

*Cantate Drammatiche**a**Voce sola, e Istromenti*

Composte dal S.^r Gio: De Ferrandini
Consigliere e Direttore della Musica
di Camera di Sua A.^{te} Ser.^{na} Elettorale
di Baviera & c.



HARMONIE
UNIVERSELLE



www.oliviavermeulen.com



Recorded 1 - 4 Dezember 2010, Studio Stolberger Straße, Köln (Germany)

Recording producer: Günther Wollersheim

Recording engineer: Arnd Coppers

Recording assistant & editing: Walter Platte

Executive producer: Dr. Richard Lorber (WDR) · Michael Sawall (note 1 music)

Cover photo: Nicole Staniewski (www.wandelwelten-photografie.de) · Artist photo: Johannes Ritter

Layout: Joachim Berenbold · Booklet editor: Susanne Lowien

© Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2010

Lizenziert durch die WDR mediagroup licensing GmbH

© 2014 note 1 music gmbh

CD manufactured in The Netherlands

Giovanni Domenico Ferrandini

(1709-1791)

Cantate drammatiche

1 **Sinfonia D major** from "Pastorale" 1:32

Cantata I

2 Recitativo 0:56

3 Aria. Andante 6:28

4 Recitativo 0:45

5 Aria. Allegro 4:23

Cantata III

6 Recitativo 1:53

7 Aria. Adagio e affettuoso 10:37

8 Recitativo 1:14

9 Aria. Tempo di Menueto 6:16

Sinfonia B flat major

10 Allegro 2:21

11 Adagio 1:27

12 Allegro 1:27

Cantata IV

13 Aria. Largo 13:06

14 Recitativo 3:07

15 Aria. Allegro 6:37

Olivia Vermeulen
mezzo-soprano

Harmonie Universelle

Florian Deuter, Monica Waisman, Margret Baumgartel, Laura Johnson,

Lilia Slavny, Katja Grüttner *violin*

Sara Hubrich, Stefan Schmidt *viola* · Jennifer Hardy *violoncello* · Miriam Shalinsky *double bass*

Johanna Seitz *harp* · Michael Dücker *theorbo* · Philippe Grisvard *harpsichord*

Florian Deuter
musical direction

Giovanni Domenico Ferrandini

Cantate drammatiche

For decades it was local historians, at best, who were interested in the Venetian Giovanni Domenico Ferrandini. He occupies an honorary place in the history of opera in Munich because the Cuvilliés Theatre was consecrated with his *Catone in Utica* in 1753. As an old age pensioner in Padua, he belonged to the circle of friends surrounding Giuseppe Tartini. The Mozarts, father and son, visited him there in 1771. One could hardly hear any of his music for a long time until a team of Italian and German musicologists succeeded in detecting him as the actual composer of a passion cantata ascribed to Handel: *Il pianto di Maria* (HWV 234). When Reinhard Goebel recorded this highly expressive piece together with Handel's cantatas of St. Mary during the mid-1990s, listeners were astonished by the dissonant frictions and emotional outbursts in this music of an Italian "minor master". In the meantime, more and more specialist ensembles have been casting some light on Ferrandini's oeuvre, including the highly virtuosic flute concertos preserved in Stockholm, the Darmstadt symphonies, the remaining passion cantatas and the Munich operas. It was possible to see and hear his *Catone* again there in 2003, on the occasion of the 250th anniversary of the Cuvilliés Theatre.

Meanwhile, the biographical image of Giovanni Ferrandini had become more clearly defined. The Italian musicologist Paolo Cattelan published the

composer's date of birth and correct Christian names in his book *Mozart: Un mese a Venezia* (Venice, 2000): Giovanni Domenico Ferrandini was born on 12 October 1709 in the Venetian district of Cannaregio as the son of a shoemaker and oboist from Friuli, Stefano Ferrandini. He travelled to the Munich court together with his father in 1722, where the thirteen-year-old rapidly gained the favour of Elector Karl Albrecht, first as an oboist, then as a composer and voice teacher. He wrote his first opera at the age of 18 and at 28 was appointed *Kammermusikdirektor* and Electoral Councillor. "*Consigliere e Direttore della Musica di Camera di sua Altezza Serenissima Elettorale di Baviera*" is also written on the Dresden score of his six cantatas for soprano, strings and basso continuo. Three of these long cantatas are being presented on our CD as premiere recordings. The name is specified on them, incidentally, as "Giovanni de' Ferrandini", a variant of the family name.

Although he was primarily responsible, as *Kammermusikdirektor*, for secular concert music at the Munich Residence and the diverse summer residences, Ferrandini also continued to write *opere serie* for the renowned singers who gave guest performances in Munich. Amongst these was his young voice pupil Anton Raaff, from Bonn, who later advanced to become Europe's most famous tenor and returned

to Munich in 1781 in order to sing his final role in Mozart's *Idomeneo*. Ferrandini also gave voice lessons, but above all composition instruction, to the highly musical children of the Elector – Electoral Prince Maximilian III Joseph, born in 1727, and his sister Maria Antonia Walpurgis, three years his senior. The two composing Wittelsbachs remind us of another famous pair of siblings of the 18th century – Frederick the Great and his sister Wilhelmine.

It was the young Prussian king who persuaded Bavaria to participate in the adventure of the Austrian War of Succession, so that Karl Albrecht could become Charles VII, Holy Roman Emperor. The turmoil of the war put an end to Ferrandini's peaceful, creative years in Munich. Tranquillity only returned with the death of the Emperor in 1745, the victory of the Austrians and the modest peace that Maximilian III Joseph was able to negotiate for Bavaria. The Bavarian Rococo reached its much admired apogee, including the new court theatre of François Cuvillié. Ferrandini was only active at this theatre for a few years, for he went to Italy with an electoral pension as early as 1755, in order to carry out the singers' engagements for the Munich Court Opera from his base in Padua.

These external facts may suffice to classify Ferrandini. They cannot give us any idea, however, of the originality of his music. As the contemporary of far more renowned masters such as Galuppi, Pergolesi and Gluck, he developed his very own variant of the gallant style: highly expressive, a dense string

sound, idiosyncratic in melody and rhythm, but extremely sensitively written for the singers. His secular cantatas bear eloquent witness to this.

Ferrandini's cantatas have been handed down to us far from Munich. Alongside a Viennese volume with 36 cantatas for voice and basso continuo, dedicated to Emperor Charles VI in 1739, a large number of cantatas with orchestral accompaniment have been preserved in Dresden, some with only strings, others with winds as well. Our three cantatas are taken from a volume with six *Cantate con Istromenti* for soprano, strings and basso continuo which are preserved in the Dresden State Library in a particularly beautiful manuscript. This location points to the origin of the texts: at least the fourth of the six cantata texts was written by Electress Maria Antonia Walpurgis of Saxony, the sister of the Bavarian Elector Maximilian III Joseph already mentioned. The text "*Dell'idol mio traffitto*" with the reference "*Cantata a voce sola: La musica è del Signor Ferrandini*" is found in a Dresden collection of her poems (*Raccolta di varie poesie*). There are good reasons to assume that the remaining texts of the six Ferrandini cantatas are also by Maria Antonia.

As Electress of Saxony, the Wittelsbach lady ruled for only eleven weeks at the side of her husband, Friedrich Christian, for whose eleventh birthday Bach 1733 had performed his "dramma per musica" *Hercules am Scheidewege*. Thirty years later, the Elector Prince, by now confined to a wheelchair, felt the disastrous consequences of the Seven Years' War when he had

to succeed his father to the throne in early October 1763. Already in mid-December he fell victim to smallpox, leaving his brother and underage son the difficult task of managing the "rétablissement" of devastated Saxony. Maria Antonia supported her brother-in-law in this undertaking whilst continuing to pursue her musical inclinations on the side.

