Leonardo Vinci
(1690-1730)

Fileno
Soprano Cantatas

Emanuela Galli
Francesca Cassinari

Stile Galante
Stefano Aresi

Stile Galante thanks the Parish Community of Dosimo/Quistro,
don Claudio Rubagotti, Nicolò Ferrari, Federico Franchin, Francesco Chiari
and Giampaolo Penna for their help.

www.stilegalante.it

Fondazione PERGOLESI SPONTINI

CENTRO DI MUSICA ANTICA Pietà de' Turchini

Leonardo Vinci
(1690-1730)

Fileno

Soprano Cantatas

Stile Galante

Emanuela Galli · soprano
Francesca Cassinari · soprano

Claudia Combs · violin I
Eva Saladin · violin II
Anna Stegmann · recorder
Gabriele Palomba · theorbo
Giovanni Valgimigli · violone
Andrea Friggi · harpsichord

Stefano Aresi · direction

Gaspare Traversi (1722-1770): La lezione di musica (oil on canvas)
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (USA)

Fileno

Soprano Cantatas

Leonardo Vinci (1690-1730)
Mesta, oh Dio, tra queste selve
Cantata for Vittoria Tesi (Emanuela Galli)

1	*Mesta, oh Dio, tra queste selve*	7:37
2	*Voi, giusti Numi, almeno*	4:07
3	*In mezzo all'onde irate*	5:41

Alessandro Scarlatti (1660-1725)
Fille, tu parti? Oh Dio!
Cantata wrongly attributed to Vinci
(Francesca Cassinari)

4	*Fille, tu parti? Oh Dio!*	1:43
5	*La mia fede ed il mio amore*	3:24
6	*Ma vanne, vanne pur*	1:18
7	*Vanne, mio ben, lieta e contenta*	3:08

Leonardo Vinci
Mi costa tante lacrime
(Emanuela Galli)

8	*Mi costa tante lacrime*	4:45
9	*Tu il sai, Fille, tu il sai*	1:43
10	*Se m'amassi con quel cor*	4:00

Leonardo Vinci
Recorder Sonata in a minor

11	*Arioso*	2:30
12	*Allegro*	1:35
13	*Largo*	1:46
14	*Allegro · Minué*	2:12

Leonardo Vinci
Amor, di Citerea (Francesca Cassinari)

15	*Amor, di Citerea*	1:07
16	*A te solo, oh casto Dio*	3:58
17	*Fortunate mie pene!*	0:50
18	*Tu spiega il mio diletto*	3:43

Leonardo Vinci
Parto. Ma con qual core
Cantata for the leaving of Faustina Bordoni Hasse
from Naples (Emanuela Galli)

19	*Parto. Ma con qual core*	2:09
20	*Chi m'ascolta, chi mi vede*	4:47
21	*Ecco, mi parto: addio!*	1:13
22	*Qual ruscelletto*	2:49

Leonardo Vinci und die Kantate in Neapel

Die italienische Kammerkantate ist eine der interessantesten und am wenigsten erforschten Gattungen der Vokalmusik des 18. Jahrhunderts. Insbesondere das in Neapel entstandene Repertoire bietet die Gelegenheit, ganz in diese intime Klangwelt einzutauchen, die diese für den privaten Rahmen entstandene Musik aus einer Stadt bietet, die als bedeutendes europäisches Musikzentrum galt. Dieser Ruf verdankt sich der enormen Anzahl ausgezeichneter Komponisten, die an den neapolitanischen Konservatorien ausgebildet wurden und der hervorragenden Qualität der Werke aus dieser Stadt, die in ganz Europa kursierten – insbesondere Opern und Kantaten. Die neapolitanische Klanglandschaft wirkte auf Touristen und Intellektuelle aus ganz Europa so anziehend, dass die Stadt in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer der obligatorischen Stationen der *Grand Tour* durch Italien wurde, was überdies der Wiederentdeckung der antiken Städte Paestum und Pompeji zu verdanken war. Musik wurde überall gespielt und war allerorten zu hören: in Theatern, Privatwohnungen und Kirchen, bei Prozessionen, öffentlichen Festen oder zu privaten Anlässen, auf den Plätzen und in den Straßen.
Das eher private musikalische Umfeld bot die ideale Umgebung für die Aufführung weltlicher Kammerkantaten. Zahlreiche Komponisten und Sänger, die am Ende ihrer Ausbildungszeit standen, nutzten diese Gelegenheiten für ihr Debüt vor einem Publikum, das ihre zukünftige Laufbahn fördern und unterstützen konnte. Aus diesem Grunde war die Kammerkantate bei jungen Komponisten und Musikern eine äußerst beliebte Gattung. Aber erst in jüngster Zeit begann die Musikwissenschaft mit der Untersuchung dieser Gattung, die ein bedeutendes Repertoire hervorbrachte, das in ganz Europa verbreitet war, wie die eindrucksvolle Menge überlieferter Quellen aus verschiedenen Bibliotheken belegt.
Die Kantate bestand aus einer Reihe von Versen (Rezitativen), die sich mit Arien abwechseln, und wurde von Melodieinstrumenten oder ausschließlich mit Basso continuo begleitet, der auf einem Tasteninstrument oder auch nur auf dem Cello, der Gambe, der Laute u.a. gespielt wurde. Sie hatte in einem kleineren Rahmen die gleiche musikalische Atmosphäre wie eine auf der Bühne aufgeführte Oper. Das Werkverzeichnis der meisten neapolitanischen Komponisten enthält weltliche Kammerkantaten, eine Gattung, die ohne großen Aufwand aufgeführt werden konnte.

