione?
FLORO: Son omo e Donna
secondo l'occasione.
MIRENA: Poiché sei tanto scaltra
starai sempre con me.
FLORO: (Ora mi scopro affé.)

24 Sono Floro,
MIRENA: io mi moro.
FLORO: Nana sono,
MIRENA: questo è buono.
FLORO: Su e giù starò con te.

MIRENA: Come nana vien con me.
FLORO: Se sto dritto?
MIRENA: Tu sei fritto.
FLORO: Se sto basso?
MIRENA: Sei mio spasso.
FLORO: M'alzerò?
MIRENA: Partirò.

INTERMEZZO TERZO

*Mirena con travestimento da armena,
e poi Floro travestito da francese*

25 MIRENA: Donne mie fuggite amore,
poiché questo traditore
vi farà diventar pazze.
Certi amanti con inchini
tiran l'acqua ai lor molini;
m'intendete ben, ragazze.
26 FLORO: Per gelosia così
mi sono travestito,
causa questa mia pena
l'amabile Mirena.
MIRENA: In quest'abito finto
cerco Floro l'amante
credendolo incostante.

FLORO: Se mi tradisce farò gran fracasso.
 MIRENA: Eccolo appunto,
 piglianci dello spasso.
 27 Chi comprara,
 chi gustara
 mia squisita cioccolata.
 Chi la piglia
 con vaniglia,
 mi l'aber ben macinata.
 28 FLORO: (O che garbata figlia.)
 Si può saper da voi,
 bella donna cortese,
 qual sia il vostro paese?
 MIRENA: Mi star Armena,
 pauvra personna
 che bender bona
 caffè, caffè;
 boler gustara
 mi ti donara
 ancora thè.
 29 FLORO: Questa armena è gentile
 e m'ha toccato il cuore.
 Io t'amo.
 MIRENA: (Ah, traditore!)
 FLORO: Armena, se tu vuoi
 far bene i fatti tuoi,
 amami un sol momento;

io ricca posso farti in un
 istante.
 MIRENA: Mi non créder.
 FLORO: Perché?
 MIRENA: Sei un birbante.
 Che saprai dir?
 FLORO: Dirò...
 MIRENA: (Io mi vendicherò.)
 FLORO: Madame,
 ma flame
 est pour vous.
 Sans peine
 et sans gesne
 aimons nous.
 MIRENA: Questa nation francese,
 sempre ella fu cortese,
 generosa e gentile.
 FLORO: Vous est es de la Ville?
 MIRENA: Io non intendo troppo
 questo dolce linguaggio;
 ditemi in Italiano, che chiedete?
 FLORO: Si vo' volete,
 mi amirete,
 mademoiselle.
 Le blanc carnage,
 le beau visage,
 vous est es belle.

30 MIRENA: Voglio amarvi, adorarvi
 perché siete cortese.
 FLORO: Dunque voi adorare quel
 francese?
 Tu che dirai?
 MIRENA: Dirò...
 FLORO: (Io mi vendicherò:
 non sono più per te.)
 MIRENA: Caffè, caffè,
 aqua polita,
 bene bolita,
 fatta da me.
 Caffè, caffè.
 31 FLORO: Bella armena, t'adoro...
 (pur parti la molesta.)
 MIRENA: Ti romperò la testa,
 incostante (ben presto
 io gli darò il suo resto.)
 FLORO: Mademoiselle,
 j'ay de l'argent
 tout en comptant
 dans l'escarselle,
 mademoiselle.
 32 MIRENA: Ah, Floro, Floro,
 per te mi moro.
 FLORO: Dolce Mirena,
 tu mi dai pena.

MIRENA: Questo è un inganno.
 FLORO: Questa è finzione.
 LE DUE: Non hai ragione.
 FLORO: Così cred'io,
 MIRENA: caro cuor mio.
 FLORO: Mon cœur sincère.
 MIRENA: Voler bere.
 FLORO: Io t'amerò,
 MIRENA: t'adorerò.
 FLORO: Luci mie belle,
 MIRENA: son tutta a te.
 FLORO: Mademoiselle,
 MIRENA: Caffè, caffè.
 Floro partì.
 FLORO: Eccomi qui.
 MIRENA: Crudo, infedele,
 FLORO: non per mia fé.