

**NUOVA  
ERA**

**VIVALDI**

Cessate, omai cessate RV 684  
Amor hai vinto RV 683  
Stabat Mater RV 621

**CATERINA CALVI**

Orchestra da Camera "Concerto"  
Konzertmeister: Cinzia Barbagelata

**ROBERTO GINI**



**ANCIENT MUSIC**

**DIGITAL**

# ANTONIO VIVALDI

## CATERINA CALVI

Contralto

**Orchestra da Camera**  
**«Concerto»**

## Cinzia Barbagelata

Konzertmeister

## ROBERTO GINI

Conductor

**CESSATE, OMAI CESSATE RV 684**  
**AMOR HAI VINTO RV 683**  
**STABAT MATER RV 621**

### **«Cessate, omai cessate»; Cantata ad Alto solo con Istrom.<sup>ti</sup>** **Del Vivaldi. (RV 684).**

- 1 (Recitativo accompagnato) largo e sciolto:  
«Cessate, omai cessate»,
- 2 Aria (larghetto - andante molto): «Ah, ch'infelice sempre»,
- 3 (Recitativo accompagnato) andante e pianissimo:  
«A voi dunque ricorro»,
- 4 Aria (allegro): «Nell'orrido albergo».

**«Amor hai vinto»; Cantata ad Alto solo con Istrom.<sup>ti</sup>  
Del Sig.<sup>r</sup> Ant.<sup>o</sup> Vivaldi. (RV 683).**

- 5 (Recitativo): «Amor, hai vinto»,
- 6 Aria (larghetto andante): «Passo di pena in pena»,
- 7 Recitativo accompagnato: «In che strano e confuso»,
- 8 Aria (allegro): «Se a me rivolge il ciglio».

**Stabat Mater ad Alto solo del Sig. D. Ant.<sup>o</sup>  
Vivaldi; con Violini, Violette e Basso Continuo (fa minore)**

- 9 «Stabat Mater dolorosa»; largo.  
«Cuius animam gementem»; adagissimo.  
«O quam tristis et afflicta»; andante.  
«Quis est homo, qui non fleret»; largo.  
«Quis non posset contristari»; adagissimo.  
«Pro peccatis suae gentis»; andante.  
«Eja Mater, fons amoris»; largo.  
«Fac ut ardeat cor meum»; lento.  
«Amen»; allegro.

PRODUCTION: Alessandro Nava, Danilo Prefumo
ARTISTIC SUPERVISION: Sigrid Lee
SOUND ENGINEER: Roberto Meo
RECORDED BY SOUND EVENTS - Castel S. Pietro, Bologna
RECORDING LOCATION: Basilica di S. Michele Maggiore, Pavia, November 29-30, December 1-2, 1989
© Roberto Gini
ENGLISH TRANSLATION: Timothy Alan Shaw
FRONT COVER: Gabriele Bella
COVER DESIGN: Giuseppe Spada
1990 - Printed & Manufactured in Italy
© 10-1990 NUOVA ERA RECORDS

---

---

## **Alcune note sull'interpretazione.**

### **Le Cantate**

All'inizio del Settecento, la Cantata era il genere più importante ed «alla moda» nella musica vocale da camera, come nei secoli precedenti lo era stato il Madrigale. Entrambi i generi tendevano a riprodurre nel ristretto ambito della «Camera» una sorta di Teatro: nel Madrigale di Affetti, nella Cantata di situazioni sceniche dove, secondo forme mutate dal Teatro d'Opera, gli interpreti impersonavano figure fortemente stilizzate, quali Eroi o Pastori arcadici, rivivendone in monologhi o dialoghi le passioni e gli amori. Il genere della Cantata è oggi immediatamente associabile ai nomi di musicisti quali Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello o Haendel; molto meno lo è per quanto riguarda compositori noti essenzialmente grazie alla loro produzione strumentale, quali Domenico Scarlatti e Antonio Vivaldi. È noto che la produzione di quest'ultimo è pressochè sterminata e talora diseguale: a pagine di assoluta genialità si alternano brani occasionali e generici, per quanto improntati ad un alto livello di scrittura; va però detto che quei concerti che a noi sembrano poco interessanti, erano, in realtà concepiti per un brillante virtuosismo strumentale affidato all'estro e alla

