



L'ARPEGGIATA

WONDER
WOMEN

CHRISTINA
PLUHAR



WONDER WOMEN

Music by and about women

Tragic and comic stories by and about heroines, saints, witches, sorceresses and mere mortals...

L'Arpeggiata · Christina Pluhar

Céline Scheen *soprano*

Luciana Mancini *mezzo-soprano*

Benedetta Mazzucato *mezzo-soprano*

Vincenzo Capezzuto *alto*

Doron Sherwin *cornetto*

Lathika Vithanage *baroque violin*

Lixsania Fernández *viola da gamba & quinton*

Maximilian Ehrhardt *baroque harp*

Eero Palviainen *archlute & baroque guitar*

Marie van Rhijn *harpsichord*

David Mayoral *percussion*

Leonardo Teruggi *double bass*

Manuel Barreto *traditional harp*

Rafael Mejías *maracas*

Gildardo Mejía *jarana*

CHRISTINA PLUHAR

theorbo, direction, conception & arrangements

WONDER WOMEN

Traditional Mexican (arr. Christina Pluhar)		Maurizio Cazzati 1616–1678	
1 La Bruja	6.11	8 La Strozza	3.14
Luciana Mancini <i>mezzo-soprano</i>		Antonia Bembo <i>c.1640– c.1720</i>	
Barbara Strozzi 1619–1677 (arr. Christina Pluhar)		9 Habbi pietà di me	4.48
2 Che si può fare?	4.04	Céline Scheen <i>soprano</i>	
Céline Scheen <i>soprano</i>		Francesca Caccini 1587– c.1641	
Traditional Mexican (arr. Christina Pluhar)		10 Così, perfida Alcina	2.45
3 La Llorona	4.38	Luciana Mancini <i>mezzo-soprano</i>	
Vincenzo Capezzuto <i>alto</i>		Andrea Falconieri 1585/6–1656	
Isabella Leonarda 1620–1704 (arr. Christina Pluhar)		11 La Benedetta	1.21
4 Nive puer (excerpts)	5.44	Barbara Strozzi	
Benedetta Mazzucato <i>mezzo-soprano</i>		12 L'amante consolato	3.16
Traditional Italian (arr. Christina Pluhar)		Benedetta Mazzucato <i>mezzo-soprano</i>	
5 La Canzone di Cecilia	6.21	Francesca Campana <i>c.1615–1665</i>	
Vincenzo Capezzuto <i>alto</i>		13 È già rotto lo strale	2.46
Traditional Mexican (arr. Christina Pluhar)		Luciana Mancini <i>mezzo-soprano</i>	
6 La Lloroncita	5.52	Barbara Strozzi (arr. Christina Pluhar)	
Luciana Mancini <i>mezzo-soprano</i>		14 L'amante segreto	8.32
Anonymous		Céline Scheen <i>soprano</i>	
7 Jácara: No hay que decirle el primor	2.16	Maurizio Cazzati	
Céline Scheen <i>soprano</i>		15 Capriccio sopra sette note	3.25
Luciana Mancini <i>mezzo-soprano</i>		Francesca Caccini	
Vincenzo Capezzuto <i>alto</i>		16 Lasciatemi qui solo	4.57
		Benedetta Mazzucato <i>mezzo-soprano</i>	

70.19

l'Arpeggiata

Christina Pluhar

WONDER WOMEN

*I wish ... to also show the world (to the degree that it is granted to me in my profession as a musician)
the foolish error of men who so believe themselves to be the masters of high intellectual gifts
that it seems to them these cannot be equally common among women.*

Maddalena Casulana, composer, lutenist and singer (c.1544– c.1590)

At the end of the Renaissance, the *palazzi* of Florence and Venice witnessed a flowering of female talent. But educating girls was still the exception and only possible in certain social circles. This makes the beauty and expressiveness of the surviving compositions from that period all the more astonishing. The life stories of these 17th-century female composers inspire, impress and move us deeply to this day through the indomitable courage with which they asserted themselves in contemporary society.

