Emanuela Galli, *soprano* [EG]
Yetzabel Arias Fernández, *soprano* [YAF]
Stefanie True, *soprano* [ST]

## La Risonanza

Leila Schayegh, *violin*
Ana Liz Ojeda, *violin*
Caterina Dell'Agnello, *basse de violon*
Gabriele Palomba, *theorbo*
Fabio Bonizzoni, *harpsichord & direction*

Recorded at Chiesa di Santa Maria Annunciata, Brunello, Varese (Italy), in October 2008
Engineered by Roberto Meo
Produced by Sigrid Lee

Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Design: Valentín Iglesias

© 2009 MusiContact GmbH

*Le programme de cet enregistrement a été créé au Château de Versailles à l'automne 2008, dans le cadre des Grandes Journées que le Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) a consacré à Jean-Baptiste Lully.*

# Jean-Baptiste Lully (1632-1687)
## Ballets & récits italiens

### Ballet de la Raillerie (LWV 11)
01 Ouverture - Ritournelle - Trio *"L'un dell'altro ognun si burla"* [ST, YAF, EG] 12:54

### Psyché (LWV 45)
02 Air *"Deh, piangete al pianto mio"* [EG] 5:06

### Ballet d'Alcidiane (LWV 9)
03 Chaconne des Maures 3:22

### Ballet des Nations (LWV 43)
04 Quatrième entrée - Air *"Di rigori armata il seno"* [EG] 6:21
05 Entrée des Scaramouches - Chaconne 4:09
06 Duo *"Bel tempo che vola"* [YAF, EG] - Réjouissance 2:41
07 Chaconne 1:34

### Ballet de l'Amour malade (LWV 8)
08 Ritournelle - Air *"Que les jaloux sont importuns"* [ST] - Ritournelle 3:21
09 Air *"E che sarebbe amor senza cochette?"* [EG] 2:42



### Ballet d'Alcidiane
10 Ouverture - Ritournelle - Air *"Amiam dunque, infin ch'è lecito"* [EG] 5:26

### Ballet de Flore (LWV 40)
11 Plainte de Vénus *"Ah, quelle cruauté"* [ST] 6:38

### Ballet d'Alcidiane
12 Petite chaconne - Duo *"Cede al vostro valore"* [EG, YAF] 11:17

### Ballet des Amours déguisés (LWV 21)
13 Plainte d'Armide *"Ah, Rinaldo, e dove sei?"* [EG] 6:26

*Partitions réalisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles*

# Jean-Baptiste Lully

## *Ballets & récits italiens*

The composer Jean-Baptiste Lully is unquestionably associated with French music from the 17th century; above all with the birth and development of the *tragédie en musique*. However, between the time of the young Florentine's arrival in France in 1646 and the première of his first French opera, *Cadmus et Hermione* in 1673, Lully tried his hand at composing in the Italian style on a variety of occasions. Although such music written with Italian texts may be little known today, it marked the beginning of his career as a composer of vocal music. It is worthwhile recalling that at the point of his arriving in France, Lully was employed as a *garçon de chambre* in the house of *la Grande Mademoiselle* (Anne-Marie-Louise d'Orléans, the Duchess of Montpensier and a cousin of Louis XIV) and with a view to conversing with her in Italian. Nothing at that time would lead one to assume that Lully was going on to become the regular and accredited composer of Louis XIV; apart from the fact that the king was still a child when Lully arrived in Paris, there were already a number of Italian composers at the court, those invited by Mazarin in order to make Italian repertoire – and in particular, opera – better known. The cardinal, whose rise to prominence in Rome had occurred under the protection of one of the most powerful families in the Barberini, was able to contemplate – in a fascinated way – how the arts exalted power, thanks to the memorable references provided by his protectors. The two nephews of Pope Urban VIII, Antonio and Francesco Barberini, had built within their own palace a theatre for opera and from the 1630s onwards they put on performances given by the best artists in Rome, in particular those of the singers from the papal chapel. Permanently settled in France in 1639 Mazarin encouraged Italian singers and composers to follow him, and after years of negotiating, he succeeded in organizing what was regarded as a remarkable event for the time (especially given the artistic resources of the court then): the production in 1647 of an Italian opera, *L'Orfeo*, set to music by a composer from the Barberini circle, Luigi Rossi.

It would be interesting to know if Lully, who had by then been living in Paris for a year, took the opportunity of attending one of the performances of *L'Orfeo*. We should not forget that, although he came from Florence, he had arrived in Paris at too young an age to be in a position to follow the evolution of music in Italy in the central decades of the 17th century. His understanding of the style current on the other side of the Alps owed above all to the scores sent to him in France from Italy or to his contacts with the Italian musicians who he was likely to meet at the court. And so, it turns out that he was mixing with Italian composers during the 1650s, when he was beginning to compose the music for his initial *ballets de cour*. The *Ballet de l'Amour malade* (1657), to an Italian text, includes a prologue set to music by Marco Marazzoli – another of the composers from the Barberini circle – while the rest of the libretto was entrusted to Lully. Today, all that is left of this work are its instrumental *entrées*, the aria, *Que les jaloux sont importuns* and an Italian aria, *E che farebbe amor senza cochette?*, in all likelihood the earliest that we know of Lully composing in that language. In 1658, one year after *L'amour malade*, Lully came up with a new Italian *scena* – the duo *Cede al vostro valore* – for the *Ballet d'Alcidiane*. In this case we have the complete musical source: this is a more extensive piece, with instrumental ritornellos and including some sections in which solos and duos are alternated.

In 1659 Lully composed a further Italian *scena*, this time for the *Ballet de la Raillerie*, whose comic text portrayed a confrontation between *la Beffa* (Derision), *la Saviezza* (Wisdom) and *la Pazzia* (Folly). *La Beffa* claims to be able to reconcile opposed forces, personified respectively by *la Saviezza* and *la Pazzia*. Lully highlights the irony within this text by playing with the contrasts. Noticeable is his expert handling of the counterpoint in the trio and his early attempts at recitative in the solos; these are the earliest examples of Lullian recitative that we know of (the music for *L'Amour malade* not surviving). It is important to remember that this ballet dates from 1659, that is to say, fifteen years before Lully's first *tragédie en musique*. Indeed, it rather proves that the composer had begun thinking about the question of recitative from an early stage. Lully was also aware of the *arioso* style, aimed at accentuating the meaning of one or more words, generally at the end of a phrase. With the words of the text being repeated this style displays marked rhythms and catchy melodies, as is the case with the arias. In the case of *la Beffa*'s recitative the repeated words were not selected by mere chance: in the recitative *Così a me sola è dato*, the expression *armi da scherzo* (the weapons of the joke) is sung twice; the second instance of this is accentuated by a sudden modulation from F minor to E flat major – a true musical "joke".

The Florentine had a further opportunity to familiarize himself with the Italian style during the years 1660-1662, on the occasion of the wedding celebrations for Louis XIV and the Infanta

María Teresa of Spain. For these Mazarin had envisaged putting on an Italian opera and the composer approached for this onerous and prestigious commission was Francesco Cavalli. Considered as the master of Venetian opera in the 17th century, Cavalli in fact provided two operas for Paris: *Xerséś* (1660) and *Ercole amante* (1662). Lully actively took part in both projects as he had been entrusted with composing the ballet *entrées* which would be performed between each act. These two productions represented, however, only a part of the important presence of transalpine music in France. Present also in the court during this time was a company of *commedia dell'arte*, directed by Tiberio Fiorilli. Lully came into contact with this in 1654 at the time of the performance of the *Ballet des Plaisirs* and then, one year later, on the occasion of the masque *La Galanterie du Temps*. Additionally, among the numerous singers invited by Mazarin liable to have been in direct contact with our composer since the 1650s, Atto Melani, Gian Francesco Tagliavacca and, most certainly, Anna Bergerotti can all be mentioned. The last singer used to give concerts in her home on a regular basis, and at these entertainments the young Lully is known to have taken part. Both musicians used to participate in celebrations of an official nature and were especially admired during the concert of Italian music given in 1664, when the cardinal Flavio Chigi and his entourage made a visit.

In the same year Lully composed the music for an Italian *scena* for the *Ballet des Amours déguisés*: the *plainte* of Armida, *Ah, Rinaldo, e dove sei?* Here, one can detect the influence of the music of Cavalli: like Cavalli was wont to do, Lully adopts a structure made up of various parts, in which vocal music sections are introduced by or interpolated with instrumental ritornellos. Following the practice common in the Italian *plainte*, the Armida of Lully repeats the first verse of the text, and converts it thus into a musical refrain, which gives prominence with each repeat to the work's pathos. Lully seems to be specially fascinated by the *lamento a l'italienne*, even utilizing its structure in some of his French works and the *Ballet de Flore* (1669) offers a striking example of repeating the Italian model, with the *plainte* of Venus, *Ah, quelle cruauté*. The text begins with a refrain comprising two lines repeated after each verse (*Ah, quelle cruauté de ne pourvoir mourir / Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir!*). The repetition of the words, punctuated by instrumental ritornellos, turns the refrain into the dramatic axis around which the whole work is structured.

The second half of the decade of the 1660s is notable for the collaboration between Lully and Molière, which produced a number of *comédies-ballet*. Even while it mixes spoken text with sung text, the genre of the *comédie-ballet* can be regarded as the forerunner of French opera. Before embarking upon his collaboration with Molière, Lully had been principally involved in the composition of *ballets de cour*, which while they are not theatrical works as such, they constitute a hybrid genre combining poetry, dance and singing. On the contrary, the pieces by Molière are true comedies and in them the musical content became steadily less and less of secondary importance, given that it actively participates in the development of the action. It is within this context that Lully made his first experiences of theatre sung in the French language, whilst he was moving towards the production of the *tragédie en musique*. The best known of his *comédies-ballet* is, without doubt, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). The work concludes with the famous *Ballet des Nations*, in which three peoples (the Spanish, the Italian and the French) offer, one after another, the "style" of their country. Masques from the *commedia dell'arte*, Scaramouches and Arlequins dancing to instrumental songs, are used to evoke Italy. Two vocal pieces are alternated with the dances: the aria *Di rigori armata il seno* and the duo *Bel tempo che vola*. The text of the first aria encompasses the typical vocabulary of Italian arias from that epoch, with its accentuation on words such as *rigori*, *tormenti*, *vaghi rai*, *stral di fuoco*, without forgetting the oxymoronic *penare è il mio contento*. Perhaps it was for that reason that two and a half centuries later the Austrian poet Hugo von Hofmannsthal decided to reuse this text by inserting it into his libretto for the Richard Strauss opera *Der Rosenkavalier* (1911) and where it is entrusted to an Italian singer.

