



English / Français / Italiano / Texts / Tracklist



Arias, cantatas and laments for the *virtuose* in seventeenth-century Rome

Arnaldo Morelli

■ 2

There is no question that Claudio Monteverdi's *Lamento d'Arianna* is the most representative work of both the nascent *stile recitativo* and opera in its earliest days. Nonetheless, apart from the piece's celebrity, another good reason for including it in an ideal anthology of the repertoire of the Roman *virtuose* of the first half of the 17th century is its presence in a lavish manuscript compiled in Rome within the circle of Cardinal Alessandro Damasceni Peretti di Montalto (1571-1623), a well-known musical patron who had various musicians in his service, among whom the soprano Ippolita Recupito. It is worth remembering that in the autumn of 1610 Monteverdi had arrived in the papal city with the express object of presenting his *Vespro della Beata Vergine* and the *Missa In illo tempore*, two works fresh from the press, to their dedicatee Pope Paul V. On that occasion he may have met Cardinal Montalto, to whom he had been recommended by the duke of Mantua.

Leaving aside certain illustrious composers – such as Francesca Caccini and Barbara Strozzi in the chamber repertoire or Lucrezia Vizzani, Margherita Cozzolani and Isabella Leonarda in the sacred domain – and the great singers that graced the operatic stages, a large number of excellent female musicians, concealed amidst the ranks of a court as maids of honour serving a noblewoman, are still practically unknown today. The research

Arnaldo Morelli is Professor of Music History at the University of L'Aquila. Since 2002 he has been editor of *Recercare*. His publications include *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma, 1575-1705* (1991), and numerous articles concerning music patronage, musical iconography, architectural spaces and music practice, as well as oratorios, sacred music, cantatas and keyboard instruments in seventeenth-century Rome. Recently he published the book *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)* (2016) and *Teatro della vista e dell'udito: la musica e i suoi luoghi in età moderna* (2017). Currently he is Principal Investigator in the project "Virtuose di musica in seventeenth-century Italy: training, careers, networks, repertoire" financed by the Italian Ministry of University and Research.

project that gave rise to this recording, “Virtuose di musica nell’Italia del Seicento” (The *Virtuose di musica* in seventeenth-century Italy), has made it possible to take this genre of ‘singer’ out of the shadows and to reconstruct their biographies. Their fame was such that the Roman nobleman Pietro della Valle, when arguing the superiority of the music of his own day over that of antiquity (as recounted in quasi-legendary terms by the ancient Greek and Roman writers), made a point of extolling the musical talents of the *virtuose* of the early Seicento and their decisive contribution to the establishment of the *stile recitativo*: from the more celebrated Francesca Caccini and Adriana Basile (together with her daughters Eleonora and Caterina Baroni) to the less well-known Maddalena Lolli, Lucrezia Moretti, Camilla Agazzari, Francesca Campana and yet others. Among the evidence that puts us onto the tracks of the *virtuose* we can include the following: poems that sing their praises; works dedicated to them; letters or reports mentioning their activities; and the expenses borne by their patrons to enable them to have lessons and acquire music books or an instrument.

Their connections either with an aristocratic family or with cardinals and prelates were of various kinds. In some cases they were in stable employment and got a regular salary, lodging, food and clothing, sometimes even a dowry; in others, they were simply part of the entourage of a family or high-ranking personality, enjoying the advantages of their protection. The singers who had a steady position with a noble family had the task of performing not only to provide delight on festive occasions or pay tribute to distinguished guests, but also to while away the moments of idleness. This latter practice was indeed so common that we see it represented in typical scenes from the plays and operas of the time, where a noblewoman asks her maid of honour to sing her an aria just for entertainment.

A sizeable portion of the 17th-century chamber repertoire that circulated in numerous collections, both printed and manuscript, must have been written for this substantial group of Roman *virtuose*. The present recording offers a selection of pieces from the first half of the century that may have belonged to their repertoire, beginning with three *lamenti* of literary characters (Arianna/Ariadne, Erminia and Armida), all typically written for a female interpreter. The above-mentioned manuscript drawn up within Cardinal Montalto’s circle – the one containing Monteverdi’s *Lamento d’Arianna* – also includes the *Lamento d’Erminia* by Ottavio Catalani, based on lines from Tasso’s *Gerusalemme liberata*. The

same source tells us that the singer performing the lament, within a 'commedia' sponsored by Cardinal Giulio Savelli, was Olimpia Saponara. Finally, Stefano Landi's *Lamento d'Armida*, set to a text inspired by an episode from the *Gerusalemme liberata*, was written by Giulio Rospigliosi, who as well as being the famous author of librettos written for the operas staged by the Barberini family, was also the future Pope Clement IX.

The composers included on this recording have been chosen not only for their celebrity, but also as the teachers of young female singers who took the first steps of their careers at the courts of the Roman nobility and who, in some cases, went on to establish themselves as *prime donne* in the opera theatres. At the time, in fact, Rome was reputed to be the leading centre for the training of singers. Among the pupils of Stefano Landi, a papal singer and composer closely associated with the Barberini, was Giulia Paoelli, *prima donna* at the theatres of Venice and Bologna in the 1640s. Luigi Rossi, on the other hand, who was in the service of the Borghese and then the Barberini, was the teacher of Cecilia Flavi, who was also engaged at the Venetian theatres in those same years. As for Giacomo Carissimi, the most esteemed *maestro* of all, he was the teacher of Giulia Masotti, a celebrated *virtuosa* who made her mark at the court of Margherita Branciforte Colonna, princess of Butera, was later patronised by Cardinal Sigismondo Chigi and, after enjoying numerous successes at the theatres of Innsbruck and Venice, moved to Vienna in 1673 to enter the service of the imperial court. In other cases, it was marriage that brought together a composer and a *virtuosa* working at the same court. Examples were those of Rossi himself, who in 1627 had married the singer Costanza de Ponte, like him employed by the Borghese family, or Carlo Rainaldi, the renowned architect (but also a well-regarded composer of cantatas), who married Margherita Maffei, who was also in the employ of Prince Paolo Giordano Orsini and his wife Isabella.

The two pieces by Stefano Landi, *Quando Rinaldo invitto Armida abbandonò* (the *Lamento d'Armida*) and the strophic aria *Alla guerra d'amor correte amanti*, both published in his *Quinto libro di arie* (1637), would seem to be associated with the milieu of the powerful Barberini, the family of the reigning pope, Urban VIII. In fact, the authors of the texts, Giulio Rospigliosi and Francesco Cerri belonged, like Landi himself, to the family's entourage. Yet the choice of the edition's dedicatee would appear to be anything but random. For Prince Giovan Carlo de' Medici, younger son of Cosimo II, grand-duke of Tuscany, was well known for his passion for music and the theatre and was even a patron of various

virtuose. In those same years he sponsored two young Roman singers: Lucia Coppa, who subsequently moved to Florence and entered the service of the Marchese Filippo Niccolini, and Francesca Costa, who made her name as a performer in the first Italian operas staged in Paris.

The anonymous cantata *Giunsi pur mai non fu tardo* was surely composed for a *virtuosa*, given that the text was written by the poet Giovanni Lotti for a “lady who had the good fortune to serve” the queen of France, Anne of Austria. The poetic text, which eulogises the queen in her capacity as mother of Louis XIV (then still a “boy”), can be dated to the years of Anne’s regency. Given the particular qualities of the poem, the cantata was probably intended for one of the Roman singers who arrived in Paris in the second half of the 1640s and wished to include in her repertoire a piece that would immortalise her encounter with the monarch. Of this small group of singers the names that particularly stand out are those of Eleonora Baroni, who had been invited by the queen herself, and the above-mentioned Francesca Costa, who appeared in the Italian operas staged in Paris in the years 1645-47. And the high quality of the cantata’s music suggests that it was written by one of the finest Roman composers working in Paris in those years; its style unquestionably recalls that of Luigi Rossi, who, among other things, was a personal friend of the poet Lotti. Moreover, the cantata has survived in just a single source: an elegant manuscript produced in Rome in the mid 17th century and belonging to a certain “*signora Cecilia musica*”, whom we may identify as the singer Cecilia Flavi, a pupil of Rossi.

Carlo Rainaldi’s piece, *Ch’io sciolga il nodo che mi legò*, which is in the form of an aria with two strophes separated by a recitative, can be dated to the 1640s or 50s, when the Roman architect and composer, together with his wife Margherita Maffei, was in the service of the Orsini princes.

Preceded by a *Toccata con un violino e la tiorba*, the madrigal *Felice chi vi mira*, described as “*a voce sola concertato*” and using those same instruments (violin and theorbo), is drawn from the collection *La sfera armoniosa* (1623) by Paolo Quagliati, composed and published to celebrate the wedding of Prince Nicolò Ludovisi and Isabella Gesualdo, grand-daughter of the famous Carlo Gesualdo, prince of Venosa. Quagliati, who for a long time was organist of the basilica of S. Maria Maggiore and then apostolic prothonotary and private valet de chambre to Pope Gregory XV, was closely connected to the Roman aristocracy. His output includes, among other works, two sets of *Canzonette a tre voci per*

sonare et cantare (1588), composed “on the request of various Roman gentlewomen”, and one of *Madrigali a quattro voci* (1608), conceived for the “virtuous recreation and delightful entertainment” of the Marchesa Serafina of Braganza, who was a cousin of Cardinal Odoardo Farnese and lived in Rome for a few years. As well as providing evidence of a possible repertoire for the musical maids of honour in the service of these noble dedicatees, these compositions remind us that the *virtuose* were also skilled instrumentalists, particularly on the instruments they themselves used to accompany their voices (theorbo, guitar, harpsichord, lira, harp). The instrumental pieces featured on this recording are the work of the two greatest instrumental virtuosos of the time: Kapsperger and Frescobaldi, who excelled on the theorbo and harpsichord respectively. Both were also prominent teachers: while the former gave a musical training to his two younger daughters, among others, the latter gave harpsichord lessons to the very young Roman singer Lucia Coppa on behalf of Prince Giovan Carlo de’ Medici.