Frederick the Great paid her the compliment of having maintained, in her music, "the good taste that threatens to disappear". By this he meant the gallant style in the expressive form of the Hasse period which Maria Antonia developed, true to the principles of her teacher Ferrandini. Unlike her electoral brother, she was a poet and painter as well. She had her Italian libretti corrected by none other than Metastasio. In 1747, the year of her marriage, she was accepted into the Roman *Accademia dell'Arcadia*. Frederick the Great also praised her dual talent as composer and poetess. Whereas she set her two opera texts *Talestri* and *Il trionfo della fedeltà* to her own music and had them published in Leipzig, she gave other libretti to Dresden composers; for example, she gave the oratorio *La conversione di Sant'Agostino* to Hasse, and cantatas to Ristori and Manna. She appears to have reserved her most beautiful cantata texts for her Munich teacher Ferrandini, as the cantatas on this CD prove, which must have been composed around 1750.

In *Cantata I*, a betrayed lover speaks to the absent beloved who has been unfaithful to him. In the night, he sends her a final letter full of pain-

ful lines, stained with his blood: "*Tinte à notte di sangue, queste zifre dolenti il tradito mio cor a te l'invia.*" Already the first lines establish the passionate style of the cantata. The blatant modulations of the recitative reflect the pain of the letter-writer; these are followed, however, by a *cantabile* Aria in B-flat major that does not quite correspond to our baroque conception of love's pain with its symmetrical andante **drones** and melodies full of thirds. Contemporaries of the composer, however, saw the epitome of "pleasantness", the mild sorrow of love in music, precisely in the eschewal of too-harsh dissonances and in a softly flowing melody. Passion arises here, rather, from the heroic gestures of the singing voice, from the surprising fermatas and ornaments. In the second recitative, the betrayed lover detaches himself from the beloved. In the final aria, he decisively gives her short shrift in his musical gestures as well. Allegro, two-four time, slides, triadic figures and runs allow us to sense his proud contempt for the former beloved.

In *Cantata III*, the sunflower (Italian: "il Girasole") must defend itself against the unjustified reproaches of the other flowers in the meadow: the rose and lily look down on it contemptuously because it has no fragrance; the violet and jasmine want to banish it from the meadow due to its "*vile aspetto*", its "common appearance". The sunflower, however, defends itself with a wonderfully sad E-minor aria, "*Dite il vero*". "You are right, beautiful flowers: I possess neither the red of the charming rose nor the splendour of the privet or the jasmine. I know

only too well that I am a pitiful plant, and I know my poverty. But if I do not emanate any fragrance, Flora has nonetheless bestowed a far greater honour upon me: constancy." The piece is headed *Adagio e affettuoso*, a typical Ferrandini adagio in its quaver symmetry, moving turns of phrase in the strings and expressive vocal line. The sad "*Dite il vero*" of the singing voice is immediately taken up by the strings, in a decorated form, and continued with sighing motifs. Then the voice again rises to speak above the chromatically falling bass, accompanied by the weeping of the violins. These gestures of grief, as well as the diminished intervals and suspension dissonances on words such as "*misera*" or "*povertà*", are reminiscent of the great minor-key arias in the *Pianto di Maria*. They magnify the sadness of a sunflower into a veritable *lamento*. The second recitative and the final aria reveal the secrets behind this image: the sunflower is a metaphor for the constancy of love against the arrogance of beauty in the gallant age. In the final aria, the sunflower clothes its open criticism of the beautiful flowers in the form of a minuet, the epitome of the courtly dance. "I don't like you to be so proud, my flowers. I wish you were more modest and less haughty. You see, after all, that you are of a very fragile beauty. You shouldn't behave so proudly and boast so arrogantly, for your scent vanishes like a cloud in a few hours." In these verses, the proud young beauties of the court society are criticised by a competent opinion. It is reasonable to suggest that the writer of this text may have been the Electress Maria Antonia. As the magni-

ficent Dresden painting by Raphael Mengs proves, she was not a beauty; the Wittelsbach lady had too much of the Habsburg genetic constitution from her mother, Electress and Empress Maria Amalia, a daughter of the Habsburg Emperor Joseph I. Maria Antonia compensated for her lack of beauty with her mind and constancy – a rare endowment in the age of gallantry. It was not for nothing that she entitled her most famous opera *Il trionfo della fedeltà*. Here, too, the subject is constancy, contrasted with the flightiness of the gallant age. In the text of Ferrandini's Flower Cantata, Maria Antonia criticised the smug conduct of the court beauties as sharply as the comments found in the letters of the Marquise de Pompadour.

Cantata IV is the only one of the six Ferrandini cantatas of the Dresden volume to a text that can be proven to have been written by Maria Antonia. The Electress drafted it in the most tragic style of *opera seria*, to which her teacher Ferrandini reacted with music full of harmonic boldness. Here is an example of an expert composing for another expert, as can be gathered just from the fullness of enharmonic changes. They make this piece one of the popular harmonic experiments in the field of cantatas of this period. The first aria is in the rare key of B major and is an "ombra scene": a young woman believes that she hears the voice of her executed lover ("*Dell'idol mio trafficito parmi udir la voce*"). Whilst dying, the lover appears to tell her that he has not betrayed her and had to die only because of her ("*dice non t'ho tradito, e moro sol*").

per te"). Endlessly long phrases and wide, expressive leaps already characterise the string prelude. The singing voice wallows in diminished intervals and chromatic passages in the main section, but remains rooted in the unreal character of the ombra scene. Only in the middle section does suffering break out of it, whereby Ferrandini uses frequent diminished and enharmonic steps on the word "*terribile*" as does Mozart on the same word decades later in his *Concert Aria*, K. 528. The following recitative is the portrait of a disturbed mind: it modulates from F-sharp major via B-flat minor and D minor back to G-sharp minor, then via E-flat minor, F minor, E minor and F-sharp minor to A minor. One hears more premonitions of Mozart, namely certain recitatives of Idamante from the Munich *Idomeneo*. The heroine of Ferrandini's cantata evokes the Furies. At the sudden entrance of the strings, they appear in person before our eyes, with their torches and the furious madness of revenge in their gazes. The stormy string motifs of this movement remind us once again of Ferrandini's *Pianto di Maria*. The final aria in E major lives entirely from the agitated effect of the *tremoli* and *tirate*, the three-four metre and the

versi sdruciolli, as we also know them from Gluck's Furies scenes. The poetic genius of the Wittelsbach lady in Dresden and the musical imagination of her Venetian teacher in Munich worked here hand in hand. All the more resigned are the statements made by Maria Antonia to Count Durazzo when she met Ferrandini for the last time in Venice in July 1772: "This is Ferrandini, my former music teacher, the only one who never once said 'Brava' to me." ("*Questi è il Ferrandini mio già Maestro nella musica, solo che non mi à mai detto: brava.*")

Two *Sinfonie* of Ferrandini serve as instrumental interludes between the three cantatas. The D major prelude to his extensive bucolic opera *Pastorale* is reminiscent of the *Third Brandenburg Concerto* of Bach in its dactylic rhythms and was probably composed before 1740. The three-movement *String Symphony in B-flat major* has been handed down in score form in the famous "Schranck II" (Cabinet II) of the Dresden Chapel Archive. This is a typically Venetian "Concerto a Quattro" with fugal imitations in the first movement, a brief D minor Adagio and a quick, dance-like Finale.

Karl Böhmer

(translation: David Babcock)

Giovanni Domenico Ferrandini

Cantate drammatiche

Pendant des décennies, le Vénitien Giovanni **Domenico** Ferrandini a tout au plus suscité l'intérêt d'historiens locaux. Il occupe une place d'honneur dans l'histoire de l'opéra munichoïse car le théâtre Cuvillies fut inauguré avec son opéra *Catone in Utica* en 1753. À Padoue où il vivait de sa pension, il appartenait au cercle d'amis gravitant autour de Giuseppe Tartini. Les Mozart père et fils lui rendirent visite en 1771. On ignorait pratiquement tout de sa musique jusqu'à ce qu'une équipe de musicologues italiens et allemands parvienne à l'attester comme le vrai compositeur d'une cantate de la Passion attribuée à Haendel : *Il pianto di Maria* (HWV 234). Lorsqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, Reinhard Goebel enregistra cette pièce hautement expressive avec des cantates mariales de Haendel, grande fut la surprise de trouver de tels frottements dissonants et éruptions émotionnelles dans la musique d'un « maître mineur » italien. Entretemps, toujours plus d'ensembles spécialisés ont mis en lumière l'œuvre de Ferrandini : les concertos pour flûte extrêmement virtuoses conservés à Stockholm, les symphonies de Darmstadt, les autres cantates de la Passion et les opéras munichoïses. C'est aussi à Munich que l'on a pu réentendre et revoir son *Catone* pour le 250^e anniversaire du théâtre Cuvillies en 2003.