The life of an unmarried, single parent like Barbara Strozzi, who was able to feed her four illegitimate children thanks to the success of her compositions, or that of Antonia Bembo, who fled from Venice to Paris to escape the domestic violence of her marriage, was obliged to leave her three children behind in Italy, and found recognition and protection at the court of Louis XIV, should be seen as all the more daring and extraordinary because women had almost no rights at the time. In that period, a woman's lot was determined either by marriage or by her entering a convent. She had virtually no right to make her own decisions and choices in life.

It was not until nearly the end of the 18th century that this slowly began to change. In theory, the French Revolution of 1789's call for *égalité* applied to women. In the 19th century, the first women's movements aspired to gain the right to an education, the right to work, and the right to vote. There had been universities in Europe since the 13th century, but it was not until 1864 that the first women were allowed to enrol. New Zealand was the first to introduce women's suffrage, in 1893. In Switzerland women didn't get the vote until 1971. In (what was then) West Germany women have only been able to work without their husband's written consent since 1977. The Vienna Philharmonic only appointed its first woman to the orchestra in 1997.

True equality is still far from being achieved.

From a global perspective, forced marriage, bans on education and violence against women are sadly far from being a thing of the past. The battle for equality is still ongoing and hasn't been won by a long chalk.

Our new recording *Wonder Women* is dedicated to women. On the one hand, it is a tribute to all those wonderful female composers of the 17th century. At the same time, however, it also celebrates all talented female musicians of all eras, who for centuries had to hide their talent behind their husband's or abandon their careers prematurely.

On the other hand, we also found inspiration in traditional North American and Italian music and sing songs about extraordinary, strong, courageous women but also about sorrowful ones.

The sorry tale of young Cecilia, who fell for the deadly deception of a general who tricked her into believing that her fiancé would be released from prison and saved from death if she made herself sexually available to him, is widespread in many regions of Italy and also in North America¹.

The legend of *La Llorona*² (The Weeping Woman) originated in Mexico around 1550. A young woman marries a brute and bears him three children. But he deceives her and beats her, abandons her and repudiates her, and threatens to take her children away. In despair she kills her children and plunges into the waves. Since then she has appeared by the river as a ghost, searching for her children.

The wonderful Mexican song *La Bruja* (The Sorceress) is also a *son jarocho*³ and is sung and danced in the Veracruz, Oaxaca and Tabasco regions on the eve of the *día de muertos* (Day of the Dead) and during *fandangos* and *huapangos*⁴, with the women dancing skilfully balancing a lighted candle or a pumpkin on their heads.

Originally in Mexico, any woman who refused to obey the rules of society, didn't behave in the way people expected her to and wanted to live life on her own terms, was called a *bruja*.

So for us, this song symbolises the freedom of all women in all cultures and historical periods.

Please join us in celebrating all aspects of womanhood, and women with all their talents!

CHRISTINA PLUHAR, Paris 2024

Translation: Susan Baxter

1 A similar story can be found in Giacomo Puccini's opera *Tosca* (1900) and in the song *Anathea* (1964) by Judy Collins.

2 The *La Llorona* legend may go back to the Aztec goddess Cihuacóatl ("snake woman"). It also has parallels with the myth of Medea.

3 *Son jarocho* originated in Mexico circa 1600 and has Spanish, indigenous and African roots.

4 The *fandango* and *huapango* are musical fiestas in the Veracruz region of Mexico. Improvised poetry is sung in the village square while couples dance the *zapateado*.

Literary works in the Baroque era were dominated by female characters, with myriad stories of enchantresses, seductresses and valiant female warriors and crusaders. This 17th-century vision was shaped by the strong and daring women described by the classical poets, and probably influenced by the large number of female rulers in the period, who gave their patronage to some extremely talented woman composers, the stars of this recording.