invenzione dell'esecutore, spesso lo stesso Vivaldi. Nelle piatte esecuzioni alle quali siamo purtroppo abituati, questo viene spesso a mancare e rimane solamente lo scheletro che a noi appare banale. Così, invece di godere della genialità di un musicista, si è indotti a credere che abbia scritto quattrocento volte lo stesso concerto. Una certa disparità è comunque comprensibile se si tien conto della poliedrica quanto frenetica attività di Vivaldi che lo vedeva virtuoso di fama come violinista, autore di concerti, compositore per la chiesa e per il teatro (il numero delle sue composizioni teatrali è cospicuo) dove operava anche in veste di impresario. Fra questa messe di composizioni trova posto un non indifferente numero di Cantate da Camera, per voce di Soprano o di Contralto, sia col solo Basso Continuo che con strumenti. Dal 1718 Vivaldi riscoprì la carica di «Maestro di Cappella da Camera» presso il Principe Darmstadt a Mantova; e fu probabilmente in questa città che egli conobbe il Contralto Anna Giraud (Girò). Fra il musicista e la cantante nacque un sodalizio artistico ove l'uno agiva come insegnante e consigliere musicale, la seconda come principale interprete delle composizioni vocali che egli via via andava scrivendo. Trasferitasi, con la sorella

---

---

Paolina, a Venezia nella stessa casa di Vivaldi (cosa che non mancò di suscitare malignità), la Giraud divenne una protagonista della vita musicale veneziana, interpretando i principali ruoli contraltili in opere, oltre che dello stesso Vivaldi, di Albinoni, Galuppi ed Hasse; ma col «Prete Rosso» ella aveva un rapporto privilegiato di collaborazione (come avvenne più tardi tra Rossini e la Colbran o, in tempi più recenti, tra Britten e Peter Pears), tanto che lo stesso Vivaldi scriveva: «Far l'opera senza la Girò non è possibile, perché non si può ritrovare simile primadonna». Da questo quadro emerge come fatto estremamente plausibile che anche le due cantate presenti in questo disco siano state concepite per la sua voce; una testimonianza risalente al 1739 descrive Vivaldi mentre, seduto al cembalo, dirige gli strumenti che accompagnano la Giraud nel corso di una esecuzione privata: nessuno ci vieta di pensare che, in quell'occasione, ella abbia eseguito una delle quattro Cantate per contralto con strumenti pervenuteci. «Amor, hai vinto» e «Cessate, omai cessate» sono indicative della qualità della produzione vocale di Vivaldi; in entrambe, la vicenda del personaggio «en travesti» che si rappresenta sull'allusivo teatro, s'innerva e s'intensifica in una scrittura strumentale

preziosa ed incisiva, e in una struttura formale volta a porre in luce tutte le corde della voce, dalla espressiva alla virtuosistica: Recitativo - Aria patetica; Recitativo - Aria di forza. La scelta, poi, del Recitativo Accompagnato conferisce una connotazione decisamente teatrale, ove gli archi commentano le espressioni del canto con quell'intensità di accenti che ritroviamo anche nelle opere di Haendel e di Mozart. Le Arie sono sempre del tipo «Da Capo»: suddivise metricamente in due strofe contrapposte, in quanto termini di paragone ovvero momenti contrastanti di una stessa situazione; esse vengono realizzate musicalmente mediante il cambiamento, nella seconda parte prima della ripresa, o di tempo (indicato direttamente dall'autore) oppure di colore o di scrittura (senza indicazioni). In questo caso viene comunque spontanea l'alterazione del tactus, volta per volta stringendolo ovvero allargandolo, a seconda che si verifichi un'intensificazione (passo di pena in pena < il ciel tuona e balena) o un allentamento (se a me rivolge il ciglio > non temo più periglio) della tensione drammatica espressa dal testo. Ho poi voluto restituire al Basso Continuo la sua funzione propulsiva di sostegno ritmico e di colore, soprattutto dove (come nell'Aria «Se a me rivolge il ciglio») la

