

TRACK
INFORMATION

PLAYERS
ROSTER

ENGLISH

ITALIAN

LYRICS

ACKNOWLEDGEMENTS

A woman with dark hair styled up, wearing a blue historical dress with a dark bodice and lace cuffs, stands in a room. She is looking towards the left. Behind her is a large, ornate, gold-framed mirror reflecting her image. The lighting is dramatic, highlighting her face and the details of her dress.

Son regina e sono amante
Rosa Feola

CAPPELLA NEAPOLITANA
ANTONIO FLORIO

Son regina e sono amante

Piccinni italiano e Piccinni francese

Niccolò Piccinni (1728-1800)

Didone abbandonata (Rome, 1770) · Act I, scene 5 (libretto by Pietro Metastasio)		
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
La capricciosa (Rome, 1776) · Act I, scene 12 (anonymous libretto)		
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
Didon (Fontainebleau and Paris, 1783) · Act II, scene 3 (libretto by Jean-François Marmontel, after Pietro Metastasio and Nahum Tate)		
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
Zenobia (Naples, 1756) (libretto by Pietro Metastasio)		
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
Ciro riconosciuto (Naples, 1759) · Act I, scene 5 (libretto by Pietro Metastasio)		
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25

Artaserse (Naples, 1768) · Act III, scene 5
(libretto by Pietro Metastasio)

6	Mi credi spietata (Aria of Mandane)	7. 25
---	-------------------------------------	-------

La schiava (Rome, 1776)
(libretto by Alcindo Isaurense P. A.)

7	Andante con moto	3. 33
---	------------------	-------

Le faux lord (Fontainebleau, 1783) · Act I, scene 7
(libretto by Giuseppe Maria Piccinni)

8	O nuit! Déesse du mystere (Aria of Irene)	5. 02
---	---	-------

Le donne vendicate (Rome, 1763)
(libretto by Giuseppe Petrosellini, after Carlo Goldoni)

9	Ouverture	5. 39
---	-----------	-------

Atys (Paris, 1780) · Act II, scene 8
(libretto by Jean-François Marmontel, after Philippe Quinault)

10	Tremblez ingrats de me trahir (Aria of Cybele)	4. 17
----	--	-------

Il finto turco (Naples, 1762)
(libretto by Antonio Palomba)

11	Andantino cantabile	2. 41
----	---------------------	-------



Track	Title	Duration
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25



Track	Title	Duration
6	Mi credi spietata (Aria of Mandane)	7. 25
7	Andante con moto	3. 33
8	O nuit! Déesse du mystere (Aria of Irene)	5. 02
9	Ouverture	5. 39
10	Tremblez ingrats de me trahir (Aria of Cybele)	4. 17
11	Andantino cantabile	2. 41

Track	Title	Duration
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25

Track	Title	Duration
6	Mi credi spietata (Aria of Mandane)	7. 25
7	Andante con moto	3. 33
8	O nuit! Déesse du mystere (Aria of Irene)	5. 02
9	Ouverture	5. 39
10	Tremblez ingrats de me trahir (Aria of Cybele)	4. 17
11	Andantino cantabile	2. 41

Track	Title	Duration
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25



Track	Title	Duration
6	Mi credi spietata (Aria of Mandane)	7. 25
7	Andante con moto	3. 33
8	O nuit! Déesse du mystere (Aria of Irene)	5. 02
9	Ouverture	5. 39
10	Tremblez ingrats de me trahir (Aria of Cybele)	4. 17
11	Andantino cantabile	2. 41

Track	Title	Duration
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25

Track	Title	Duration
6	Mi credi spietata (Aria of Mandane)	7. 25
7	Andante con moto	3. 33
8	O nuit! Déesse du mystere (Aria of Irene)	5. 02
9	Ouverture	5. 39
10	Tremblez ingrats de me trahir (Aria of Cybele)	4. 17
11	Andantino cantabile	2. 41

Track	Title	Duration
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25

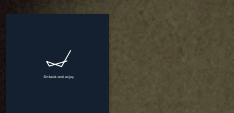
Track	Title	Duration
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25

Track	Title	Duration
6	Mi credi spietata (Aria of Mandane)	7. 25
7	Andante con moto	3. 33
8	O nuit! Déesse du mystere (Aria of Irene)	5. 02
9	Ouverture	5. 39
10	Tremblez ingrats de me trahir (Aria of Cybele)	4. 17
11	Andantino cantabile	2. 41

Track	Title	Duration
1	Son regina e sono amante (Aria of Didone)	7. 29
2	Signora padroncina (Aria of Nannetta)	4. 18
3	Ah que je fut bien inspirée (Aria of Didon)	5. 16
4	Sinfonia (Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro)	4. 18
5	Ognor tu fosti (Aria of Ciro)	9. 25



Track	Title	Duration
6	Mi credi spietata (Aria of Mandane)	7. 25
7	Andante con moto	3. 33
8	O nuit! Déesse du mystere (Aria of Irene)	5. 02
9	Ouverture	5. 39
10	Tremblez ingrats de me trahir (Aria of Cybele)	4. 17
11	Andantino cantabile	2. 41



Lo stravagante (Naples, 1761) · Act I, scene 5
(libretto by Antonio Villani)

12 Majo p'è la capo (Aria of Lisetta, in Neapolitan) 6. 54

Total playing time: 66. 23

Rosa Feola, soprano
Cappella Neapolitana
conducted by **Antonio Florio**

L'appartenenza è un fuoco che brucia dentro.
Date le mie origini, non posso ignorare l'obbligo morale di voler riscoprire
il Settecento napoletano.

Belonging is a fire that burns inside.
Given my origins, I cannot ignore the moral obligation to rediscover
the Neapolitan 18th century.

Rosa Feola



Track	Time
1. Majo p'è la capo (Aria of Lisetta, in Neapolitan)	6. 54



Track 1: Majo p'è la capo (Aria of Lisetta, in Neapolitan) - 6. 54

Track 2: ...

Track 3: ...

Track 4: ...

Track 5: ...

Track 6: ...

Track 7: ...

Track 8: ...

Track 9: ...

Track 10: ...

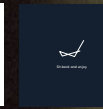
Track 11: ...

Track 12: ...

Track 13: ...

Track 14: ...

Track 15: ...



Cappella Neapolitana

First Violin

Marco Piantoni
Paolo Cantamessa
Yayoi Masuda

Harpichord

Angelo Trancone

Bassoon

Giacomo Lapegna

Second Violin

Patrizio Focardi
Nunzia Sorrentino
Eleonora Amato

Viola

Rosario Di Meglio
Vezio Jorio

Violoncello

Jorge Alberto
Guerrero

Double-bass

Giorgio Sanvito



Rosa Feola, Cappella Neapolitana & Antonio Florio



Track 1	Track 2	Track 3	Track 4	Track 5	Track 6	Track 7	Track 8	Track 9	Track 10
1. [Title]	2. [Title]	3. [Title]	4. [Title]	5. [Title]	6. [Title]	7. [Title]	8. [Title]	9. [Title]	10. [Title]



English text block 1

English text block 2

English text block 3

English text block 4



English text block 5

English text block 6

English text block 7

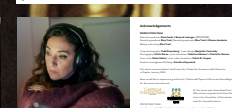
English text block 8

English text block 9

English text block 10

English text block 11

English text block 12



English text block 13

English text block 14

English text block 15

English text block 16

English text block 17



English text block 18

**Niccolò Piccinni and the art of song,
from Naples to Paris**

In a letter from Paris dated September 11, 1778, Wolfgang Amadeus Mozart complained to his father about the constant demands from his patron Friedrich Melchior Grimm to follow only Piccinni, the star of the moment in the French capital. Niccolò Piccinni (Bari 1728-Paris 1800) became the celebrated author of *La Cecchina* or *La buona figliola*, the most performed opera of his century, and the only Italian capable of challenging Gluck's supremacy in European opera, but part of the credit goes to his wife Vincenza Sibilla. He was 28 years old, while she was only 14 when they had a rehabilitating marriage in Naples on July 13, 1756. Vito Niccolò Marcello Antonio Giacomo, son of the assistant conductor of San Nicola di Bari, Onofrio Piccinno, was born in Bari in 1728 and completed his studies at the Neapolitan Conservatory of Sant'Onofrio with Leo and then Durante in 1752,