Francesca Caccini (1587–after 1641) is the best-known woman composer of the age. Her father, the renowned musician and theorist Giulio Caccini, involved her and her sister Settimia in his first operas at the Florentine court – *L'Euridice* and *Il rapimento di Cefalo*, both staged in 1600 – when they were still very young. A few years later, King Henry IV and Marie de' Medici, who had enjoyed the Caccini family's work in Florence, summoned them to the French court. So Francesca travelled to France with her family in 1604, and made such a good impression she received a generous invitation to stay. However, the offer was rejected by the Medici court, which demanded that the young musician returned. In his treatise *Della dignità e nobiltà delle donne*, Cristofano Bronzini recalled an exceptionally multitalented musician who could perform “wonderful Italian arias, not to mention French, Spanish and German arias that she arranges beautifully herself, and previously unheard compositions in the Genoese language”. He also described her as an expressive instrumentalist who could “play the harp, the arpicordo, the lute, the theorbo, the guitar and all types of string instrument very proficiently”. Her talent as a singer and instrumentalist were also acknowledged by Claudio Monteverdi and Giambattista Marino.

Caccini was also a celebrated composer, and was the highest paid by the Florentine court in the second decade of the 17th century. As well as her collection of *arie da cantarsi*, published in 1618, she also produced various works for the stage that were performed at the Medici court. The most notable of these was *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, a comic opera with a libretto by Ferdinando Saracinelli commissioned by Maria Maddalena of Austria (1589–1631) and first staged in 1625 at the Villa del Poggio Imperiale, before being repeated in Poland in 1628.

Barbara Strozzi (1619–1677), a musician active in Venice in the mid-17th century, shared these talents for performing and composition. She was the adopted daughter of founder of the Accademia degli Unisoni Giulio Strozzi, and began performing as a singer in 1634, receiving praise from renowned composers including Nicolò Fontei. She studied under Francesco Cavalli and sang in aristocratic circles frequented by libertine intellectuals like Giovan Francesco Loredano and other members of the Accademia degli Incogniti. Her starring role as a musician in the academies of Venice stirred accusations of prostitution, with one satirical manuscript labelling her a “courtesan”.¹ Barbara and Giulio Strozzi vigorously fought these claims, which were never backed up by any other evidence. Although she was active at the same time as the early development of opera, it appears she stayed away from the genre. Along with this rich musical life, Barbara also raised four children, born out of wedlock probably to Venetian nobleman Giovanni Paolo Widmann.

1 in ELLEN ROSAND, “Barbara Strozzi, ‘virtuosissima cantatrice’: The Composer’s Voice”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 31/2, 1978, p.250.

Barbara Strozzi was also a prolific and highly successful composer. Various documents show that not only was she financially independent, she also looked after her destitute adoptive father Giulio in her home, and is known to have lent money to her father, children and many other people. Her chamber music reflects the widespread access to cultural patronage in Venice, a city with no court but with myriad initiatives in support of the arts stemming from its various academies. The connections she established with several aristocratic women are clear from her published works. *Il primo libro dei madrigali* (1644) was dedicated to Vittoria della Rovere, Grand Duchess of Tuscany.² The opening piece from her opus 2, “Donna di maestà, di valor tanto”, is dedicated to Eleonora II Gonzaga, while her 1655 *Sacri musicali affetti* are dedicated to Anna de’ Medici, Archduchess of Austria.

As well as Strozzi, Francesco Cavalli also taught Antonia Bembo (c.1640–c.1720), the daughter of a Venetian doctor who showed a talent for singing from an early age. On 20 August 1659, Antonia married the Venetian nobleman Lorenzo Bembo, and the couple had three children. Various documents bear witness to tensions between Lorenzo and Antonia’s family after the wedding,³ and Antonia’s father ended up writing her out of his will in 1662.⁴ The musician seems to have stayed with Lorenzo at first, but in 1672 Antonia accused her husband of serious domestic abuse, of having left her alone for five years without any financial support for her or their three children, of unfaithfulness both in and out of the house, and numerous thefts. She filed for divorce, but it was turned down by the authorities, as her husband denied everything levelled against him.⁵ The two lived apart for several years⁶ and a few years later she moved to France, possibly following Francesco Corbetta⁷, leaving her children in Venice.