Die Kantaten von Leonardo Vinci (1690-1730) sind ein Musterbeispiel für typische Werke eines neapolitanischen Komponisten im Verlauf seiner Karriere. Vinci stammt ursprünglich aus dem Süden des Königreichs (geboren in Strongoli/Kalabrien); am Ende seiner Ausbildung bei Gaetano Greco – einem Schüler von Francesco Provenzale – am Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo wurde Vinci *Maestro di Cappella* des Fürsten von Sansevero, Don Paulo di Sangro. Erste Erfolge errang er mit einer Reihe von Opern in neapolitanischem Dialekt („lingua napoletana"), die zu den ersten Meisterwerken dieser Gattung gehören. Nach dem Tod von Alessandro Scarlatti im Jahr 1725 wurde Vinci zum *pro-vicemaestro* der königlichen Kappelle in Neapel ernannt. In dieser Zeit begann auch seine umfangreiche Zusammenarbeit mit dem Dichter Metastasio, die zur Entstehung zahlreicher Opere serie über dessen Libretti führte. Diese waren in Italien und in ganz Europa extrem erfolgreich, insbesondere in London, wo 1725 einige Arien Vincis in das Pasticcio *Elpidia* aufgenommen wurden. Komponisten wie etwa G. F. Händel wurden durch Vincis Kunst beeinflusst, aber seine brillante Laufbahn fand durch seinen vorzeitigen Tod ein jähes Ende – Vinci wurde unter ungeklärten Umständen vergiftet.

Obwohl Vinci zu seinen Lebzeiten und auch später anhaltender Erfolg beschieden war, sind nur etwas mehr als 20 seiner Kammerkantaten erhalten. Es ist interessant, den genauen Kontext und die Bedeutung jeder dieser Kantaten und sogar der einzelnen Quellen zu untersuchen. Die Kantaten *Parto ma con qual core* und *Fille tu parti, oh Dio* zum Beispiel beschäftigen sich mit dem Thema des Abschieds. Die erste widmete Vinci der venezianischen Mezzosopranistin Faustina Bordoni (1697-1781), einer der berühmtesten Sängerinnen des Jahrhunderts, der späteren Ehefrau von Johann Adolf Hasse und einer Freundin Metastasios. Sie sang auch in Vincis erster Opera seria *Publio Cornelio Scipione* am Theater San Bartolomeo in Neapel (1722). Sicher wollte Vinci seiner Lieblingssängerin bei ihrem Abschied von Neapel eine Ehre erweisen. Die zweite Kantate *Fille tu parti, oh Dio* wurde von Musikwissenschaftlern Alessandro Scarlatti (1660-1725) zugeschrieben. Scarlattis Werkverzeichnis enthält (im Unterschied zu Vincis nicht sehr umfangreichem Schaffen) über 600 Kantaten. Wenn man diese eindrucksvolle Menge und Scarlattis schon zu Lebzeiten immense Popularität bedenkt, ist es naheliegend, dass sich in diesem Werkkatalog auch zahlreiche zu Unrecht zugeschriebene Werke befinden. Aber nur in einer der 15 Quellen für *Fille tu parti, oh Dio*, nämlich dem Manuskript *Cantata 19* im Konservatorium von Neapel, wird sie statt Scarlatti Leonardo Vinci zugeschrieben. Diese Handschrift enthält viele Kantaten, die – zum Teil zu Unrecht – Vinci als Komponisten nennen. *Fille tu parti* wurde aller Wahrscheinlichkeit nach von Alessandro Scarlatti verfasst, wie sich durch stilistische und philologische Untersuchungen nachweisen lässt, aber die Tatsache, dass sie in dieser Quelle enthalten ist, belegt den üblichen Gebrauch der Werke beider Komponisten im gleichen aristokratischen Musikumfeld in Neapel. Außerdem ist sie ein Beispiel für eine der wichtigsten wissenschaftlichen Fragestellungen bei der Untersuchung dieser Kantaten: die Angabe eines falschen Urhebers.
Die Kantate *Mi costa tante lagrime* spielt an einem typisch arkadischen Schauplatz mit Nymphen und Hirten. Die Geschichte des zurückgewiesenen Liebhabers, der unter der undankbaren Fille leidet, wird in zwei lyrische Momente aufgeteilt, wobei die beiden Arien ein zentrales Rezitativ