---

---

scrittura della parte orchestrale è quella di un accompagnamento (a parte i ritornelli tra le strofe) e dove quindi il clavicembalo e le tiorbe ricoprono un ruolo primario nella resa dinamica del pezzo e della parte vocale. All'ascolto di queste musiche, infine, non possiamo non concordare con il giudizio espresso dal Burney: «Don Antonio Vivaldi merita un posto fra i candidati alla fama in questa specie di composizione».

### **Lo Stabat Mater**

Nel film «Il Vangelo secondo Matteo» di Pier Paolo Pasolini v'è una sequenza indimenticabile (capolavoro in un'opera d'arte da considerare come una delle più alte espressioni artistiche del nostro secolo), di fronte alla quale mi è, ad ogni visione, impossibile trattenere le lacrime, quando (alla Crocifissione) l'azione si ferma per lunghissimi secondi, durante i quali, in voluto silenzio, l'obiettivo indugia, alternando campi lunghi a primi piani, sui volti delle persone ai piedi della Croce, tra cui quello intensissimo della stessa madre del Poeta nel ruolo di Maria. Ed ecco che in questo punto la narrazione evangelica si ferma, nella contemplazione di un autentico Stabat Mater. L'esecuzione della

musica di Vivaldi mi riporta inevitabilmente a quelle sequenze: come in Pasolini, infatti, in Vivaldi ritrovo una sorta di sospensione temporale, da cui emergono contemporaneamente la figura della Mater Dolorosa e tutto quanto da essa irraggia di pianto, di dolore e di consolazione. A differenza di altri compositori contemporanei o posteriori (come Pergolesi, Haydn, Boccherini o Rossini) Vivaldi ha infatti concepito i primi sei numeri della Sequenza (più propriamente descrittivi) non tanto come sezioni isolate, ma come un Continuum ove il fluire del Tempo è accennato dall'idea di circolarità (i brani si ripetono pressoché immutati a due a due) in contrasto con l'immobilità e col silenzio della scena. Nei due brani successivi, da spettatori diventiamo partecipi e supplici: «Eja Mater», con la sua assenza di strumenti gravi ed il suo ritmo ossessivo, suona come un'attonita, tesa invocazione che sfocia nel clima più disteso dell'arioso che precede l'Amen. Quest'ultimo, unica pagina concepita in contrappunto a cinque parti, appare, nella sua brevità, isolato e quasi estraneo al corpus della Sequenza, e la sua cadenza conclusiva in Fa maggiore, al di là della prassi compositiva, risplende come un raggio di consolazione che illumina e giustifica il mistero del dolore. La mia idea

---

---

dunque dello Stabat Mater è che, se anche la musica sacra è rappresentativa (dunque una sorta di Teatro), qui ci troviamo a rappresentare una scena di cui i suoni evocano la stasi ed il silenzio.

*Roberto Gini*

N.B. La presa di suono di questo disco segue, in accordo tra direzione musicale e direzione artistica, una precisa filosofia: quella di riproporre intatte le condizioni d'ascolto di un ambiente storico, senza sacrificarne le risonanze e senza privilegiare artificialmente il canto rispetto al suono orchestrale. Abbiamo cercato di ottenere un risultato di «verità», il più adatto, a nostro avviso, a riprodurre quelle emozioni che Vilvadi stesso, ai suoi giorni, con queste musiche si proponeva di suscitare.