2 “I must reverently consecrate this first opus, which I, as a woman, too rashly bring to the light, to the most august Name of Your Highness, in order that under an Oak-tree of gold it rests protected from the lightning-bolts of slanders prepared for it.” English translation taken from barbarastrozzi.com.

3 Nicola Badolato, *Antonia Bembo e le “Produzioni armoniche”: un’italiana alla corte del Re Sole*, “Antonia’s parents’ displeasure perhaps concealed a sort of disappointment: having invested so much in an intellectual education, which was highly unusual for a girl at the time, marriage perhaps represented the evaporation of a plan for fame and artistic collaboration.”

4 See the second will dated 3 April 1662 of Giacomo Padoani, Antonia Bembo’s father, cited in CLAIRE FONTIJN, *Desperate Measures: The Life and Music of Antonia Padoani Bembo*, Oxford University Press, 2006, p.284: “I cannot leave anything else, neither to one nor to the other, due to the little respect and lack of kindness that both have shown me and my wife as compensation for all of my poor wife’s labors in raising my aforementioned daughter and in getting her taught, and I, for having guided her way and (one would almost say) nourished her soul, in order to make her succeed in ‘virtù’, to the astonishment of the world, and to accompany her as I did, having given her the dowry that neither paternal obligation nor the powers of my meagre fortune permitted me, beyond the large expenditures that I bore after having paid the dowry; for which I deserve to be excused by God, by the law, and by the world, and so by them. I add that I do all of this so that my poor wife will not have to suffer insults from them, but will be known and treated as a mother, as good conscience and the laws of God and of nature oblige them to do.”

5 CLAIRE FONTIJN, op. cit., p.287: “First that in word and deed, the nobleman Lorenzo Bembo has treated the noblewoman Antonia his wife badly many times, having fucked her [colloquial: “fotendola”] even more than once while she was pregnant. To the first position of interrogation: ‘None of it is true.’”

6 Documents from Antonia’s lawyer, “spanning the period from 30 September through 12 December 1672, show that the couple was living separately: Antonia in the parish of Santa Fosca (Cannaregio), Lorenzo at San Barnaba (Dorsoduro).” (CLAIRE FONTIJN, op. cit., p.38)

7 A strange letter from 1654 from the court of Mantua documents the relationship between the two musicians and alludes to the marriage of Antonia and the musician, saying how scared Antonia was of her father “who has handed her over in marriage to Signor Corbetta”. No other evidence has been uncovered for these statements by scholars researching Antonia Bembo.

In France, Antonia Bembo received royal protection and ended up singing in the presence of King Louis XIV. She was admitted into the *Petite Union Chrétienne des Dames de Saint-Chaumont*. Her works are found in various collections of manuscripts, which bear witness to the connections she forged with various patrons, including notably Marie Adélaïde of Savoy. Bembo's works showcase a mix of influences stemming from her education in Venice and subsequent adoption of French compositional models.

A refined musical tradition blossomed within convents in Catholic countries throughout the 17th century, with the names of thousands of female organists, singers and composers recorded in the institutions' archives. Although the Council of Trent (1545–1563) attempted to restrict the use of polyphony in convents and imposed strict seclusion rules, decrees continued to be published throughout the 17th century seeking to control musical production and performance, signalling a fertile and vibrant scene: monastic settings were actually among the best places for practising music in the 16th and 17th centuries. There were numerous aristocratic women in nunneries, since, particularly from the 16th century, only a few daughters were allowed to marry, so as not to break up their family's wealth. Taking vows was the only alternative to the altar, a custom that was often accepted only reluctantly and subject to much criticism, for example by the writer Arcangela Tarabotti (1604–1652).