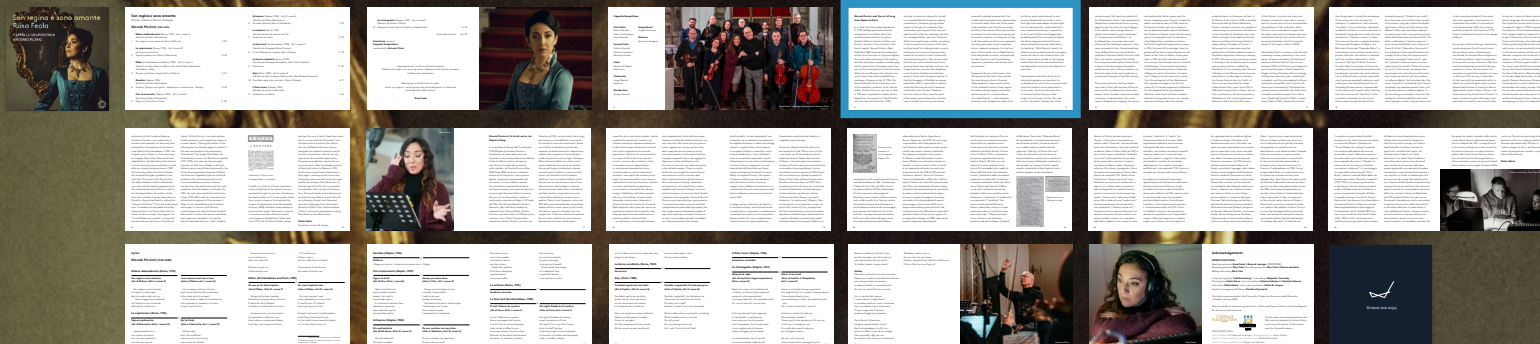
starting to carve out a place for himself in a crowded field of musicians seeking commissions. He began giving private lessons to the girl, but evidently, their relationship went beyond that, and just eight months after the wedding, their first son, Giuseppe Maria, was born. Vincenza Sibilla never performed in public, according to the conventions of honour of the time, limiting herself to holding private concerts and lessons at home, but everyone who heard her found her to have "a beautiful and captivating voice." Niccolò was never far from her, and his attachment to his growing family was typically southern: the couple had two sons and five daughters, most of whom studied music like their parents. Pierre-Louis Ginguené, author of the first biography of the Bari composer published in 1801, a year after his death, wrote the following about his teaching relationship with his wife: "Madame Piccinni's natural talent was the result of her good musical disposition and the lessons taught by such a good master,

especially valuable because both the master and the student were passionately in love with each other and at the same time loved the music the former taught and the latter learned. [Piccinni] wanted her beside him almost every evening and at private concerts, or as they say in Italy, in all the academies that were organized: she sang exclusively music composed by her husband, rendering it in the true spirit of the master; he confided that his wife interpreted his works, and especially his dear *Cecchina*, with more feeling, expression, perfection and artistry than anyone else."

Ginguené informs us that even in the last period of their life in Paris, amidst the revolutionary storm, Vincenza Sibilla applied a unique vocal quality to her husband's works to fully respect his wishes, during frequent domestic performances for a small audience of trusted friends: "...with renewed pleasure, arias of expression taken from

his Italian works were listened to and sung by Madame Piccinni with a voice that age had made deeper and less light, but not less beautiful, performed with a very measured technique, in opposition to all those frivolities and exaggerated embellishments that nowadays disfigure the Italian singing and which Piccinni always detested and never admitted in his teaching." After Niccolò's death, his wife Vincenza received a pension and gave lessons for free to four students from the Paris Conservatory, based on the singing method that Piccinni had inherited from the Neapolitan school, but she died just a year later.

These details within Niccolò Piccinni's intimate biography are important to understand how much the composer cared about the perfect vocal interpretation of his works, which his wife knew how to interpret better than any other singer, from his point of view. The care for the "cantabile" melody, one of the



cornerstones of the teaching method of the “Neapolitan school,” was developed in Neapolitan conservatories from a young age through the study of sung solfeggio. In this album, which inaugurates an artistic and scholarly project dedicated to “composers around Mozart,” to the Neapolitan composers who most influenced the Salzburg composer or who were compared to him, the extraordinary voice of Rosa Feola can well evoke the qualities of Vincenza Sibilla, Piccinni’s wife. Thus, the artistic journey that unfolds from the pieces selected by Antonio Florio is like an intimate voyage entrusted to performances with a string orchestra, as they took place in the real academies or private performances of the 18th century.

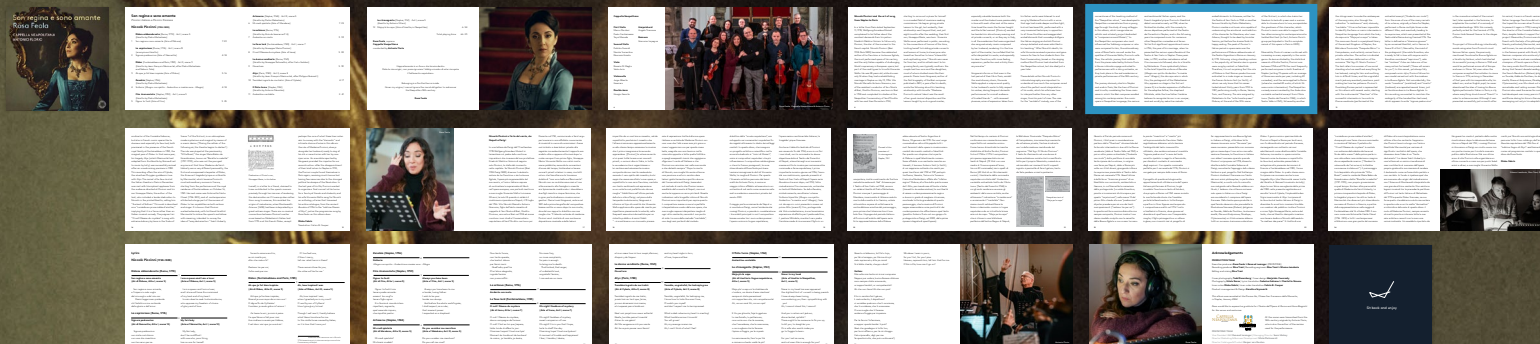
The journey obviously starts in Naples and ends in Paris, like the lives of Piccinni and his wife, considering the three main areas in which the Bari composer excelled among his contemporaries: the comic opera in Neapolitan language, the serious

and sentimental Italian opera, and the French tragédie lyrique. Piccinni’s theatrical debut occurred as early as 1754, when he finished his studies, with the comedy *Le donne dispettose* performed at the Teatro dei Fiorentini in Naples, and in the following years he composed music for numerous other Neapolitan comedies and farces. Yet his first significant appointment came in 1756, the year of his marriage, when he presented the serious opera *Zenobia* at the Teatro di San Carlo in Naples. Three years later, in 1759, another melodrama called *Ciro riconosciuto* followed, also to a libretto by Metastasio. If one symbolically listens to the brief tripartite *sinfonia* of *Zenobia* (Allegro con spirito-Andantino “a mezza voce”-Allegro), the da capo aria in which *Ciro*, the protagonist of the Metastasian title, appears on stage in the first act (scene 5) is a tender expression of affection for the adoptive father, the shepherd Mitridate, while the true father Cambise believes to recognize his son in an usurper, resolved vocally by seductive melodic

embellishments. In *Artaserse*, written for the Teatro di San Carlo in 1768 on another famous libretto by Pietro Metastasio, Piccinni creates a virtuosic aria capable of underscoring the emotional contradiction of the character for Mandane, who loves Arbace, thought to be dead by his sister Semira, just before the drama finds its happy ending. The peak of Piccinni’s Italian period in opera seria was the performance of *Didone abbandonata* at the Teatro Argentina in Rome on January 8, 1770. Following a long-standing custom in the papal city, all female roles in operas were sung by castrati or falsettists. Therefore, it is not surprising that the role of Didone in that Roman production was entrusted to a male singer *en travesti*, the Tuscan Antonio Goti (or Gotti), of whom we only know that his career lasted almost thirty years from 1759 to 1787, performing mostly in Rome, Venice, Turin, and Tuscany. The aria assigned by Metastasio to the “unfortunate queen” Didone, at the end of the fifth scene

of the first act, in which she claims her freedom to be both queen and a woman able to choose whom to love, encapsulates the greatness of this character, which Piccinni’s music was able to support like few others among his contemporaries who tackled that text (in fact, Antonio Florio’s group participated in the first complete revival of this opera in Paris in 2003).