Roma, July 2024



Airs, cantates et lamentos pour les femmes virtuoses du Seicento romains

Arnaldo Morelli

■ 8

Il ne fait pas de doute que le *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi est la pièce la plus représentative du *stile recitativo* naissant et du *dramma per musica* à ses débuts. Toutefois, par-delà la célébrité de la pièce, la raison de son inclusion dans une anthologie idéale du répertoire des femmes virtuoses romaines de la première moitié du XVII^e siècle est sa présence dans un somptueux manuscrit compilé à Rome dans l'entourage du cardinal Alessandro Damasceni Peretti di Montalto (1571-1623), mécène musical de renom qui avait plusieurs musiciens à son service, dont la soprano Ippolita Recupito. Il faut rappeler qu'à l'automne 1610, Monteverdi s'était rendu dans la cité papale pour présenter le *Vespro della Beata Vergine* et la *Missa In illo tempore*, alors fraîchement imprimés, au pape Paul V, dédicataire de l'œuvre ; à cette occasion, il a peut-être rencontré le cardinal Montalto, à qui il avait été recommandé par le duc de Mantoue.

Mis à part les noms d'illustres compositrices, comme Francesca Caccini ou Barbara Strozzi dans le répertoire de chambre ou Lucrezia Vizzani, Margherita Cozzolani, Isabella Leonarda dans le répertoire sacré, ou de grandes chanteuses qui ont brillé sur la scène des opéras, les figures de musiciennes talentueuses restent aujourd'hui encore pratique-

Arnaldo Morelli est professeur d'histoire de la musique à l'université de L'Aquila. Depuis 2022, il est éditeur de *Recercare*. Ses publications comprennent *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma, 1575-1705* (1991), et de nombreux articles concernant le mécénat musical, l'iconographie, les espaces architecturaux et la pratique musicale, ainsi que l'oratorio, la musique sacrée, la cantate et les instruments à clavier dans la Rome du XVII^e siècle. Il a récemment publié l'ouvrage *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)* (2016) et *Teatro della vista e dell'udito: la musica e i suoi luoghi in età moderna* (2017). Il est actuellement Principal Investigator au sein du projet « *Virtuose di musica in seventeenth-century Italy: training, careers, networks, repertoire* » financé par le ministère italien de l'Université et de la Recherche.

ment inconnues, dissimulées parmi les rangs d'une cour dans le rôle de demoiselles au service d'une noble dame. Le projet de recherche « Femmes virtuoses de la musique dans l'Italie du Seicento », dont est inspiré cet album, a permis de sortir de l'ombre ce genre de *cantatrici* et de reconstituer leur parcours biographique. La renommée de ces chanteuses était telle que le noble romain Pietro della Valle, discutant de la supériorité de la musique de son temps sur celle de l'Antiquité rapportée de manière quasi légendaire par les auteurs grecs et latins, ne manquait pas de vanter les talents musicaux de certaines virtuoses du début du XVII^e siècle et leur contribution décisive à l'établissement du « style récitatif » : des plus célèbres Francesca Caccini et Adriana Basile, avec ses filles Eleonora et Caterina Baroni, aux beaucoup moins connues Maddalena Lolli, Lucrezia Moretti, Camilla Agazzari, Francesca Campana et d'autres. Des poèmes à leur gloire, des compositions qui leur sont dédiées, des lettres ou des rapports faisant état de leurs activités, des frais engagés par leurs mécènes pour leur offrir des cours, des livres de musique ou un instrument, nous ont permis de suivre leur trace.

Différents types de relations liaient ces femmes virtuoses à une famille aristocratique ou à des cardinaux et prélats : dans certains cas, elles réalisaient un service permanent, recevant un salaire régulier, un logement, des vêtements, de la nourriture et parfois même une dot de mariage ; dans d'autres cas, elles faisaient simplement partie de l'entourage d'une famille ou d'une personnalité de haut rang, bénéficiant ainsi des avantages d'une protection. Les chanteuses qui vivaient en permanence dans une famille noble se voyaient confier la tâche d'interpréter de la musique non seulement lors d'événements conviviaux et en l'honneur d'invités de marque, mais aussi dans les moments de loisir. Cette pratique était si courante qu'elle se retrouve dans certaines scènes typiques des comédies et des opéras de l'époque, où une dame noble demande à sa suivante de chanter un air pour se divertir.

Une grande partie du répertoire vocal de chambre du XVII^e siècle, qui circulait dans de nombreux recueils, imprimés ou manuscrits, devait être destinée à l'important groupe de ces chanteuses. Cet enregistrement propose une sélection de pièces de la première moitié du Seicento qui pourraient avoir fait partie du répertoire des virtuoses romaines. En premier lieu, trois *lamenti* de personnages littéraires comme Ariane, Herminie et Armide, normalement destinés à une interprète féminine. Du manuscrit déjà cité compilé dans l'entourage du cardinal Montalto et contenant le *Lamento d'Arianna* provient également le

Lamento d'Erminia d'Ottavio Catalani sur des vers tirés de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. La source révèle que le lamento devait être interprété, au sein d'une *commedia* commanditée par le cardinal Giulio Savelli, par la chanteuse Olimpia Saponara. Enfin, le *Lamento d'Armida* de Stefano Landi, sur des vers de Giulio Rospigliosi, auteur bien connu d'œuvres commanditées par la famille Barberini et futur pape Clément IX, inspiré d'un épisode de la *Jérusalem délivrée*.

Les compositeurs présents dans cet album n'ont pas été choisis seulement pour leur notoriété, mais aussi en tant que maîtres de jeunes chanteuses qui ont fait les premiers pas de leur carrière dans les cours de l'aristocratie romaine et qui, dans certains cas, se sont ensuite imposées comme *prime donne* dans les théâtres d'opéra. À l'époque, Rome est réputée pour être le meilleur centre de formation des chanteurs. Stefano Landi, chantre pontifical et compositeur, étroitement lié à la famille Barberini, comptait parmi ses élèves Giulia Paolelli, prima donna dans les théâtres de Venise et de Bologne dans les années 1640 ; Luigi Rossi, au service d'abord des Borghèse puis des Barberini, fut le maître de Cecilia Flavi, également active dans les théâtres vénitiens pendant les mêmes années ; Giacomo Carissimi, le maître de chant le plus apprécié de l'époque, fut l'enseignant de Giulia Masotti, célèbre virtuose célèbre qui grandit à la cour de la princesse de Butera Margherita Branciforte Colonna, puis fut protégée par le cardinal Sigismondo Chigi, qui, après avoir connu de nombreux succès dans les théâtres d'Innsbruck et de Venise, s'installa à Vienne en 1673 pour entrer au service de la cour impériale. Dans d'autres cas, c'est le mariage qui unit un compositeur et une femme virtuose au service de la même cour. C'est le cas de Rossi lui-même, qui avait épousé en 1627 la *cantatrice* Costanza de Ponte, comme lui au service de la famille Borghèse ; ou de Carlo Rainaldi, architecte de renom mais aussi auteur de cantates, qui avait épousé Margherita Maffei, elle aussi au service des princes Paolo Giordano et Isabella Orsini.

Les deux pièces de Stefano Landi, *Quando Rinaldo invitto Armida abbandonò* (*Lamento d'Armida*) et l'aria strophique *Alla guerra d'amor correte amanti*, publiées dans son *Quinto libro di arie* (1637), semblent liées au milieu des Barberini, la famille du pontife régnant Urbain VIII : les auteurs des textes, Giulio Rospigliosi et Francesco Cerri, faisaient en effet partie, comme Landi, de l'entourage de cette puissante famille. Le choix du dédicataire de l'ouvrage ne doit cependant rien au hasard : le prince Giovan Carlo de' Medici, fils cadet du grand-duc de Toscane Côme II, connu pour sa passion pour la musique et le théâtre,

fut également le mécène de plusieurs virtuoses du chant. Dans ces années-là, il protégea deux jeunes chanteuses romaines : Lucia Coppa, qui s'installa plus tard à Florence au service du marquis Filippo Niccolini, et Francesca Costa, qui se distingua en tant qu'interprète des premiers opéras italiens joués à Paris.

La cantate anonyme *Giunsi pur mai non fu più tardo* fut composée pour une virtuose, étant donné que le texte fut écrit par le poète Giovanni Lotti pour une « dame qui eut la chance de révéler » la reine de France Anne d'Autriche. Les vers, qui exaltent la reine en tant que mère de Louis XIV, encore enfant, font référence aux années de la régence d'Anne ; compte tenu de la particularité du texte, il est donc probable que la cantate ait été destinée à l'une des chanteuses romaines arrivées à Paris dans la seconde moitié des années 1640, désireuse d'inclure dans son répertoire une pièce qui immortaliserait sa rencontre avec la reine. Dans ce petit groupe de chanteuses, on remarque les noms d'Eleonora Baroni, invitée par la reine elle-même, et de Francesca Costa, déjà mentionnée, qui s'était produite dans les opéras italiens donnés à Paris en 1645-47. La qualité de la musique permet d'attribuer la cantate à l'un des meilleurs compositeurs romains actifs à Paris dans ces années-là ; le style rappelle sans aucun doute celui de Luigi Rossi, dont Lotti était l'ami personnel. De plus, la cantate nous est parvenue par une source unique : un élégant manuscrit de facture romaine datant du milieu du XVII^e siècle, ayant appartenu à une « Signora Cecilia musica », identifiable à la chanteuse Cecilia Flavi, élève de Rossi.