umrahmen und eine süße pastorale Oase bilden, die Vinci mit seiner Kunstfertigkeit intensiv nachzeichnet. *Mesta oh Dio* ist vielleicht die erfolgreichste der Kantaten Vincis und in zahlreichen europäischen Bibliotheken überliefert. Außerdem gibt es in einer spanischen Quelle sogar eine Version mit zwei Texten, einem geistlichen und einem weltlichen. Diese Kantate für Sopran und Streicher ist ein Beispiel für Vincis typischen virtuosen Stil, der besondere Ansprüche an die Fertigkeiten der Ausführenden stellt. Sollte *Parto ma con qual core* tatsächlich für Faustina geschrieben worden sein, so wurde *Mesta oh Dio* für eine andere berühmte Sängerin komponiert: Vittoria Tesi (1700-75), eine der bekanntesten ihrer Generation. Die Tesi sollte im Verlauf ihrer Karriere mehrmals mit Vinci und seiner Musik zu tun haben – erstmals im Jahr 1724, als sie in Neapel die Titelrolle in *L'Eraclea* sang. Die Kantate besteht aus zwei Arien mit unabhängigen Violinstimmen und einem zentralen Rezitativ; ihr pastoraler, von Metastasio inspirierter Text handelt von der Liebesgeschichte der Irene, die von Fileno betrogen wird. Der rezitativische Abschnitt im *Stile concitato* spiegelt die dramatische Natur des Textes wider, wobei der Dialog zwischen der Stimme und dem Instrumentalpart besonders hervorgehoben wird, der durch das tonmalerische Nachzeichnen von Wettereignissen charakterisiert ist.

Amor di Citerea ist eine Hymne an die Liebe und die Süße der Liebeshändel. Die beiden Arien, denen jeweils ein Rezitativ vorausgeht, breiten das musikalische Thema genüsslich aus. Die erste Arie "A te solo, oh casto Dio", die bewusst mit archaischen Mitteln arbeitet, ist ein hypnotisches *Affettuoso* im 3/4-Takt, die in einem extremen Gegensatz zur zweiten Arie im 2/4-Takt steht, einer Explosion sowohl innerlicher als auch äußerlicher Freunden.

Leonardo Vincis *Sonata per flauto* in a-Moll wurde erst kürzlich allgemein verfügbar, wie auch wenige seiner weiteren Blockflötenwerke. Sie ist ein Beispiel früher Kammermusik, die ebenfalls für einen Virtuosen der Zeit komponiert wurde. Sie ist fünfsätzig aufgebaut *(Arioso, Allegro, Largo, Allegro, Minué)* und reich an harmonischen und rhythmischen Mustern, die ihre Struktur sehr interessant machen. Dabei versetzt die Wiederholung einzelner Abfolgen den Zuhörer geradezu in Hypnose.

Das Repertoire, das in Neapel in Privaträumen zur Aufführung kam, erforderte eine relativ geringe Anzahl von Sängern und Instrumentalisten. Man kann sich also ein sehr intimes musikalisches Umfeld vorstellen. Um es dem Zuhörer zu ermöglichen, sich ein genaueres Bild vom Kontext dieser Musik zu machen, ist es hilfreich, sich mit der Ikonographie zu beschäftigen, beispielsweise mit einer Konzertabbildung des neapolitanischen Malers Gaspare Traversi (Nelson Atkins Museum, Kansas City), das um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstand. Auf diesem Ölgemälde führen die Musiker (eine Sängerin am Cembalo, neben ihr ein Flötist und ein Cembalist), eine Kantate „a voce sola" auf, sorgfältig angeleitet von einem *maestro di cappella*, der ein zusammengerolltes Notenblatt in der Hand hält. Dabei handelt es sich um die Kantate *Sorge la bella aurora*, von Porpora, Vincis Erzrivalen, wie man auf dem Manuskript lesen kann, das auf dem Cembalo steht. Sie wird für ein kleines erlesenes Publikum aufgeführt, das aus fünf adligen und bürgerlichen Zuhören sowie einer Katze besteht.

Giulia Anna Romana Veneziano

Leonardo Vinci and the cantata in Naples

The Italian chamber cantata is one of the most interesting and less investigated genres of eighteenth century vocal music. In particular, the repertoire produced in Naples offers the opportunity to be immersed in the intimate sound world of private music in a city considered to be one of the capitals of European music. This reputation was due to the large number of eminent composers trained in the Neapolitan Conservatoires, and to the high quality of the works circulating throughout Europe - particularly operas and cantatas. The Neapolitan soundscape would attract tourists and intellectuals from all parts of Europe, to such an extent that, towards the middle of the eighteenth century, Naples became a favoured stop on the Italian grand tour, thanks also to the great attraction of rediscovering ancient towns such as Paestum and Pompei. Music was played and could be heard everywhere: in theatres, private houses, churches, during processions, public festivals or on private occasions, in the squares and on the streets.
The more private musical surroundings were ideal environments for secular chamber cantata performances. In this context many composers and singers, who had finished their education, made their debut in front of an audience that could promote and support their eventual career. This is why the chamber cantata was a very popular musical genre amongst young composers and performers. But only in recent times have the musicologists started to investigate the genre as the origin of an important repertoire circulating throughout Europe, which is indicated by the impressive quantity of sources surviving in different libraries.
Consisting of a series of lines (recitatives) alternating with arias, accompanied by melodic musical instruments or just by a basso continuo (performed on a keyboard and other instruments such as the cello or viola da gamba, lutes, etc.), the cantata offered on a smaller scale the same musical atmosphere as an opera portrayed on stage. The majority of Neapolitan composers include in their catalogue secular chamber cantatas, a genre which could be performed without great expenditure.