Depuis, le profil biographique de Giovanni Ferrandini s'est affiné lui aussi. Le musicologue italien

Paolo Cattelan a publié dans son livre *Mozart. Un mese a Venezia* (Venise, 2000) sa date de naissance et son prénom correct : Giovanni Domenico Ferrandini naît le 12 octobre 1709 dans le quartier vénitien de Cannaregio, fils du cordonnier et hautboïste Stefano Ferrandini originaire du Frioul. Avec son père, il se rend en 1722 à la cour de Munich où le garçon de treize ans ne tarde pas à jouir de la faveur de l'électeur Charles-Albert, tout d'abord en qualité d'hautboïste puis plus tard de compositeur et professeur de chant. À 18 ans, il écrit son premier opéra, à 28 ans, il est nommé « directeur de la musique de chambre » et conseiller du prince électeur. « *Consigliere e Direttore della Musica di Camera di sua Altezza Serenissima Elettorale di Baviera* » figure aussi sur la partition de Dresde de ses six cantates pour soprano, cordes et b. c. Trois de ces longues cantates sont présentées à titre de premiers enregistrements sur ce CD. Le nom qui y figure est du reste « Giovanni de' Ferrandini », une variante du nom de famille.

Bien que surtout chargé de la musique de concert profane dans la résidence munichoïse et les divers châteaux d'agrément en sa qualité de directeur de la musique de chambre, Ferrandini continua à écrire **des opéras seria** pour les chanteurs célèbres qui se produisaient à Munich. Parmi eux, son jeune élève de chant Anton Raaff originaire de Bonn qui

devait accéder plus tard au rang de ténor le plus célèbre d'Europe et qui revint en 1781 à Munich pour chanter son dernier rôle dans *Idomeneo* de Mozart. Ferrandini donna aussi des cours de chant mais surtout de composition aux **enfants extrêmement doués musicalement du prince électeur**, le prince Maximilien III Joseph né en 1727 et sa sœur aînée de trois ans Marie Antoinette. Les deux Witzelsbach compositeurs rappellent un autre couple célèbre de frère et sœur du 18^e siècle, Frédéric le Grand et sa sœur Wilhelmine.

C'est le jeune roi de Prusse qui avait convaincu la Bavière en 1741 de se lancer dans l'aventure de la guerre de Succession d'Autriche afin que Charles-Albert puisse devenir empereur allemand sous le titre de Charles VII. Les troubles de la guerre mettent un terme aux paisibles années de création munichoises de Ferrandini. C'est seulement à la mort de l'empereur en 1745 que la paix est rétablie, avec la victoire des Autrichiens et le modeste traité que Maximilien III Joseph en Bavière a pu négocier. Le rococo bavarois atteint une apogée admirée de tous, dont l'un des joyaux est le nouveau théâtre de cour de François Cuvilliés. Ferrandini n'y travaillera que quelques années car dès 1755, il part pour l'Italie, doté d'une pension du prince électeur, avec pour tâche d'engager des chanteurs pour l'opéra de la cour de Munich à partir de Padoue où il vit désormais.

Ces faits extérieurs peuvent certes suffire à situer Ferrandini. Mais ils ne trahissent rien de l'originalité de sa musique. Contemporain de maîtres beau-

coup plus célèbres comme Galuppi, Pergolesi ou Gluck, il développe sa variante très personnelle du style galant : extrêmement expressive, dense dans la sonorité des cordes, spéciale dans la mélodie et le rythme, et écrite avec une sensibilité extrême pour les chanteurs. Ses cantates profanes en sont des témoins éloquentes.

Les cantates de Ferrandini ont été dispersées loin de Munich. En dehors d'un volume viennois de 36 cantates pour voix et basse continue qu'il dédie en 1739 à l'empereur Charles VI, des cantates volumineuses avec accompagnement d'orchestre ont été conservées à Dresde, certaines avec cordes seulement, mais aussi d'autres avec instruments à vent. Nos trois cantates sont issues d'un volume de six *Cantate con Istromenti* pour soprano, cordes et basse continue conservées dans une copie particulièrement belle à la Bibliothèque régionale de Dresde. Le lieu renvoie à l'origine des textes : il est sûr que le texte de la quatrième des six cantates est l'œuvre de la princesse électrice Marie Antoinette de Saxe, la sœur déjà évoquée du prince électeur bavarois Maximilien III Joseph. Dans un recueil de ses poèmes à Dresde (*Raccolta di varie poesie*) se trouve le texte « *Dell'idol mio trafitto* » avec l'indication « *Cantata a voce sola. La musica è del Signor Ferrandini* ». On est en droit de supposer que les autres textes des six cantates de Ferrandini sont eux aussi de la plume de Marie Antoinette.

En tant qu'électrice de Saxe, Marie Antoinette ne gouvernera que onze semaines aux côtés de son

époux, ce même Frédéric-Christian pour le onzième anniversaire duquel Bach avait fait représenter sa cantate *Hercules am Scheidewege* [*Hercule à la croisée des chemins*] en 1733. Trente ans plus tard, le prince électeur condamné au fauteuil roulant subit les conséquences désastreuses de la guerre de Sept Ans alors qu'il doit succéder à son père sur le trône début octobre. Mi-décembre, il succombe à la variole, laissant à son frère et à son fils mineur la lourde responsabilité d'entreprendre le « rétablissement » de la Saxe dévastée. Marie Antoinette soutient son beau-frère dans cette tâche sans renoncer toutefois à ses intérêts artistiques.

Frédéric le Grand lui fit le compliment d'avoir préserver « le bon goût qui menace de disparaître ». Il faisait allusion ici au style galant dans la forme expressive de l'époque de Hasse que Marie Antoinette cultiva en suivant fidèlement les principes de son professeur Ferrandini. Contrairement à son frère électeur, elle fut aussi poétesse et peintre. Elle faisait corriger ses livrets italiens par Métastase en personne. En 1747, année de son mariage, elle fut acceptée au sein de l'*Accademia dell'Arcadia* romaine. Frédéric le Grand fit aussi l'éloge de son double don de compositrice et de poétesse. Elle mit elle-même en musique ses deux textes d'opéra *Talestri* et *Il trionfo della fedeltà* et les fit imprimer à Leipzig, mais confia aussi d'autres livrets à des compositeurs de Dresde, par exemple l'oratorio *La conversione di Sant'Agostino* à Hasse ou des cantates à Ristori et Manna. Elle semble cependant avoir réservé ses plus beaux textes de cantates à son maître munichoïse

Ferrandini, comme l'attestent les cantates de ce CD qui devraient dater de 1750 environ.

Dans *Cantata I*, un amant trahi parle à la bien-aimée absente qui l'a trompé. Dans la nuit, il lui envoie une dernière lettre pleine de lignes douloureuses, teintées de son sang : « *Tinte à notte di sangue, queste zifre dolenti il tradito mio cor a te l'invia.* » Le style pathétique de la cantate s'impose dès les premières lignes. Les fortes modulations du récitatif reflètent la douleur de l'auteur, pourtant suivies d'un air lyrique en si bémol majeur qui ne coïncide pas vraiment avec notre conception baroque du mal d'amour dans l'équilibre andante de ses basses Murky et les mélodies baignées de tierces. Mais les contemporains voyaient justement dans l'abandon de dissonances trop fortes et dans une mélodie aux évolutions souples l'essence même du mal d'amour « agréable » parce que tendre en musique. Le pathos naît plutôt ici de l'expression héroïque de la voix, des pauses inattendues et des ornements. Dans le second récitatif, l'amant trompé renonce à l'objet de sa flamme. Dans l'air de conclusion, il lui oppose un refus musical et gestuel catégorique. Allegro, mesure à deux-quatre, coulés, figures d'accords parfaits et passages rapides de notes traduisent son fier mépris envers la bien-aimée d'autrefois.