---

---

## **Some notes about the interpretation The Cantatas**

At the beginning of eighteenth century the Cantata was the most important and "fashionable" genre of vocal chamber music, as the Madrigal had been in the centuries before. Both genres tended to reproduce a sort of Theatre in the limited space of the "Chamber": in the Madrigal affections, in the Cantata scenic situations in which, using forms adapted from Theatre Opera, interpreters impersonated highly stylised figures, such as Heroes or Arcadian Shepherds, reliving in monologue or dialogue forms their passions and their loves. The Cantata is immediately associated today with names of musicians such as Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello or Händel, much less so in the case of composers who are known essentially for their production of instrumental music, such as Domenico Scarlatti and Antonio Vivaldi. The work of the latter is known to be practically limitless and to be somewhat uneven: passages of true genius alternate with occasional pieces, which although they are characterised by a high level of composition are generic; it should of course not be forgotten that concerts which seem to hold little interest for us

were in fact conceived for brilliant virtuoso instrumental display, left to the talent and inspiration of the performer, often Vivaldi himself. In the lacklustre performances to which sadly enough we have become accustomed, this element is often lacking and all that remains is the apparently banal skeleton of the music. Rather than delighting in the musician's genius, we are then led to believe that he wrote the same concert four hundred times. A degree of unevenness is, however, quite understandable if we take into account the many and varied aspects of Vivaldi's frenetic activity: he was a celebrated violin virtuoso, composer of concertos, composer for the church and the theatre, (the number of his compositions for the theatre is remarkable) where he was also impresario. Among this crop of compositions a significant number of Chamber Cantatas is also to be included, written for Soprano or Contralto voice with basso continuo or instrumental accompaniment. From 1718 Vivaldi was the Director of Chamber Music in the service of Prince Darmstadt in Mantua, and it was probably here that he met the Contralto Anna Giraud (Girò). An artistic partnership grew between the composer and the singer, the former acting as teacher and musical counsellor, the latter becoming the principal performer of the vocal

---

---

compositions that Vivaldi wrote. Moving, with her sister Paolina, to Venice where she took lodgings in Vivaldi's house (not without attracting malicious gossip), Giraud became a leading figure in the musical life of Venice, interpreting the most important contralto roles in operas composed by Vivaldi and also by Albinoni, Galuppi and Hasse. She enjoyed a special working relationship with the "Red Priest" (as was to develop in later times between Rossini and Colbran, and more recently between Britten and Peter Pears), so that Vivaldi would write: "It is not possible to make opera without Girò, for a similar primadonna is not to be found." From this description it would appear very probable that the two cantatas present on this disc were also destined for her voice; a description which dates back to 1739 depicts Vivaldi, sitting at the harpsichord, conducting the instruments that accompany Giraud during a private performance: there is no reason why we should not imagine that she is performing one of the four Cantatas for Contralto with instrumental accompaniment that have come down to us.

"Amor, hai vinto" and "Cessate, omai cessate" are indicative of the quality of Vivaldi's vocal works; in both cantatas the story of a character, portrayed "en travesti"

by the female voice in theatrical allusion, is given strength and intensity through precious, incisive instrumental scoring and in a formal structure which tends to emphasise all the vocal cords, bringing out both their expressivity and virtuosity: from the pathetic Recitative-Aria to the Recitative-Aria di forza. The choice then of accompanied recitative lends a clearly operatic character to the cantata, the strings commenting on the expression of the singer's voice with the same intensity of accent that we may find in Händel or Mozart: The Arias are all of the "da capo" type: with metrical sub-divisions into two contrasting strophes, these being comparisons or contrasting moments of one and the same situation. These divisions are realised in music through the change, in the second part before the repeat, of either tempo (explicitly indicated by the composer) or of colour, or of scoring (without any indications). In this case, however, alteration of the beat comes spontaneously, restricting or opening it out as the dramatic tension expressed by the text is intensified (*passo di pena in pena il ciel tuona e balena*) or eased (*se a me rivolge il ciglio non temo più periglio*). I have wished to restore the propulsive function of rhythmic and colour support to the Basso Continuo, especially when (as in

---

---

the Aria "Se a me rivolge il ciglio") the orchestral score is an accompaniment (apart from the refrains between the strophes) and when the harpsichord and theorbo assume leading positions in the dynamic production of the piece and of the vocal part. When we listen to this music we cannot but agree with the judgement that Burney expressed: «Don Antonio Vivaldi deserves a place among the candidates for fame in this type of composition».