At the beginning of the 1670s, the *tragédie-ballet Psyché* marks a new stage in Lully's dramatic compositional output. The text of the work, performed in 1671, was written by Molière, Pierre Corneille and Philippe Quinault (the last being the future librettist of the composer's *tragédies-en-musique*). This production came into being through the wishes of Louis XIV, who expressed his desire to see once again the machines of Vigarani used in 1662 for *Ercole amante* by Francesco Cavalli. The first *intermède* of *Psyché* is entirely written in Italian: this is the famous *plainte*: *Deh, piangete al pianto mio*. Tradition has it – as transmitted by the brothers Parfaict – that the text was attributed to Lully himself. However, this hypothesis is a little improbable, for it does not represent the work of an amateur poet. On the other hand, it is true that Lully set these verses to music with a peculiar care: he structured the work like a true operatic scene, linking the different vocal parts (arias, duos, trios, recitatives) with the aide of ritornellos and instrumental interludes. This recording presents the initial aria, *Deh, piangete al pianto mio*, with a *double* attributed to Michel Lambert, the emblematic composer of French *airs sérieux*. Various documentary sources reflect the success of the Italian scene in *Psyché*. Christophe Ballard published the music in 1670,

in order (without doubt) to guarantee a suitable level of publicity for the work, performed the following year. Moreover, a parody of the aria *Deh, piangete al pianto mio* was to appear some thirty years later in the *comédie Arlequin Mercure Galant*, published in the *Théâtre italien* of Evaristo Gherardi (Paris, Cusson et Witte, 1700), proving thus that the memory of the Italian *plainte* was still alive in the minds of contemporaries:

*Psyché*:

*Deh, piangete al pianto mio*
*Sassi duri, antiche selve,*
*Lagrimate, fonti e belve,*
*D'un bel volto il fato rio.*

(Alas! weep at my lament,
Rough rocks, ancient woods,
Shed tears, fountains, and wild beasts,
Above the sad fate of a beautiful face.)

*Arlequin Mercure Galant*:

*Deh, piangete al pianto mio*
*Per la morte di Plutone*
*Che ha mangiato un gran marone*
*Arrostito al foco rio.*

(Alas! weep at my lament
For the death of Pluto
Who consumed a great chestnut,
Roasted in the evil fire.)

With the Italian scene from *Psyché* Lully had reached the gates of melodrama. And yet, at the beginning of the 1670s, he chose the path which would convey him to the *tragédie en musique* in the French language and with the *tragédie-ballet Psyché* Italian music thenceforward disappeared from his output. As *Le Bourgeois gentilhomme* had already announced in its *Ballet des Nations* a year before: *Nei bei dì di gioventù / Perduto ben non si riacquista più* (One cannot recapture something good / That was lost in those happy youthful days).

Barbara Nestola
translated by Mark Wiggins





## Jean-Baptiste Lully

## Ballets & récits italiens

Le compositeur Jean-Baptiste Lully est indiscutablement associé à la musique française du XVII^e^ siècle, surtout en ce qui concerne la naissance et le développement de la tragédie en musique. Cependant, entre 1646, année de l'arrivée en France du jeune Florentin, et 1673, date de la création de son premier opéra français, *Cadmus et Hermione*, Lully s'est essayé à plusieurs reprises à l'écriture dans le style italien. Bien qu'elle soit aujourd'hui peu connue, sa musique sur des textes italiens a marqué le début de sa carrière en tant que compositeur de musique vocale. Il n'est pas inutile de rappeler que, lors de son arrivée en France, il fut accueilli comme page dans la maison de la Grande Mademoiselle – cousine germaine de Louis XIV – qui entretenait avec lui la conversation en italien. Rien ne laissait supposer qu'il allait devenir le compositeur attitré de Louis XIV. Tout d'abord, parce que le roi était encore un enfant quand Lully arriva à Paris, mais aussi pour une autre raison : la Cour était déjà peuplée de compositeurs italiens à cette époque, appelés en France par Mazarin pour faire connaître le répertoire italien, notamment l'opéra. Le cardinal, qui avait grandi à Rome sous la protection des Barberini, une des familles les plus puissantes de la ville, avait été fasciné par l'exaltation du pouvoir à travers les arts, dont les Barberini avaient fourni des références mémorables. Les deux neveux du pape Urbain VIII, Antonio et Francesco Barberini, avaient fait édifier un théâtre d'opéra dans leur propre palais où l'on représentait, dès les années 1630, des œuvres interprétées par les meilleurs artistes de Rome, en particulier les chanteurs de la chapelle pontificale. Mazarin, installé définitivement en France en 1639, encouragea la venue de chanteurs et compositeurs italiens. Après des années de négociations, il réussit ainsi à donner vie à un événement exceptionnel pour les moyens artistiques de la Cour à cette époque : la création en 1647 d'un opéra italien, *L'Orfeo*, mis en musique par un compositeur de l'entourage des Barberini, Luigi Rossi.

On peut se demander à juste titre si Lully, installé à Paris depuis un an, eut l'occasion d'assister à l'une des représentations de *L'Orfeo*. Il ne faut pas oublier que, bien que Florentin, il était arrivé trop jeune pour suivre l'évolution de la musique en Italie dans les décennies centrales du XVII^e^ siè-

cle. Sa connaissance du style d'outre-monts provenait surtout des partitions qu'on envoyait en France depuis l'Italie ou de ses contacts avec les musiciens italiens qu'il était susceptible de rencontrer à la Cour. Il est ainsi avéré qu'il côtoya des compositeurs italiens dès les années 1650, quand il commença à écrire la musique de ses premiers ballets de cour. Le *Ballet de l'Amour malade* (1657), sur un texte italien, comporte un prologue mis en musique par Marco Marazzoli – compositeur lui aussi attaché aux Barberini – tandis que le reste du livret fut confié à Lully. Aujourd'hui, il ne nous reste de cette œuvre que les entrées instrumentales, l'air *Que les jaloux sont importuns* et un air italien de Lully, vraisemblablement le plus ancien que nous lui connaissons en cette langue : *E che farebbe amor senza cochette?*. Un an après l'*Amour malade*, en 1658, c'est au *Ballet d'Alcidiane* de présenter une nouvelle scène italienne, le duo *Cede al vostro valore*. Dans ce second cas, nous avons la source complète de la musique : il s'agit d'une pièce plus étendue, avec des ritournelles instrumentales et des sections qui alternent *soli* et duos.

En 1659, une scène italienne apparaît dans le *Ballet de la Raillerie*. Il s'agit d'un texte comique, qui campe un face à face entre la Raillerie, la Sagesse et la Folie. La Raillerie prétend être capable de concilier les opposés, incarnés respectivement par la Sagesse et la Folie. Lully souligne l'ironie de ce texte en jouant avec les contrastes. On remarque l'utilisation savante du contrepoint dans le trio et les premiers essais de récitatif dans les *soli*. Il s'agit des premisses du récitatif les plus anciennes qu'on connaisse chez Lully, la musique de l'*Amour malade* étant perdue. Il est important de souligner que ce ballet date de 1659, c'est à dire quinze ans avant la première tragédie en musique de Lully. Cela prouve que chez le compositeur, la réflexion sur le récitatif a eu lieu assez précocement. Lully est aussi conscient de l'emploi du style « arioso », destiné à mettre en relief le sens d'un ou plusieurs mots, généralement à la fin d'une phrase. Ce style affiche un rythme marqué et une mélodie chantante avec la répétition des mots du texte, comme dans les airs. Dans le cas du récitatif de la Raillerie, les paroles répétées ne sont pas choisies au hasard. Dans le récitatif *Così a me sola è dato*, l'expression *armi da scherzo* (« les armes de la plaisanterie ») est répétée deux fois ; la seconde répétition est soulignée par une modulation soudaine qui passe du fa mineur au mi bémol majeur – une véritable « plaisanterie » musicale.

Le Florentin eut une nouvelle occasion de se familiariser avec le style italien pendant les années 1660-1662, à l'occasion des fêtes pour le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche. Mazarin avait envisagé de donner un opéra italien, et le compositeur pressenti pour cette onéreuse et prestigieuse tâche était Francesco Cavalli. Maître reconnu de l'opéra vénitien au XVII^e siècle, Cavalli finit par créer deux opéras à Paris : *Xerxès* (1660) et *Ercole amante* (1662). Lully participa activement aux deux projets puisqu'il fut chargé de composer les entrées de ballet qui allaient être exécutées entre chaque acte. Ces deux événements ne représentent cependant qu'une partie du vaste mouvement de circulation de la musique ultramontaine en France. Une troupe de *commedia dell'arte*, dirigée par Tiberio Fiorilli, était également active à cette époque à la cour. Lully l'avait côtoyée en 1654, lors de la représentation du *Ballet des Plaisirs,* et l'année suivante, à l'occasion de la mascarade *La Galanterie du Temps*. En revanche, parmi les chanteurs appelés par Mazarin susceptibles d'avoir été en contact direct dès les années 1650 avec notre compositeur, on compte Atto Melani, Gian Francesco Tagliavacca et assurément Anna Bergerotti. Régulièrement, cette dernière donnait dans sa maison des concerts auxquels prenait part le jeune Lully. On retrouve également les deux musiciens lors de la célébration d'événements officiels : en 1664, à l'occasion de la visite du cardinal Flavio Chigi et de sa légation, on admira les talents de Lully et d'Anna Bergerotti lors d'un concert de musique italienne.

Cette même année, Lully composa la musique pour une scène italienne du *Ballet des Amours déguisés* : il s'agit de la plainte d'Armide *Ah, Rinaldo, e dove sei?*. On remarque l'influence de la musique de Cavalli : comme ce dernier, Lully adopte une structure en plusieurs parties, dans laquelle les sections de musique vocale sont introduites ou intercalées par des ritournelles instrumentales. En suivant une pratique courante dans la plainte italienne, on trouve dans celle d'Armide la répétition du premier vers du texte, transformé en refrain musical qui met en évidence à chaque reprise le caractère pathétique de la pièce. Lully semble être particulièrement intrigué par le *lamento* à l'italienne, au point d'en utiliser la structure pour certaines de ses pièces françaises. Le *Ballet de Flore* (1669) nous offre un exemple saisissant de reprise du modèle italien avec la plainte de Vénus, *Ah, quelle cruauté*. Le texte débute par un refrain de deux vers répété après chaque strophe (*Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir / Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !*). La répétition des paroles, pointée de ritournelles instrumentales, fait en sorte que le refrain devienne l'axe dramatique autour duquel toute la pièce est structurée.