Dans *Cantata III*, le tournesol (en italien « il Girasole ») doit faire face aux reproches injustifiés des autres fleurs de la prairie : la rose et le lis le considèrent avec dédain parce qu'il n'embaume pas, la violette et le jasmin veulent le bannir de la

prairie à cause de son « *vile aspetto* », son « *aspetto comun* ». Mais le tournesol se défend par un air en mi mineur d'une merveilleuse tristesse : « *Dite il vero* » : « Vous avez raison, belles fleurs : je ne possède ni le rouge de la charmante rose, ni l'éclat du troène ou du jasmin. Je sais bien que je ne suis qu'une plante pitoyable et je connais ma pauvreté. Mais même si je ne diffuse pas d'effluve, Flora m'a cependant accordé un bien plus grand honneur : la constance. » Ce morceau porte l'indication *Adagio e affettuoso*, un adagio typique de Ferrandini dans son équilibre de noires, les tournures touchantes des cordes et la ligne vocale expressive. Le triste « *Dite il vero* » de la voix est aussitôt repris et ornementé par les cordes et poursuivi avec des motifs de soupirs. Puis la voix reprend la parole par-dessus la basse au chromatisme descendant, accompagnée par les pleurs des violons. Ces gestes de tristesse mais aussi les intervalles diminués et les dissonances produites par les retards sur des mots comme « *misera* » ou « *povertà* » évoquent les grands airs en mineur du *Pianto di Maria*. Ils font de la tristesse d'un tournesol un véritable lamento. Le second récitatif et l'air de conclusion révèlent ce qui se dissimule derrière cette image : le tournesol est une métaphore pour la constance de l'amour qui s'oppose à la vanité de la beauté à l'époque galante. Dans l'air de conclusion, la critique ouverte du tournesol envers les belles fleurs se pare des traits du menuet, danse de cour par excellence : « Ne vous montrez pas si fières, mes fleurs. Je vous souhaiterais plus humbles et moins altières. Car vous voyez bien pour finir que votre

beauté est éphémère. Nul n'est besoin de paraître avec autant de fierté, de se pavaner avec autant d'orgueil car votre parfum se sera évanoui comme un rêve en quelques heures. » De source bien informée, ces vers visent les jeunes et fières beautés de la cour. On supposera sans peine l'électrice Marie Antoinette derrière ces lignes. Comme le montre l'imposant tableau de Raphael Mengs à Dresde, elle n'était pas belle, ayant trop hérité des traits habsbourgeois de sa mère, l'électrice et impératrice Marie Amélie, une fille de l'empereur habsbourgeois Joseph 1^{er}. Marie Antoinette compense son manque de beauté par son esprit et sa fidélité – vertu rare à l'ère de la galanterie. Il n'est pas fortuit que son opéra le plus célèbre porte le titre de *Il trionfo della fedeltà*. Il y est question là aussi de la constance face à la frivolité de l'époque galante. Dans le texte de la cantate des fleurs de Ferrandini, Marie Antoinette fait la critique acérée de la suffisance des beautés de la cour, dans un esprit qui rappelle les lettres de la Marquise de Pompadour.

Cantata IV est la seule des six cantates de Ferrandini du volume de Dresde dont le texte se laisse attester parmi les livrets de Marie Antoinette. L'électrice l'a conçu dans le style tragique de l'*opera seria*, ce à quoi son professeur Ferrandini répond par une musique pleine d'audace harmonique. Ici, un connaisseur a composé pour une connaissance, comme on le voit rien qu'à la foule des substitutions enharmoniques. Elles font de ce morceau l'une de ces expérimentations harmoniques dont l'époque était friande dans le genre de la cantate. Le premier air est une

« scène Ombrà » dans la tonalité rare de si majeur : une jeune femme croit entendre la voix de son bien-aimé exécuté (« *Dell'idol mio trafitto parmi udir la voce* »). En mourant, l'amant semble lui dire qu'il ne l'a pas trahie et qu'il ne doit mourir qu'à cause d'elle (« *dice non t'ho tradito, e moro sol per te* »). Souffle infiniment long et vastes sauts expressifs caractérisent déjà le prélude des cordes. Dans la partie principale, la voix se répand en intervalles diminués et en passages chromatiques mais reste encore attachée au caractère irréal de la scène Ombrà. Ce n'est que dans la partie médiane qu'elle laisse libre cours à sa souffrance, Ferrandini accumulant des degrés diminués et enharmoniques sur le mot « *terribile* » comme le fera Mozart des décennies plus tard sur le même mot dans son *Air de concert* KV 528. Le récitatif suivant est le portrait d'une âme en détresse : il module de fa dièse majeur vers si bémol mineur et ré mineur pour revenir à sol dièse mineur, puis vers mi bémol mineur, fa mineur, mi mineur, fa dièse mineur jusqu'à la mineur. On pressent Mozart une fois de plus, à savoir certains récitatifs d'Idamante de l'*Idomeneo* de Munich. L'héroïne de la cantate de Ferrandini évoque les Furies. À l'entrée soudaine des cordes, elles nous apparaissent en chair et en os, avec leurs torches et la folie furieuse de la vengeance dans le regard. Les motifs tempétueux des cordes de ce mouvement font penser une fois de plus au *Pianto di Maria* de Ferrandini. L'air de

conclusion en mi majeur vit du sentiment bouleversé des tremoli et tirate, de la mesure à trois temps et des « *versi sdrucchioli* » comme on les connaît aussi des scènes des Furies de Gluck. Le génie poétique de Marie Antoinette à Dresde et l'inventivité musicale de son professeur vénitien à Munich ont ici travaillé main dans la main. Et c'est d'autant plus de résignation que laissent transparaître ces quelques mots de Marie Antoinette à l'adresse du comte Durazzo lors d'une ultime rencontre avec Ferrandini à Venise en juillet 1772 : « *Voici Ferrandini, mon ancien professeur de musique, le seul qui ne m'aie jamais dit une seule fois 'Brava'.* » (« *Questi è il Ferrandini mio già Maestro nella musica, solo che non mi à mai detto: brava.* »)

Deux *Sinfonie* de Ferrandini font office d'interludes instrumentaux entre les trois cantates. Le prélude en ré majeur à son volumineux opéra *pastoral Pastorale* rappelle dans ses rythmes dactyliques le troisième *Concerto brandebourgeois* de Bach et s'inscrit bien dans la période avant 1740. La *Symphonie pour cordes en si bémol majeur* en trois mouvements est conservée en partition dans le célèbre « Schranck II » [Armoire II] des archives de l'orchestre de Dresde. Il s'agit d'un « *Concerto a quattro* » typiquement vénitien avec des imitations fuguées au premier mouvement, un bref adagio en ré mineur et un finale enlevé et dansant.

Karl Böhmer

(traduction: Sylvie Coquillat)

Giovanni Domenico Ferrandini

Cantate drammatiche

Jahrzehnte lang interessierten sich für den Venezianer Giovanni Domenico Ferrandini allenfalls Lokalhistoriker. In der Münchner Operngeschichte nimmt er einen Ehrenplatz ein, weil mit seinem *Catone in Utica* 1753 das Cuvilliés-Theater eingeweiht wurde. Als Pensionär in Padua gehörte er zum Freundeskreis um Giuseppe Tartini. 1771 besuchten ihn dort Vater und Sohn Mozart. Von seiner Musik konnte man lange Zeit kaum etwas hören, bis es einem Team von italienischen und deutschen Musikwissenschaftlern gelang, ihn als den eigentlichen Komponisten einer Händel zugeschriebenen Passionskantate ausfindig zu machen: *Il pianto di Maria* (HWV 234). Als Reinhard Goebel Mitte der Neunziger Jahre dieses hoch expressive Stück zusammen mit Händel'schen Marienkantaten einspielte, war das Erstaunen groß über die dissonanten Reibungen und emotionalen Ausbrüche in der Musik eines italienischen „Kleinmeisters“. In der Zwischenzeit haben immer mehr Spezialensembles Streiflichter auf Ferrandinis Werk geworfen: auf die hoch virtuoson Flötenkonzerte, die in Stockholm erhalten blieben, auf die Darmstädter Sinfonien, auf die übrigen Passionskantaten und die Münchner Opern. Zum 250. Geburtstag des Cuvilliéstheaters konnte man dort 2003 seinen *Catone* wieder sehen und hören.