Meanwhile, Piccinni’s career continued with increasing success, especially in the comic genre. As demonstrated by the statistical research of Emilia Pantini, Piccinni was between 1754 and 1776 the most frequently performed composer in both theatres of Naples (writing 72 operas with an average of three new works per year, including 49 comedies), and the same applied to Rome (where he created 40 works, of which 26 were comic intermezzos). The Neapolitan comedy scene is evoked by the *Andantino cantabile* orchestral excerpt from *Il finto turco* (Teatro dei Fiorentini 1768), in which Teatro Valle in 1763), followed by another



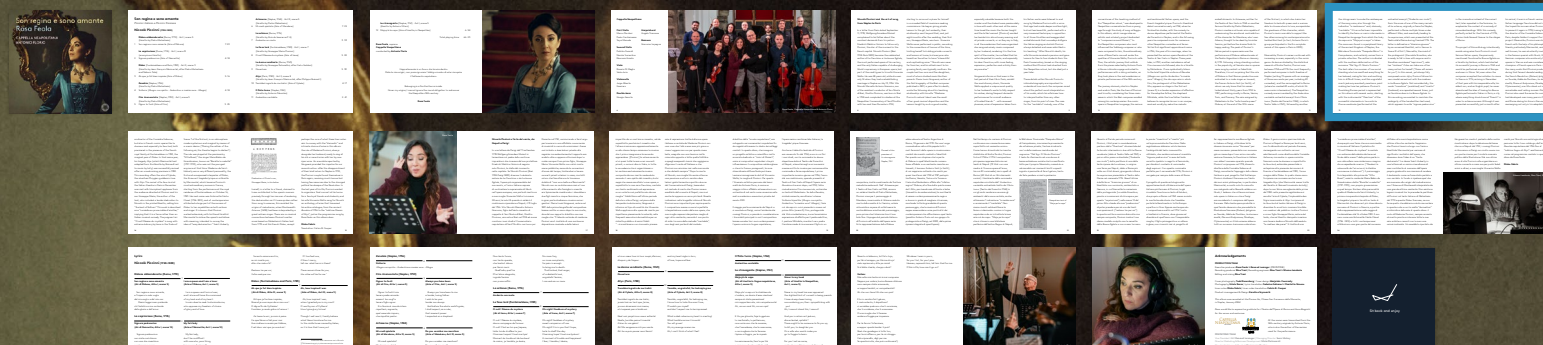
the strings seem to evoke the arabesques of the sung voice, also through the indication "a mezzavoce" and, obviously, "cantabile." It has so far been impossible to identify the farce or comic intermezzo in Neapolitan language from which the lively da capo aria "Maje pe la capo" is taken. The score was found in a peripheral library of the ancient Kingdom of Naples, the Biblioteca Provinciale "Pasquale Albino" in Campobasso, and certainly comes from a private collection. The author is indicated with the southern deformation of the surname: "Del Sig.r D. Nicolo Piccinnò." The text refers to a woman of low social standing who has sacrificed everything for her beloved, caring for him and soothing him in difficult times, and this ungrateful man's jealousy eventually reaches a point making her lose her patience. Piccinni's flourishing Roman period is represented on this album with several works, starting with the instrumental "Overture" of the successful intermezzo in two acts *Le Donne vendicate* (performed at the

orchestral excerpt ("Andante con moto") from the score of one of the many revivals of *La schiava*, originally a farce for Naples, performed in Rome multiple times under different titles, and eventually leading to *La capricciosa*, which was presented at the Teatro delle Dame during Carnival 1776. The latter is defined as a "dramma giocoso" by an unnamed librettist, set in Genoa. In Scene 12 of Act 1, Nannetta, the maid of the protagonist (the noble Ernestina, who is ready to fall in love with anyone and is therefore considered "capricious"), asks her "mistress" if she can take one of her many suitors for herself ("three will remain for you"). In this casual, yet always fully composed comic style, Piccinni follows his own model carved out with the maidens in *La Buona figliola*. Not coincidentally, the words "meschina" (wretched) and "marito" (husband) are repeated several times, just as Cecchina does in *La Buona figliola*. In this recording, we wanted to maintain the ambiguity of the handwritten text used, which appears to write "signore padroncino"

in the masculine instead of the correct text, later repeated in the feminine, to emphasize the context of a comedy of misunderstandings. With this comedy, perfectly suited for the Carnival of 1776, Piccinni bids farewell forever to the stages of Rome.

The project of this anthology intentionally avoids using arias from Piccinni's most famous Italian opera, the previously mentioned *Cecchina/La Buona figliola* on a libretto by Goldoni, which had started its successful journey in Rome in 1760 and would be performed across all of Europe and even in China. Yet, even when the composer accepted the invitation to move to France in 1776, arriving in December of that year with his inseparable wife, his eldest son, and an English pupil, he never abandoned the idea of having his *Buona figliola* performed in Italian in Paris, a city where everything should sound "French" in order to achieve success. Although it was presented successfully just a month after

his arrival, it was in a French version; the Italian-language *Cecchina* did not meet the hoped-for success when Piccinni tried to present it again in 1778, having become the director of the Comédie Italienne in Paris, despite Goldoni's support for the project. Meanwhile, Piccinni was studying French with the help of his philosopher friends, particularly Marmontel, and, as is well-known, he was reluctantly involved in the famous quarrel with Gluck, the German composer who wrote only Italian operas in Vienna and was considered the champion of French opera in Paris. Among the many works that Piccinni produced during that fervent decade leading up to the French Revolution (*Roland*, *Iphigénie en Tauride*, *Adèle de Ponthieu*, *Le dormeur éveillé*, *Diane et Endymione*, *Pénélope*, *Clytemnestre*), one title stood out with remarkable and lasting success: *Didon*. Piccinni also used the sense for comedy he had developed over many years in Naples and Rome during his time in France, reemerging not only in his adaptations



as director of the Comédie Italienne, but also in French comic operas like *Le dormeur* and especially *Le faux lord*, both premiered in the presence of the French royal family at Fontainebleau in 1783, the magical year of *Didon*. In that same year, his tragedy *Atys* (which Marmontel had adapted from the libretto by Quinault set to music by Lully) was successfully revived after an unwelcoming premiere in 1780. This recording offers the aria of Cybele, the relentless Phrygian goddess in love with *Atys*. The revival of *Le faux lord* at the Italian theatre in Paris in December was met with triumphant applause from the audience directed at Piccinni and his son Giuseppe Maria, the author of the text, who included a tender dedication to Niccolò in the printed libretto, calling him “the best of fathers.” This work is described as a “comédie en prose mêlée d’ariettes,” implying that it is a farce rather than an Italian musical comedy. The poignant air “O nuit! Déesse du mystère” is sung with extreme delicacy by Irene in the finale of

Scene 7 of the first act, in an atmosphere made mysterious and magical by means of a scenic device (“During the refrain of the following air, the theatre begins to darken”). The role was played at the premiere by “M.lle Buret;” the singer Marie Babin de Grandmaison, known as “Burette la cadette” (1737-1793), who was not the youngest anymore at that time. Madame de Saint-Huberty was a very different personality, the first and unsurpassed interpreter of *Didon*, the three-act tragédie lyrique on a libretto by Marmontel, which became Piccinni's most extraordinary success in France, starting from the performance at the royal residence of Fontainebleau on October 16, 1783. Her real name was Antoinette Cécile Clavel (1756-1812), and all contemporaries attributed a large part of the success of *Didon* to her capabilities as both actress and singer. It is known that Piccinni worked extensively with his friend librettist Marmontel to imbue the opera's recitatives with meaning, intended to convey the idea of “easy declamation.” Saint-Huberty



A M O N P E R E.