Isabella Leonarda (1620–1704) was a famous composing nun from this period, and her life epitomises the century's social customs. She was the daughter of Count Giannantonio Leonardi, and joined the Ursuline order in Novara at the age of 15, living within the same convent walls as two of her sisters, Orsola Margherita and Anna, for her entire life. Records show that as early as 1638 Isabella was already considered a skilled singer and composer, thanks to the musical education she received from Elisabetta Casata, the Novara convent's organist and music teacher, and probably also from Gasparo Casati, maestro di cappella at the city's cathedral. The nuns in convents sang Gregorian chant during mass, adding polyphonic intonations of liturgical texts in *stile osservato* (strict, traditional style) on solemn occasions, accompanied by motets in *stile moderno*. Both these genres feature in Isabella Leonarda's catalogue of works, which includes 20 printed collections, published in Venice and Milan between 1665 and 1700. She also wrote some exquisite violin sonatas in 1693, the first collection of instrumental works ever attributed to a woman.

For other women composers, their work is almost all we know about them. One such example is Francesca Campana (c.1615–c.1665), a singer and composer who published a fine collection of one-, two- and three-part arias (Op.1) in 1629. The few records we do have describe her marriage to Giovan Carlo Rossi, a harpist and composer from Rome who also lived in Paris, and the brother of the famous Roman composer Luigi Rossi.

The depiction of women in the early modern period was influenced by the poetry of Ovid and the models of elegiac poetry. In both the *Heroides* and the lyrics of 17th-century music, women were the star of the show, while the male theatrical characters were rendered effeminate by love and subjected to the women's will. This elegiac dynamic, which inverts the gender roles of epic poetry and tragedy, was a popular narrative technique in 16th-century chivalric verse, and the same relationship was employed in the opera librettos and vocal chamber music of the two subsequent centuries.

An example of this elegiac style can be found at the start of Francesca Caccini's *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, where the sorceress Melissa is depicted riding a dolphin to the island of Alcina. She is a warrior driven by good intentions, and particularly the help she intends to give to Bradamante, another female warrior who is in love with Ruggiero. Melissa reaches the island, where the sorceress Alcina conjures up "an insidious beauty" to seduce Ruggiero. The "indomitable knight" falls prey to her trickery. Melissa aims to make sure Ruggiero follows "the valorous deeds of Mars" given that the elegiac hero is "ordained to bring back bright acclaim". The libretto thus introduces us to an androgynous female figure, who succeeds in freeing a weakened hero from "lustful servitude". Love comes into conflict with the heroic ethics, subverting the traditional gender roles and producing a strong female character who can return virtue and victory to the forces of good.

Elegiac poetry depicts lovers with the same feelings: the woman becomes combative, strong, heroic and cunning, while after falling in love the man loses the heroic characteristics seen in epic poetry and instead embodies sweeter and more melancholy emotions. Because the female and male feelings are very similar in this genre, in the 17th century women could perform male roles and arias and vice versa. Either the men were castrati or – particularly in the chamber repertoire – the music was transposed for tenor voice, as can be seen in an autograph volume by Luigi Rossi, which contains *arie amoroze* for tenor that are arranged for soprano voice in other sources.⁸ The feelings of sadness and melancholy and the wonderfully sweet music they create are an expression of female emotions, whether they are sung by a male or female character.

Many of the chamber works on this recording are men's arias, that is to say lovelorn laments expressed from a male perspective. This is clear, for example, when one examines to whom the text of the compositions is aimed. Ovid speaks to Corinna. Francesca Campana sings a text dedicated to Phyllis. The male star of *Che si può fare?* sings to a strong female tyrant. In *L'amante segreto*, which starts with the lines "Voglio, voglio morire" the "secret lover" sings to a "bella donna" (beautiful woman). The "amante consolato" (consoled lover) reminds us that "I finally found / the one that I desired". Antonia Bembo's aria, meanwhile, evokes the same emotional sphere of suffering and a sense of impending doom, but in this case the poet does not specify the gender of the character singing. However, as in the other examples, the text is scored for a soprano voice.