Derweil gewann das Bild des Giovanni Ferrandini auch biographisch an Kontur. Der italienische

Musikwissenschaftler Paolo Cattelan publizierte in seinem Buch *Mozart. Un mese a Venezia* (Venedig 2000) das Geburtsdatum und den korrekten Vornamen: Giovanni Domenico Ferrandini wurde am 12. Oktober 1709 im venezianischen Stadtteil Cannaregio geboren, als Sohn des aus Friaul stammenden Schumachers und Oboisten Stefano Ferrandini. Zusammen mit seinem Vater ging er 1722 an den Münchner Hof, wo der Dreizehnjährige rasch die Gunst des Kurfürsten Karl Albrecht gewann, zunächst auf der Oboe, dann als Komponist und Gesangslehrer. Mit 18 schrieb er seine erste Oper, mit 28 wurde er zum „Kammermusikdirektor“ und kurfürstlichen Rat ernannt. „*Consigliere e Direttore della Musica di Camera di sua Altezza Serenissima Elettorale di Baviera*“ steht auch auf der Dresdner Partitur seiner sechs Kantaten für Sopran, Streicher und B.c. Drei dieser langen Kantaten werden auf unserer CD in Ersteinspielungen vorgelegt. Der Name ist dort übrigens mit „Giovanni de' Ferrandini“ angegeben, eine Variante des Familiennamens.

Obwohl er als Kammermusikdirektor hauptsächlich die weltliche Konzertmusik in der Münchner Residenz und den diversen Lustschlössern zu verantworten hatte, schrieb Ferrandini auch weiterhin Seria-Opern für die berühmten Sänger, die in München gastierten. Darunter war sein junger, aus Bonn stammender Gesangsschüler Anton Raaff, der später zum

berühmtesten Tenor Europas aufsteigen sollte und 1781 nach München zurückkehrte, um in Mozarts *Idomeneo* seine letzte Rolle zu singen. Gesangsstunden, vor allem aber Kompositionsunterricht gab Ferrandini auch den erzmusikalischen Kindern des Kurfürsten, dem 1727 geborenen Kurprinzen Max Joseph und dessen drei Jahre älterer Schwester Maria Antonia Walpurgis. Die beiden komponierenden Wittelsbacher erinnern an ein anderes berühmtes Geschwisterpaar des 18. Jahrhunderts, Friedrich den Großen und seine Schwester Wilhelmine.

Der junge Preußenkönig war es, der Bayern 1741 zum Abenteuer des Österreichischen Erbfolgekrieges überredete, damit Karl Albrecht als Karl VII. deutscher Kaiser werden konnte. Die Wirren des Krieges beendeten Ferrandinis ruhige Münchner Schaffensjahre. Erst mit dem Tod des Kaisers 1745, mit dem Sieg der Österreicher und dem bescheidenen Frieden, den Max III. Joseph für Bayern aushandeln konnte, kehrte wieder Ruhe ein. Das bayerische Rokoko erklimmte seinen allseits bewunderten Höhepunkt, zu dem auch das Neue Hoftheater des François Cuvilliés zählt. Nur wenige Jahre wirkte Ferrandini an diesem Haus, denn bereits 1755 ging er mit einer kurfürstlichen Pension nach Italien, um fortan von Padua aus die Sänger-Engagements für die Münchner Hofoper vorzunehmen.

Diese äußeren Fakten mögen genügen, um Ferrandini einzuordnen. Von der Originalität seiner Musik geben sie kaum eine Vorstellung. Als Zeitgenosse weitaus berühmterer Meister wie Galuppi, Pergolesi

oder Gluck hat er seine ganz eigene Variante des galanten Stils entwickelt: hoch expressiv, dicht im Streicherklang, eigenwillig in Melodie und Rhythmus, dabei für die Sänger äußerst sensibel geschrieben. Seine weltlichen Kantaten legen davon beredtes Zeugnis ab.

Ferrandinis Kantaten wurden fern von München überliefert. Neben einem Wiener Band mit 36 Kantaten für Singstimme und Basso continuo, den er 1739 Kaiser Karl VI. widmete, haben sich in Dresden umfangreiche Kantaten mit Orchesterbegleitung erhalten, teils nur mit Streichern, teils auch mit Bläsern. Unsere drei Kantaten entstammen einem Band mit sechs *Cantate con Istromenti* für Sopran, Streicher und Basso continuo, die in einer besonders schönen Abschrift in der Dresdner Landesbibliothek verwahrt werden. Der Fundort verweist auf die Herkunft der Texte: Mindestens die vierte der sechs Kantaten wurde von Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen gedichtet, der bereits erwähnten Schwester des bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph. In einem Dresdner Sammelband ihrer Gedichte (*Raccolta di varie poesie*) findet sich der Text „*Dell'idol mio trafitto*“ mit dem Hinweis „*Cantata a voce sola. La musica è del Signor Ferrandini*“. Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass auch die übrigen Texte der sechs Ferrandini-Kantaten von Maria Antonia stammen.

Als Kurfürstin von Sachsen regierte die Wittelsbacherin nur elf Wochen an der Seite ihres Gemahls, jenes Friedrich Christian, zu dessen elftem Geburtstag

Bach 1733 sein „dramma per musica“ *Hercules am Scheidewege* aufgeführt hatte. Dreißig Jahre später bekam der an den Rollstuhl gefesselte Kurprinz die verheerenden Folgen des Siebenjährigen Krieges zu spüren, als er Anfang Oktober 1763 seinem Vater auf den Thron folgen musste. Schon Mitte Dezember fiel er den Pocken zum Opfer und hinterließ seinem Bruder und seinem unmündigen Sohn die schwere Aufgabe, das „Rétablissement“ des verwüsteten Sachsens zu bewältigen. Maria Antonia unterstützte ihren Schwager bei diesem Vorhaben, verfolgte daneben aber weiterhin ihre musischen Neigungen.

Friedrich der Große machte ihr das Kompliment, sie habe in ihrer Musik „den guten Geschmack, der unterzugehen droht“, bewahrt. Damit meinte er den galanten Stil in der expressiven Form der Hasse-Zeit, den Maria Antonia getreu den Prinzipien ihres Lehrers Ferrandini ausgestaltete. Anders als ihr kurfürstlicher Bruder war sie aber auch Dichterin und Malerin. Ihre italienischen Libretti ließ sie sich von keinem Geringeren als Metastasio korrigieren. 1747, im Jahr ihrer Heirat, wurde sie in die römische *Accademia dell'Arcadia* aufgenommen. Auch Friedrich der Große pries ihre Doppelbegabung als Komponistin und Dichterin. Während sie ihre beiden Operntexte *Talestri* und *Il trionfo della fedeltà* selbst vertonte und in Leipzig drucken ließ, gab sie andere Libretti an Dresdner Komponisten weiter, so etwa das Oratorium *La conversione di Sant'Agostino* an Hasse oder Kantaten an Ristori und Manna. Ihre schönsten Kantatentexte scheint sie für ihren Münchner Lehrer Ferrandini reserviert

zu haben, wie die Kantaten dieser CD beweisen, die um 1750 entstanden sein müssen.