La seconde moitié des années 1660 est marquée par la collaboration entre Lully et Molière : le résultat de cette rencontre sera la création de plusieurs comédies-ballet. Même s'il mélange le texte parlé et le texte chanté, le genre de la comédie-ballet est considéré comme le précurseur de l'opéra français. Avant d'entamer sa collaboration avec Molière, Lully avait mis en musique principalement des ballets de cour. Ces derniers ne sont pas des pièces de théâtre, mais plutôt un genre hybride qui mélange la poésie, la danse et le chant. Au contraire, les pièces de Molière sont de

véritables comédies dans lesquelles la musique devient, avec les années, de moins en moins accessoire puisqu'elle participe activement au déroulement de l'action. C'est donc dans ce contexte que Lully a fait ses premières expériences de théâtre chanté en langue française, en s'acheminant vers la création de la tragédie en musique. La plus connue des comédies-ballet est certainement *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). La pièce se conclut avec le fameux *Ballet des Nations*, dans lequel trois peuples (Espagnols, Italiens et Français) viennent tour à tour présenter les « manières » de leur pays. L'Italie y est évoquée par des masques de la *commedia dell'arte*, des Scaramouches et des Arlequins qui dansent sur des airs instrumentaux. Deux pièces vocales sont jouées en alternance avec les danses : l'air *Di rigori armata il seno* et le duo *Bel tempo che* vola. Le texte du premier air renferme le vocabulaire typique des airs italiens de cette époque, en posant l'accent sur des mots comme *rigori*, *tormento*, *vaghi rai*, *stral di fuoco*, sans oublier l'oxymore *penare è il mio contento*. C'est peut-être pour cette raison que le poète autrichien Hugo von Hofmannsthal aurait décidé, deux siècles et demi plus tard, de reprendre ce texte en l'insérant dans le livret du *Rosenkavalier* (1911) mis en musique par Richard Strauss, où il est confié à un chanteur italien.

Au début des années 1670, une nouvelle étape dans la composition dramatique chez Lully est franchie avec la tragédie-ballet *Psyché*. Le texte de la pièce, représentée en 1671, a été écrit par Molière, Pierre Corneille et Philippe Quinault, le futur librettiste des tragédies en musique du compositeur. Cette production vit le jour par la volonté de Louis XIV qui exprima le souhait de revoir les machines de Vigarani utilisées pour l'*Ercole amante* de Francesco Cavalli donné en 1662. Le premier intermède de *Psyché* est entièrement en italien : il s'agit de la célèbre plainte *Deh, piangete al pianto mio*. La tradition, léguée par les frères Parfaict, en attribue les paroles à Lully, mais cette hypothèse paraît peu probable, car elles ne sont pas l'œuvre d'un poète amateur. En revanche, il est vrai que Lully a mis ces vers en musique avec un soin tout particulier. Il a structuré cette pièce comme une véritable scène d'opéra dans laquelle il relie les différentes parties vocales (airs, duos, trios, récitatifs) à l'aide de ritournelles et d'interludes instrumentaux. Cet enregistrement en présente le premier air, *Deh, piangete al pianto mio*, avec un double attribué à Michel Lambert, compositeur emblématique d'airs sérieux français. Le succès de la scène italienne de *Psyché* est attesté par plusieurs sources. La musique fut publiée par Christophe Ballard en 1670, sans doute pour garantir une publicité adéquate à la pièce, représentée l'année suivante. De plus, une parodie de l'air *Deh, piangete al pianto mio* parut trente ans plus tard dans la comédie *Arlequin Mercure Galant*, publiée dans le *Théâtre italien* d'Evaristo Gherardi (Paris, Cusson & Witte, 1700). C'était le signe que le souvenir de la plainte italienne était toujours vivant dans les esprits des contemporains :

*Psyché* :

*Deh, piangete al pianto mio*
*Sassi duri, antiche selve,*
*Lagrimate, fonti e belve,*
*D'un bel volto il fato rio.*

(Hélas, pleurez à mes pleurs,
Dures pierres, bois antiques.
Versez des larmes, sources, et bêtes sauvages,
Sur la destinée malheureuse d'un beau visage.)

*Arlequin Mercure Galant* :

*Deh, piangete al pianto mio*
*Per la morte di Plutone*
*Che ha mangiato un gran marone*
*Arrostito al foco rio.*

Hélas, pleurez à mes pleurs,
Pleurez la mort de Pluton
Qui a mangé une grosse châtaigne
Rôtie au feu infernal.

Avec la scène italienne de *Psyché*, Lully est désormais aux portes du mélodrame. Pourtant, au début des années 1670, il choisit le chemin qui l'amènera à la tragédie en musique en langue française. La musique italienne disparaît de sa production après la tragédie-ballet *Psyché*. Comme le *Bourgeois Gentilhomme* l'avait déjà annoncé dans le *Ballet des Nations* un an plus tôt : *Nei bei dì di gioventù / Perduto ben non si riacquista più* (On ne peut plus reconquérir un bien perdu / Dans les beaux jours de la jeunesse).

Barbara Nestola

# Jean-Baptiste Lully

## *Ballets & récits italiens*

Der Komponist Jean-Baptiste Lully wird immer mit der französischen Musik des 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, besonders wenn es um die Entstehung und die Weiterentwicklung der *tragédie en musique* geht. Lully, der im Jahr 1646 noch sehr jung aus Florenz nach Frankreich kam, hat vor der Komposition seiner ersten französischen Oper *Cadmus et Hermione* dennoch mehrmals versucht, im italienischen Stil zu schreiben. Seine Musik zu italienischen Texten steht für den Anfang seiner Laufbahn als Komponist von Vokalmusik, obwohl diese heute so gut wie unbekannt ist. Man muss daran erinnern, dass er bei seiner Ankunft in Frankreich als Page bei der Grande Mademoiselle – einer leiblichen Cousine Ludwigs XIV. – aufgenommen wurde, die mit ihm italienische Konversation machte. Nichts deutete darauf hin, dass er der Hofkomponist Ludwigs XIV. werden würde. Zunächst einmal deshalb, weil der König zum Zeitpunkt der Ankunft Lullys in Paris noch ein Kind war, aber auch noch aus einem anderen Grund: Am Hof gab es bereits zahlreiche italienische Komponisten, die Mazarin nach Frankreich hatten kommen lassen, um das italienische Repertoire und ganz besonders die Oper bekannt zu machen. Der Kardinal, der in Rom als Protegé der Barberini (einer der mächtigsten Familien dieser Stadt) aufgewachsen war, war fasziniert davon, dass es möglich ist, mittels der Kunst Macht zu demonstrieren, ein Verfahren, für das die Barberini zahlreiche denkwürdige Beispiele geliefert hatten. Die beiden Neffen des Papstes Urban VIII., Antonio und Francesco Barberini, hatten in ihrem Palazzo eine Opernbühne bauen lassen, auf der seit den 1630er Jahren Aufführungen mit den besten Künstlern Roms stattfanden, vor allem mit Sängern aus der päpstlichen Kapelle. Mazarin, der 1639 endgültig nach Frankreich übergesiedelt war, ermutigte italienische Sänger und Komponisten dazu, ebenfalls dorthin zu kommen. Nach jahrelangen Verhandlungen gelang es ihm schließlich, ein für die damaligen Möglichkeiten des Hofes außerordentliches Ereignis auf die Beine zu stellen: Im Jahr 1647 wurde *L'Orfeo* aufgeführt, eine italienische Oper, die von Luigi Rossi komponiert worden war, der zum Umfeld der Barberini gehörte.

Die Frage ist berechtigt, ob Lully, der erst ein Jahr zuvor nach Paris gekommen war, vielleicht Gelegenheit dazu hatte, eine der Aufführungen von *L'Orfeo* zu sehen. Man darf nicht vergessen, dass er, obwohl er aus Florenz stammte, Italien zu jung verlassen hatte, um die Entwicklung der italienischen Musik in den mittleren Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mitzuverfolgen. Sein Wissen über den Stil, der auf der anderen Seite der Alpen üblich war, stammte hauptsächlich aus den Partituren, die von Italien nach Frankreich gelangten, und aus der Beziehung zu italienischen Musikern, die er am Hof treffen konnte. Es ist erwiesen, dass er seit den 1650er Jahren Kontakte zu italienischen Komponisten pflegte, als er damit begann, die Musik zu seinen ersten *Ballets de cour* zu schreiben. Das *Ballet de l'Amour malade* (1657) über einen italienischen Text umfasst einen Prolog, der von Marco Marazzoli vertont wurde (einem Komponisten, der ebenfalls in Verbin-dung zu den Barberini stand), während der Rest des Librettos Lully anvertraut wurde. Heute ist von diesem Werk außer den instrumentalen Eröffnungsmusiken, der Arie *Que les jaloux sont importuns* und einer italienischen Arie *E che farebbe amor senza cochette* von Lully nichts erhalten. Letztere ist vermutlich das älteste Werke Lullys in dieser Sprache, das uns bekannt ist. 1658, ein Jahr nach *L'Amour malade*, präsentiert Lully in dem *Ballet d'Alcidiane* eine weitere italienische Szene, das Duett *Cede al vostro valore*. In diesem zweiten Fall ist die musikalische Quelle vollständig erhalten. Es handelt sich hierbei um ein längeres Stück mit instrumentalen Ritornellen und mit Abschnitten, in denen sich Soli und Duette abwechseln.

Im Jahr 1659 taucht eine italienische Szene im *Ballet de la Raillerie* auf. Hierbei handelt es sich um einen komischen Text, der ein Streitgespräch zwischen dem Spott (*la Beffa*), der Weisheit (*la Saviezza*) und der Narrheit (*la Pazzia*) wiedergibt. Der Spott gibt vor dazu in der Lage zu sein, die beiden Gegensätze miteinander versöhnen zu können, die jeweils von der Weisheit und der Narrheit verkörpert werden. Lully unterstreicht die Ironie dieses Textes, indem er mit Kontrasten spielt. Man erkennt hier eine sehr gekonnte Verwendung des Kontrapunktes im Trio sowie erste Versuche des Einsatzes von Rezitativen in den Soli. Hierbei handelt es sich um die ältesten Vorläufer des Rezitativs, die von Lully bekannt sind, da die Musik zu *L'Amour malade* verlorengegangen ist. Es ist wichtig zu betonen, dass dieses Ballett aus dem Jahr 1659 stammt, also 15 Jahre vor der ersten *tragédie en musique* entstanden ist. Dies belegt, dass die Reflexion über das Rezitativ bei diesem Komponisten schon sehr früh begonnen hat. Lully verwendet auch den *arioso*-Stil sehr bewusst, der dazu dient, den Sinn eines oder mehrer Wörter besonders zu betonen, generell sehr häufig am Ende eines Satzes. Dieser Stil zeichnet sich durch markante Rhythmen und eine gesangliche Melodie aus sowie durch die Wiederholung einzelner Worte des Textes, wie in

einer Arie. Im Falle des Spott-Rezitativs sind die wiederholten Wörter nicht zufällig ausgewählt. Im Rezitativ *Così a me sola è dato* wird der Ausdruck *armi da scherzo* (Waffen des Scherzes) zweimal gesungen, wobei die Wiederholung durch eine plötzliche Modulation von f-Moll nach Es-Dur unterstrichen wird – auch musikalisch ein richtiger »Scherz«.