Les vœux de Public pour le Faux Lord m'ont fait éprouver dans toute son étendue le premier succès; mais rien ne me le rend plus doux que de penser que ce succès est votre ouvrage. J'ai toujours dit fier d'être votre fils, mais jamais je n'en ai mieux senti l'avantage: qu'en voyant le maître des arts se faire tomber sur moi quelques rayons de sa gloire. Et qu'enraccourci dans les bras de votre fils, moi jadis venant de comble son cœur. Je vous rends votre due, en vous priant d'accepter mon premier salut: c'est à vous qu'il doit son honneur: c'est le plus sincère des fils qui vous en fait hommage. Et qui pourrait être plus agréable qu'à moi de vous l'offrir. Et à vous de le recevoir? Je fais avec la reconnaissance la plus vive & la plus affectueuse.

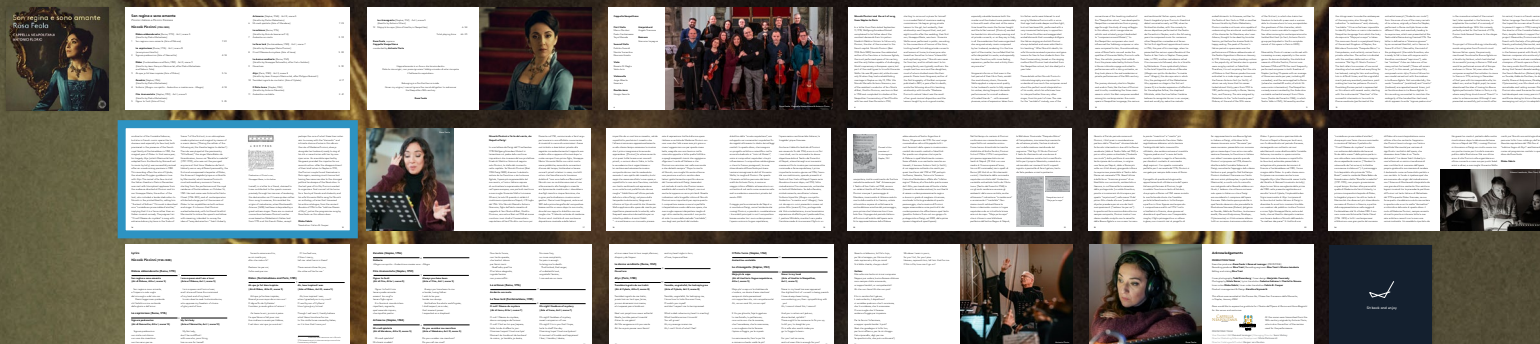
Dedication of Piccinni's son, Giuseppe Maria, to his father

herself, in a letter to a friend, claimed to have contributed to the opera's success precisely through her manner of rendering the declamation as if it were spoken rather than sung. In essence, this revisited the origins of melodrama, when Monteverdi's *Arianna* (1608) had been interpreted by a great actress-singer. There are no musical connections between Piccinni's earlier score based on Metastasio's Italian text from 1770 and this French *Didon*, except

perhaps the core of what these liner notes aim to convey with the “domestic” and intimate choice of arias in this album: the role of Madame Piccinni, always alongside her husband, ready to sing all his old or recent arias with her by now ripener voice. An anecdote reported by Ginguené provided the impetus for our reconstruction: after the disappointment of their brief return to Naples in 1792, the Piccinni couple found themselves in Paris again, receiving much honour but having few resources due to the changed political landscape of the Revolution. In the last year of his life, Piccinni wanted to organize a final concert at his home for a few loyal friends and students, and his wife Vincenza Sibilla sang for Niccolò an anthology of arias that traversed his entire catalogue, from the ancient *Zenobia* of 1756 to the “sublime Dream of *Atys*”, just as the programme sung by Rosa Feola on this album does.

Dinko Fabris

Translation: Calvin B. Cooper



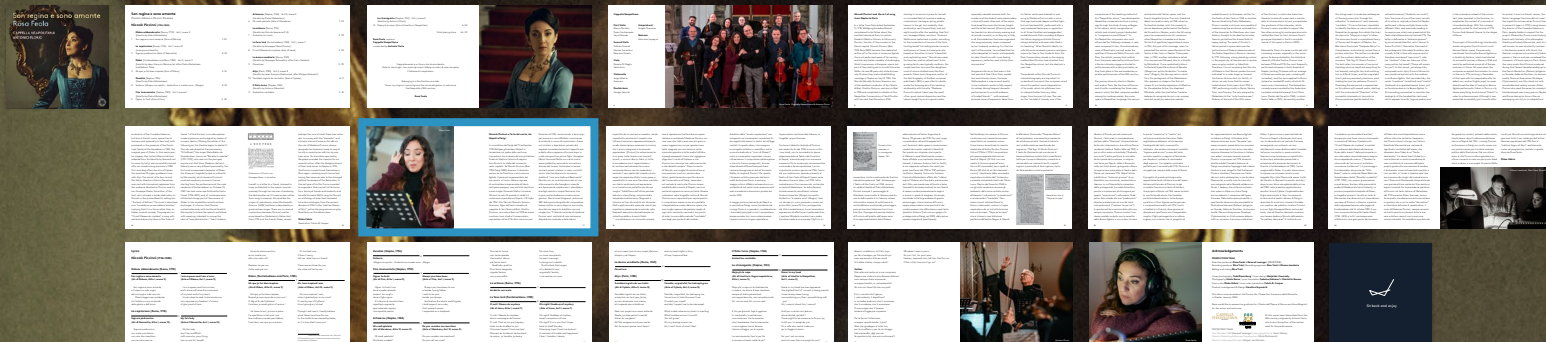


Rosa Feola

Niccolò Piccinni e l'arte del canto, da Napoli a Parigi

In una lettera da Parigi dell'11 settembre 1778 Wolfgang Amadeus Mozart si lamentava col padre delle continue imposizioni che riceveva dal suo protettore Friedrich Melchior Grimm di seguire solo Piccinni, la stella del momento nella capitale. Se Niccolò Piccinni (Bari 1728-Parigi 1800) divenne il celebrato autore de *La Cecchina* o sia *La buona figliola*, l'opera più rappresentata del suo secolo, e l'unico italiano capace di contrastare la supremazia di Gluck nell'opera europea, una parte di merito va a sua moglie Vincenza Sibilla. Lui aveva 28 anni, lei solo 14 quando si celebrò il matrimonio riparatore a Napoli, il 13 luglio del 1756. Vito Niccolò Marcello Antonio Giacomo, figlio dell'aiuto maestro di cappella di San Nicola di Bari, Onofrio Piccinno, era nato a Bari nel 1728 ed aveva concluso i suoi studi al Conservatorio napoletano di Sant'Onofrio con Leo e poi