In *Cantata I* spricht ein verratener Liebhaber zur abwesenden Geliebten, die ihn betrogen hat. In der Nacht schickt er ihr einen letzten Brief voll schmerzlicher Zeilen, gefärbt mit seinem Blut: „*Tinte à notte di sangue, queste zifre dolenti il tradito mio cor a te l'invia.*“ Schon die ersten Zeilen legen den pathetischen Stil der Kantate fest. Die krassen Modulationen des Rezitativs spiegeln den Schmerz des Briefschreibers wieder, doch folgt darauf eine kantable Arie in B-Dur, die im Andante-Gleichmaß ihrer **Trommelnäse** und den terzenseligen Melodien zu unserer barocken Vorstellung vom Liebeschmerz nicht recht passen will. Die Zeitgenossen sahen aber gerade im Verzicht auf allzu scharfe Dissonanzen und in einer weich strömenden Melodie den Inbegriff des „annehmlichen“, weil sanften Liebesleids in der Musik. Pathos entsteht hier eher aus den heroischen Gesten der Singstimme, aus den überraschenden Fermaten und Verzierungen. Im zweiten Rezitativ sagt sich der betrogene Liebhaber von der Angebeteten los. In der Schlussarie erteilt er ihr auch musikalisch-gestisch eine unterschiedene Absage. Allegro, Zweivierteltakt, Schleifer, Dreiklangsfiguren und Läufe lassen seine stolze Verachtung für die einstmalige Geliebte spüren.

In *Cantata III* muss sich die Sonnenblume (italienisch „il Girasole“) gegen die ungerechten Vorwürfe der anderen Blumen auf der Wiese verteidigen: Rose und Lilie schauen verächtlich auf sie herab, weil sie nicht duftet, Veilchen und Jasmin

wollen sie von der Wiese verbannen wegen ihres „*vile aspetto*“, ihres „gewöhnlichen Anblicks“. Die Sonnenblume aber verteidigt sich mit der wundervoll traurigen e-Moll-Arie „*Dite il vero*“: „Ihr habt recht, schöne Blumen: Ich besitze nicht das Rot der liebebreizenden Rose, den Glanz des Liguster oder des Jasmin. Ich weiß nur zu gut, dass ich eine erbärmliche Pflanze bin, und ich kenne meine Armut. Doch wenn ich auch keinen Duft verströme, so hat mir Flora doch eine viel größere Ehre zuteil werden lassen: die Beständigkeit.“ *Adagio e affettuoso* steht über diesem Stück, das in seinem Viertel-Gleichmaß, den rührenden Wendungen der Streicher und der ausdrucksvollen Gesangslinie ein typisches Ferrandini-Adagio ist. Das traurige „*Dite il vero*“ der Singstimme wird von den Streichern sofort verziert aufgegriffen und mit Seufzermotiven fortgesponnen. Danach ergreift die Singstimme wieder das Wort über dem chromatisch absteigenden Bass, vom Weinen der Violinen begleitet. Diese Trauergeesten, aber auch die verminderten Intervalle und Vorhaltsdissonanzen auf Worte wie „*misera*“ oder „*povertà*“ erinnern an die großen Moll-Arien im *Pianto di Maria*. Sie überhöhen die Trauer einer Sonnenblume zum veritablen Lamento. Das zweite Rezitativ und die Schlussarie offenbaren, was hinter diesem Bild steckt: Die Sonnenblume steht als Metapher für die Beständigkeit der Liebe gegen den Hochmut der Schönen im galanten Zeitalter. In der Schlussarie kleidet die Sonnenblume ihre offene Kritik an den schönen Blumen ausgerechnet in das Gewand eines Menuetts, des höfischen Tanzes schlechthin: „Ich mag euch nicht so stolz, meine

Blumen. Ich wünschte, ihr wärt bescheidener und weniger hochmütig. Schließlich seht ihr doch, dass ihr von einer sehr zerbrechlichen Schönheit seid. So stolz braucht ihr gar nicht aufzutreten, euch nicht so hochmütig zu brüsten, denn euer Duft ist in wenigen Stunden wie ein Nebel verfliegen.“ In diesen Versen werden die stolzen jungen Schönheiten der höfischen Gesellschaft von berufener Seite kritisiert. Es liegt nahe, die Verfasserin auch dieses Textes in Kurfürstin Maria Antonia zu suchen. Wie das großartige Dresdner Gemälde von Raphael Mengs beweist, war sie keine Schönheit. Zu viel habsburgisches Erbe hatte die Wittelsbacherin von ihrer Mutter, der Kurfürstin und Kaiserin Maria Amalia mitbekommen, einer Tochter des Habsburger-Kaisers Joseph I. Maria Antonia glich ihren Mangel an Schönheit durch ihren Geist und ihre Treue aus – eine seltene Gabe im Zeitalter der Galanterie. Nicht umsonst nannte sie ihre berühmteste Oper *Il trionfo della fedeltà*. Auch darin geht es um die Beständigkeit, die der Flatterhaftigkeit des galanten Zeitalters entgegengesetzt wird. Im Text von Ferrandinis Blumenkantate hat Maria Antonia das selbstgefällige Gebaren der Hof-Schönheiten ähnlich scharf kritisiert, wie man es in den Briefen der Marquise de Pompadour findet.

Cantata IV ist die einzige der sechs Ferrandini-Kantaten des Dresdner Bandes, deren Text sich unter Maria Antonias Libretti nachweisen lässt. Die Kurfürstin hat ihn im tragischsten Stil der Opera seria entworfen, worauf ihr Lehrer Ferrandini mit einer Musik voll harmonischer Kühnheit reagierte. Hier

hat ein Kenner für eine Kennerin komponiert, wie man allein schon an der Fülle enharmonischer Verwechslungen ablesen kann. Sie machen aus diesem Stück eines der damals beliebten harmonischen Experimente im Kantatenfach. Die erste Arie steht in der seltenen Tonart H-Dur und ist eine „Ombra-Szene“: Eine junge Frau glaubt, die Stimme ihres hingerichteten Freundes zu hören („*Dell'idol mio trafitto parmi udir la voce*“). Im Sterben scheint ihr der Geliebte zu sagen, dass er sie nicht verraten habe und nur ihretwegen sterben müsse („*dice non t'ho tradito, e moro sol per te*“). Endlos langer Atem und weite, expressive Sprünge kennzeichnen schon das Streichervorspiel. Die Singstimme ergeht sich im Hauptteil in verminderten Intervallen und chromatischen Gängen, bleibt aber noch dem unwirklichen Charakter der Ombra-Szene verhaftet. Erst im Mittelteil bricht das Leid aus ihr heraus, wobei Ferrandini auf das Wort „*terribile*“ verminderte und enharmonische Schritte häufte wie Jahrzehnte später Mozart auf dasselbe Wort in seiner *Konzertarie KV 528*. Das folgende Rezitativ ist das Porträt eines verwirrten Gemüts: Es moduliert von Fis-Dur über b-Moll und d-Moll zurück nach gis-Moll, dann über es-Moll, f-Moll, e-Moll, fis-Moll bis nach a-Moll. Wieder hört man Vorahnungen von Mozart, nämlich gewisser Rezitative des Idamante aus dem Münchner *Idomeneo*. Die Heldin von Ferrandinis Kantate beschwört die Furien herauf. Beim plötzlichen Einsatz der Streicher erscheinen sie leibhaftig vor unseren Augen, mit ihren Fackeln

und dem wütenden Wahn der Rache im Blick. Die stürmischen Streichermotive dieses Satzes lassen einmal mehr an Ferrandinis *Pianto di Maria* denken. Die Schlussarie in E-Dur lebt ganz vom aufgewühlten Affekt der Tremoli und Tirate, des Dreiertakts und der „*versi sdrucchioli*“, wie man sie auch aus Glucks Furienszenen kennt. Das dichterische Genie der Wittelsbacherin in Dresden und die musikalische Fantasie ihres venezianischen Lehrers in München haben hier Hand in Hand gearbeitet. Umso resignierter wirken die Sätze, die Maria Antonia dem Grafen Durazzo sagte, als sie im Juli 1772 in Venedig Ferrandini zum letzten Mal traf: „Dies ist Ferrandini, mein ehemaliger Musiklehrer, der einzige, der mir kein einziges Mal ‚Brava‘ gesagt hat.“ („*Questi è il Ferrandini mio già Maestro nella musica, solo che non mi à mai detto: brava.*“)

Als instrumentale Zwischenspiele zwischen den drei Kantaten dienen zwei *Sinfonie* von Ferrandini. Das D-Dur-Vorspiel zu seiner umfangreichen Schäferoper *Pastorale* erinnert in seinen daktylischen Rhythmen an das *Dritte Brandenburgische Konzert* von Bach und gehört wohl noch in die Zeit vor 1740. Die dreisätzige *Streichersinfonie in B-Dur* ist als Partitur im berühmten „Schranck II“ des Dresdner Kapellarchivs überliefert. Es handelt sich um ein typisch venezianisches „Concerto a quattro“ mit fugierten Imitationen im ersten Satz, einem knappen d-Moll-Adagio und einem flinken, tänzerischen Finale.