Unser Komponist aus Florenz hatte in den Jahren 1660-1662 anlässlich der Feiern der Hochzeit Ludwigs XIV. mit Maria Theresia von Spanien weitere Gelegenheit, sich mit dem italienischen Stil vertraut zu machen. Mazarin hatte vorgesehen, eine italienische Oper aufzuführen, und der Komponist, der für diese ehrenvolle und kostspielige Aufgabe vorgesehen war, war Francesco Cavalli. Er war im 17. Jahrhundert ein berühmter Meister der venezianischen Oper und ließ in Paris schließlich sogar zwei Opern aufführen: *Xerxés* (1660) und *Ercole amante* (1662). Lully nahm an beiden Projekten aktiv teil, denn er war mit der Aufgabe betraut, die Ballet-Entrées zu komponieren, die zwischen allen Akten aufgeführt werden sollten. Diese beiden Ereignisse sind aber nur ein kleiner Teil der umfangreichen Ausbreitung, die für die italienische Musik in Frankreich zu verzeichnen war. Eine Schauspieltruppe der Commedia dell'arte unter der Leitung von Tiberio Fiorilli war zu dieser Zeit ebenfalls am Hof aktiv. Lully war im Jahr 1654 bei der Aufführung des *Ballet des Plaisirs* mit ihr in Berührung gekommen, ebenso wie im folgenden Jahr, als das Maskenspiel *La Galanterie du Temps* aufgeführt wurde. Unter den von Mazarin eingeladenen Sängern wiederum, die seit den 1650er Jahren eventuell mit unserem Komponisten in Kontakt waren, waren Atto Melani, Gian Francesco Tagliavacca und ganz sicher Anna Bergerotti. Letztere gab in ihrem Hause regelmäßige Konzerte, bei denen der junge Lully mitwirkte. Diese beiden Musiker findet man auch bei der Feier offizieller Ereignisse im Jahr 1664 wieder: Bei dem Besuch des Kardinals Flavio Chigi und seiner Legation wurden Lully und Anna Bergerotti bei einem Konzert mit italienischer Musik bewundert.

Im gleichen Jahr komponierte Lully die Musik für eine italienische Szene des *Ballet des Amours déguisés*. Hierbei handelt es sich um eine Klage der Armida, *Ah, Rinaldo, e dove sei?*. Hier bemerkt man den Einfluss der Musik Cavallis: Wie dieser verwendet Lully einen Aufbau aus mehreren Teilen, der aus vokalen Abschnitten mit instrumentalen Einleitungen oder Zwischenspielen besteht. Einer in Italien gängigen Praxis in der Vertonung von Klageversen folgend findet man in der Klage der Armida die Wiederholung des ersten Textverses, der in einen Refrain umgewandelt wird und bei jeder Wiederholung den ergreifenden Charakter des Stückes hervorhebt. Das Lamento im italienischen Stil scheint Lully ganz besonders interessiert zu haben, dessen Aufbau er





für einige seiner französischen Stücke verwendete. Das *Ballet de Flore* (1669) bietet mit der Klage der Venus *Ah, quelle cruauté* ein atemberaubendes Beispiel für die Wiederaufnahme des italienischen Vorbildes. Der Text beginnt mit einem Refrain aus zwei Versen, der nach jeder Strophe wiederholt wird (*Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir / Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir!*). Die Wiederholung dieser Worte, die von instrumentalen Ritornellen noch unterstrichen wird, sorgt dafür, dass der Refrain zur dramatischen Achse wird, um die der gesamte Rest des Stückes gebaut ist.

Die zweite Hälfte der 1660er Jahre steht unter dem Zeichen der Zusammenarbeit zwischen Lully und Molière. Das Ergebnis dieses Zusammentreffens sollte die Aufführung mehrerer Ballettkomödien sein. Obwohl in der Ballettkomödie sowohl gesprochener und gesungener Text vorkommen, gilt sie als Vorläufer der französischen Oper. Bevor Lully die Zusammenarbeit mit Molière aufgenommen hatte, hatte er hauptsächlich Ballette für den Hof (*ballets de cour*) vertont. Hierbei handelt es sich nicht um Theaterstücke, sondern vielmehr um eine hybride Gattung, bei der Dichtung, Tanz und Gesang miteinander vermischt werden. Im Gegensatz dazu sind die Stücke Molières vollwertige Komödien, bei denen die Musik im Verlauf der Jahre immer weniger nebensächlich wird, da sie aktiv am Handlungsablauf mitwirkt. In diesem Zusammenhang machte Lully also seine ersten Erfahrungen mit dem auf französisch gesungenen Theater und näherte sich so der *tragédie en musique*. Die bekannteste der Ballettkomödien ist mit Sicherheit *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). Das Stück schließt mit dem berühmten *Ballet des Nations*, in dem drei Völker (Spanier, Italiener und Franzosen) nacheinander die Besonderheiten ihrer Länder vorstellen. Italien wird mit Masken aus der Commedia dell'arte heraufbeschworen, mit Scaramouches und Harlekinen, die zu instrumentalen Liedern tanzen. Zwei Vokalstücke werden mit den Tänzen abwechselnd gesungen: Die Arie *Di rigori armata il seno* und das Duett *Bel tempo che vola.* Der Text der ersten Arie enthält ein Vokabular, wie es für italienische Arien dieser Zeit üblich ist und setzt dabei einen Schwerpunkt auf Wörter wie etwa *rigori*, *tormento*, *vaghi rai*, *stral di fuoco* und lässt auch das Oxymoron *penare è il mio contento* nicht aus. Vielleicht hat der österreichische Dichter Hugo von Hofmannsthal diesen Text zweieinhalb Jahrhunderte später genau deswegen ausgewählt und ins Libretto des von Richard Strauss vertonten *Rosenkavalier* (1911) mit aufgenommen, wo ein italienischer Sänger mit seiner Ausführung betraut wird...

Mit den 1670er Jahren beginnt mit der *tragédie-ballet Psyché* ein neuer Abschnitt in Lullys Schaffen für die Theaterbühne. Der Text dieses Stückes, das 1671 aufgeführt wurde, wurde von Molière, Pierre Corneille und Philippe Quinault

geschrieben, dem zukünftigen Librettisten der *tragédies en musique* unseres Komponisten. Diese Produktion kam zustande, weil Ludwig XIV. die Theatermaschinen noch einmal im Einsatz sehen wollte, die Vigarini für den 1662 aufgeführten *Ercole amante* von Francesco Cavalli gebaut hatte. Das erste Intermezzo in *Psyché* ist vollständig auf Italienisch; hierbei handelt es sich um die berühmte Klage *Deh, piangete al pianto mio.* Die Überlieferung durch die Brüder Parfaict besagt, der Text hierzu stamme von Lully, aber das ist nicht sehr wahrscheinlich, denn dieser ist nicht das Werk eines laienhaften Dichters. Es ist aber im Gegenteil so, dass Lully diese Verse mit ganz besonderer Sorgfalt vertont hat. Er strukturiert dieses Stück wie eine richtige Opernszene, in der er die verschiedenen vokalen Abschnitte (Arien, Duette, Trios und Rezitative) mit Hilfe von Ritornellen und instrumentalen Zwischenspielen verbindet. Auf dieser Einspielung wird diese erste Arie *Deh, piangete al pianto mio* zusammen mit einer Dublette vorgestellt, die Michel Lambert zugeschrieben wird, einem Komponisten, dessen Werke ganz typisch für die Gattung der ernsten französischen Arie (*airs sérieux*) sind. Der Erfolg der italienischen Szene in der *Psyché* wird in mehreren Quellen bezeugt. Die Musik wurde von Christophe Ballard im Jahr 1670 veröffentlicht, zweifellos um dem Stücke, das im darauffolgenden Jahr aufgeführt wurde, eine angemessene öffentliche Wirkung zu garantieren. Außerdem erschien 30 Jahre später in der Komödie *Arlequin Mercure Galant*, veröffentlicht von Evaristo Gherardi in *Théâtre italien* (Paris, Cusson & Witte, 1700) eine Parodie der Arie *Deh, piangete al pianto mio*. Das war bezeichnend dafür, dass die Erinnerung an die auf italienisch gesungene Klage im Bewusstsein der Zeitgenossen noch immer lebendig war:

*Psyché*:

*Deh, piangete al pianto mio*
*Sassi duri, antiche selve,*
*Lagrimate, fonti e belve,*
*D'un bel volto il fato rio.*

Ach, beklagt mein Klagen,
Harte Steine, uralte Wälder,
Weint, ihr Brunnen und ihr wilden Tiere
Über das unglückliche Schicksal eines schönen Antlitzes.

*Arlequin Mercure Galant*:

*Deh, piangete al pianto mio*
*Per la morte di Plutone*
*Che ha mangiato un gran marone*
*Arrostito al foco rio.*

Ach, beklagt mein Klagen
Über den Tode des Pluto.
Der eine große Kastanie gegessen,
Geröstet im höllischen Feuer.

Mit der italienischen Szene in *Psyché* befindet sich Lully schon an der Schwelle zum Melodram. Dennoch wählt er zu Beginn der 1670er Jahre den Weg, der ihn zur *tragédie en musique* in französischer Sprache führen sollte. Die italienische Musik verschwindet nach *Psyché* vollständig aus seinem Schaffen. Wie es der *Bourgeois gentilhomme* im *Ballet des Nations* ein Jahr zuvor bereits angekündigt hatte: *Nei bei dì di gioventù / Perduto ben non si riacquista più* (Das Gute aus den schönen Jugendtagen / erringt man niemals zurück, wenn es einmal verloren ist).

Barbara Nestola
übersetzt von Susanne Lowien

# Jean-Baptiste Lully

## *Ballets & récits italiens*

Al compositor Jean-Baptiste Lully se le asocia indiscutiblemente con la música francesa del siglo XVII, y sobre todo con todo lo que concierne al nacimiento y al desarrollo de la *tragédie en musique* (tragedia en música). Sin embargo, entre 1646, año de la llegada a Francia del joven florentino, y 1673, fecha del estreno de su primera ópera francesa, *Cadmus et Hermione*, Lully se midió varias veces con la escritura de estilo italiano. Hoy poco conocida, su obra sobre textos italianos marcó el inicio de su carrera como compositor de música vocal. Conviene recordar que, al llegar a Francia, Lully fue acogido como paje en casa de la *Grande Mademoiselle* –prima hermana de Luis XIV– para conversar con ella en italiano. Nada dejaba suponer que con el tiempo Lully iba a convertirse en el compositor «titular» de Luis XIV. Ante todo, porque el rey era todavía niño cuando Lully llegó a París, pero también por otra razón: en esta época, la corte contaba ya con numerosos compositores italianos, invitados por Mazarino para difundir el repertorio italiano, y en particular la ópera. El cardenal creció en Roma bajo la protección de los Barberini, una de las familias más poderosas de la ciudad, y pudo contemplar, fascinado, cómo las artes podían servir para exaltar el poder, algo para lo que sus protectores eran toda una referencia. Antonio y Francesco Barberini, sobrinos del papa Urbano VIII, mandaron construir en su propio palacio un teatro de ópera que frecuentaron, desde los años 1630, los mejores artistas de Roma, en particular los cantantes de la capilla papal. Definitivamente instalado en Francia a partir de 1639, Mazarino animó a los cantantes y compositores italianos a seguirle y, tras años de negociaciones, consiguió dar vida a un acontecimiento excepcional, considerando los medios artísticos de la corte en esta época: el estreno en 1647 de una ópera italiana, *L'Orfeo*, puesto en música por un compositor del círculo de los Barberini, Luigi Rossi.