The cantatas by Leonardo Vinci (1690-1730) are a prime example of the typical production of a Neapolitan composer during his career. Vinci came originally from the south of the Kingdom (born in Strongoli, in Calabria). At the end of his studies with Gaetano Greco – a pupil of Francesco Provenzale – at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, he became *Maestro di Cappella* of the Prince of Sansevero Don Paulo di Sangro. He obtained his first success with a series of operas in Neapolitan dialect ("lingua napoletana"), among the first masterworks in this genre. After the death of Alessandro Scarlatti in 1725, Vinci was appointed *pro-vicemaestro* to the Royal Chapel in Naples. In the same period, he started a strong collaboration with the poet Metastasio, setting many librettos of "opera seria" by him, which achieved immense popularity in Italy and the rest of Europe, especially in London, where, in 1725, a number of arias by him were featured in the pasticcio *Elpidia*. Composers like Handel were influenced by Vinci's art, but his brilliant career was cut short by his premature death from poisoning in circumstances, which are still unexplained.
Despite Vinci's success in his lifetime, which endured after his death, his remaining chamber cantatas number only a little over twenty. It is interesting to discover the precise context and the meaning of each of these cantatas, and even the individual source. For instance, the cantatas *Parto ma con qual core* and *Fille tu parti, oh Dio*

Francesca Cassinari

are linked to the theme of departure. The first was dedicated by Vinci to the Venetian mezzo-soprano Faustina Bordoni (1697-1781), one of the most celebrated female singers of the century, later the wife of Johann Adolf Hasse and friend of Metastasio. She sang Vinci's first opera seria, *Publio Cornelio Scipione* at the St. Bartolomeo Theatre in Naples (1722). Certainly Vinci wanted to pay tribute to his favourite singer on the occasion of her departure from Naples. The second cantata, *Fille tu parti, oh Dio*, has been attributed by scholars to Alessandro Scarlatti (1660-1725). The catalogue of Scarlatti's cantatas, unlike Vinci's reduced output, comprises over 600 titles. Considering this impressive amount, and Scarlatti's immense popularity during his lifetime, it is reasonable to find lots of false attributions in the catalogue. Only in one of the 15 sources for *Fille tu parti, oh Dio* (namely the manuscript Cantata 19 in the Naples Conservatoire Library) is the music attributed to Leonardo Vinci and not to Scarlatti. The manuscript preserves many cantatas attributed (sometimes wrongly) to Vinci. *Fille tu parti* was very probably written by Alessandro Scarlatti (as demonstrated by stylistic analysis and for philological reasons), but its existence in this source shows us the customary use of the works of both composers in the same aristocratic context of music in Naples. In addition it is one of the most difficult scientific questions in the study of these cantatas: the erroneous attribution of authorship.
The cantata *Mi costa tante lagrime* has a typical Arcadian setting with nymphs and shepherds. The tale of the lover, rejected victim of the ungrateful Fille, is divided into two lyrical moments, with the two arias surrounding a central recitative and forming a sweet pastoral oasis portrayed by Vinci with his intensive skill. *Mesta oh Dio*, perhaps the most successful of Vinci's cantatas, is preserved in many European libraries. Moreover, a Spanish version exists with two texts, one sacred and one profane. This cantata, for soprano and small string orchestra, shows Vinci's typical virtuoso style, which requires considerable skill in performance. If *Parto ma con qual core* was indeed written originally for Faustina, the cantata *Mesta oh Dio* was composed for another celebrated singer, Vittoria Tesi (1700-1775), one of the best-known of her generation. Tesi was to encounter Vinci and his music on several occasions in the course of her career. The first time was in 1724, when she sang the title role of *L'Eraclea* in Naples. Consisting of two arias with independent violin parts and a central recitative, the cantata has a pastoral text, Metastasian in inspiration, based on the love story of Irene, betrayed by Fileno. The recitative section, in *stile concitato*, reflects the text's dramatic nature, underlining the dialogue between the voice and the instrumental part, characterized by a sound picture of weather occurrences.
Amor di Citerea is a hymn to love and the sweetness of the love affair. The two arias, both preceded by a recitative, display the musical theme with obvious pleasure. The first aria, "*A te solo, oh casto Dio*", using archaic means on purpose, is a hypnotic *Affettuoso* in 3/4, in total contrast to the second aria's Allegro in 2/4, an explosion of both internal and external pleasure.

Leonardo Vinci's *Sonata per flauto* in A minor was only recently discovered - like several of his other works for recorder. It is an example of earlier chamber music clearly composed for a virtuoso of the time. Divided into five movements (*Arioso, Allegro, Largo, Allegro, Minué*), it is rich in harmonic and rhythmical patterns, making its structure very interesting, with repetitive schemes creating in the listener a nearly hypnotic state of mind.

The repertoire played in the private rooms of Naples required a reduced number of singers and instrumentalists. This leads us to imagine very intimate musical surroundings. To help recreate a more precise image of the musical context in Naples, we suggest the listener has a look at the iconography, such as the concert depicted by the Neapolitan Gaspare Traversi (Nelson Atkins Museum, Kansas City) around the middle of the eighteenth century. In this painting the performers (a female singer at the harpsichord, alongside a flautist and a cello player), are playing a "cantata a voce sola", carefully directed by a "*maestro di cappella*" (holding a roll of music). It is from the cantata *Sorge la bella aurora*, by Porpora, Vinci's arch-enemy, as can be read from the manuscript on the keyboard. It is being played for a small privileged audience, which consists of five noble and bourgeois listeners, and a cat.