Karl Böhmer

Cantata I

2 *Recitativo*

Tinte a note di sangue
queste zifre dolenti
il tradito mio cor a te l'invia.
Leggi e sospira al men, anima mia
figlie son del mio pianto e del dolore,
Amor me le ditò, le scrisse il core.
Pensa quanto t'amai,
pensa che mia non sei
e piangi per pietà de' casi miei.

3 *Aria*

Tuo mi chiami e tuo non sono,
mi tradisci e ti perdono,
t'amai troppo e lo sai tu.

Mia ti voglio e mia non sei,
più non piangi a' pianti miei,
sai perché? Non m'amì più.

4 *Recitativo*

Al men se d'altro amante
più ti lega un sospir che i miei tormenti,
senti, tiranna, senti
allor che corri al nuovo amante in braccio
pensa che quel non sono,
pensa che è mio rival e ti perdono.
Ma che dissi, sognai.
Siegui del tuo capriccio il volto altiero
ch'io già risolvo di cangiar pensiero.

5 *Aria*

Se mi dirai "Cor mio"
risponderò "Crudel
tiranna ingrata".

Recitative

Written with blood, my betrayed heart
sends you these pain stricken words.
You, my soul, read them and sigh at
least: they are the fruits of my tears and
my sorrow, Cupid dictated them to me,
and my heart wrote them down. Bear
in mind how much I loved you, consider
that you are no longer mine and mourn
my position out of sympathy.

Aria

You call me your own, but I am not,
you betray me and I forgive you;
I loved you all too much and you know
that very well.

I wanted you to be my own, but you are
not, my tears no longer make you cry,
and do you know why? You love me
no more.

Recitative

When a single sigh of another lover binds
you more strongly than all my torments,
then listen at least, you cruel one, listen:
When you throw yourself into the arms
of a new lover, bear in mind that I am
not that one, that he is my rival and that
I forgive you. But what am I saying?
I must have been dreaming. Indulge
in your moods only with a haughty
face, I have already decided to turn my
thoughts away from you.

Aria

If you say "my heart" to me,
I shall reply "Oh cruel one,
ungrateful tyrant".

Rezitativ

Mit Blut geschrieben schickt dir mein
betrogenes Herz diese schmerz erfüllten
Worte. Du meine Seele, lies sie und seuf-
ze wenigstens: Sie sind die Früchte meiner
Tränen und meines Kammers, Amor
diktierte sie mir, und das Herz schrieb sie
nieder. Bedenke, wie sehr ich dich liebte,
bedenke, dass du nicht mehr die Meine
bist und beweine aus Mitleid meine Lage.

Arie

Du nennst mich dein Eigen, doch das
bin ich nicht, du betrügst mich, und ich
verzeihe dir; allzu sehr liebte ich dich,
und das weißt du wohl.

Ich will, dass du mein Eigen bist, doch das
bist du nicht, meine Zähren bringen dich
nicht länger zum Weinen, und weißt du,
weshalb? Du liebst mich nicht mehr.

Rezitativ

Wenn ein einziger Seufzer eines anderen
Liebhabers dich stärker bindet als all meine
Qualen, so höre wenigstens, du Grausame,
höre: Wenn du dich einem neuen Gelieb-
ten in die Arme wirfst, so denke daran, dass
ich nicht dieser bin, dass er mein Neben-
buhler ist und dass ich dir verzeihe. Doch
was rede ich da? Mir träumte wohl. Gib
dich nur mit hochmütigem Gesicht deinen
Launen hin, ich bin schon entschlossen,
meine Gedanken von dir abzuwenden.

Arie

Wenn du „Mein Herz“ zu mir sagen
wirst, werde ich „Oh du grausame,
undankbare Tyrannin“ antworten.

E ti dirò "Son io
a cui fosti infedel
vanne spietata".

Cantata III

6 *Recitativo*

All'apparir della vermiglia aurora
vedeasi un di schernito
sul prato il girasol dagli altri fiori:
"Che fai qui senza odori?"
con disprezzante ciglio gli diceva
la Rosa e il bianco Giglio,
poi seguiva la Viola e il Gelsomino
"Che fai qui a noi vicino
s'ogni Ninfa e Pastore
coglier ti sdegna e farne adorno il seno?"
Esci dal prato ameno,
nascondi il vile aspetto
inutile germoglio e fior negletto."
A tratti si scortesi,
a voci sì superbe
il Girasol fra l'erbe
senza punto smarrirsi,
senza risposte acerbe e disdegno,
a quei fiori superbi ei si rispose.

7 *Aria*

"Dite il vero bei fior, non possiedo
della Rosa amorosa il vermiglio
il candor del Ligustro o del Giglio,
lo so ben che son misero fiore
e conosco la mia povertà.

Ma d'odori se privo mi vedo
mi die' Flora un onore maggiore:
d'esser fregio di gran fedeltà.

And I shall say to you: "I am the one
to whom you have been unfaithful,
no longer, you merciless one".

Recitative

When one day the ardent dawn began,
the sunflower was mocked by the other
flowers in the meadow: "What are you
doing here, you who exudes no scent?"
asked the rose and the white lily with a
scornful gaze. Then added the violet and
the jasmine: "What are you doing here
with us, where nymphs and shepherds
do not deem it worth while to break you
and decorate themselves with you?
Away with you from this lovely
meadow, hide your common sight, you
useless offshoot, you pathetic blossom."
Despite such rude behaviour and despite
these arrogant words, the sunflower
on the meadow was not the least
disconcerted, and, without bitterness
and without loathing, she answered the
boastful flowers:

Aria

"You are right, beautiful flowers: I do
not possess the redness of the charming
rose, the shine of the privet or the
jasmine. I know only too well that I am a
wretched plant and I know my poverty.

But even though I exude no scent, Flora
has still bestowed upon me a far greater
honour: to be the adornment of true
constancy.

Und ich werde dir sagen: „Ich bin derje-
nige, dem du untreu gewesen bist,
hinfort, du Unbarmherzige".

Rezitativ

Als eines Tages die glühende Morgen-
röte begann wurde die Sonnenblume
von den anderen Blumen auf der Wiese
verhöhnt: „Was hast du hier zu suchen, die
du keinen Duft verströmt?“ fragten die
Rose und die weiße Lilie mit verächtlichem
Blick. Dann setzten das Veilchen und der
Jasmin hinzu: „Was tust du hier bei uns,
wo doch Nymphen und Hirten es nicht für
wert erachten, dich zu brechen und sich
mit dir zu schmücken? Hinfort mit dir von
dieser lieblichen Aue, verbirg deinen ge-
wöhnlichen Anblick, du nutzloser Spross,
du armselige Blüte.“ Trotz eines so unhöf-
lichen Benehmens und trotz dieser hoch-
mütigen Worte war die Sonnenblume auf
der Wiese nicht im Geringsten verwirrt,
und ohne Bitterkeit und ohne Abscheu
antwortete sie den überheblichen Blumen:

Arie

„Ihr habt recht, schöne Blumen: Ich besitze
nicht das Rot der liebreizenden Rose, den
Glanz des Liguster oder des Jasmin. Ich
weiß nur zu gut, dass ich eine erbärmliche
Pflanze bin, und ich kenne meine Armut.

Doch wenn ich auch keinen Duft ver-
ströme, so hat mir Flora doch eine viel
größere Ehre zuteil werden lassen: die
Zierde der wahren Beständigkeit zu sein.