Durante nel 1752, cominciando a farsi largo per lavorare in una affollata concorrenza di musicisti in cerca di commissioni. Aveva così iniziato a dare lezioni private alla ragazza ma evidentemente il rapporto era andato oltre e appena otto mesi dopo le nozze nacque il loro primo figlio, Giuseppe Maria. Vincenza Sibilla non calcò mai le scene pubbliche, secondo le convenzioni d'onore del tempo, limitandosi a tenere concerti privati e lezioni in casa, ma tutti coloro che l'ascoltarono la trovarono dotata di "una voce bella e affascinante". Niccolò non se ne distaccava mai e il suo attaccamento alla famiglia in crescita era tipicamente meridionale: i due ebbero due figli maschi e cinque femmine, che in gran parte studiarono musica come i genitori. Pierre-Louis Ginguené, autore nel 1801 della prima biografia del compositore barese scritta un anno dopo la sua morte, dice del suo rapporto didattico con sua moglie che: "Il talento naturale di madame Piccinni era il risultato di una sua buona disposizione musicale e delle lezioni



impartite da un così bravo maestro, valide soprattutto perché sia il maestro che l'allieva si amavano appassionatamente e nello stesso tempo amavano la musica che il primo insegnava e la seconda apprendeva. [Piccinni] la voleva accanto a lui quasi tutte le sere e nei concerti privati, o come si dice in Italia, in tutte le *accademie* che si organizzavano: lei cantava esclusivamente musica composta da suo marito rendendola secondo il vero spirito del maestro; da lui seppi che aveva ascoltato le sue opere, e soprattutto la sua cara *Cecchina*, cantata con tanto sentimento ed espressione e con un'arte così perfetta solo da sua moglie." Addirittura nell'ultimo periodo della loro vita a Parigi, nel pieno della tempesta rivoluzionaria, Ginguéné ci informa sul tipo di vocalità che Vincenza Sibilla applicava alle opere del marito per rispettarne pienamente la volontà, nelle frequenti esecuzioni domestiche per un ristretto pubblico di amici fidati: "...si ascoltavano con rinnovato piacere

arie di espressione tratte dalle sue opere italiane e cantate da Madame Piccinni con una voce che l'età aveva resa più grave e meno leggera ma non per questo meno bella, eseguite con una tecnica molto misurata opposta a tutte quelle futilità e a quegli esasperati ricami che oggi giorno sfigurano il canto all'italiana e che Piccinni non ammise mai nella sua scuola e che detestò sempre." Dopo la morte di Niccolò, sua moglie Vincenza ottenne una pensione e volle in cambio dare lezioni gratuitamente a quattro alunne del Conservatoire di Parigi, basandosi sul metodo di canto che Piccinni aveva ereditato dalla scuola di Napoli, ma morì anche lei appena un anno più tardi. Queste indicazioni nella biografia intima di Niccolò Piccinni sono importanti per capire quanto il compositore avesse a cuore la perfetta interpretazione vocale delle sue opere, che sua moglie sapeva interpretare meglio di ogni altro cantante, secondo il suo punto di vista. La cura della melodia "cantabile", uno degli assi portanti del metodo

didattico della "scuola napoletana", era sviluppato nei conservatori napoletani fin da ragazzi attraverso lo studio dei solfeggi cantati. In questo disco, che inaugura un progetto artistico e scientifico molto accurato dedicato ai "vicini di Mozart", ossia ai compositori napoletani che più influenzarono il compositore salisburghese o che a lui furono paragonati, la voce straordinaria di Rosa Feola può bene lasciare immaginare le doti di Vincenza Sibilla, la moglie di Piccinni. Per questo l'itinerario artistico percorso dai brani scelti da Antonio Florio, è come un viaggio intimo affidato ad esecuzioni con orchestra di soli archi come avveniva nelle reali accademie o esecuzioni private del secolo XVIII.

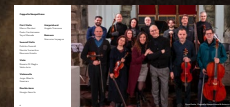
Il viaggio parte ovviamente da Napoli e si conclude a Parigi, come l'esistenza dei coniugi Piccinni, e prende in considerazione i tre ambiti principali in cui il compositore barese eccelse tra i suoi contemporanei: l'opera comica in lingua napoletana,

l'opera seria e sentimentale italiana, la *tragédie lyrique* francese.

Anche se il debutto teatrale di Piccinni era avvenuto fin dal 1754, anno in cui finì i suoi studi, con la commedia *Le donne dispettose* data al Teatro dei Fiorentini di Napoli, e benché negli anni successivi avesse scritto la musica per numerose altre commedie e farse napoletane, il primo importante incarico giunse nel 1756, l'anno del suo matrimonio, quando presentò al Teatro di San Carlo di Napoli l'opera seria *Zenobia* e tre anni dopo, nel 1759, l'altro melodramma *Ciro riconosciuto*, entrambe su testo di Metastasio. Se della *Zenobia*, simbolicamente, ascoltiamo la breve Sinfonia tripartita (Allegro con spirito-Andantino "a mezza voce"-Allegro), l'aria col da capo in cui si presenta in scena nel primo Atto (scena 5) *Ciro*, protagonista del titolo metastasiano, è una tenerissima espressione di affetto per il padre adottivo, il pastore Mitridate, mentre il vero padre Cambise crede di riconoscere il figlio in un



Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759



Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

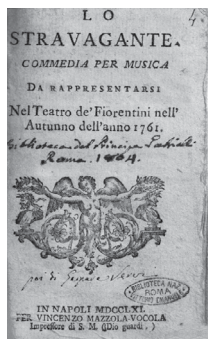
Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759

Titolo	Compositore	Genere	Periodo
Le donne dispettose	Antonio Piccinni	Commedia	1754
Zenobia	Antonio Piccinni	Opera seria	1756
Ciro riconosciuto	Antonio Piccinni	Melodramma	1759



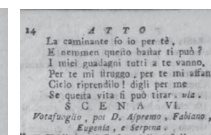
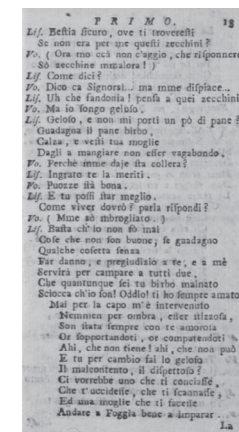
Placard of the premiere of *Lo stravagante* Naples, 1761

usurpatore, risolta vocalmente da fioriture melodiche seducenti. Nell' *Artaserse* per il Teatro di San Carlo nel 1768, ancora un celebre libretto di Pietro Metastasio, Piccinni crea per il personaggio di Mandane, innamorata di Arbace creduto morto dalla sorella di lui Semira, un'aria virtuosistica capace di sottolineare la contraddizione emotiva del personaggio, poco prima che il dramma trovi il suo lieto fine. L'apogeo del periodo italiano di Piccinni nell'ambito dell'opera seria fu la rappresentazione della *Didone*

abbandonata al Teatro Argentina di Roma, l'8 gennaio del 1770. Per una lunga consuetudine nella città papale tutti i ruoli femminili delle opere in musica erano cantati da maschi castrati o falsettisti. Per questo non stupisce che la parte di Didone in quell'allestimento romano fosse affidata a un cantante maschio in travesti, il toscano Antonio Goti (o Gotti), di cui sappiamo soltanto che cantò per quasi trent'anni dal 1759 al 1787 perlopiù tra Roma, Venezia, Torino e la Toscana. L'aria che Mestastasio affida alla "infelice regina" Didone, alla fine della quinta scena del I Atto, per rivendicare di fronte a Iarba (travestito da ambasciatore) la sua libertà di essere contemporaneamente regina e donna in grado di scegliere chi amare, racchiude tutta la grandezza di questo personaggio, che la musica di Piccinni seppe assecondare come pochi altri dei contemporanei che affrontarono quel testo (peraltro Antonio Florio col suo gruppo fu protagonista a Parigi, nel 2003, della prima ripresa integrale di quest'opera).