Giulia Anna Romana Veneziano

La cantate de chambre italienne est l'un des genres les plus intéressants et les moins étudiés de la musique vocale du 18e siècle. Notamment le répertoire napolitain est une opportunité de plonger dans cet univers sonore intime que propose une musique composée pour le cadre privé dans une ville considérée alors comme le centre musical européen par excellence. Une réputation redevable du nombre considérable de compositeurs hors pair formés dans les conservatoires napolitains et de la qualité supérieure d'œuvres diffusées dans toute l'Europe – en particulier opéras et cantates. Le paysage sonore napolitain exerçait sur les visiteurs et intellectuels de toute l'Europe une attraction telle que la ville devint au milieu du 18e siècle l'une des étapes obligatoires du *Grand Tour* d'Italie, ce qui du reste était dû aussi à la redécouverte des villes antiques de Paestum et Pompéi. La musique était omniprésente : dans les théâtres, les appartements particuliers et les églises, lors des processions, fête publiques ou occasions privées, sur les places et dans les rues.
Le contexte musical plutôt officieux était un terrain idéal pour la représentation de cantates de chambre profanes. Nombre de compositeurs et de chanteurs ayant achevé leur formation mettaient ces occasions à profit pour faire leurs premiers pas devant un public susceptible d'encourager et de promouvoir leur future carrière. Une raison pour laquelle la cantate de chambre était un genre extrêmement apprécié des jeunes compositeurs et musiciens. Mais la musicologie n'a commencé que récemment à se pencher sur ce genre à l'origine d'un répertoire significatif, diffusé dans toute l'Europe, comme l'atteste la quantité impressionnante de sources conservées de différentes bibliothèques.
La cantate se composait d'une série de vers (récitatifs) alternant avec des airs et était accompagnée d'instruments mélodiques ou de la seule basse continue jouée sur un instrument à clavier ou simplement au violoncelle, à la viole de gambe, sur le luth e. a. Dans un cadre plus restreint, elle possédait la même atmosphère musicale qu'un opéra représenté sur scène. Le catalogue des œuvres de la plupart des compositeurs napolitains contient des cantates de chambre profanes, un genre qui pouvait être représenté à peu de frais.

Les cantates de Leonardo Vinci (1690-1730) sont exemplaires d'œuvres typiques d'un compositeur napolitain au cours de sa carrière. Vinci est originaire du sud du royaume (né à Strongoli en Calabre) ; à la fin de sa formation chez Gaetano Greco – un élève de Francesco Provenzale – au Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, Vinci devient *Maestro di Cappella* du prince de Sansevero, Don Paulo di Sangro. Il obtient ses premiers succès avec une série d'opéras en dialecte napolitain (« lingua napoletana ») qui comptent parmi les premiers chefs-d'œuvre du genre. À la mort d'Alessandro Scarlatti en 1725, Vinci est nommé *provicemaestro* de la chapelle royale de Naples. C'est à cette époque que commence sa vaste coopération avec le poète Metastasio, qui verra naître un grand nombre d'opere serie sur ses livrets. Ces œuvres connurent un succès énorme en Italie et dans toute l'Europe, notamment à Londres où en 1725, quelques airs de Vinci furent inclus dans le pasticcio *Elpidia*. Des compositeurs comme p. ex. G. F. Haendel furent influencés par l'art de Vinci, mais sa brillante carrière connut une fin abrupte en raison de sa mort prématurée – Vinci fut empoisonné dans de sombres circonstances.

Stefano Aresi

Malgré le succès de Vinci de son vivant, perdurant encore après sa mort, seule une vingtaine de ses cantates de chambre a été conservée. Il est intéressant d'étudier le contexte précis et la signification de chacune de ces cantates, voire même des sources respectives. Les cantates *Parto ma con qual core* et *Fille tu parti, oh Dio* par exemple ont pour sujet l'adieu. Vinci dédicaça la première à la mezzo-soprano vénitienne Faustina Bordoni (1697-1781), l'une des plus célèbres cantatrices du siècle, future épouse de Johann Adolf Hasse et amie de Metastasio. Elle chanta aussi dans le premier opera seria de Vinci *Publio Cornelio Scipione* au théâtre St. Bartolomeo de Naples (1722). Vin-

ci voulait sans aucun doute rendre hommage à sa cantatrice favorite lorsque celle-ci fit ses adieux à Naples. La deuxième cantate *Fille tu parti, oh Dio* fut attribuée par des musicologues à Alessandro Scarlatti (1660-1725). Le catalogue des œuvres de Scarlatti contient (à la différence de la création peu abondante de Vinci) plus de 600 cantates. Si l'on considère cette quantité impressionnante et l'immense popularité de Scarlatti de son vivant déjà, il est logique de trouver dans son catalogue nombre d'œuvres qui lui sont attribuées à tort. Mais dans une seule des 15 sources de *Fille tu parti, oh Dio*, à savoir le manuscrit *Cantata 19* conservé au Conservatoire de Naples, elle est attribuée à Leonardo Vinci et non pas à Scarlatti. Ce manuscrit renferme beaucoup de cantates qui – parfois à tort – désignent Vinci comme compositeur. *Fille tu parti* fut très probablement écrite par Alessandro Scarlatti comme l'attestent des examens stylistiques et philologiques mais le fait qu'elle figure dans cette source prouve l'emploi courant des œuvres des deux compositeurs dans le même contexte musical aristocratique napolitain. Elle illustre en outre l'une des questions scientifiques majeure dans l'étude de ces cantates : la mention d'un faux auteur.