Por aquel entonces, hacía ya un año que Lully vivía en París, por lo que cabe preguntarse si tuvo ocasión de asistir a una de las representaciones de *L'Orfeo*. No olvidemos que había dejado su Florencia natal a una edad demasiada temprana para poder seguir la evolución de la música en Italia en los decenios centrales del siglo XVII. Su conocimiento del estilo transalpino se debía sobre todo a las partituras enviadas a Francia desde Italia o a sus contactos con los músicos italianos que podía haber encontrado en la corte. Y, de hecho, frecuentaba a compositores italianos desde los años 1650, cuando empezó a componer la música de sus primeros ballets de corte (*ballets de cour*). *El Ballet de l'Amour malade* (1657), sobre un texto italiano, incluye un prólogo puesto en música por Marco Marazzoli –él también un compositor del círculo de los Barberini– mientras el resto del libreto fue encargado a Lully. Hoy, no nos quedan de esta obra sino las *entrées* instrumentales, el aria *Que les jaloux sont importuns* y *E che farebbe amor senza cochette?* – probablemente el primer aria que Lully compuso en italiano. En 1658, es decir, un año después de *L'Amour malade*, Lully presentó, en el *Ballet d'Alcidiane*, una nueva escena italiana, el dúo *Cede al vostro valore*. En este caso, tenemos la fuente completa de la música: se trata de una pieza más amplia, con ritornelos instrumentales y unas secciones en las que alternan solos y dúos.

En 1659, Lully compuso otra escena italiana, para el *Ballet de la Raillerie*, un texto cómico que plantea una confrontación entre la Burla, la Cordura y la Locura. La Burla pretende poder conciliar los opuestos, encarnados respectivamente por la Cordura y la Locura. Lully subraya la ironía del texto jugando con los contrastes. Señalamos el uso experto del contrapunto en el trío y las primeras tentativas de recitativo en los solos. Se trata de las más antiguas premisas de recitativo compuestas por Lully, o por lo menos las que conocemos, pues la música de *L'Amour malade* no sobrevivió. Importa recalcar que este ballet data de 1659, es decir, quince años antes de la primera *tragédie en musique* de Lully; lo que probaría que el compositor empezó a reflexionar sobre el recitativo en una fecha bastante temprana. Se nota también que Lully utilizaba conscientemente el estilo «arioso», destinado a subrayar el sentido de una o varias palabras, generalmente al final de una frase. Este estilo hace gala de un ritmo marcado y de una melodía cantable con la repetición de las palabras del texto, como en las arias. En el caso del recitativo de la Burla, las palabras repetidas no son fruto del azar. En el recitativo *Così a me sola è dato*, la expresión *armi da scherzo* («las armas de la broma») se canta dos veces; la segunda viene acentuada por una modulación repentina del fa menor al mi bemol mayor, una verdadera «broma» musical.

El florentino tuvo una nueva oportunidad para familiarizarse con el estilo italiano durante los años 1660-1662, cuando se celebraron las fiestas para las bodas de Luis XIV y María Teresa de Austria. Mazarino pensaba en representar una ópera italiana, y el compositor previsto para aquel oneroso y prestigioso encargo era Francesco Cavalli. Considerado como el maestro de la ópera veneciana en el siglo XVII, Cavalli llegó a estrenar dos óperas en París: *Xerxés* (1660) y *Ercole amante*

(1662). Lully participó activamente en ambos proyectos al recibir el encargo de componer las entradas de ballet que se interpretaban entre los actos. Sin embargo estos dos acontecimientos no representan sino una parte del amplio movimiento de circulación de la música transalpina en Francia. En esta época también actuaba en la corte una compañía de *commedia dell'arte*, dirigida por Tiberio Fiorilli, con la que Lully coincidió cuando se representó el *Ballet des Plaisirs* en 1654 y, un año más tarde, con motivo de la mascarada *La Galanterie du Temps*. Además, entre los numerosos cantantes invitados por Mazarino que pudieron haber estado en contacto directo con nuestro compositor desde los años 1650, podemos citar a Atto Melani, Gian Francesco Tagliavacca y, a buen seguro, Anna Bergerotti. Esta cantante acostumbraba a dar conciertos en su casa, en los que participaba el joven Lully. Ambos músicos solían coincidir para las celebraciones de acontecimientos oficiales y fueron particularmente admirados durante un concierto de música italiana dado en 1664, con motivo de la visita del cardenal Flavio Chigi y de su legación.

Ese mismo año, Lully compuso la música para una escena italiana del *Ballet des Amours déguisés*: el lamento de Armida *Ah, Rinaldo, e dove sei?*. La influencia de la música de Cavalli es patente: Lully adopta de hecho una estructura en varias partes, con ritornelos instrumentales que sirven de introducción o de unión para las secciones de música vocal. Siguiendo una práctica habitual en el lamento italiano, la Armide de Lully repite el primer verso del texto, y lo convierte así en un estribillo musical que evidencia, a cada exposición, el carácter patético de la obra. Lully parece particularmente fascinado por el lamento al estilo italiano, hasta el punto de utilizar su estructura en algunas de sus obras francesas. El *Ballet de Flore* (1669) ofrece un ejemplo asombroso de reproducción del modelo italiano en el lamento de Venus, *Ah, quelle cruauté*. El texto empieza por un estribillo de dos versos, repetido tras cada estrofa (*Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir / Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !*). La repetición de las palabras, puntuadas por ritornelos instrumentales, convierte el estribillo en el eje dramático que estructura toda la obra.

La segunda mitad de los años 1660 está marcada por la colaboración entre Lully y Molière: el encuentro tuvo como resultado la creación de varias *comédies-ballet*. Aun cuando mezcla el texto hablado y el texto cantado, el género de la *comédie-ballet* puede considerarse como el precursor de la ópera francesa. Antes de empezar a colaborar con Molière, Lully se había dedicado principalmente a la composición de *ballets de cour*, que no son obras de teatro, sino más bien un género híbrido mezclando la poesía, el baile y el canto. En cambio, las piezas de Molière son verdaderas comedias en las que la música se vuelve, con los años, cada vez menos accesoria, para participar activamente en el desarrollo de la trama. Ése es por tanto el contexto en el que Lully hizo sus primeras experiencias de teatro cantado en francés, mientras se dirigía hacia la creación de la *tragédie en musique*. La *comédie-ballet* más conocida es, sin lugar a dudas, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). La obra concluye con el famoso *Ballet des Nations*, en el que tres pueblos (el español, el italiano y el francés) presentan, uno tras otro, las «maneras» de su país. Las máscaras de la *commedia dell'arte*, los Scaramuccia y Arlequín bailando sobre canciones instrumentales, se encargan de evocar Italia. Dos piezas vocales alternan con los bailes: el aria *Di rigori armata il seno* y el dúo *Bel tempo che* vola. El texto del aria primera posee el vocabulario típico de las arias italianas de la época, con su acentuación sobre algunas palabras como *rigori*, *tormento*, *vaghi rai*, *stral di fuoco*, sin olvidar el oxímoron *penare è il mio contento*. Acaso por ello, dos siglos y medio más tarde, quiso el poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal insertar este texto en el libreto de la ópera *Der Rosenkavalier* (1911) con música de Richard Strauss, donde es un cantante italiano el encargado de interpretarlo.

Al inicio de los años 1670, la *tragédie-ballet Psyché* marca una nueva etapa en la composición dramática de Lully. El texto de la obra, representada en 1671, fue escrito por Molière, Pierre Corneille y Philippe Quinault, el futuro libretista de las «tragedias en música» del compositor. Esta producción se debió a la voluntad de Luis XIV, quien deseó volver a ver las máquinas de Vigarani utilizadas en 1662 para *Ercole amante* de Francesco Cavalli. El primer intermedio de *Psyché* está enteramente escrito en italiano: se trata del célebre lamento *Deh, piangete al pianto mio*. Según la tradición, trasmitida por los hermanos Parfaict, el texto se debe a Lully: hipótesis poco probable, pues la obra no pudo haber sido escrita por un poeta aficionado. En cambio, Lully puso estos versos en música con un cuidado peculiar: estructuró la obra como una verdadera escena de ópera, enlazando las diferentes partes vocales (arias, dúos, tríos, recitativos) mediante ritornelos e interludios instrumentales. Esta grabación presenta el aria inicial, *Deh, piangete al pianto mio*, con un *double* atribuido a Michel Lambert, el emblemático compositor de los *airs* serios franceses. Varias fuentes reflejan el éxito de la escena italiana de *Psyché*. Christophe Ballard publicó la música en 1670, acaso para garantizar una publicidad adecuada a la obra, representada al año siguiente. Además, una parodia del aria *Deh, piangete al pianto mio* apareció treinta años más tarde en la comedia *Arlequin Mercure Galant*, publicada en el *Théâtre italien* de Evaristo Gherardi (París, Cusson & Witte, 1700), probando así que el recuerdo del lamento italiano seguía estando vivo en la mente de los coetáneos:

*Psyché*:

*Deh, piangete al pianto mio*
*Sassi duri, antiche selve,*
*Lagrimate, fonti e belve,*
*D'un bel volto il fato rio.*

(Aymé, llorad al llanto mío
Duras rocas, selvas antiguas.
Sollozad, fuentes, y fieras,
Sobre el triste destino de un bello rostro.)

*Arlequin Mercure Galant*:

*Deh, piangete al pianto mio*
*Per la morte di Plutone*
*Che ha mangiato un gran marone*
*Arrostito al foco rio.*

(Aymé, llorad al llanto mío
Por la muerte de Plutón
Que se comió una gran castaña,
Asada al fuego infernal.)

Con la escena italiana de *Psyché*, Lully alcanza el umbral de melodrama. Y sin embargo, al inicio de los años 1670, escoge el camino que le llevará a la *tragédie en musique* en lengua francesa. La música italiana desaparece de su producción tras la tragedia-ballet *Psyché*. Como *Le Bourgeois gentilhomme* ya lo había anunciado en el *Ballet des Nations* un año antes: *Nei bei dì di gioventù / Perduto ben non si riacquista più* (Lo que se perdió en los bellos días de la juventud / No puede reconquistarse).

Barbara Nestola
traducido por Pedro Elías

*Emanuela Galli*

*Yetzabel Arias Fernández*

*Stefanie True*

## Ballet de la Raillerie (LWV 11)

### 01

La Beffa, la Saviezza, la Pazzia

L'un dell'altro ognun si burla,
Sì talor sono i viventi:
Nella sorte contraria al par contenti.
Quel che canta,
Quel che parla e quel che urla,
L'un dell'altro ognun si burla.

La Beffa

Così a me sola è dato,
A me, che son di corte ospite eterna,
E agli infimi e supremi
Dispensatrice egual d'armi da scherzo,
Dato è (dico) a me sola
Farvi concordi, o qualitadi opposte,
Sempre a beffarvi a gara ambo disposte.