La pièce *Ch'io sciolga il nodo che mi legò* de Carlo Rainaldi, en forme d'aria avec deux strophes entrecoupées d'un récitatif, doit remonter aux années 1640-1650, lorsque l'architecte et compositeur romain était, avec son épouse Margherita Maffei, au service des princes Orsini.

Précédé d'une *Toccata con un violino e la tiorba*, le madrigal *Felice chi vi mira*, « à voix seule concertant » avec les mêmes instruments, provient du recueil *La sfera armoniosa* (1623) de Paolo Quagliati, composé et publié à l'occasion des noces princières de Nicolò Ludovisi et Isabella Gesualdo, nièce du célèbre Carlo, prince de Venosa. Quagliati, longtemps organiste de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, puis protonotaire apostolique et valet de chambre de Grégoire XV, était bien établi dans l'aristocratie romaine ; sa production compte deux recueils de *Canzonette a tre voci per sonare et cantare* (1588) composés « à la demande de diverses dames romaines », et un recueil de *Madrigali a quattro voci* (1608), composé pour « la récréation virtuose et le divertissement agréable » à l'intention

de la marquise Serafina di Braganza, cousine du cardinal Odoardo Farnese, qui vécut à Rome pendant quelques années. Ces compositions nous montrent non seulement les traces d'un possible répertoire destiné aux demoiselles musiciennes au service de leurs nobles dédicataires, mais nous rappellent également que les virtuoses étaient d'habiles joueuses d'instruments, notamment ceux qu'elles utilisaient elles-mêmes pour accompagner le chant (théorbe, guitare, clavecin, lyre, harpe). Les pièces instrumentales incluses dans l'album sont l'œuvre des deux plus grands maîtres instrumentistes de l'époque : Kapsperger, qui excellait au théorbe, et Frescobaldi au clavecin ; tous deux ont également été enseignants : le premier a notamment éduqué ses deux filles cadettes à la musique, tandis que le second a donné des leçons de clavecin à la toute jeune chanteuse romaine Lucia Coppa pour le compte du prince Giovan Carlo de' Medici.

Rome, Juillet 2024



Arie, cantate e lamenti per le *virtuose* del Seicento romano

Arnaldo Morelli

■ 14

È fuor di dubbio che il *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi sia il brano più rappresentativo del nascente stile recitativo e del dramma per musica ai suoi albori. Tuttavia, al di là della celebrità del brano, motivo della sua inclusione in un'ideale antologia del repertorio delle virtuose romane della prima metà del Seicento è la sua presenza in un sontuoso manoscritto compilato a Roma nell'ambiente del cardinale Alessandro Damasceni Peretti di Montalto (1571-1623), noto mecenate musicale, che aveva al servizio diversi musicisti, fra cui il soprano Ippolita Recupito. Va ricordato che nell'autunno del 1610 Monteverdi era giunto nella città papale per presentare al pontefice Paolo V, dedicatario dell'opera, il *Vespro della Beata Vergine* e la *Missa In illo tempore* ancora freschi di stampa; in tale occasione potrebbe avere incontrato il cardinale Montalto, a cui era stato raccomandato dal duca di Mantova.

A parte i nomi di compositrici illustri, come Francesca Caccini o Barbara Strozzi nel repertorio da camera, o Lucrezia Vizzani, Margherita Cozzolani, Isabella Leonarda in quello sacro, o delle grandi cantanti che brillarono sulle scene dei teatri d'opera, ancor oggi restano pressoché sconosciute le figure di valenti musiciste, mimetizzate nei ranghi di una

Arnaldo Morelli è docente di Storia della Musica all'Università dell'Aquila. Dal 2002 è direttore della rivista *Recercare*. Ha pubblicato la monografia *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma, 1575-1705* (1991), e numerosi articoli riguardanti il mecenatismo musicale, l'iconografia musicale, lo spazio architettonico e le pratiche musicali, e inoltre l'oratorio, la musica sacra, la cantata e gli strumenti a tastiera. Di recente sono apparse le sue monografie *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)* (2016) e *Teatro della vista e dell'udito: la musica e i suoi luoghi in età moderna* (2017). Attualmente è coordinatore del progetto di ricerca "Virtuose di musica nell'Italia del Seicento: formazione, carriere, reti di relazione, repertorio" finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca.

corte nel ruolo di damigelle al servizio di una nobildonna. Il progetto di ricerca “Virtuose di musica nell’Italia del Seicento”, da cui ha origine questa registrazione, ha permesso di togliere dall’ombra questo genere di ‘cantatrici’, e di ricostruirne le vicende biografiche. La fama di queste cantanti era tale che, discorrendo della superiorità della musica del suo tempo su quella dell’antichità raccontata in modo quasi leggendario dagli antichi scrittori greci e latini, il nobiluomo romano Pietro della Valle non mancò di esaltare le doti musicali di alcune virtuose del primo Seicento e il loro determinante contributo all’affermazione dello ‘stile recitativo’: dalle più celebri Francesca Caccini e Adriana Basile, con le figlie Eleonora e Caterina Baroni, alle molto meno conosciute Maddalena Lolli, Lucrezia Moretti, Camilla Agazzari, Francesca Campana ed altre. A metterci sulle loro tracce sono state poesie che ne tessono le lodi, composizioni loro dedicate, lettere o resoconti in cui si accenna alla loro attività, spese sostenute dai loro patrocinatori per fare avere loro delle lezioni, dei libri di musica o uno strumento.

Vari generi di rapporto legavano queste virtuose a una famiglia aristocratica o a cardinali e prelati: in certi casi, esse erano inquadrare al servizio stabile, ricevendo un regolare salario, un alloggio, vestiario, cibo e in qualche caso perfino una dote matrimoniale; in altri, facevano semplicemente parte dell’entourage di una famiglia o di una personalità d’alto rango, godendone i vantaggi della protezione. Alle cantanti che vivevano stabilmente presso una famiglia nobile era affidato il compito di eseguire musica non soltanto per allietare eventi conviviali e omaggiare gli ospiti di riguardo, ma anche nei momenti di ozio; la pratica era così comune che la si vede riflessa in alcune tipiche scene di commedie e opere del tempo, in cui una nobildonna chiede alla sua damigella di cantarle un’aria per semplice intrattenimento.

Alla folta schiera di queste cantanti doveva essere destinata buona parte del repertorio vocale da camera secentesco, che circolava attraverso numerosissime raccolte, sia stampate sia manoscritte. Questa registrazione presenta una selezione di brani della prima metà del Seicento che potrebbero aver fatto parte del repertorio delle virtuose romane: in primo luogo, tre ‘lamenti’ di personaggi letterari quali Arianna, Erminia e Armida, tipicamente destinati a un’interprete femminile. Dal già citato manoscritto compilato nell’ambiente del cardinale Montalto, contenente il *Lamento d’Arianna* monteverdiano, proviene anche il *Lamento d’Erminia* di Ottavio Catalani, su versi tratti dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso. La fonte stessa ci rivela che ad interpretare il lamento, all’interno di una ‘com-

media' patrocinata dal cardinale Giulio Savelli, fu la cantante Olimpia Saponara. Infine, il *Lamento d'Armida* di Stefano Landi, su versi di Giulio Rospigliosi, noto autore di libretti delle opere patrocinate dalla famiglia Barberini, nonché futuro papa Clemente IX, ispirati a un episodio della *Gerusalemme liberata*.

I compositori presenti in questa registrazione non sono stati scelti soltanto per la loro notorietà, ma in quanto insegnanti di giovani donne cantanti, che mossero i primi passi della carriera presso le corti dell'aristocrazia romana, e che in qualche caso si affermarono poi come prime donne nei teatri d'opera. Al tempo, infatti, Roma era reputata il migliore centro per la formazione dei cantanti. Stefano Landi, cantore pontificio e compositore, strettamente legato ai Barberini, ebbe fra i suoi allievi Giulia Paolelli, prima donna nei teatri di Venezia e Bologna negli anni '40 del Seicento; Luigi Rossi, al servizio prima dei Borghese e poi dei Barberini, fu maestro di Cecilia Flavi, anche lei attiva nei teatri veneziani in quegli stessi anni; Giacomo Carissimi, il più apprezzato insegnante di canto del tempo, fu maestro di Giulia Ma-sotti, celebre virtuosa cresciuta alla corte della principessa di Butera Margherita Branciforte Colonna, e in seguito protetta dal cardinale Sigismondo Chigi, che, dopo aver riscosso numerosi successi nei teatri di Innsbruck e di Venezia, nel 1673 si trasferì a Vienna per entrare al servizio della corte imperiale. In altri casi era il matrimonio a unire un compositore e una virtuosa al servizio di una stessa corte. È il caso dello stesso Rossi, che nel 1627 aveva sposato la cantante Costanza de Ponte, come lui al servizio della famiglia Borghese; o di Carlo Rainaldi, architetto di fama ma anche apprezzato autore di cantate, che sposò Margherita Maffei, anch'ella al servizio dei principi Paolo Giordano e Isabella Orsini.