La cantate *Mi costa tante lagrime* met en scène un jeu typiquement arcadien de nymphes et de pâtres. L'histoire de l'amant repoussé victime de l'ingrate Fille est divisée en deux moments lyriques, les deux airs encadrant un récitatif central et formant un charmant refuge pastoral que l'art consommé de Vinci dépeint en traits expressifs. *Mesta oh Dio* est peut-être la cantate de Vinci qui connut le plus grand succès et est conservée dans de nombreuses bibliothèques européennes. De plus, il existe même dans une source espagnole une version avec deux textes, un sacré et un profane. Cette cantate pour soprano et cordes est un exemple du style typiquement virtuose de Vinci exigeant une grande virtuosité de la part des exécutants. Si *Parto ma con qual core* dut avoir été effectivement composée pour Faustina, *Mesta oh Dio* fut écrite pour une autre cantatrice célèbre : Vittoria Tesi (1700-75), l'une des plus connues de sa génération. La Tesi croisa plusieurs fois Vinci et sa musique au cours de sa carrière – la première fois en 1724 lorsqu'elle chanta à Naples le rôle-titre de *L'Eraclea*. La cantate se compose de deux airs avec parties de violon autonomes et un récitatif central; son texte pastoral inspiré de Metastasio relate l'histoire d'amour d'Irene, trompée par Fileno. Le segment récitatif dans le *Stile concitato* reflète la nature dramatique du texte, le dialogue entre la voix et la partie instrumentale étant particulièrement mis en valeur, caractérisé par la peinture sonore appuyée des phénomènes naturels.

Amor di Citerea est un hymne à l'amour et à la douceur des jeux de l'amour. Les deux airs précédés chacun d'un récitatif s'étendent voluptueusement sur le thème musical. Le premier air « A te solo, oh casto Dio », qui travaille sciemment avec des moyens archaïques, est un *Affettuoso* hypnotique dans une mesure à 3/4 qui oppose un fort contraste au deuxième air à 2/4, explosion de joies intérieures et extérieures.

La *Sonata per flauto* en la mineur de Leonardo Vinci n'est disponible que depuis peu, tout comme quelques-unes de ses autres pièces pour flûte à bec. Il s'agit d'un exemple précoce de musique de chambre composée elle aussi pour un virtuose de l'époque. Elle est en cinq mouvements *(Arioso, Allegro, Largo, Allegro, Minué)* et riche en modèles harmoniques et rythmiques rendant sa structure très intéressante. La répétition de séquences isolées exerce une véritable hypnose sur l'auditeur.

Le répertoire joué dans les salons privés napolitains requérait un nombre relativement modeste de chanteurs et d'instrumentistes. On peut donc se représenter un environnement musical très intime. Pour permettre à l'auditeur de se faire une idée plus précise du contexte musical, il est utile d'avoir recours à l'iconographie, par exemple le tableau d'un concert du peintre napolitain Gaspare Traversi (Nelson Atkins Museum, Kansas City), datant du milieu du 18e siècle. Ici, les musiciens (une chanteuse au clavecin, à côté d'elle un flûtiste et un claveciniste exécutent une cantate « a voce sola », dirigés avec soin par un *maestro di cappella* qui tient en main une partition enroulée. Il s'agit ici de la cantate *Sorge la bella aurora* de Porpora, grand rival de Vinci comme on peut le lire sur le manuscrit figurant sur le clavecin. Elle est jouée pour un public choisi composé de cinq auditeurs nobles et bourgeois, ainsi que d'un chat.

Giulia Anna Romana Veneziano

Recording: August 2011, Chiesa di San Lorenzo Martire, Quistro (Italia)
Executive Producer: Michael Sawall
Recording Producer: Stefano Aresi
Sound Engineer: Marco Taio
Digital Editing: Andrea Friggi & Marco Taio
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Susanne Lowien (Deutsch) / Margherita Newborought (English - essay),
Stile Galante (English - lyrics) / Sylvie Coquillat (Français)
Cover photo: Michael Baumgartner
(www.michaelbaumgartner.de)
Artists' photos: Emanuela Galli: RibaltaLuce / Francesca Cassinari: Riccomini / Stefano Aresi: Baruffi
℗+ © 2012 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

1 Mesta, oh Dio, tra queste selve
vo' narrando il mio tormento.
Sorte! Amor! Fileno! Ahi, sento
che m'uccide il mio dolor.
Sorte ria nel duol mi lascia,
l'alma mia Fileno inganna,
ed Amor poi mi condanna
a seguire un traditor.

Woeful, oh God, among these woods,
I am singing of my torment.
Destiny! Cupid! Fileno! Alas, I feel
that grief is killing me.
My cruel destiny leaves me in pain,
my beloved Fileno deceived my soul,
and Cupid sentenced me
to follow a traitor.