La Saviezza, la Pazzia

E di non ridere
Com'è possibile?
Di per tua fé
Lasciarmi uccidere
Meno insoffribile
Sarebbe a me.
E di non ridere
Com'è possibile?

### 01

Derision, Wisdom, Madness

Each one mocks the other,
That's how the living carry on:
When the other has bad luck, each finds his happiness.
This one sings,
That one speaks and that one shouts,
Each one mocks the other.

Derision

Thus to me alone is granted,
Who is the eternal invitee at court,
And for the highest and for the lowest
I equally dispense the weapons of the joke,
To me is granted (I repeat) to me alone
The power to reconcile your opposed characters.
Always ready to give you a battle of jesting words.

Wisdom, Madness

And not to laugh,
How is that possible?
By your faith
To allow somebody to kill me
That would be
Less unbearable.
And not to laugh,
How is that possible?

### 01

La Raillerie, la Sagesse, la Folie

L'un de l'autre, chacun se moque, / Ainsi sont les vivants : / Dans le sort adverse à l'autre, chacun trouve sa joie. / Celui qui chante, / Celui qui parle et celui qui hurle, / L'un de l'autre, chacun se moque.

La Raillerie

Ainsi à moi seule m'est donné, / À moi, l'invitée éternelle de la cour, / Distribuant aux misérables comme aux puissants / Avec égalité les armes de la plaisanterie, / M'est donné (je le dis) à moi seule, / Le pouvoir de concilier vos caractères opposés, / Toujours disposés à faire une guerre de lazzi.

La Sagesse, la Folie

Et de ne pas rire, / Comment serait-ce possible ? / Pour ta foi / Permettre que l'on me tue / Me serait / Moins insupportable. / Et de ne pas rire, / Comment serait-ce possible ?

### 01

Der Spott, die Weisheit, die Narrheit

Einer verhöhnt den anderen, / Denn so sind die Lebenden: / Beim fremden Unglück ist man zufrieden. / Derjenige, der singt, / Derjenige, der spricht, und derjenige, der schreit: / Einer verhöhnt den anderen.

Der Spott

So ist es mir allein gegeben, / Mir, der ewigen Feindin des Hofes, / Die die Waffen des Scherzes gleichermaßen / Auf die Höchsten und auf die Niedrigsten richtet, / Es ist mir allein gegeben (so sage ich), / Euch miteinander zu versöhnen, euch Gegensätze, / Immer dazu aufgelegt, euch im Wettstreit übereinander lustig zu machen.

Die Weisheit, die Narrheit

Wie soll man da / Nicht lachen? / Bei deiner Treu, / Mich umbringen zu lassen / Wäre für mich / Weniger unerträglich. / Wie soll mann da / Nicht lachen?

### 01

La Burla, la Cordura, la Locura

El uno del otro, cada uno se burla, / Así son los vivos: / En la suerte adversa al otro, a la par contentos. / Aquel que canta, / Aquel que habla y aquel que vocea, / El uno del otro, cada uno se burla.

La Burla

Así a mí sola me es dado, / A mí, que soy de la corte la invitada eterna, / Y para los ínfimos y los supremos / Dispensadora por igual de las armas de la broma, / Me es dado (digo) a mí sola / Conciliar vuestros caracteres opuestos, / Siempre dispuestos a daros guerra de burlas.

La Cordura, la Locura

Y no reírse / ¿Cómo es posible? / Por tu fe / Dejarme matar / Me sería / Menos insufrible. / Y no reírse / ¿Cómo es posible?

La Pazzia

Che colei solo col pondo
De' leggeri suoi pensieri
Voglia ognor pesar il mondo.

La Saviezza

Che torcendo essa il timone
Di sua prora
Fede ognora
Nieghi al polo di ragione.

La Saviezza, la Pazzia

E di non ridere...

La Saviezza

Ma voi, dee di beltà,
Che de' più veri amanti
Con superba empietà
Prendet'a gioco il duolo,
A riso i pianti...

La Beffa, la Saviezza, la Pazzia

... Sapete che fia Amor
Che nulla oblia.
Di tal sorte anche un di voi
Punirà se vuol giusto fato:
Chi beffa è beffato.

Madness

Since only with the deliberation
Of its lightweight thoughts
It always is wanting the world to be heavy.

Wisdom

Since by turning the rudder
Of its ship,
Fidelity always diverts
From the centre of reason.

Wisdom, Madness

And not to laugh...

Wisdom

But you, goddesses of beauty
Who, from true lovers,
With arrogant pitilessness,
You don't take seriously their mourning,
You laugh at weeping...

Derision, Wisdom, Madness

... Know that it is Cupid
Who forgets nothing.
From such fortune, also for one of you
He wants to punish the just fate:
Whoever mocks ends up being made fun of.

La Folie

Puisque seulement par la pondération / De ses pensées légères, / Elle veut toujours peser le monde !

La Sagesse

Puisque changeant la direction du timon / De son embarcation, / Elle dévie toujours la fidélité / Du cap de la raison !

La Sagesse, la Folie

Et de ne pas rire...

La Sagesse

Mais vous, déesses de beauté, / Qui considéraient les amants les plus sincères, / Avec une superbe impiété, / Et vous amusez de leurs douleurs, / Et riez de leurs pleurs, ...

La Raillerie, la Sagesse, la Folie

... Sachez que l'Amour / Est celui qui n'oublie jamais. / De telle sorte, l'une de vous / Sera elle-aussi punie par le juste destin : / Qui se raille sera l'objet de la raillerie !

Die Narrheit

Dass diejenige nur mit dem Gewicht / Ihrer leichtfertigen Gedanken / Immer die ganze Welt abwägen will.

Die Weisheit

Selbst wenn sie ihr Steuerruder / Auf dem Vorschiff herumreißt, / So glaubt sie es immer noch / Und leugnet den Pol der Vernunft.

Die Weisheit, die Narrheit

Wie soll man da...

Die Weisheit

Aber ihr, Götter der Schönheit, / Die ihr bei den wahrhaftig Liebenden / Mit stolzer Ruchlosigkeit / Dem Spiel den Schmerz nehmt / Und dem Lachen die Klagen, ...

Der Spott, die Weisheit, die Narrheit

... Wisset, dass es Amor ist, / Der nichts vergisst. / So wird einer von euch genauso bestraft werden, / Wenn es ihm nach einem gerechten Schicksal verlangt: / Wer andere verhöhnt, wird selbst verlacht.

La Locura

Pues que sólo con la ponderación / De sus ligeros pensamientos / Quiere siempre pesar el mundo.

La Cordura

Pues que torciendo esa el timón / De su nave, / Desvía siempre la fidelidad / Del polo de la razón.

La Cordura, la Locura

Y no reírse...

La Cordura

Mas vosotras, diosas de beldad, / Que, de los más verdaderos amantes, / Con soberbia impiedad, / Tomáis a juego el duelo, / A risa el llanto, ...

La Burla, la Cordura, la Locura

... Sabed que es Amor / El que nada olvida. / De tal suerte, también a una de vosotras / Quiere castigar el justo destino: / Quien se burla acaba burlado.

## Psyché (LWV 45)

### 02

Une femme affligée

Deh, piangete al pianto mio
Sassi duri, antiche selve,
Lagrimate, fonti, e belve,
D'un bel volto il fato rio.

### 02

A grieving woman

Alas! weep at my lament,
Rough rocks, ancient woods,
Shed tears, fountains, and wild beasts,
Above the sad fate of a beautiful face.

### 02

Une femme affligée

Hélas, pleurez à mes pleurs, / Dures pierres, bois antiques, / Versez des larmes, sources, et bêtes sauvages, / Sur la destinée malheureuse d'un beau visage.

### 02

Eine bekümmerte Frau

Ach, beklagt mein Klagen, / Harte Steine, uralte Wälder, / Weint, ihr Brunnen und ihr wilden Tiere / Über das unglückliche Schicksal eines schönen Antlitzes.

### 02

Una mujer afligida

Aymé, llorad al llanto mío / Duras rocas, selvas antiguas, / Sollozad, fuentes, y fieras, / Sobre el triste destino de un bello rostro.

## Ballet des Nations (LWV 43)

### 04

Une musicienne italienne

Di rigori armata il seno,
Contro amor mi ribellai;
Ma fui vinta in un baleno
In mirar duo vaghi rai;
Ahi! che resiste puoco
Cor di gelo a stral di fuoco!

Ma sì caro è'l mio tormento,
Dolce è sì la piaga mia,
Ch'il penare è'l mio contento,
E'l sanarmi è tirannia.
Ahi! che più giova e piace,
Quanto amor è più vivace!

### 04

A female Italian singer

I rebelled against love
With obstinacy and rigour;
But I was conquered in an instant
On seeing two beautiful eyes;
Ah! how a frozen heart
Cannot resist a flaming arrow!

So dear is my torment to me,
So sweet is my wound,
That my suffering turns to joy,
And its healing a tyranny.
Ah! the more alive that is love,
The more that it pleases and does good!

### 04

Une musicienne italienne

Je me suis rebellée contre l'amour / Avec obstination et rigueur ; / Mais je fus vaincue en un instant / En regardant deux beaux yeux ; / Ah, qu'un cœur glacé / Ne peut résister à une flèche enflammée !

Mon tourment m'est si cher, / Ma plaie est si douce, / Que ma souffrance devient une joie, / Et la guérison une tyrannie. / Ah ! Plus l'amour est vivant, / Plus il plait et fait du bien !

### 04

Eine italienische Musikerin

Mit Härte habe ich meine Brust bewehrt / Und mich gegen die Liebe aufgelehnt / Aber im Nu wurde ich besiegt / Als ich zwei schöne Augen sah. / Ach, dass ein Herz aus Eis / Einem brennenden Pfeil nicht widerstehen kann!

Aber mein Schmerz ist mir so teuer, / Meine Wunde ist so süß, / Dass das Leiden mir zur Freude wird / Und die Heilung eine Qual wäre. / Ach, die Liebe nützt und gefällt umso mehr, / Je lebhafter sie ist!

### 04

Una cantante italiana

Con obstinación y rigor / Me rebelé contra el amor; / Mas me rendí en un instante / Al mirar dos bellos ojos; / ¡Ay! ¡Qué poco resiste / Un corazón de hielo a un rayo de fuego!

Tan caro es mi tormento, / Tan dulce mi llaga, / Que mi sufrimiento se vuelve alegría, / Y el curarme una tiranía. / ¡Ay! ¡Cuanto más vivo es el amor, / Más place y gusta!

### 06

Un musicien italien

Bel tempo che vola
Rapisce il contento;

### 06

A male Italian singer

The good years fly by
And sweep away all pleasure;

### 06

Un musicien italien

Le bel âge qui s'enfuit / Emporte toute joie ; / Il faut cueillir l'instant /

### 06

Ein italienischer Musiker

Die schöne Zeit entflieht / Und nimmt alle Freude mit sich; / In der

### 06

Un músico italiano

Los años bellos vuelan / Y se llevan toda la dicha; / Hemos de coger el

D'Amor nella scola
Si coglie il momento...