I due brani di Stefano Landi, *Quando Rinaldo invitto Armida abbandonò* (lamento d'Armida) e l'aria strofica *Alla guerra d'amor correte amanti*, pubblicati nel suo *Quinto libro di arie* (1637), sembrano in relazione con l'ambiente dei Barberini, famiglia del regnante pontefice Urbano VIII: gli autori dei testi, Giulio Rospigliosi e Francesco Cerri, infatti, facevano parte, come Landi, dell'entourage di questa potente famiglia. Tuttavia, la scelta del dedicatario dell'opera sembra tutt'altro che casuale: il principe Giovan Carlo de' Medici, figlio cadetto del granduca di Toscana Cosimo II, noto per la passione per la musica e il teatro, fu anche mecenate di diverse virtuose di canto; in quegli anni, protesse due giovani cantanti romane: Lucia Coppa, in seguito trasferitasi a Firenze al servizio del marchese Filippo Niccolini, e Francesca Costa, distintasi come interprete delle prime opere italiane rappresentate a Parigi.

L'anonima cantata *Giunsi pur mai non fu più tardo* fu composta per una virtuosa, dato che il testo fu scritto dal poeta Giovanni Lotti per una «signora ch'ebbe fortuna di riverire» la regina di Francia Anna d'Austria. I versi, che esaltano la regina in quanto madre dell'ancora «fanciullo» Luigi XIV, sono riferibili agli anni della reggenza di Anna; data la peculiarità del testo, è probabile dunque che la cantata fosse destinata a una delle cantanti romane giunte a Parigi nella seconda metà degli anni '40, desiderosa di includere nel suo repertorio un brano che immortalasse il suo incontro con la sovrana. Nel ristretto gruppo di queste cantanti, spiccano i nomi di Eleonora Baroni, invitata dalla regina stessa, e della già citata Francesca Costa, che negli anni 1645-47 si era esibita nelle opere italiane date a Parigi. L'alta qualità della musica spinge ad attribuire la cantata a uno dei migliori compositori romani attivi in quegli anni a Parigi; lo stile richiama senza dubbio quello di Luigi Rossi, di cui, fra l'altro, il Lotti fu amico personale; inoltre, la cantata ci è pervenuta attraverso un'unica fonte: un elegante manoscritto di fattura romana di metà Seicento, appartenuto a una «signora Cecilia musica», identificabile con la cantante Cecilia Flavi, allieva di Rossi.

Il brano *Ch'io sciolga il nodo che mi legò* di Carlo Rainaldi, in forma di aria con due strofe intercalate da un recitativo, dovrebbe risalire agli anni '40-50 del Seicento, quando l'architetto e compositore romano, insieme con la moglie Margherita Maffei, era al servizio dei principi Orsini.

Preceduto da una *Toccata con un violino e la tiorba*, il madrigale *Felice chi vi mira*, «a voce sola concertato» con gli stessi strumenti, proviene dalla raccolta *La sfera armoniosa* (1623) di Paolo Quagliati, composta e pubblicata in occasione delle nozze dei principi Nicolò Ludovisi e Isabella Gesualdo, nipote del celebre Carlo principe di Venosa. Quagliati, a lungo organista della basilica di S. Maria Maggiore, e poi protonotario apostolico e aiutante di camera di Gregorio XV, fu ben introdotto nell'aristocrazia romana; nella sua produzione spiccano, tra l'altro, due raccolte di *Canzonette a tre voci per sonare et cantare* (1588) composte «a richiesta di varie gentildonne romane», e una di *Madrigali a quattro voci* (1608), composti per «virtuosa recreatione e dilettevole trattenimento» della marchesa Serafina di Braganza, cugina del cardinale Odoardo Farnese, vissuta per alcuni anni a Roma. Queste composizioni, oltre che a mostrarci le tracce di un possibile repertorio destinato alle damigelle-musiciste al servizio delle nobildonne dedicatesse, ci ricordano anche che le virtuose erano abili suonatrici di strumenti, in particolare di quelli che loro stesse usavano per accompagnare il canto (tiorba, chitarra, clavicembalo, lira, arpa). I

brani strumentali inclusi in questa registrazione sono opera dei due massimi virtuosi di strumento del tempo: Kapsperger, che eccelse nella tiorba, e Frescobaldi nel clavicembalo; i due svolsero anche attività di insegnanti: il primo, tra l'altro, educò alla musica le due figlie minori; mentre il secondo diede lezioni di clavicembalo alla giovanissima cantante romana Lucia Coppa per conto del principe Giovan Carlo de' Medici.

Roma, luglio 2024

Testi / Texts / Textes

Luigi Rossi (?)

02. Giunsi pur, mai non fu tardo
Poesia di Giovanni Lotti

Giunsi pur, mai non fu tardo
il favor d'etra tranquilla;
giunsi pur, con un sol guardo,
a bear la mia pupilla.

In vederti, Anna reale,
son rapita al terzo giro,
che tai glorie in te rimiro,
cui ridir lingua non vale.

Dell'età nuove e vetuste
li stupori in te chiudesti,
e compendio al mondo resti
di reine e dell'auguste.

Non capisce i tuoi gran fasti
brevità d'humano ingegno,
ma se pur ne brama un segno,
miri sol chi generasti.

D'alta madre il pregio interno
scopre più prole gradita,
sol d'Olimpia i vanti addita
d'Alessandro il grido eterno.

In mirar tuo gran Luigi,
che fanciullo opra i portenti,
ben t'acclamano i viventi
prima gloria di Parigi.

Dier la luce a quel sovrano
luci ch'hanno il sol secondo,
gli diè scettro quella mano
ch'è miracolo del mondo.

Stefano Landi

03. Lamento d'Armida
Poesia di Giulio Rospigliosi

Quando Rinaldo invitto
Armida abbandonò,

Luigi Rossi (?)

02. Giunsi pur, mai non fu tardo
Poem by Giovanni Lotti

So I have arrived; nor was the comfort
of the tranquil air late in coming.
So I have succeeded, with a single glance,
in delighting my eyes.

On seeing you, regal Anne,
I am transported to the sphere of Venus,
for such glories in you I admire
that the tongue is powerless to describe.

Of both the present and former ages
you comprise the wonders.
And you stand to the world
as the epitome of all queens and empresses.

The limits of the human mind
cannot grasp your splendour,
but if it should wish for a sign,
it need only admire him you gave birth to.

An acclaimed progeny more fully reveals
the innermost qualities of a noble mother,
for only the eternal fame of Alexander
reveals Olympias' virtues.

When gazing on your great Louis,
who, though still a boy, performs portents,
rightly do the living acclaim you
as the chief glory of Paris.

Giving birth to that sovereign
were eyes that outshine the sun.
Giving him the scepter was the hand
that is a miracle to the world.

Stefano Landi

03. Armida's Lament
Poem by Giulio Rospigliosi

When victorious Rinaldo
abandoned Armida,

Luigi Rossi (?)

02. Giunsi pur, mai non fu tardo
Poésie de Giovanni Lotti

Je suis donc arrivé, et le réconfort
De l'air tranquille n'a pas tardé à venir.
J'ai donc arrivé, et d'un seul coup d'œil,
Elle a ravi mes yeux.

En te voyant, royale Anne,
Je suis transportée dans la sphère de Vénus,
Car j'admire en toi de telles gloires
Que la langue est impuissante à les dire.

Des âges anciens et nouveaux
Tu as renfermé en toi les merveilles,
Et tu te présentes au monde comme l'abrégé
Des reines et des empereurs.

Tes grandes splendeurs ne sont pas comprises
Par l'étroitesse du génie humain,
Mais si tu en cherches un témoignage,
Ne regarde que ceux que tu as engendrés.

Le mérite d'une haute mère
Est révélé par sa progéniture célébrée.
Ce n'est que la renommée d'Alexandre
Qui fait les louanges d'Olympias.

En contemplant ton grand Louis,
Qui, enfant, fit des prodiges,
Les vivants t'acclament
Comme la première gloire de Paris.

Les yeux qui ont donné naissance à ce souverain
Sont plus brillants que le soleil.
La main qui lui donne le sceptre
Est un miracle pour le monde.

Stefano Landi

03. Plainte d'Armide
Poésie de Giulio Rospigliosi

Lorsque Rinaldo vainqueur
abandonna Armida,

sentendo il cor trafitto
per duolo ella mancò.
Tal piaga senti,
tal doglia soffrì
ch'in tanta pena
suo desir fu
non viver più.

Con mille, ohimé, dolenti
i lidi ella ferì,
e in questi amari accenti
l'acerba doglia aprì:
'Hor dunque da me
puoi volgere il piè?
Hor dunque il cielo
mirar potrà
tua crudeltà?

Perfido mancatore,
sia maledetto il dì
che co' suoi sguardi Amore
il petto mi ferì.
Diversa mercé
sperò la mia fé,
e provo, ah! lassa,
sua ferita senza pietà'.

Ciò detto, ella oprò poi
sua magica virtù,
et agl'incanti suoi
Pluto ubbidiente fu.
Il sol s'oscurò,
la terra tremò,
e d'atre nubi,
velando il dì,
ella sparì.