2 Voi, giusti Numi, almeno,
ch'il mio dolor mirate,
d'un amante in seno pietà prendete,
quest'alma vendicate,
né degli inganni suoi
sen vada ei più così fastoso e altero:
non merita pietade un menzognero.
Sotto un fulmine cada
o 'l rapido torrente
seco lo porti e vada
in solitario lido
colui che fu così spergiuro e infido!
Eschin pur dalle selve
orridi mostri e fieri
e sanguinose belve l'uccidino,
lo sbranino, ed insepolto resti
scherno dei venti. E sia
vendicata così l'offesa mia.
Mora, sì, mora! Oh Dio!
Quel che a morte condanno è l'idol mio!
Ahimè che vaneggiando
il labbro menzogner s'oppose al cuore.
Se infido e traditor
or è Fileno mio,
forse che un giorno a noi farà ritorno,

Ye righteous Gods, at least
you can see my pain:
take care of the fate of a lover,
revenge my soul and
make him unable to go about
so lavishly and haughtily in his deceptions,
because a liar does not deserve mercy.
May he be struck down by lightning
or be carried away
by a fast stream, and may he wander
in the most lonely places:
he, who was so perjurious and false-hearted!
May terrible and brutal monsters
come out of the woods,
and bloody beasts kill him:
may they consume him and his corpse remain
unburied under the ravages of the winds.
And so, may my offence be vindicated.
Die, yes, die! Oh God...
He whom I am condemning to death is my
beloved! Alas, that my delirious mouth spoke the
opposite to what my heart feels.
If my Fileno is at present
treacherous and deceitful,
perhaps he will return to me one day,

e chiedendo pietà, pietade l'alma
non più offesa, otterrà. Sperar conviene
all'amante di lui, tradita Irene.

and asking for mercy from my soul,
will be granted this mercy and will no longer
wound me. As his lover I hope:
the betrayed Irene can only hope.

3 "In mezzo all'onde irate
talora il buon nocchiero
al lido suo primiero
spera di ritornar".
Così fra le mie pene
a me favella Amore,
e vuol che questo cuore
non lasci di sperar.

"Sometimes amidst the angry waves,
even the best boatman
wishes to return
to his native shore".
Cupid is addressing me thus,
in my troubles,
as he wishes that my heart
will not surrender hope.

4 Fille, tu parti? Oh Dio!
E qui mi lasci in braccio
al perverso rigor del mio destino?
Fille! Fille crudel!
Col solo addio dunque tu m'abbandoni,
e intrepida rimiri
da questi occhi cader rivi di pianto!
Questo, ingrata, è il tuo vanto?
Conoscere il mio amore
di qual tempra egli sia,
e ti parti? E mi lasci? Oh tirannia!
Ma pur se vuoi partir, ti prego, almeno
dammi un lieve conforto:
un solo istante pensa
al mio amor, alla mia fede.
E poi parti se vuoi partir,
ch'io ti perdono

Fille, are you leaving? Oh God!
And are you leaving me alone
with the unhappiness of my fate?
Fille! Cruel Fille!
So, are you abandoning me merely by saying
"farewell" and observing without shame
my tears flowing like streams?
Is this, you ungrateful one, your pride?
You know how strong
my love is: how can you depart?
How can you leave me? Oh tyranny!
But, if you wish to abandon me, please
give me a little comfort:
think for a while
of my love, of my loyalty.
And then depart, if you want to leave:
I will forgive you.

5 La mia fede ed il mio amore,
il mio pianto e il mio dolore,
vuol mercede e vuol pietà.

My faith and my love,
my tears and my pain,
require mercy and pity.

Ma se parti tu non m'ami,
mi disprezzi e non mi brami,
ch'il lasciarmi è crudeltà.

But, if you depart, this means you do not love me:
you despise me and are not attracted by me.
Leaving me is pure cruelty.

6 Ma vanne, vanne pur,
ove il desio ti guida,
ch'io, solitario e mesto,
godrò del tuo goder, de' tuoi contenti.
Vanne, sì, vanne in pace,
con quella sorte, oh Dio,
che mi toglie, crudele, il tuo partire,
e sovvengati un dì de' miei tormenti.
Porta teco il mio core:
a te il consegno e il dono
in segno di mia fede e del mio amore.

Begone, begone,
go wherever you wish to go,
and I will rejoice for your happiness and
satisfaction, although I will remain alone and sad.
Begone, begone, yes, go in peace,
follow the happy destiny that, oh God,
with your leaving is cruelly denied to me,
and remember my torments one day.
Keep my heart for yourself:
I give it to you as a gift,
as a token of my faith and my love.

7 Vanne, mio ben, lieta e contenta,
che tra le pene io resterò;
e l'empia sorte che mi tormenta
costante e forte io soffrirò.

Go away, my love, glad and happy:
I will remain in pain;
I will be constant and strong in suffering
the impious Fate that perturbs me.

8 Mi costa tante lacrime
l'acquisto del tuo cor,
ch'è ben ragion s'ognor
di te pavento.
Temo che d'altro ardore
forse t'accende Amore
per fare altrui beato
e me scontento.

I paid such copious tears
to obtain your heart,
that it is now reasonable
to fear you will leave me.
I fear because
you are perhaps falling in love again,
making someone else blessed by love
and leaving me in sorrow.

9 Tu il sai, Fille, tu il sai
quanto pria che 'l mio amor grato ti fosse
vissi dolente e mesto,
che sebben manifesto
fosse l'affanno mio pei tuoi bei lumi

You know very well, Fille,
how I suffered and mourned
before obtaining your love;
because you knew I was suffering for the light of
your beautiful eyes,

e sebben tutti i numi
d'amor, di fe' chiamai,
bella crudel, non mi credesti mai.
Or che sicura sei
che sol per te languisco,
che sincera è la fiamma ond'io n'avvampo,
temo che ad altro lampo,
benché falso o fugace,
tu ceda il core e m'abbandoni: e questa
gelosia di tua fede
è delle pene mie la più funesta.

and although I have invoked all the gods of Love
and Faith in my defence,
you beautiful and cruel one have never believed me.
Now, that you are sure
that I languish only for you
and a true fire makes me burn for you,
I fear that you will give your heart to another flirt,
false and fast,
and leave me: and this kind
of jealousy for your fidelity
is the most unfortunate of my pains.