La musicienne italienne

... Insin che florida
Ride l'età,
Che purtropp' orrida
Da noi se'n và.

Tous deux

Su, cantiamo,
Su, godiamo.
Né bei dì di gioventù
Perduto ben non si racquista più.

Le musicien italien

Pupilla che vaga
Mill'alme incatena
Fa dolce la piaga,
Felice la pena.

La musicienne italienne

Ma poiché frigida
Langue l'età,
Più l'alma rigida
Fiamme non ha.

Tous deux

Su, cantiamo,
Su, godiamo, etc.

We have to capture the moment
In Cupid's school of love.

The female Italian singer

... Whilst age
Smiles, flourishing,
And, unfortunately,
It passes from us.

Both

Let us sing,
Let us be joyful.
One cannot recapture something good
That was lost in those happy youthful days.

The male Italian singer

The attractive glance
Which enchains a thousand souls,
Makes the wound happy
And he who suffers it, also happy.

The female Italian singer

As age
Languishes in coldness,
The stiffened soul
No longer has fervour.

Both

Let us sing,
Let us be joyful, etc.



À l'école de l'Amour...

La musicienne italienne

... Tant que l'âge / Sourit, florissant, / Et, malheureusement, / S'éloigne de nous.

Tous deux

Chantons, / Réjouissons-nous. / On ne peut plus reconquérir un bien perdu / Dans les beaux jours de la jeunesse.

Le musicien italien

Le beau regard / Qui enchaîne mille âmes / Rend la plaie heureuse / Et heureux celui qui en souffre.

La musicienne italienne

Puisque l'âge / Languit dans la froideur, / L'âme raidie / N'a plus de flamme.

Tous deux

Chantons, / Réjouissons-nous, etc.

Schule Amors / Muss man den Augenblick ergreifen...

Die italienische Musikerin

... Solange noch blühend / Das Lebensalter lächelt, / Das sich dennoch leider / Von uns entfernt.

Alle beide

Darum lasst uns lachen / Und fröhlich sein. / Das Gute aus den schönen Jugendtagen / Erringt man niemals zurück, wenn es einmal verloren ist.

Der italienische Musiker

Die schönen Augen, / Die tausend Seelen in Ketten legen, / Machen die Wunde angenehm / Und das Leiden glücklich.

Die italienische Musikerin

Aber wenn das Alter / In der Kälte klagt, / Dann hat die erstarrte Seele / Kein Feuer mehr.

Alle beide

Darum lasst uns lachen / Und fröhlich sein. Etc.

instante / En la escuela del Amor...

La cantante italiana

... Mientras que, florida, / Sonríe la edad, / Y desgraciadamente / De nos se aleja.

Ambos

Cantemos, / Alegrémonos. / Lo que se perdió en los bellos días de la juventud / No puede reconquistarse.

El músico italiano

Con la bella mirada / Que encadena mil almas / Se vuelve dulzura la llaga / Y felicidad la pena.

La cantante italiana

Ya que frígida / Languidece la edad,
El alma rígida / Ya no tiene llama.

Ambos

Cantemos, / Alegrémonos, etc.

## Ballet de l'Amour malade (LWV 8)

### 08

Que les jaloux sont importuns,
Et quel malheur d'être réduits
A la merci de ces tyrans communs.
Qu'il coûte cher de les avoir soumis,
Puisqu'on a toujours à sa suite
Des amants faits comme des ennemis.

### 08

How ill-timed are jealousies,
And what ill fortune is it to be reduced
To the mercy of these common tyrants.
How dear it costs to have them subjugated,
Since one always has in one's train
Loving deeds as well as hostile ones.

### (08)

### 08

Wie sind die Eifersüchtigen lästig, / Und welch Unglück ist es, der Gnade / Dieser gewöhnlichen Tyrannen ausgeliefert zu sein. / Teuer kommt es den zu stehen, der sich ihnen unterwerfen muss, / Denn dann hat man immer mit Liebenden zu tun, / Die wie Feinde sind.

### 08

Qué inoportunos son los celosos, / Y qué desdicha verse reducidos / A la merced de estos comunes tiranos. / Cuánto cuesta haberlos sometido, / Pues seguimos arrastrando / A amantes convertidos en enemigos.

### 09

E che sarebbe amor senza cochette?
Foco privo d'ardor,
Arco senza saette.
Più forza al rispetto,
Men provoca affetto
Onesta bellezza,
Mortal peste in amore è la saggezza.

### 09

And what would Cupid be without his flirtations?
Fire deprived of heat,
A bow without its darts.
More forces the respect,
Less provokes the feeling
The honest beauty,
Good sense is a mortal plague in love!

### 09

Et que serait l'amour sans coquetterie ? / Un feu privé d'ardeur, / Un arc sans flèches. / Plus elle force le respect, / Moins elle provoque l'affect, / L'honnête beauté : / Peste mortelle en amour est la sagesse !

### 09

Und was wäre die Liebe ohne die Leichtfertigen? / Feuer ohne Hitze, Bogen ohne Pfeile. / Größere Macht für die Ehrbarkeit, / Weniger aufreizendes Gefühl, / Tugendhafte Schönheit, / In der Liebe ist die Weisheit tödlich wie die Pest!

### 09

¿Y qué sería el amor sin las coquetas? / Fuego privado de ardor, / Arco sin saetas. / Más fuerza el respeto, / Menos provoca el afecto / La belleza honesta, / ¡Mortal peste en amor es la cordura!

## Ballet d'Alcidiane

### 10

Amiam dunque, infin ch'è lecito,
Né cerchiamo altre venture.
Le sciagure han purtroppo
Il pié sollecito.
Quando un core
In amore
Puo' godere altra beltà,
S'altro cerca è vanità.

Volan gl'anni, i giorni volano,
Dell'etade il più bel fiore

### 10

Then let us love, whilst it may be permissible,
Let us not seek other adventures.
He who is swift unfortunately has
An obliging foot.
When a heart
In love
Can have a good time with one beauty
Whilst looking out for another. That is vanity!

Fly the years, the days fly by,
From the age of the most beautiful flower,

### 10

Aimons donc jusqu'aux limites du licite, / Ne cherchons pas d'aventures au-delà. / Les scélérats ont malheureusement / Le pied léger. / Quand un cœur / En amour / Peut jouir d'une telle beauté, / Et en recherche une autre, c'est de la vanité !

Volent les ans, les jours s'envolent, / De l'âge la fleur la plus belle, / Trop

### 10

Wir lieben also so sehr, wie es statthaft ist, / Und suchen nicht nach einem anderen Schicksal. / Das Unheil hat unseren Fuß / Dennoch straucheln lassen. / Wenn ein Herz / Voller Liebe / Sich an einer anderen Schönheit erfreuen kann, / Dann ist weiteres Suchen vergebens.

Es fliegen die Jahre, die Tage, sie fliegen, / Die schönsten Blumen der

### 10

Amemos pues, mientras sea lícito, / No busquemos otras aventuras. / El celerado tiene desgraciadamente / El pie solícito. / Cuando un corazón / En amor / Puede regocijarse con una beldad, / Y busca a otra, ¡eso es vanidad!

Vuelan los años, los días vuelan, / De la edad la flor más bella, / Demasiado

Brevi l'ore troppo ahimé
Ratto ne involano.
Ma se un'alma
Ha la palma
Di gradita alta beltà,
S'altro cerca è vanità.

The hours, alas, are too short,
They take flight in vast numbers.
But if one soul
Is full to the brim
With a pleasant and lofty beauty,
Whilst looking for another. That is vanity!

brèves les heures, hélas, /
Rapidement prennent le vol. / Mais si une âme / Est comblée / Par une haute et plaisante beauté, / Et en recherche une autre, c'est de la vanité !

Lebenszeit. / Ach, viel zu kurz sind die Stunden, / Und sie entfleuchen wie geraubt. / Aber wenn eine Seele Es errungen hat, / Einer anderen Schönheit angenehm zu sein, / Dann ist weiteres Suchen vergebens.

breves, las horas, aymé, /
Raudamente emprenden el vuelo. / Mas si un alma / Está colmada / De placentera alta beldad, / Y busca a otra, ¡eso es vanidad!

## Ballet de Flore (LWV 40)

**11**

Vénus

Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir
Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !

Cher Adonis que ton sort est funeste,
Et que le mien est digne de pitié !
Vien, monstre furieux, viens dévorer le reste,
Et n'en fay pas à moitié,
Que les traits de la mort auraient pour moi de charmes !
Mais sur mes jours ils n'ont point de pouvoir,
Et ma divinité réduit mon désespoir
A d'éternels soupirs, à d'éternelles larmes.

Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir
Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !

Vous voulez, Destins, est-il possible
Que lui mourant je conserve le jour,

**11**

Venus

Ah! How cruel it is not being able to die
Whilst having a tender heart, one made for suffering!

Dear Adonis, how grievous is your luck,
And how worthy of pity is mine!
Come, vile monster, come and devour the remains,
And don't only do half of it,
For death's features should have been appealing for me!
But for my days, they hold no power
And my divinity reduces my despair
To eternal sighs, to eternal weeping.

Ah! How cruel it is not being able to die
Whilst having a tender heart, one made for suffering!

Are you wanting, Fates, is it possible
That by his dying, I should maintain the day,

**(11)**

**11**

Venus

Ach, welche Qual ist es, nicht sterben zu können / Und ein zärtliches Herz zu haben, das für das Leiden gemacht ist.

Geliebter Adonis, wie verhängnisvoll ist dein Schicksal, / Und wie beklagenswert ist das meinige? / Komm, du tobendes Ungeheuer, komm und verschlinge den Rest, / Und tu es nicht nur halb. / Wie erstrebenswert wäre für mich das Antlitz des Todes! / Aber über meine Tage hat er keine Macht, / Und meine Göttlichkeit vermindert meine Verzweiflung / Und macht sie zu ewigen Seufzern und ewigen Klagen.

Ach, welche Qual ist es, nicht sterben zu können / Und ein zärtliches Herz zu haben, das für das Leiden gemacht ist.

Willst Du es, Schicksal, sollte es nicht möglich sein, / Dass ich für den

**11**

Venus

¡Ay, qué crueldad no poder morir / Y tener un corazón tierno y formado para sufrir!

Querido Adonis, ¡funesta es tu suerte, / Y la mía digna de piedad! / Ven, monstruo furioso, ven y devora el resto, / Y no lo hagas a mitad, / ¡Los rasgos de la muerte tendrían, para mí, tantos encantos! / Mas sobre mis días, no tienen poder, / Y mi divinidad reduce mi desesperanza / A unos eternos suspiros, a unas eternas lágrimas.

¡Ay, qué crueldad no poder morir / Y tener un corazón tierno y formado para sufrir!

¿Queréis, Destinos, es posible, / Que él muriendo, conserve yo el día, / Y

Et ne devrais-je pas paraître aussi sensible
A sa mort qu'à son amour ?
Lui qui des dieux jaloux attira le tonnerre,
Qui m'aima tant, que je n'aimai pas moins,
Et qui par de si doux, et de si tendres soins
M'ôta le goût du Ciel en faveur de la Terre.