Nel frattempo la carriera di Piccinni continuava con crescente successo soprattutto sul versante comico. Come hanno dimostrato le ricerche statistiche di Emilia Pantini, Piccinni fu tra il 1754 e il 1776 il compositore più spesso rappresentato sia nei teatri di Napoli (72 titoli con una media di 3 nuove opere all'anno, tra cui 49 commedie) sia in quelli di Roma (40 titoli di cui 26 intermezzi comici). L'ambiente della commedia napoletana è citata dall' *Andantino cantabile* orchestrale tratto da *Il finto turco* (Teatro dei Fiorentini 1768) in cui gli archi sembrano evocare gli arabeschi della voce cantata, anche attraverso l'indicazione "a mezzavoce" e ovviamente il "cantabile". Non siamo riusciti ad identificare la farsa o intermezzo comico in lingua napoletana da cui è tratta la briosa aria col da capo "Maje pe la capo" che si ritrova in una biblioteca periferica dell'antico Regno di Napoli,

la Biblioteca Provinciale "Pasquale Albino" di Campobasso, sicuramente proveniente da collezione privata; l'autore è indicato con la deformazione meridionale del cognome: "Del Sig.r D. Nicolo Piccinnò". Il testo fa riferimento ad una donna di bassa estrazione sociale che ha sacrificato tutto per il proprio fidanzato, curandolo e calmandolo nei momenti brutti e questi ingrato si permette di fare il geloso, tanto da farle perdere ormai la pazienza.



Neapolitan text of "Maje pe la capo"



Nome	Funzione
...	...



Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Nome	Funzione
...	...

Quanto al florido periodo romano di Piccinni, i titoli presi in considerazione partono dalla "Overtura" strumentale del fortunato intermezzo in due atti *Le Donne vendicate* (dato al Teatro Valle nel 1763) e poi un altro passo orchestrale ("Andante con moto") dalla partitura di una delle tante riprese de *La schiava*, in origine una farsa per Napoli, data a Roma più volte con titoli diversi, giungendo infine a *La capricciosa* presentata al Teatro delle Dame nel carnevale 1776. Quest'ultima è definita un "dramma giocoso" di un librettista non nominato, ambientato a Genova, in cui Nannetta la cameriera della protagonista (la nobile Ernestina, pronta a innamorarsi di chiunque e per questo "capricciosa") nella scena 12 del primo Atto chiede alla sua "padroncina" di poter prendere per sé uno dei tanti suoi spasimanti ("restano tre per voi"). In questa scrittura comica disinvolta ma sempre composta, Piccinni ricalca il suo stesso modello scolpito con le servette della *Buona figliola* e non a caso tornano

le parole "meschina" e "marito" più volte pronunciate da *Cecchina*. Nella registrazione abbiamo voluto lasciare l'ambiguità del testo manoscritto utilizzato, che sembra scrivere al maschile "signore padroncino" invece del testo corretto ripetuto in seguito al femminile, per ribadire il contesto di commedia degli equivoci. Con questa commedia perfetta per il carnevale del 1776, Piccinni si congeda per sempre dalle scene di Roma.

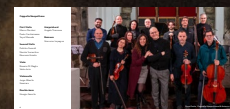
Il progetto di questa antologia evita appositamente di utilizzare arie dell'opera italiana più famosa di Piccinni, la già ricordata *Cecchina* su testo di Goldoni, che proprio a Roma nel 1760 aveva avviato la sua fortunata storia che l'avrebbe portata letteralmente in tutta Europa e perfino in Cina. Eppure anche quando il compositore accettò nel 1776 l'invito a trasferirsi in Francia, dove giunse nel dicembre di quell'anno con l'inseparabile moglie, il figlio primogenito e un allievo inglese, non rinunciò mai al progetto di

far rappresentare la sua *Buona figliola* in italiano a Parigi, città dove tutto doveva risuonare come "francese" per avere successo: presentata con successo già un mese dopo il suo arrivo ma nella versione francese, la *Cecchina* in italiano non ebbe il successo sperato quando Piccinni la ripropose nel 1778, divenuto direttore della Comédie Italienne di Parigi, nonostante l'appoggio dello stesso Goldoni a quel progetto. Nel frattempo Piccinni studiava il francese con l'aiuto dei suoi amici *philosophes*, in particolare Marmontel, e com'è noto fu coinvolto suo malgrado nella *Querelle célèbre* con Gluck, il tedesco che a Vienna scriveva solo opere in italiano e che a Parigi era considerato il campione dell'opera francese. Delle tante opere prodotte in quel fervido decennio che precedette la Rivoluzione francese (*Roland*, *Iphigénie en Tauride*, *Adèle de Ponthieu*, *Le dormeur éveillé*, *Diane et Endymione*, *Pénélope*, *Clytemnestre*) un titolo emerse ebbe su tutti un successo clamoroso e duraturo:

Didon. Il genio comico sperimentato da Piccinni a Napoli e Roma per tanti anni, non fu dimenticato nel periodo francese, riemergendo non soltanto nei suoi adattamenti come direttore della Comédie italienne, ma anche in opere comiche francesi come *Le dormeur* e soprattutto *Le faux lord*, entrambe presentate in anteprima alla presenza dei sovrani di Francia a Fontainebleau nel 1783, l'anno magico della *Didon*. In quello stesso anno fu ripresa con successo anche la sua tragedia *Atys* (che Marmontel aveva tratto dal libretto di Quinault musicato da Lully) dopo la non felice accoglienza della prima del 1780: nella presente registrazione si ascolta l'aria di Cybele, l'implacabile dea frigia innamorata di Atys. La ripresa di *Le faux lord* al teatro italiano di Parigi in dicembre fu accolta in maniera trionfale con ovazioni del pubblico rivolte a Piccinni e a suo figlio Giuseppe Maria, autore del testo, che nel libretto stampato inserisce una tenera dedica a Niccolò definendolo "le meilleur des peres". Si tratta di una



Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni



Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni



Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

Titolo	Autore	Libretto	Compositore
Le Donne vendicate	Piccinni
La schiava	Piccinni
La capricciosa	Piccinni

“comédie en prose mêlée d’ariettes”, dunque più una farsa che una commedia in musica all’italiana. Il patetico Air “O nuit! Déesse du mystere” è cantato con estrema delicatezza da Irene nel finale della scena 7 della prima parte in una atmosfera resa misteriosa e magica da un espediente scenico (“*Pendant le retournele de l’air suivant, le théâtre commence à s’obscurir*”). Il personaggio fu interpretato alla prima da “Mlle Buret”, ossia la cantante Marie Babin de Grandmaison detta “Burette la cadette” (1737-1793), non proprio giovanissima a quel tempo. Era ben altra personalità quella di Madame de Saint-Huberty, la prima e insuperata interprete di *Didon*, la tragédie lyrique in tre atti su testo di Marmontel che divenne il più straordinario successo di Piccinni in Francia, a partire dalla rappresentazione nella reggia di Fontainebleau del 16 ottobre 1783. Il suo vero nome era Antoinette Cécile Clavel (1756 -1812) e tutti i contemporanei attribuirono una gran parte del successo

di *Didon* alla sua interpretazione come attrice oltre che cantante. Sappiamo che Piccinni lavorò a lungo con l’amico librettista Marmontel per caricare di significato i recitativi dell’opera, che dovevano dare l’idea di un “facile declamato”. La stessa Saint-Huberty in una lettera ad un amico rivendicava di aver contribuito al successo dell’opera proprio grazie alla sua maniera di rendere il declamato come se fosse stato parlato e non cantato. In fondo si ripeteva quel che era successo alle origini del melodramma con l’*Arianna* di Monteverdi interpretata da una grande attrice-cantante. Non esistono legami musicali tra la precedente partitura di Piccinni sul testo italiano di Metastasio del 1770 e questa *Didon* francese, se non forse quello che abbiamo voluto raccontare in queste note e con la scelta “domestica” e intimistica delle arie di questo disco: il ruolo di Madame Piccinni, sempre accanto al marito pronta a intonare tutte le sue arie antiche o recenti con la sua voce ormai maturata. Un aneddoto riportato da