10 Se m'amassi con quel cor
con cui t'amo, caro ben,
quella pena ch'ho nel sen
si farebbe mio piacer.
Ma l'aver sempre timor
del tuo amor, della tua fe',
questo è quel che rende in me
l'alma oppressa ed il pensier.

If you love me with the same passion
with which I love you, my dearest,
the pain I feel in my heart would be
transformed into pleasure.
I am always afraid
of losing your love or being betrayed,
and this state of affairs
oppresses my soul and mind.

15 Amor, di Citerea
gentilissimo figlio,
inclito nume, e del Cielo e del Mondo
e pregio e lume:
a te so degg'io
l'onor di mia vittoria,
e s'è mia la mercede, è tua la gloria;
poiché tu solo nel superbo petto
del bell'idolo mio
spegnesti a poco a poco
il freddo gelo, e v'accendesti il foco,
ond'or con pari ardore
rende fiamma per fiamma, e l'arde amore.

Cupid, Venus's exquisite son,
you, famous among the gods,
you, light and honour
of the world and of the sky!
You only have the honourable
merits of my victory;
and if the benefit is mine, the glory is yours, since
only you, little by little,
in the supreme breast of my adored beloved
have changed the cold frost
into a lightning fire.
So now she responds to the flames of love and
glows with ardent love for me.

16 A te solo, oh casto Dio,
degg'il cor dell'idolo mio
e la pace del mio cor.
Riportata m'hai quest'alma:
non avria sì bella palma
senza il tuo sommo favor.

Only to you, oh chaste God,
do I owe the heart of my beloved
and the peace of my heart.
My lost soul has returned thanks to you:
I should never have received such a beautiful
palm of victory without your great support.

17 Fortunate mie pene!
Bene sparsi sospiri!
Dolcissime catene,
e troppo avventurosi miei martiri!
Quanto di voi son pago, lo dica Amore!
Amor, tu che lo sai,
tu spiega il mio contento,
e de' bei rai l'alto fulgor
di cui son io sì vago,
e dì che in un istante
rendesti Clizia da nemica amante.

Happy were the pains!
Fruitful were the sighs!
Sweet the chains, and too fruitful
my torments! Only Cupid can tell how great is
my pleasure to have suffered them!
Cupid, you know everything:
communicate my happiness to all and sundry,
and tell them about the beautiful rays of the eyes
which have charmed me,
and say that you transformed Clizia from an
enemy to my lover in an instant.

18 Tu spiega il mio diletto,
tu spiega il tuo valor,
e dì che ho il cor nel petto
pieno di bel piacer,
che stringe ugual catena
e l'uno e l'altro cor.

Broadcast my pleasure!
Broadcast your bravery!
And tell everybody I have in my breast a heart
full of happiness and pleasure.
Tell that my heart and hers
are now linked by the same chain.

19 **Parto. Ma con qual core**
dir non lo so, se non lo dice Amore.
Lungi da queste spiagge
dove fan meraviglia agl'occhi miei
e ninfe e semidei
il destino mi tragge in altre arene.
Partenza amara! E pur partir conviene.
Non vedrò in altro cielo
sempre per me più belle

I leave. But I cannot express
the pains of my heart: only Cupid could do so.
Away! Away from these shores,
where I can see for my delight
nymphs and demigods:
Destiny brings me to other shores.
Bitter farewell! But I must leave.
I will never see in another sky
such a wealth of shining stars,

scintillar tante stelle,
per me nemmeno allora
bella vedrò così splender l'aurora.
Oh Dio, queste son pene!
Partenza amara! E pur partir conviene.

which are most beautiful for me.
Never and never again will I see
such a delightful dawn.
Oh God, what pain!
Bitter farewell! But I have to leave.

20 Chi m'ascolta, chi mi vede,
si ricordi, per mercede,
si ricordi almen di me.
Tutta fede e tutt'amore
io non porto altrove il core
benché porto altrove il piè.

Thee listening and watching me,
have mercy
and remember me.
Full of loyalty and love,
my heart will remain with you
but I am nevertheless about to take leave.

21 Ecco, mi parto: addio!
Ma se non è vicino
l'ultimo de' miei giorni,
far non potrà il destino
ch'a respirar quest'aure io non ritorni.
E se prima che il Sole
tre volte indori al Sagittario i dardi
ella a voi non si porta,
allora dite che Rosmira è morta.

This is the moment: I depart. Farewell!
But if the last day
of my life is not so close,
Fate will not prevent me from returning
to breathe this air.
And if, before the sun
gilds the arrows of Sagittarius thrice,
I do not return to you,
then say: "Rosmira is dead".

22 Qual ruscelletto
che torni al mare
a voi tornare
un dì saprò.
Del mio ritorno
il giorno aspetto,
tornar prometto
e tornerò.

As a stream
flows to the sea,
I will come back to you
one day.
I am waiting for the day
of my return:
I promise you that I will return,
and will adhere to this promise.