### **The Stabat Mater**

In Pier Paolo Pasolini's film "Il Vangelo secondo Matteo" (The Gospel according to St. Matthew) there is an unforgettable sequence (a masterpiece in a work of art that deserves to be considered one of the finest artistic expressions of our century), and every time I watch this scene tears come into my eyes as, during the Crucifixion, the action stops for long seconds while in deliberate silence the camera lingers, alternating close-ups with longer shots, on the faces of the persons at the foot of the cross, and on that very intense face of the poet's own mother in the part of the Virgin Mary. At this point

the narration of the gospel halts in the contemplation of an authentic Stabat Mater. Performances of Vivaldi's music inevitably lead my mind back to that sequence: just as in Pasolini, I find in Vivaldi a sort of suspension of time, from which the figure of the Mother of Sorrows emerges together with all the tears, pain and consolation she irradiates. Unlike other contemporary or later composers (such as Pergolesi, Haydn, Boccherini or Rossini) Vivaldi conceived the first six parts of the sequence (the more truly descriptive parts) not so much as isolated sections but as a Continuum where the passage of Time is hinted at by the idea of circularity (the passages are repeated almost unchanged two by two) in contrast with the immobility and silence of the scene. In the two following pieces, we shift from being spectators to being participants and supplicants: "Eja Mater", with its absence of bass instruments and its obsessive rhythm, sounds like a dumbfounded, tense invocation that leads into the calmer atmosphere of the arioso that precedes the Amen. The Amen, the only passage conceived in five-part counterpoint, seems in its brevity to be isolated and quite foreign to the corpus of the Sequence, and its concluding cadenza in F major, standing beyond the praxis of composition, shines

---

---

like a ray of consolation, illuminating and justifying the mystery of sorrow. It is then my idea of the Stabat Mater that, even though sacred music is a form of representation (and therefore a type of Theatre), this piece represents a scene whose sounds evoke stillness and silence.

*Roberto Gini*

N.B. The sound recording of this disc is determined by a precise philosophy agreed upon by the musical and artistic directions: to repropose in intact form the conditions in which the music would have been heard in its historic context, neither sacrificing any of its resonances, nor artificially favouring the singer above the orchestral sound. We have attempted to obtain a "true" result, one which in our opinion is the most suitable means of reproducing the emotions that Vivaldi himself intended to excite in his own day.

*English translation by Timothy Alan Shaw*

---

---

**Orchestra da Camera «CONCERTO»**  
**Konzertmeister: Cinzia Baarbagemata**  
**Direzione: ROBERTO GINI**

*Violini primi / First Violins*  
CINZIA BARBAGELATA  
Gian Mario Calli - Anna Gelmini - Alberto Stevanin

*Violini secondi / Second Violins*  
ANTONIO MASTALLI  
Laura Toffetti - Sergio Cassini

*Violette*  
MAURO RIGHINI - Massimo Minini

*Violoncelli / Cellos*  
SILVIO RIGHINI  
Claudio Frigerio - Sabina Colonna Preti

*Violone*  
PAOLO RIZZI

*Clavicembalo / Harpsichord*  
ROBERTO GINI

*Organo / Organ*  
GIOVANNI TOGNI

*Arciliuto / Archlute*  
MARCO FODELLA

*Tiorba / Theorbo*  
MAURIZIO MARTELLI

---

---

*Ringraziamo Don Elia Zucca, Parroco di S. Michele a Pavia, per la gentile concessione della Basilica nella quale abbiamo avuto l'onore di suonare e realizzare l'incisione; Don Edoardo Bellotti che ha cortesemente messo a nostra disposizione il suo clavicembalo; Ferdinando Granziera e tutti coloro che con la loro buona volontà hanno concorso alla riuscita di questo disco.*

*We thank Rev. Elia Zucca, Parish-Priest of S. Michele in Pavia, for kindly having allowed us to play and to make this recording in the Basilica; Rev. Edoardo Bellotti who kindly offered us the use of his harpsichord; Ferdinando Granziera and everybody whose help contributed to the success of this recording.*

---