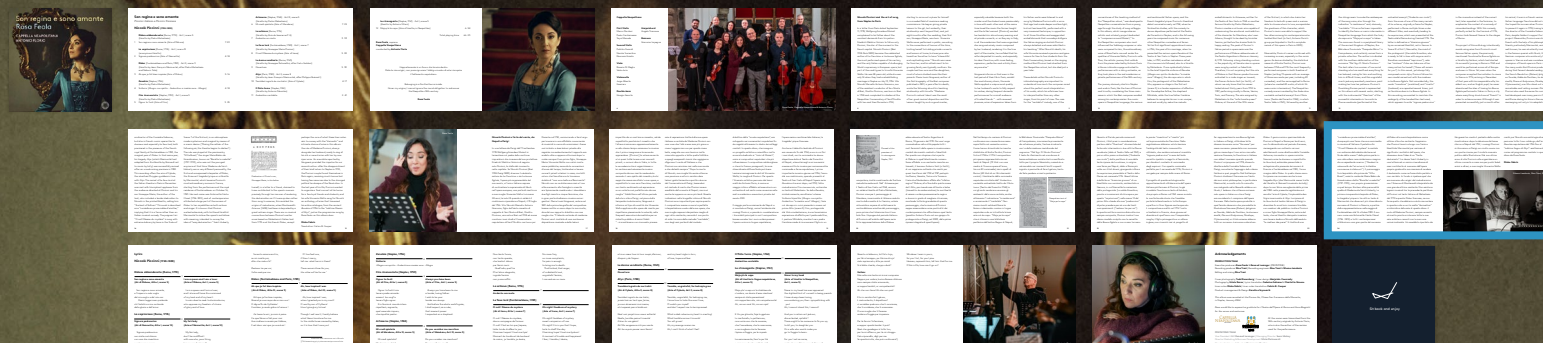
Ginguené ha creato il pretesto della nostra ricostruzione: dopo la delusione del breve ritorno a Napoli dal 1792, i coniugi Piccinni si ritrovarono a Parigi con molto onore ma con poche risorse per il mutato scenario politico della Rivoluzione. Nel suo ultimo anno di vita Piccinni volle organizzare un ultimo concerto a casa sua per pochi fedeli amici e allievi, e sua moglie Vincenza Sibilla

cantò per Niccolò una antologia di arie che percorse tutto il suo catalogo, dall’antica *Zenobia* napoletana del 1756 fino al “sublime Sogno di Atys”: esattamente come nel programma cantato in questo disco da Rosa Feola.

Dinko Fabris



Silvano Landonio, Rino Trasi, Rosa Feola



Lyrics

Niccolò Piccinni (1728-1800)

Didone abbandonata (Rome, 1770)

1
Son regina e sono amante
(Air di Didone, Atto I, scena 5)

Son regina e sono amante,
e l'impero io sola voglio
del mio soglio e del mio cor.

Darmi legge invan pretende
chi l'arbitrio a me contende
della gloria e dell'amor.

1
I am a queen and I am a lover
(Aria of Didone, Act I, scene 5)

I am a queen and I am a lover,
and I alone will have the command
of my land and of my heart.

In vain does he seek to dominate me,
who opposes my freedom of choice
of glory and of love.

La capricciosa (Rome, 1776)

2
Signora padroncina
(Air di Nannetta, Atto I, scena 12)

Signora padroncina
non siate così strana
con una che meschina
non ha verun per se.

2
My fair lady
(Aria of Nannetta, Act I, scene 12)

My fair lady,
don't be so difficult
with one who, poor thing,
has no one for herself.

Se sento amore anch'io,
se mi marito poi,
dite: che male c'è?

*Restano tre per voi,
l'altro sarà per me.*

If I too feel love,
if then I marry,
tell me: what harm is there?

*There remain three for you,
the other will be for me.¹*

Didon (Fontainebleau and Paris, 1783)

3
Ah que je fut bien inspirée
(Air di Didon, Atto III, scena 3)

Ah! que je fus bien inspirée,
Quand je vous reçus dans ma cour !
O digne fils de Cythérée !
Combien je rends grâce à l'amour !

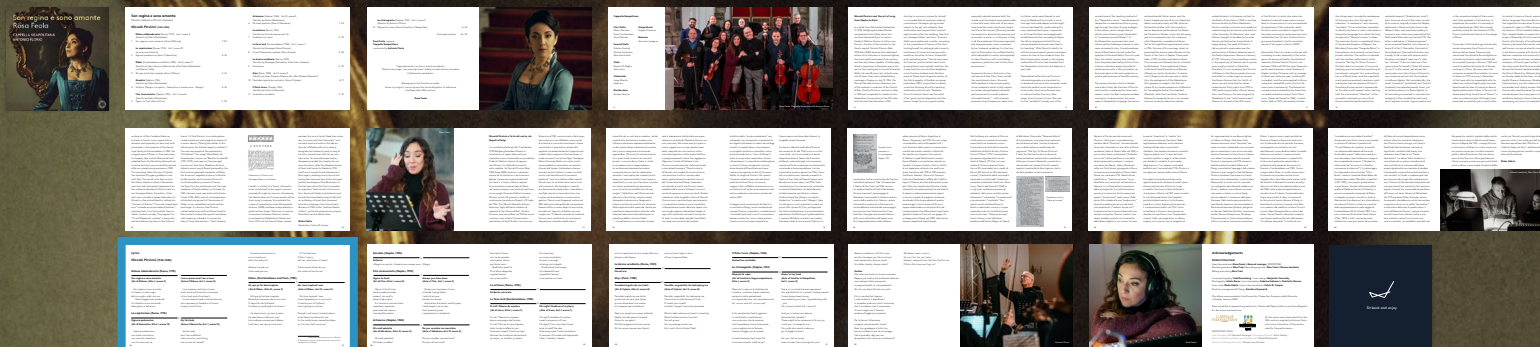
J'ai beau le voir, je crois à peine
Ce que Vénus a fait pour moi
Aux malheurs causés par Hélène,
Il est donc vrai que je vous dois !

3
Ah, how inspired I was
(Aria of Didon, Act III, scene 3)

Ah, how inspired I was,
when I greeted you in my court!
O worthy son of Cythera!
How I give glory to love!

Though I well see it, I hardly believe
what Venus has done for me
to the misfortunes caused by Helen,
so it is true that I owe you!

¹ these two final verses are not in Rome's 1776 libretto but only in the manuscript score of the Conservatory of Napoli.



Zenobia (Naples, 1756)

4

Sinfonia*Allegro con spirito - Andantino a mezza voce - Allegro***Ciro riconosciuto (Naples, 1759)**

5

Ognor tu fosti**(Air di Ciro, Atto I, scena 5)**

Ognor tu fosti il mio
tenero padre amante:
essere il tuo vogl'io
tenero figlio ognor.

E in faccia al mondo intero
rispetterò, regnante,
quel venerato impero,
che rispettai pastor.

Always you have been**(Aria of Ciro, Act I, scene 5)**

Always you have been to me
a tender, loving father:
I wish to be your
tender son always.

And before the whole world's gaze,
I shall respect, as a ruler,
that reverent power
I respected as a shepherd.

Artaserse (Naples, 1768)

6

Mi credi spietata**(Air di Mandane, Atto III, scena 5)**

Mi credi spietata?
Mi chiami crudele?

Do you consider me merciless**(Aria of Mandane, Act III, scene 5)**

Do you consider me merciless?
Do you call me cruel?

Non tanto furore,
non tante querele,
che basta il dolore
per farmi morir.

Quell'odio, quell'ira
D'un'alma sdegnata,
ingrata Semira
non posso soffrir.

No more fury,
no more complaints,
for pain is enough
to bring me to death.

That hatred, that anger,
of a disdainful soul,
ungrateful Semira,
I can endure no more.

La schiava (Rome, 1776)

7

Andante con moto**Le faux lord (Fontainebleau, 1783)**

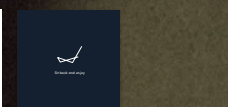
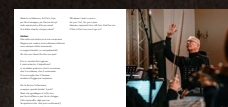
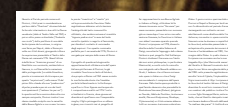
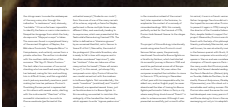
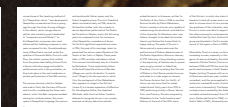
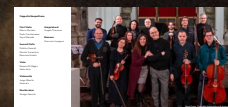
8

**O nuit! Déesse du mystere
(Air di Irene, Atto I, scena 7)**

O nuit ! Déesse du mystere,
douce compagne de l'amour.
O nuit! C'est en toi que j'espere,
hâte-toi de chasseur le jour.
Charmant espoir! Cruel martyre!
Moment de trouble et de bonheur!
Je crains, je tremble, je desire,

**Oh night! Goddess of mystery
(Aria of Irene, Act I, scene 7)**

Oh night! Goddess of mystery
sweet companion of love.
Oh night! It is in you that I hope,
hate to chaff the day.
Charming hope! Cruel martyrdom!
A moment of trouble and happiness!
I fear, I tremble, I desire,



et mon cœur tour-à-tour soupir, d'amour,
d'espoir y de frayeur.

and my heart sighs in turn,
of love, hope and fear.