Carlo Rainaldi

04. Ch'io sciolga il nodo

Ch'io sciolga il nodo
che mi legò:
com'esser può,

feeling her heart stricken
 she fainted with grief.
 She felt such a wound,
 she suffered such great pain,
 that in her anguish
 her desire was
 no more to live.

With a thousand plaintive cries
 she struck her native shores,
 and in these bitter tones
 she expressed her sharp torments:
 'So now away from me
 you can direct your steps?
 So now Heaven
 may behold
 your cruelty?

Traitor, perjurer!
 Accursed be the day
 when with his glances Cupid
 injured my breast.
 A different reward
 did my fidelity expect,
 and I feel – alas –
 how you have wounded me mercilessly.'

With this, she accomplished
 her magic spells:
 and her incantations
 were obeyed by Pluto.
 The sun was obscured,
 the earth trembled
 and, veiling the daylight
 with dark clouds,
 she vanished.

Carlo Rainaldi

04. Ch'io sciolga il nodo

That I should untie the knot
 that binds me:
 how can that be,

sentant son coeur blessé,
 celle-ci s'évanouit de douleur.
 Elle ressentit une plaie si âpre,
 une douleur si grande,
 que dans son angoisse
 elle souhaita
 son propre trépas.

De mille « hélas ! » douloureux,
 elle marque les plages,
 et avec ces tristes paroles,
 elle manifesta sa douleur cruelle :
 « Tu peux donc
 détourner tes pas de moi ?
 Le ciel pourra donc
 regarder
 ta cruauté ?

Perfide, traître :
 maudit soit le jour
 Où Amour par ses regards
 a blessé mon coeur.
 Une autre récompense
 avait espéré ma foi,
 et j'éprouve – hélas –
 ta blessure, sans pitié. »

Cela dit, elle accomplit
 sa magie :
 et à ses sortilèges
 Pluton obéit.
 Le soleil s'obscurcit,
 la terre trembla
 et de nuages sombres,
 le jour se voila.
 Ainsi, elle s'envola.

Carlo Rainaldi

04. Ch'io sciolga il nodo

Que je défasse le nœud
 qui me lie,
 comment est-ce possible,

se d'esser preso io godo?
Alle pene un'alma avvezza
fra catene ha più fermezza,
null'io temo aspro tormento,
ch'un amante fedel sempre è contento.

Ch'io fugga il lampo
che m'infiammò:
com'esser può,
s'io sol di fede avvampo?
Il mio cor, nova fenice,
nelle fiamme è più felice:
spiri pur Averno il fiato,
ch'un amante fedel sempre è beato.

Ottavio Catalani

05. Lamento d'Erminia

Poesia di Torquato Tasso

dalla Gerusalemme liberata, Canto XIX

In che misero punto or qui mi mena
fortuna? A che veduta amara e trista?
Dopo gran tempo i' ti ritrovo a pena,
Tancredi, e ti riveggio e non son vista:
vista non son da te benché presente,
e trovando ti perdo eternamente.

Misera! Non credea ch'a gli occhi miei
potessi in alcun tempo esser noioso.
Or cieca farmi volentier torrei,
per non vederti, e riguardar non oso.
Ohimé, de' lumi già sì dolci e rei
ov'è la fiamma? Ov'è il bel raggio ascoso?
de le fiorite guancie il bel vermiglio
ov'è fuggito? Ov'è il seren del ciglio?

Ma che? Squallido e scuro anco mi piaci.
Anima bella, se quinci entro gire,
s'odi il mio pianto, a le mie voglie audaci
perdona il furto, e 'l temerario ardire:
da le pallide labra i freddi baci,
che più caldi sperai, vuo' pur rapire;

if I delight in being captured?
 A soul accustomed to sufferings
 is more steadfast in its chains.
 Nor do I fear harsh torment,
 for a faithful lover is always content.

That I should flee the blaze
 that sets me on fire:
 how can that be,
 if I burn on faith alone?
 My heart, a new phoenix,
 is happier in the flames.
 Let the foul vapours of Avernus blow,
 for a faithful lover is always enraptured.

Ottavio Catalani

05. Erminia's Lament

*Poem by Torquato Tasso
 from Jerusalem Delivered, Canto 19*

In what dire circumstances does Fortune
 now lead me here? To such a harsh, grim sight?
 After so long, with great effort I find you again,
 Tancredi, and see you again, yet I am not seen:
 I am not seen by you, though you are here;
 and finding you, I lose you forever.

Unhappy one! I never believed
 you could ever be distateful to my sight.
 Now I would willingly make myself blind,
 so as not to see you; and I do not dare to look again.
 Alas, of those lights that were once so sweet and harsh
 where is the flame? Where is the fair gleam concealed?
 And the fair flush of his glowing cheeks
 where has it vanished? And the serenity of his brow?

But how is it? Even when dark and desolate you please me.
 O beloved soul, if you are still around here,
 if you hear my weeping, pardon my bold desires'
 theft, and my rash temerity:
 from your pallid lips cold kisses,
 which I hoped would be warmer, I still wish to steal.

si je me réjouis d'être capturé ?
 Une âme habituée aux souffrances
 est plus ferme dans ses chaînes.
 Je ne crains pas non plus les durs tourments,
 car un amant fidèle est toujours satisfait.

Que je fuie le feu
 qui m'enflamme,
 comment est-ce possible,
 si je brûle seulement par foi ?
 Mon cœur, nouveau phénix,
 est plus heureux dans les flammes.
 Que les vapeurs de l'Averne soufflent,
 car un amant fidèle est toujours heureux.

Ottavio Catalani

05. Plainte d'Herminie

*Poésie du Tasso
 tirée de la Jérusalem délivrée, Chant XIX*

À quelle misérable extrémité me conduit ici
 La Fortune ? À quel spectacle amer et triste ?
 Après un temps si long je retrouve à peine
 Tancredè, et je te revois sans être vue :
 Je ne suis pas vue bien que je sois présente
 Et te retrouvant je te perds pour toujours.

Malheureuse ! Je ne croyais pas qu'à mes yeux
 Tu puisses être un jour insupportable.
 Maintenant je voudrais me rendre aveugle
 Pour ne pas te voir, et je n'ose te regarder.
 Hélas, d'yeux naguère si doux et si vifs
 Où est la flamme ? Où est leur beau rayon brillant ?
 Où a fui le beau vermeil de ces joues
 fleuries ? Où est la sérénité de ce regard ?

Mais quoi ! Défiguré et assombri tu me plais encore.
 Belle âme, si en rôdant alentour
 Tu entends ma plainte, à mes désirs audacieux
 Pardonne, et à ma téméraire flamme :
 Je veux encore voler sur tes lèvres pâles
 De froids baisers que j'espérais brûlants ;

parte torrò di sue ragioni a morte,
baciando queste labra essangui e smorte.

Pietosa bocca, che solevi in vita
consolar il mio duol di tue parole,
lecito sia ch'anzi la mia partita
d'alcun tuo caro bacio io mi console;
e forse allor, s'era a cercarlo ardita,
quel davi tu ch'ora conven ch'invole.
Lecito sia ch'ora ti stringa e poi
versi lo spirito mio fra i labri tuoi.

Giacomo Carissimi

07. Soccorrete mi ch'io moro

Soccorrete mi ch'io moro,
occhi belli, o Dio, pietà:
negarete voi ristoro
a chi per voi piangendo a morir va?

Il timor, la gelosia
mi conducono alla morte
già del seno apron le porte
perché fugga l'alma mia.
Occhi belli, e che sarà
se in tanto duolo
un sguardo solo
mi volgeste per mercé?
Ah, non tardate, ohimé,
ché m'uccide il gran martoro.

Soccorrete mi ch'io moro,
occhi belli, o Dio, pietà:
negarete voi ristoro
a chi per voi piangendo a morir va?

La speranza sbigottita
per fuggir ha pronte l'ale,
perché vede che mortale
è del fianco la ferita.
Occhi belli, e chi m'aita,
crudi sarete
se negherete

In part I shall rob Death of its powers
by kissing these ashen, bloodless lips.

O loving mouth that, when living,
used to soothe my sorrow with your words,
it is only right, that before my death
I should console myself with some dear kisses.
Perhaps before, if I had been bold in seeking,
you would have given that which I must now snatch.
It is only right that I should now clasp you
and then pour out my spirit between your lips.

Giacomo Carissimi

07. Soccorretemi ch'io moro

Assist me, for I am dying,
O fair eyes, O God, have mercy:
will you deny relief
to one in tears who is about to die?

Fear and jealousy
are leading me to death;
already they open the gates of my breast
so that my soul will depart.
Fair eyes, what would happen
if, amidst such pain,
you should cast a single glance
towards me out of pity?
Ah, do not delay, alas,
for the great torment is killing me.

Assist me, for I am dying,
O fair eyes, O God, have mercy:
will you deny relief
to one in tears who is about to die?

Hope, dismayed,
has her wings ready to flee,
for she sees that the wound
to the body is deadly.
Fair eyes! And who shall help me?
Cruel you would be
if you should deny

Je dénierai à la mort une partie de ses droits
En baisant ses lèvres exsangues et inanimées.

Bouche pleine de pitié qui de ton vivant
Avais l'habitude de consoler ma douleur par tes paroles,
Permits qu'avant mon départ
Je me console par quelque cher baiser ;
Et peut-être alors si je m'y étais risquée à le chercher,
Tu m'aurais donné ce que je dois maintenant dérober.
Permits que maintenant je te serre contre moi et ensuite
Que je verse mon âme entre tes lèvres.