And must I not be as ready
For his death as I was for his love?
He, who incited the jealous gods to thunderbolts,
Who loved me so much, and who I loved no less,
And through whose so sweet and so tender cares
Left me the taste of Heaven in favour of the Earth.

Sterbenden den Tag bewahre, / Und sollte mich sein Tod nicht genauso tief / Zu treffen scheinen wie seine Liebe? / Er, der den Donner der eifersüchtigen Götter heraufbeschwor, / Der mich so sehr liebte und den ich nicht weniger liebte, / Und der mir mit so süßer, so zärtlicher Sorgfalt / Die Vorliebe für den Himmel zu Gunsten der Erde nahm.

no me muestre tan sensible / A su muerte como lo fui a su amor? / Él, que de los dioses celosos provocó el trueno, / Que tanto me amó, y que yo no amé menos, / Y mediante tan dulces y tan tiernos cuidados / Me quitó el gusto del Cielo dándome el de la Tierra.

Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir
Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !

Ah! How cruel it is not being able to die
Whilst having a tender heart, one made for suffering!

Ach, welche Qual ist es, nicht sterben zu können / Und ein zärtliches Herz zu haben, das für das Leiden gemacht ist.

¡Ay, qué crueldad no poder morir / Y tener un corazón tierno y formado para sufrir!

## Ballet d'Alcidiane

**12**

Cede al vostro valore ogni deità,
La Fortuna et l'Amore per vinto si da.

Sorte ch'ognor leggera
Volubil girò
Sua incostante carriera
Per sempre fermò,
Liet'a vostro favore
Immobil si sta.

Cede al vostro valore ogni deità,
La Fortuna et l'Amore per vinto si da.

Stassi in sede divina
Amore di fé,
Questa in trono destina
Al vostro bel piè.

**12**

All deity yields before your valour,
Fortune and Love give up.

Luck, always flippant
And fickle, altered
Its erratic route
And for ever stopped
Happy to receive your favour.
Immobile it remained.

All deity yields before your valour,
Fortune and Love give up.

From your divine seat
Faithful love
Stations Fortune on his throne
At your comely foot.

**12**

Que cèdent à votre valeur tous les dieux, / Que la Fortune et l'Amour se rendent à vous.

Sort, qui toujours léger / Et fluctuant, changea / Son cours inconstant / Et à tout jamais s'arrêta, / Heureux de votre faveur, / S'immobilisa complètement.

Que cèdent à votre valeur tous les dieux, / Que la Fortune et l'Amour se rendent à vous.

Depuis son siège divin, / L'amour fidèle / Fut destiné par le Sort en son trône / À votre beau pied. / Pour une si noble ardeur, / Il n'a que douceur.

**12**

Vor eurer Tapferkeit gibt jede Gottheit auf, / Fortuna und Amor geben sich geschlagen.

Denn sein unbeständiger Lauf, / Der immer leichtfüßig / Und gewunden im Kreis führte, / Hat nun für immer innegehalten. / Glücklich über Eure Gunst / Steht er unbeweglich.

Vor eurer Tapferkeit gibt jede Gottheit auf, / Fortuna und Amor geben sich geschlagen.

Die Liebe zur Treue / Sitzt auf dem göttlichen Stuhl, / Der für euren schönen Fuß / Zum Thron bestimmt ist. / Zum Lohn für ein so edles

**12**

Cede ante vuestro valor toda deidad, / La Fortuna y el Amor se dan por vencidos.

Suerte, que siempre ligera / Y voluble, cambió / Su inconstante carrera / Y para siempre se detuvo, / Feliz por recibir vuestro favor / Inmóvil se quedó.

Cede ante vuestro valor toda deidad, / La Fortuna y el Amor se dan por vencidos.

Desde su sede divina, / El amor fiel, / Lo destina la Suerte en su trono / A vuestro bello pie. / Para tan noble ardor / No tiene sino dulzura.

Per si nobil ardore
Dolcezze sol ha.

Cede al vostro valore ogni deità,
La Fortuna et l'Amore per vinto si da.

For such a noble ardour
Only possesses sweetness.

All deity yields before your valour,
Fortune and Love give up.

Brennen / Gibt es nichts als
Zärtlichkeit.

Que cèdent à votre valeur tous les dieux, / Que la Fortune et l'Amour se rendent à vous.

Vor eurer Tapferkeit gibt jede Gottheit auf, / Fortuna und Amor geben sich geschlagen.

Cede ante vuestro valor toda deidad, / La Fortuna y el Amor se dan por vencidos.

## Ballet des Amours déguisés (LWV 21)

**13**

Armida

Ah! Rinaldo, e dove sei?
Pur da me partir potesti,
né 'l mio duol, né i pianti miei
posson far ch'il passo arresti;
e questa è la mercé ch'a me tu dei?
Ah! Rinaldo, e dove sei?

Ahi, che s'en vola
Lunge da me,
Ed io qui sola
Scherno rimango
Di rotta fé.
Ferma Rinaldo, oh dio,
Se morta è la tua fé, morta son'io.

Dunque il bel foco
Che t'arse già,
Ceduto ha il loco
A duro ghiaccio
Di ferità.
Deh torna, idolo mio.
Se morta è la tua fé, morta son'io.

**13**

Armida

Ah! Rinaldo, where are you?
And yet you have been able to desert me,
Neither my grief, nor my tears
Can check your steps;
Is that thus how you pity me?
Ah! Rinaldo, where are you?

Alas, he is going
Far away from me.
And here, alone,
I am ridiculed,
Broken by fidelity.
Stop, Rinaldo, O heavens,
If your faithfulness is dead, then so am I.

Thus, the beautiful fire
With which you burn
Has yielded its place
To a cold, frozen
Cruelty.
Come back, my beloved,
If your faithfulness is dead, then so am I.

**13**

Armide

Ah ! Renaud, où es-tu ? / Et pourtant tu as pu me quitter, / Ni ma douleur, ni mes pleurs / Peuvent arrêter tes pas, / Est-ce ainsi que tu as pitié de moi ? / Ah ! Renaud, où es-tu ?

Ah, il s'en va / Loin de moi. / Ici, seule, / Je suis la risée / De la fidélité trahie. / Arrête-toi, Renaud, oh dieu, / Si ta fidélité est morte, je le suis aussi.

Ainsi, le beau feu / Qui te brûla / A cédé la place / A une froide / Cruauté. / Reviens, mon bien-aimé, / Si ta fidélité est morte, je le suis aussi.

**13**

Armida

Ach, Rinaldo, wo bist du? / Und doch konntest du mich verlassen, / Und weder mein Schmerz noch meine Klagen / Konnten dich zum Innehalten bewegen; / Ist dies das Mitleid, das du für mich fühlst? / Ach, Rinaldo, wo bist du?

Ach, er flieht / Weit fort von mir, / Und ich bin hier alleine, / Zum Gespött / Wegen der verratenen Treue. / Halte ein, Rinaldo, oh mein Gott, / Wenn Deine Treue starb, so bin auch ich gestorben.

So hat das schöne Feuer, / Das in dir brannte, / Seinen Platz geräumt / Für hartes Eis / Der Grausamkeit. / Oh, komm zurück, mein Geliebter. / Wenn Deine Treue starb, so bin auch ich gestorben.

**13**

Armida

¡Ah! Rinaldo ¿dónde estás? / Pudiste partir, alejarte de mí, / Ni mi dolor, ni mis llantos / Pueden frenar tus pasos; / ¿Es esa la merced que a mí tú me das? / ¡Ah! Rinaldo ¿dónde estás?

Aymé, él se va / Lejos de mí. / Y yo aquí, sola, / Me encuentro traicionada / Por la fidelidad rota. / Detente, Rinaldo, oh Dios, / Si muerta está tu fidelidad, con ella muero yo.

Así, el bello fuego / Con el que ardías, cedió el lugar / A una gélida / Crueldad. / Ay, vuelve, amado mío, / Si muerta está tu fidelidad, con ella muero yo.

Ah, che spargo indarno gridi,
Voi che foste, ond'io mi moro,
Del mio ben, del mio tesoro
Ciechi d'amore custodi infidi,
Sparite, svanite, fuggite da me.

E voi moli incantate,
Ch'al fuggitivo non arrestaste il piè,
Sparite, svanite, fuggite da me.

But I weep in vain!
You, who were
The blind guardians of love,
Of my fortune, of my treasure,
Vanish! Fly away! Away from me!

And you, enchanted walls
Who failed to restrain the fugitive,
Vanish! Fly away! Away from me!

Mais je pleure en vain ! / Vous, qui étiez / Les gardiens aveugles de l'amour, / De mon bien, de mon trésor, / Disparaissez, envolez-vous, fuyez loin de moi.

Et vous, palais enchantés / Qui n'avez pas arrêté le fugitif, / Disparaissez, envolez-vous, fuyez loin de moi.

Ach, ich weine vergebens / Und ich verzehre mich, und ihr, / Die ihr blinde und ungetreue Wächter für die Liebe / Meines Geliebten, meines Schatzes wart, / Geht fort, verschwindet, flieht vor mir!

Und ihr verzauberten Ufer, / Die ihr den Fuß des Fliehenden nicht aufhieltet, / Geht fort, verschwindet, flieht vor mir!

¡Ah, esparzo en vano mis llantos! / Vosotros, que fuisteis, mientras me moría, / Ciegos de amor, custodios infieles / De mi bien, de mi tesoro, / Desapareced, desvaneceos, huid de mí.

Y vosotras, murallas encantadas / Que no habéis retenido al fugitivo, / Desapareced, desvaneceos, huid de mí.

## Fabio Bonizzoni & La Risonanza on Glossa

Georg Friedrich Haendel
Le Cantate per il Cardinal Pamphili
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921521 (cantate italiane, I)

Georg Friedrich Haendel
Le Cantate per il Marchese Ruspoli
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921522 (cantate italiane, II)

Georg Friedrich Haendel
Le Cantate per il Cardinal Ottoboni
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921523 (cantate italiane, III)

Georg Friedrich Haendel
Aminta e Fillide
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921524 (cantate italiane, IV)

Georg Friedrich Haendel
Clori, Tirsi e Fileno
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921525 (cantate italiane, V)

Johann Sebastian Bach
Goldberg Variations
Fabio Bonizzoni, harpsichord
Glossa GCD P31508

Domenico Scarlatti
The Last Sonatas
Fabio Bonizzoni, harpsichord
Glossa GCD P31507

Barbara Strozzi
Opera Ottava. Arie & Cantate
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921503

Giuseppe Sammartini
Concertos for the Organ
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921505

Bernardo Storace
Selva di Varie Compositioni
Fabio Bonizzoni, harpsichord & organ
Glossa GCD 921506

*produced by:*

Glossa Music, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

*for:*

MusiContact GmbH
Heuauerweg, 21
D-69124 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com