Le donne vendicate (Rome, 1763)

Ouverture

Atys (Paris, 1780)

**Tremblez ingrats de me trahir
(Air di Cybele, Atto II, scena 8)**

Tremblez ingrats de me trahir,
je sais hair au tant que j'aime,
je vous observerai moi meme,
et n'esperez pas m'émblourir.

Quel noir projet mon coeur enfante!
Quelle horrible peine il invente!
A bien tu vas gémir!
Ah! Ma vengeance m'é pou vante.
Ah! Je ne puis penser sens fremir!

**Tremble, ungrateful, for betraying me
(Aria of Cybele, Act II, scene 8)**

Tremble, ungrateful, for betraying me,
I know how to hate the ones I love,
I'll watch you myself
and don't expect me to be impressed.

What a dark scheme my heart is creating!
What horrible sorrow it invents!
You will groan!
Ah, my revenge scares me.
Ah, I can't think of what I feel!

Il finto turco (Naples, 1762)

Andantino cantabile

Lo stravagante (Naples, 1761)

**Majo p'e la capo
(Air di Lisetta in lingua napoletana,
Atto I, scena 5)**

Majo p'e la capo m'è ntrabbenuta
n'ombra, na sboria d'esse nzesstosa!
sempe sò stata pacenziosa!
mò sopportannote, mò compatennote!
Ah, ca non ave! Ah, ca non npò!

E ttu, pe ghionta, faje lo ggeluso
lo marfusiello, lo pettemuso,
nce vorria uno che te sonasse,
che t'accedesse, che te scannasse,
o na mogliera che te facesse
i'spisso a Foggia, pe te mparà.

La cammenante, facc'io pe tté
e mmanco chesto vastà te pò?

11

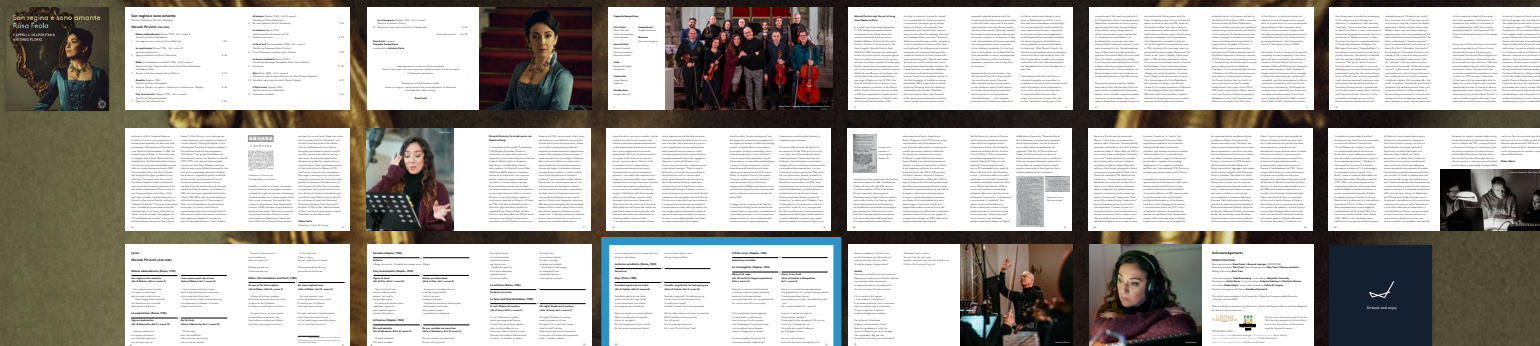
12

**Never in my head
(Aria of Lisetta in Neapolitan,
Act I, scene 5)**

Never in my head has ever appeared
the slightest hint of conceit in being peevish
I have always been loving,
now enduring you, then sympathizing with
you!
Ah, I cannot stand this, I cannot!

And you in return act jealous,
discontented, spiteful?
There ought to be someone to fix you up,
to kill you, to slaughter you.
Or a wife who would make you
go to Foggia to learn.

For you I act as nurse,
and not even this is enough for you?



Quanto m'abbusco, tutt'è lo tujo,
pe ttè m'arrappo, pe ttè me strujo!
cielo repriennelo, dille pe mmè!
Si è bbita chesta, che ppo durà?

Italian:

Mai nella mia testa mi è mai comparsa
Neppur per ombra, boria d'essere stizzosa
sono sempre stata amorevole,
or sopportandoti, or compatendoti!
Ah che non tiene! Ah che non può!

E tu in cambio fai il geloso,
il malcontento, il dispettoso?
ci vorrebbe qualcuno che ti conciasse,
che ti uccidesse, che ti scannasse.
O una moglie che ti facesse
andare a Foggia per imparare.

Per te faccio l'infermiera,
e neppur questo bastar ti può?
Quel che guadagno è tutto tuo,
per te mi affanno, per te mi struggo.
Cielo riprendilo, digli per me
Se questa è vita, che può continuare?)

Whatever I earn is yours,
for you I toil, for you I pine.
Heaven, reproach him, tell him that for me
If this is life, how can it go on?



Antonio Florio



Track	Time
1. L'Espresso e l'Amante	03:45
2.



Track	Time
...	...

Track	Time
...	...

Track	Time
...	...

Track	Time
...	...



Track	Time
...	...

Track	Time
...	...

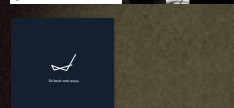
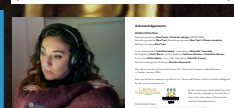
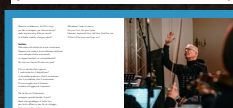
Track	Time
...	...

Track	Time
...	...

Track	Time
...	...

Track	Time
...	...

Track	Time
...	...





Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Rosa Feola & Renaud Loranger** (PENTATONE)
Recording producer **Rino Trasi** | Recording engineers **Rino Trasi & Silvano Landonio**
Editing and mixing **Rino Trasi**

Cover photography **Todd Rosenberg** | Cover design **Marjolein Coenrad**
Photography **Uriele Russo** | Lyrics translation **Federica Salzano & Charlotte Simone**
Liner notes **Dinko Fabris** | Liner notes translation **Calvin B. Cooper**
Product management & Design **Karolina Szymanik**

This album was recorded at the Domus Ars, Chiesa San Francesco delle Monache, in Naples, January 2024.

Rosa would like to express her gratitude for il Teatro dell'Opera di Roma and Anna Biagiotti for the venue and costumes.

**CAPPELLA
NEAPOLITANA**
Antonio Florio



All the scores were transcribed from the 18th-century originals by Antonio Florio, who is also the author of the revision used for the performance.

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**
Director Marketing & Business Development **Silvia Pietrosanti**
Director Catalogue & Product **Kasper van Kooten**



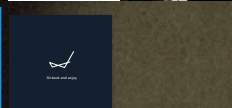
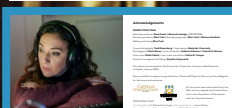
Track	Duration
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.
100.



Track	Duration
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.
100.

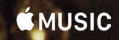


Track	Duration
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.
100.





Sit back and enjoy



Track	Time
1. L'Espresso e l'Amante	03:45
2.



...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...



...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

Track	Time
1. L'Espresso e l'Amante	03:45
2.

Track	Time
1. L'Espresso e l'Amante	03:45
2.

Track	Time
1. L'Espresso e l'Amante	03:45
2.

...
...
...