Giacomo Carissimi

07. Soccorretemi ch'io moro

Secourez-moi car je meurs,
Beaux yeux, ô Dieu, pitié !
Refuserez-vous le réconfort
À celui qui en pleurant pour vous va mourir ?

La peur, la jalousie
Me conduisent à la mort ;
Déjà s'ouvrent les portes de mon sein
Pour que mon âme s'enfuie.
Beaux yeux, que serait-ce
Si dans une si grande douleur
Vous me jetiez un seul regard
Par pitié ?
Ah, ne tardez pas,
car mon grand martyr me tue.

Secourez-moi car je meurs,
Beaux yeux, ô Dieu, pitié !
Refuserez-vous le réconfort
À celui qui en pleurant pour vous va mourir ?

L'espérance, désemparée,
A les ailes prêtes à s'ouvrir pour fuir
Car elle voit que la blessure
Au flanc est mortelle.
Beaux yeux, qui m'aidera ?
Vous serez cruels
Si vous refusez

un sol sguardo per mercé.
Ah, non tardate, ohimé,
ché m'uccide il gran martoro.

Soccorretemi ch'io moro,
occhi belli, o Dio, pietà:
negarete voi ristoro
a chi per voi piangendo a morir va?

Paolo Quagliati

09. Felice chi vi mira

Poesia di Battista Guarini

Felice chi vi mira,
ma più felice chi per voi sospira.
Felicissimo poi
chi sospirando fa sospirar voi.
Ben ebbe amica stella,
chi per donna sì bella
può far contento in un l'occhio e 'l desio,
e sicuro può dir: quel cor è mio.

Claudio Monteverdi

10. Lamento d'Arianna

Poesia di Ottavio Rinuccini

Lasciatemi morire!
E che volete voi che mi conforte
in così dura sorte,
in così gran martire?
Lasciatemi morire!

O Teseo, o Teseo mio!
Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
benché t'invola, ahi, crudo, agli occhi miei!
Volgiti, Teseo mio,
volgiti, Teseo o Dio,
volgiti indietro a rimirar colei,
che lasciato ha per te la patria e il regno,
e in queste arene ancora,
cibo di fere dispietate e crude,
lascierà l'ossa ignude.

a single glance out of pity.
Ah, do not delay, alas,
for the great torment is killing me.

Assist me, for I am dying,
O fair eyes, O God, have mercy:
will you deny relief
to one in tears who is about to die?

Paolo Quagliati

09. Felice chi vi mira

Poem by Battista Guarini

Happy is he who gazes on you,
but happier still is he who sighs for you.
And happiest of all is he
who, in sighing, makes you sigh too.
Surely he has a lucky star
the one who, for a lady so fair,
can satisfy together both eye and desire
and can safely say: that heart is mine.

Claudio Monteverdi

10. Arianna's Lament

Poem by Ottavio Rinuccini

Let me die!
For who can comfort me
in this terrible situation,
in this great suffering?
Let me die.

O Theseus, O my Theseus –
yes, I will call you mine, since mine you still remain,
even though, cruel one, you fly from my sight.
Turn back, my Theseus,
turn back, Theseus, O God!
Turn back to look again on the woman
who for you has left her homeland and her kingdom,
and who upon these shores,
a prey to merciless and cruel beasts,
will leave her bare bones.

Un seul regard par pitié.
Ah, ne tardez pas, hélas !
Car mon grand martyr me tue.

Secourez-moi car je meurs,
Beaux yeux, ô Dieu, pitié !
Refuserez-vous le réconfort
À celui qui en pleurant pour vous va mourir ?

Paolo Quagliati

09. Felice chi vi mira

Poésie de Battista Guarini

Heureux qui vous regarde
Mais plus heureux encore qui soupire pour vous !
Très heureux encore
Qui, en soupirant, vous fait soupirer vous !
Il a certainement une étoile propice
Celui qui grâce à une dame si belle
Peut rendre content à la fois l'œil et le désir
Et peut dire avec certitude : ce cœur est à moi.

Claudio Monteverdi

10. Plainte d'Ariane

Poésie de Ottavio Rinuccini

Laissez-moi mourir !
Que voulez-vous qui me réconforte
dans un si rude sort,
dans un si grand martyr ?
Laissez-moi mourir !

O Thésée, ô mon Thésée,
oui, je veux te dire mien car tu es à moi,
bien que tu fuies, cruel, loin de mes yeux.
Retourne-toi, mon Thésée !
Retourne-toi, Thésée, ô Dieu !
Retourne-toi pour revoir celle
qui a quitté pour toi sa Patrie et son Royaume,
et qui, restée sur ces sables,
proie de fauves sans pitié et cruels,
laissera ses os dénudés !

O Teseo, o Teseo mio,
se tu sapessi, o Dio,
ohimé, come s'affanna
la povera Arianna, forse pentito
rivolgeresti ancor la prora al lito.
Ma con l'aure serene
tu te ne vai felice et io qui piango.
A te prepara Atene
liete pompe superbe,
ed io rimango cibo di fere
in solitarie arene.
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
stringeran lieti, et io
più non vedrovi, o madre, o padre mio.

Dov'è, dov'è la fede,
che tanto mi giuravi?
Così ne l'alta fede
tu mi ripon degl'avi?
Son queste le corone,
onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono?
Queste le gemme e gli ori?
Lasciarmi in abbandono
a fera che mi strazi e mi divori.
ah, Teseo, ah, Teseo mio,
lascierai tu morire,
invan piangendo, invan gridando aita,
la misera Arianna c'ha te fidossi
e ti diè gloria e vita.

Ahi, che non pur rispondi!
Ahi, che più d'aspe è sordo a miei lamenti!
O nemi, o turbi, o venti,
sommergetelo voi dentr'a quell'onde,
correte, orche e balene,
e delle membra immonde
empiete le voragini profonde!
Che parlo, ahi, che vaneggio?
Misera, ohimé, che chieggi?
O Teseo, o Teseo mio,

O Theseus, O my Theseus,
 if you knew, O God,
 if you knew, alas, how afflicted is
 poor Ariadne,
 perhaps you would repent
 and turn your prow back towards the shore.
 But, borne by fair breezes,
 you blithely sail away, while I weep here;
 for you Athens prepares
 joyous and splendid celebrations, while I remain here,
 a prey to wild beasts on these solitary shores;
 both your aged parents in turn
 will joyfully embrace you, while I
 will never see you again, O mother, O father of mine!

Where, where then is the fidelity,
 that you so often swore to me?
 Is it thus that you set me
 upon your ancestors' exalted throne?
 Are these the diadems
 with which you adorn my brow?
 Are these the sceptres,
 these the jewels and golden ornaments?
 To leave me abandoned
 to the wild beasts who will rend and devour me!
 Ah! Theseus! Ah, my Theseus,
 will you let me die,
 vainly weeping, vainly crying out for help,
 wretched Ariadne
 who trusted you and gave you life and glory?

Alas, still he does not answer!
 Alas, he is deaf than an adder to my laments!
 O clouds, O tempests, O winds,
 plunge him beneath those waves!
 Hasten, sea-monsters and whales,
 and with his foul members
 fill up the chasms of the deep!
 Ah, what am I saying? Am I raving?
 Wretched as I am, alas, what am I asking?
 O Theseus, O my Theseus,

Ô Thésée, ô mon Thésée
 si tu savais, ô Dieu !
 si tu savais, hélas, comme souffre
 la pauvre Ariane,
 peut-être, repentant,
 tu retournerais ta proue vers le rivage !
 Mais grâce aux vents sereins
 tu t'en vas heureux, et moi je pleure.
 Athènes te prépare
 la pompe d'un accueil joyeux, et moi je reste
 la proie des fauves sur des sables solitaires.
 Chacun de tes deux vieux parents
 t'embrasseront joyeux, et moi
 je ne vous verrai plus, ô ma mère, ô mon père !

Où donc, où est la foi
 que si souvent tu me jurais ?
 Est-ce ainsi que, sur le trône sacré de mes pères,
 tu me replaces ?
 Sont-ce là les couronnes
 dont tu pares ma chevelure ?
 Sont-ce là les sceptres,
 les diamants et les ors ?
 Me laisser à l'abandon
 à un fauve pour qu'il me déchire et me devore ?
 Ah Thésée, ah mon Thésée,
 laisseras-tu mourir,
 en vain pleurant, en vain criant à l'aide,
 la pauvre Ariane
 qui se fia à toi et te donna gloire et vie ?

Hélas, tu ne réponds même pas !
 Hélas, tu es plus sourd qu'un aspic à mes plaintes
 Ô nuées, ô tornades, ô vents
 engloutissez-le dans ces flots !
 Accourez, orques et baleines,
 et de ses membres immondes
 emplissez les gouffres profonds !
 Que dis-je, hélas, quel est ce trouble ?
 Malheureuse, que demandè-je ?
 Ô Thésée, ô mon Thésée,

Non son, non son quell'io,
non son quell'io che i ferì detti sciolse:
parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
parlò la lingua, sì, ma non già il core.

Misera! ancor dò loco
a la tradita speme, e non si spegne,
fra tanto scherno ancor, d'amor il foco?
Spegni, tu morte, omai, le fiamme indegne.
O madre, o padre, o de l'antico regno
superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna.
O servi, o fidi amici – ahi fato indegno! –,
mirate ove m'ha scorto empia fortuna;
mirate di che duol m'ha fatto erede
l'amor mio, la mia fede e l'altrui inganno.
Così va chi tropp'ama e troppo crede.
Lasciatemi morire!