8 *Recitativo*

Nel vostro campo aprico
questo sol dono a me die' il cielo amico
e allor che casto amante
mi volgo al mio bel sole
a voi dico, o Viole, Gigli, Rose e Ligustri,
rimiratermi a gara
se da' miei moti il ben amar s'impara
che poi Fillide e Nice, Tirsi e Filen
ricusan di adornarsene il sen, farne
ghirlande
ciò non avvien per sprezzo,
ma perché ben sarebbe un grave errore
torre dal prato amen di Clizia il fiore.

9 *Aria*

Non vi voglio sì orgogliosi,
più modesti e men fastosi,
vi vorrei bei fiori miei
se vedete che pur siete
di sì fragile beltà.

Così alteri non andate,
sì superbi non vantate
quell'odore che in poch'ore
qual la nebbia svanirà".

Cantata VI

13 *Aria*

Dell'idol mio **trafitto**
parmi d'udir la voce,
dice: "Non t'ho tradito
e moro sol per te.

Tu mi **credesti** ingrato,
questo dolore atroce

Recitative

On your sunny meadow, well-meaning
heaven bestowed this sole gift upon
me, and when I turn, as a virtuous lover
to my beautiful sun, then I tell you, you
violets and lilies, you roses and privet
blossoms: Regard me full of zeal, for
one learns from my movements what
true love is. And if Filli and Nice, Tirsi
and Fileno refuse to adorn their breast
with me or to weave wreaths with me,
this does not occur out of disdain, but
because it would be a severe offence
to wrest the flower of Clytia from this
lovely meadow.

Aria

I do not like you so proud, my flowers.
I wish you were more modest
and less arrogant.
Ultimately you see, after all, that you
are of a very fragile beauty.

You need not appear so proud,
nor boast so haughtily,
for your scent vanishes within a few
hours like a mist.

Aria

I believe I hear the voice
of my executed beloved one,
who says: "I have not betrayed you,
I am dying only for your sake.

You considered me unfaithful,
and this bitter pain

Rezitativ

Auf eurer sonnigen Flur verlieh mir der
wohlmeinende Himmel nur diese Gabe,
und wenn ich als tugendsame Liebende
mich meiner schönen Sonne zuwende, so
sage ich euch, ihr Veilchen und Lilien, ihr
Rosen- und Ligusterblüten: Betrachtet
mich voll Eifer, denn von meinen Bewe-
gungen lernt man, was wahre Liebe ist.
Und wenn Filli und Nice, Tirsi und File-
no sich weigern, ihre Brust mit mir zu
zieren oder Kränze mit mir zu flechten,
so geschieht das nicht aus Verachtung,
sondern weil es ein schlimmes Vergehen
wäre, dieser lieblichen Aue die Blume der
Clytia zu entreißen.

Arie

Ich mag euch nicht so stolz, meine
Blumen. Ich wünschte, ihr wärt
bescheidener und weniger hochmütig.
Schließlich seht ihr doch, dass ihr von
einer sehr zerbrechlichen Schönheit seid.

So stolz braucht ihr gar nicht aufzu-
treten, euch nicht so hochmütig zu
brüsten, denn euer Duft ist in wenigen
Stunden wie ein Nebel verflogen.

Arie

Mich deucht, ich höre die Stimme
meines hingerichteten Lieben,
der sagt: „Ich habe dich nicht verraten,
nur deinetwegen sterbe ich.

Du hieltest mich für untreu,
und dieser bittere Schmerz

più che il tiranno irato
terribile è per me".

14 *Recitativo*

O Dio, che l'infelice,
mentre muore per me non ha il sollievo
di saper ch'io conosco
che d'ogni infedeltà egli è incapace.
Muore e crede morendo
esser del mio furore l'unico oggetto.
Io lo perdei per sempre
e per mia colpa sol io lo perdei!
Indegna gelosia,
tu mi rapisti in un momento solo
il più fedel ed il più degno amante.
Ah se pietà non trovo
su questa terra infausta,
se dell'irato ciel il numi ingiusti
ricusano al mio cor il caro amante
voi furie atroci
e del profondo abisso
barbare abitatrici,
o cedete l'amante
o lacerate il cor d'un'infelice,
che se la morte sol mi può riunire
al mio fedele amante,
venga pur la ria morte,
che pur ch'io lo rivegga
non temo più il furor d'avversa sorte.

15 *Aria*

Vengano i fulmini
e le tempeste
le più funeste
non teme il cor.

Pur che sian termini
al rio tormento
che in petto io sento
son cari ognor.

causes me worse suffering
than the incensed tyrant."

Recitativo

Oh God, whilst the unfortunate one
dies for my sake, the thought of my
certainty that he is incapable of any
infidelity cannot console him. He is
dying and believes by passing that only
he is the reason for my wrath.
I have lost him forever, and only
through my own fault!
Fateful jealousy, in a single moment you
have robbed me of the most faithful
and worthy lover.
Ah, if I find no compassion on this
disastrous earth, if the unjust gods of
the enraged heaven deny my heart the
dear beloved one,
then, you ghastly furies,
you cruel inhabitants of the deep
chasm, then either leave me my
beloved or wrest from me,
wretched one, my heart.
If death alone can
unite me with my true lover,
then simply let the horrid end come.
If only I can see my love again then I
shall not fear the rage of hostile fate.

Aria

May the thunderbolts flash,
my heart does not
even fear the most
ominous storms.

If they would only
put an end to the horrible torments
that my heart feels,
then I would always welcome them.

fügt mir schlimmeres Leid zu
als der erzürnte Tyrann."

Rezitativ

Oh Gott, während der Unglückliche mein-
etwegen stirbt kann ihn der Gedanke
an meine Gewissheit nicht trösten, dass
er zu keiner Treulosigkeit imstande ist.
Er stirbt und glaubt beim Hinscheiden,
nur er sei der Grund für meinen Zorn.
Ich habe ihn für immer verloren, und
das allein durch meine Schuld! Verhäng-
nisvolle Eifersucht, in einem einzigen
Augenblick hast du mir den treuesten
und würdigsten Geliebten geraubt.
Ach, wenn ich auf dieser unseligen Erde
kein Mitleid finden soll, wenn die unge-
rechten Götter des erzürnten Himmels
meinem Herzen den teuren Geliebten
verweigern, dann, ihr grässlichen Furien,
ihr grausamen Bewohnerinnen der tie-
fen Klüfte, dann überlasst mir entweder
meinen Geliebten oder entreißt mir, der
Unglücklichen, das Herz. Wenn allein der
Tod mich mit meinem treuen Geliebten
vereinen kann, dann mag das grausame
Ende nur kommen. Wenn ich meinen
Liebsten nur wiedersehen fürchte ich den
Zorn des feindseligen Schicksals nicht.

Arie

Mögen die Blitze zucken,
mein Herz fürchtet
selbst die unheilvollsten
Stürme nicht.

Würden sie nur
den grausamen Qualen ein Ende setzen,
die mein Herz empfindet,
so wären sie mir immer willkommen.



www.harmonie-universelle.com

Harmonie Universelle

La Porta delle Muse

Antonio Vivaldi · Concerti & Sinfonie

ACCENT



Florian Deuter · Mónica Waisman · Harmonie Universelle

Corellimania · Concerti grossi

Corelli, Mossi, Locatelli, Geminiani, Vivaldi

ACCENT



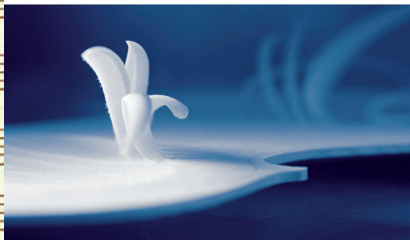
WDR · THE COLLOGNE
BROADCASTS

Florian Deuter · Mónica Waisman
Harmonie Universelle

Ciacconas, Canzonas & Sonatas

Violin music from the collection
»Partiturbuch Ludwig« (1662)

ACCENT



WDR 3

Harmonie Universelle
Florian Deuter

ACC 24266

Antonio Vivaldi · La Porta delle Muse
Concertos for strings

ACC 24281

Corellimania · Concerti grossi
Corelli, Mossi, Locatelli, Geminiani, Vivaldi

ACC 24274

Ciacconas, Canzonas & Sonatas
Violin music from the collection
»Partiturbuch Ludwig« (1662)