Stefano Landi

12. Alla guerra d'amor

Poesia di Francesco Cerri

Alla guerra d'amor
correte, amanti!
Non più sospiri
non più martiri
né pianti.
Alla guerra d'amor
all'armi, all'armi!

Tutti all'armi, guerrieri,
armat' il dorso di faretre ed archi
e con dardi più fieri
di gran ruina carichi
seguite chi mi fugge,
ché col fuggir di lei,
senza spem'et aita,
insieme fugg'a volo anco la vita.

Aita, il mio core sen' va!
La mia vita dov'è?
Ah, cruda partita, pietà!
Deh, ferma il piè, priva di fé!

No, it was not I,
it was not I who uttered those savage words;
my anguish spoke, my pain spoke;
my tongue spoke, yes, but not my heart.

Wretch that I am, do I still admit
the hope that has been betrayed?
And is the flame of love,
amid such contempt, still not extinguished?
Then, Death, extinguish those unworthy flames!
O mother, O father, O proud dwellings
of the ancient realm where once I had my gilded cradle!
O servants, O faithful friends (ah, shameful fate!),
see where cruel Fortune has brought me,
see the grief I have inherited
from my love, my trust and another's betrayal.
Thus end those who love too well and trust too much.

Stefano Landi

12. Alla guerra d'amor *Poem by Francesco Cerri*

To the wars of love
hasten, O Lovers:
no more sighing,
no more torments
or weeping.
To the wars of love,
to arms, to arms.

To arms, all ye warriors!
Arm your backs with quivers and bows
and with fiercer weapons
that are bearers of great ruin.
Follow her who escapes me,
for with her fleeing,
without hope and aid,
life also flees in flight.

Help, help, my heart is leaving me!
Where is my life?
Ah! cruel parting: mercy!
I beg you, stop in your tracks, faithless one!

Ce n'est pas moi, non ce n'est pas moi
qui ai prononcé ces cruelles paroles ;
c'est ma souffrance, c'est la douleur qui a parlé
c'est ma langue, oui, mais ce n'est pas mon creur.

Malheureuse, je fais encore place
à l'espoir trahi ?
Et il ne s'éteint pas,
malgré tant de dérision, le feu de l'amour ?
Toi, mort, éteins désormais ces flammes indignes !
Ô ma mère, ô mon père, ô de l'antique Royaume
les superbes demeures où d'or fut ma couche,
Ô mes serviteurs, ô mes fidèles amis (hélas, sort injuste !),
regardez où m'a conduite la fortune cruelle,
regardez quelle douleur m'ont donné en héritage
mon amour, ma foi et celui qui m'a trahie !
Voilà le sort de qui trop aime et se fie.

Stefano Landi

12. Alla guerra d'amor *Poésie de Francesco Cerri*

Au combat d'amour
courez, les Amants :
plus de soupirs,
plus de martyrs
ni de pleurs.
Au combat d'amour,
aux armes, aux armes.

Tous aux armes, guerriers !
Armez-vous de carquois et d'arcs
Et avec des flèches sauvages
qui doivent détruire,
suivez qui me fuit,
car en sa fuite
sans espoir ni aide
ma vie s'enfuit aussi.

À l'aide, à l'aide, mon coeur s'en va !
Où est ma vie ?
Ah ! cruel départ : pitié !
Ah, arrête-toi, toi qui es privée de foi !



Carlotta Colombo

She began to sing at 16 and made her debut in the roles of La Musica and Proserpina in Monteverdi's *L'Orfeo* at the age of 23. She works regularly with Zefiro, Europa Galante, Musiciens du Prince, Boston Early Music and Il Pomo d'Oro. She has appeared in the roles of Filia in Carissimi's *Jepthe* at the Barbican Center (with Maxim Emelyanychev), La Musica and Euridice in Monteverdi's *L'Orfeo* at the Salzburger Festspiele (with Gianluca Capuano), Drusilla in the *Incoronazione di Poppea* at Cologne Opera (with Georg Petrou and Alessandro Quarta) and Melissa in *Amadigi di Gaula* at Sofia Opera. She has a degree in philosophy and is an avid reader.

Carlotta Colombo a commencé à chanter à l'âge de seize ans et a débuté dans les rôles de Musica et Proserpina dans *L'Orfeo* de Monteverdi à l'âge de vingt-trois ans. Elle collabore régulièrement avec Zefiro, Europa Galante, Les Musiciens du Prince, Boston Early Music et Il Pomo d'Oro. Elle a interprété les rôles de la Fille dans *Jepthe* de Carissimi au Barbican Center (avec Maxim Emelyanychev), Musica et Euridice dans *L'Orfeo* de Monteverdi au Festival de Salzbourg (avec Gianluca Capuano), Drusilla dans *Le Couronnement de Poppée* à l'Opéra de Cologne (avec George Petrou et Alessandro Quarta) et Melissa dans *Amadigi di Gaula* à l'Opéra de Sofia. Elle a obtenu un diplôme de philosophie avec mention et est une lectrice passionnée.

Inizia a cantare all'età di 16 anni e debutta i ruoli di Musica e Proserpina nell'*Orfeo* di Monteverdi all'età di 23 anni. Collabora regolarmente con Zefiro, Europa Galante, Musiciens du Prince, Boston Early Music e Il Pomo d'Oro. Ha interpretato i ruoli di Filia in *Jepthe* di Carissimi al Barbican Center (con Maxim Emelyanychev), Musica e Euridice nell'*Orfeo* di Monteverdi al Salzburger Festspiele (con Gianluca Capuano), Drusilla nell'*Incoronazione di Poppea* all'Opera di Colonia (con Georg Petrou e Alessandro Quarta) e Melissa in *Amadigi di Gaula* all'Opera di Sofia. È laureata con lode in Filosofia ed è un'appassionata lettrice.



Anima & Corpo

The Italian ensemble Anima & Corpo was founded with the intent of rediscovering and disseminating the treasures of 17th- and 18th-century music (both vocal and instrumental), with a particular emphasis on the less frequently performed repertoires and a special attention to the artistic and cultural contexts in which the composer operated. Founded by Gabriele Pro, the ensemble has already successfully taken part in important festivals and concert seasons, including the Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", Urbino Musica Antica, the Festival "A. Stradella" of Viterbo and Nepi, Segni Barocchi and Rome's Istituzione Universitaria dei Concerti.

L'ensemble italien Anima & Corpo a été fondé dans le but de diffuser et de redécouvrir les trésors de la musique vocale et instrumentale des XVII^e et XVIII^e siècles, en se concentrant sur les répertoires moins souvent joués et en tenant compte des contextes artistiques et culturels dans lesquels les compositeurs ont travaillé. Fondé par Gabriele Pro, l'ensemble s'est déjà fait un nom en participant à d'importants festivals et saisons de concerts, notamment : Società Aquilana dei Concerti B. Barattelli, Urbino Musica Antica, Festival A. Stradella de Viterbo et Nepi, Segni Barocchi, Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma.

L'ensemble italiano Anima & Corpo nasce con l'intento di diffondere e riscoprire i tesori musicali della musica vocale e strumentale dal XVII al XVIII secolo con uno sguardo ai repertori eseguiti meno di frequente e tenendo presente i contesti artistici e culturali in cui i compositori hanno operato. Fondato da Gabriele Pro, l'ensemble si è già fatto apprezzare partecipando ad importanti festival e stagioni concertistiche, tra cui: Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli"; Urbino Musica Antica; Festival "A. Stradella" di Viterbo e Nepi; Segni Barocchi; Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma.



Gabriele Pro

Born in Rome, Gabriele Pro has been described by Gramophone magazine as “one of the most exciting young names in early music”. While still a student he was invited to work with distinguished ensembles, including the Accademia Bizantina, Le Concert des Nations and Il Giardino Armonico. He has performed in prestigious venues that include the Wigmore Hall, the Musikverein, Carnegie Hall and the Concertgebouw. From 2016 to 2019 he studied with Enrico Onofri at the Conservatorio of Palermo. In 2023 his first recording for the Arcana label was dedicated to the violin sonatas of Antonio Montanari and Giovanni Mossi. He holds a degree in musicology from La Sapienza University of Rome.

Né à Rome, Gabriele Pro a été salué par Gramophone comme « l'un des jeunes noms les plus enthousiasmants de la musique ancienne ». Dès son plus jeune âge, il a été invité à collaborer avec des ensembles prestigieux tels que l'Accademia Bizantina, Le Concert des Nations, Il Giardino Armonico. Il s'est produit dans des salles prestigieuses telles que le Wigmore Hall, le Musikverein, le Carnegie Hall et le Concertgebouw. De 2016 à 2019, il a étudié avec Enrico Onofri au Conservatoire de Palerme. En 2023, il sort son premier disque pour le label Arcana consacré aux sonates pour violon d'Antonio Montanari et de Giovanni Mossi. Il est titulaire d'un diplôme en musicologie à La Sapienza de Rome.

Nato a Roma, è stato nominato da Gramophone come “uno dei giovani nomi più emozionanti nella scena della musica antica”. Da giovanissimo viene invitato a collaborare con prestigiosi ensemble tra cui, Accademia Bizantina, Le Concert des Nations, Il Giardino Armonico. Si è esibito in sale prestigiose come Wigmore Hall, Musikverein, Carnegie Hall e Concertgebouw. Dal 2016 al 2019 ha studiato con Enrico Onofri presso il Conservatorio di Palermo. Nel 2023 ha pubblicato il suo primo disco per l'etichetta Arcana dedicato alle sonate per violino di Antonio Montanari e Giovanni Mossi. È laureato in Musicologia presso *La Sapienza* di Roma.

Arianna in Rome

Arias, cantatas and laments
for the seventeenth-century *virtuose*

- | | | |
|-----|--|-------|
| 01. | Giovanni Girolamo Kapsperger (1579-1651)
Sinfonia I | 05:50 |
| 02. | (?) Luigi Rossi (1597-1653)
Giunsi pur, mai non fu più tardo
Cantata for soprano and continuo | 05:16 |
| 03. | Stefano Landi (1587-1639)
Lamento d'Armida ("Quando Rinaldo invitto")
Aria for soprano and continuo | 04:39 |
| 04. | Carlo Rainaldi (1611-1691)
Ch'io sciolga il nodo
Cantata for soprano and continuo | 04:32 |
| 05. | Ottavio Catalani (1560-1629)
Lamento d'Erminia ("In che misero punto or qui mi mena fortuna")
Recitativo for soprano and continuo | 05:19 |
| 06. | Girolamo Frescobaldi (1583-1643)
Canzon Quinta a due canti e basso | 04:06 |
| 07. | Giacomo Carissimi (1605-1674)
Soccorretemi ch'io moro
Cantata for soprano and continuo | 06:32 |
| 08. | Paolo Quagliati (1555-1628)
Toccata con un violino e la tiorba inanzi che si canti 'Felice chi vi mira' | 02:49 |
| 09. | Felice chi vi mira
Madrigale "a voce sola concertato con un violino e la tiorba se piace" | 03:22 |

10.	Claudio Monteverdi (1567-1643) Lamento d'Arianna ("Lasciatemi morire") from <i>L'Arianna</i> (1608)	10:23
11.	Giovanni Girolamo Kapsperger Toccata VII	04:27
12.	Stefano Landi Alla guerra d'amor Aria for soprano and continuo	03:29
	Total Time	60:53

Ritornellos and arrangements by Nicola Procaccini

Carlotta Colombo – soprano

Anima & Corpo

Gabriele Pro – violin and direction

Ana Liz Ojeda – violin

Matteo Pizzini – violin (track 10)

Marc de la Linde – viola da gamba

Matteo Coticoni – violone and double bass

Giovanni Bellini – theorbo and guitar

Chiara Granata – arpa doppia

Nicola Procaccini – harpsichord

Instruments

Gabriele Pro
violin by Marco Minnozzi, Ravenna, 2018 (after Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, 1730)

Ana Liz Ojeda
violin by Marco Minnozzi, Ravenna, 2020 (after Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, 1730)

Matteo Pizzini
violin by Guido Maraviglia, Pistoia, 1993

Marc de la Linde
viola da gamba by Carlos Pineda, Cremona, 2013 (after Romain Cheron, Paris, 1700 ca.)

Matteo Coticoni
violone by Sergio Gistri, 2011 (after Ernst Busch, 1660; **double bass** by anonymous, late 19th century)

Giovanni Bellini
theorbo by Jaume Bosser, Igualada, 2020 (after Matteo Sellas, Venice, ca. 1640);
guitar by Renzo Zenobi, Rome, 2001 (after Matteo Sellas, Venice, early 17th century)

Chiara Granata
arpa doppia by Dario Pontiggia, Milan, 2007 (after the Barberini harp, Girolamo Acciari, Rome, 1633)

Nicola Procaccini
harpsichord by Giulio Fratini and Pierpaolo Pallotti, Porto San Giorgio, 2009 (after Carlo Grimaldi, Messina, 1703)

Sources

01. *Libro primo di sinfonie a quattro* (Rome, 1615)
02. Rome, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Mus. 141
03. *Il quinto libro di arie* (Venice, 1637)
04. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Rés.Vmf. 41
05. Venice, Biblioteca del Conservatorio "B. Marcello", Ms. Torre Franca A.132
06. *Canzoni da sonare* (Venice, 1634)
07. Brussels, Bibliothèque du Conservatoire Royal, Ms. 566
- 08-09. *La sfera armoniosa* (Rome, 1623)
10. Venice, Biblioteca del Conservatorio "B. Marcello", Ms. Torre Franca A.132
11. *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone* (Rome, 1640)
12. *Il quinto libro di arie* (Venice, 1637)

Recording dates: 27–30 April 2023

Venue: Oratorio di Sant’Antonio dei Cavalieri de’ Nardis, L’Aquila, Italy

Producer: Rino Trasi

Sound engineer and editing: Rino Trasi

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture: Carlotta Colombo,
September 2021 © Giacomo Miglierina

Images – *booklet*

All photos taken during the recording
sessions © Giacomo Miglierina

Translations

English: Hugh Ward-Perkins (tracks 3, 10,
12: Charles Johnston) – French: Loïc
Chahine (tracks 3, 12: Maria Laura Broso
Bardinet; track 10: Michelle Blanckaert)

© 2025 Anima & Corpo, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2025 Outhere Music France

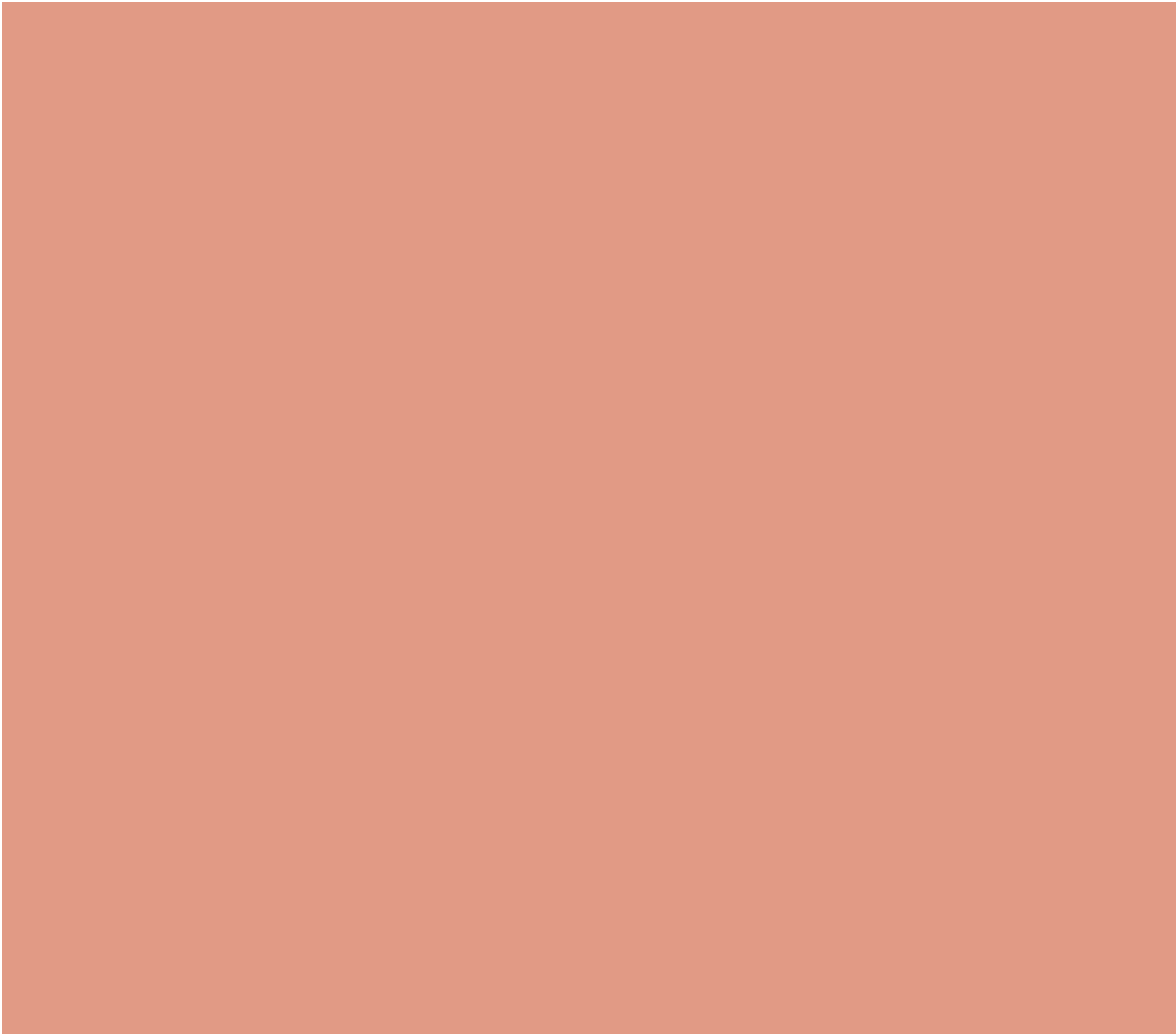
ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

Acknowledgements

Our thanks, above all, to the Professor Arnaldo Morelli who conceived this project and provided support for its realization. We would also like to thank also the following for their support: Università degli Studi dell’Aquila, Carlo Ferdinando de Nardis, Domenico de Nardis, and Rino Trasi.

Realised with funding from the Italian Ministry of Universities and Research. Project “VidiMus – *Virtuose di musica* in seventeenth-century Italy: training, careers, networks, repertoire”



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DELL'AQUILA



DSU
Dipartimento
di Scienze
Umane



idiMus

Virtuose di musica nel Seicento