This gender porosity shines through in the lyrics of the compositions on this recording. In the early 17th century, Francesca Caccini's air "Lasciatemi qui solo" could easily have brought to mind "Lasciatemi morire" from Ottavio Rinuccini and Claudio Monteverdi's *Lamento d'Arianna*, which is sung by a female character. However, in Caccini's aria the poet immediately reveals that the singer is male through the gender of the word *solo* ("alone"), recalling the ambiguity of the elegiac style. This analysis is backed up by the fact that both compositions are written for soprano.

⁸ The manuscript is V-CVbav Barb. lat. 4374, which features the coat of arms of Antonio Barberini.

The lavish and expressive sweetness of the music is the result of Cupid's *arco poderoso e l'armi* (mighty bow and weapons) (B. Strozzi – *L'amante segreto*) which turn the (mostly male) lovers soft. However, it can also reflect the motherly affection of the Virgin Mary, as in Isabella Leonarda's motet *Nive puer*, where Mary sings a lullaby to help Jesus get back to sleep after being woken by the cold and snow. The same spiritual transformation of emotions is seen when Monteverdi's *Lamento d'Arianna*, which describes Ariadne's sorrows in love, turns into a cry in Latin from the Virgin Mary in "Pianto della Madonna", published by Monteverdi in his 1640–41 collection *Selva morale e spirituale*.

The melancholy emotions imbued in all the compositions on this recording recall the theme of lovesickness represented by the influence of the stars. They produce tears, martyrs, jealousy, torment, sadness, pain, suffering, sighing, a sense of impending doom, worry, the evoking of devilish spirits like the Eumenides, the Furies of Dis, and the classic description of love as *servitium* (slavery). The poetry often comprises oxymoronic lexical pairings, like the works of Catullus and Ovid. In the piece by Antonia Bembo, for instance, the lover states that "My plight is caused by my beloved: my life it is who brings my death". The same use of antithesis can be seen in the rhyme *contenti/tormenti* (contentments/torment) in Barbara Strozzi's *L'amante consolato*. *L'amante segreto* by the same composer, which defines passionate love as "fatal misery", recalls an agonising paradox: "The more my eyes behold her lovely face, the more my lips do guard my undisclosed desire".

As we reach the end of this analytical journey, let us now rewind Ariadne's thread and its stories of love, war and Christian devotion. The Baroque literary world invites comparison with the real world of both then and the present day: populated by talented women musicians and composers, who are strong, brave and determined yet capable of expressing sweet and tender emotions.

ALESSIO RUFFATTI, Paris, 2023

Translation: Ian Mansbridge



Céline Scheen



Luciana Mancini

Benedetta Mazzucato



Vincenzo Capezzuto



WONDER WOMEN

Je veux montrer au monde, autant que je le peux dans cette profession de musicienne, l'erreur que commettent les hommes en pensant qu'eux seuls possèdent les dons d'intelligence et que de tels dons ne sont jamais donnés aux femmes.

Maddalena Casulana, compositrice, luthiste et chanteuse (vers 1544–vers 1590)

À la fin de la Renaissance, les palais de Florence et Venise virent s'épanouir le talent de nombreuses artistes. Pourtant, il était tout à fait exceptionnel qu'une jeune fille puisse recevoir une éducation, et ce n'était possible que dans certaines couches de la société. La beauté et l'expressivité des œuvres de compositrices de cette époque en sont d'autant plus étonnantes. En suivant les différents parcours de ces musiciennes du XVII^e siècle, on ne peut qu'être impressionné, touché et inspiré au plus haut point par le courage inflexible avec lequel elles se sont imposées dans la société de leur temps.

La vie d'une compositrice non mariée comme Barbara Strozzi, nourrissant ses quatre enfants illégitimes grâce au succès de ses œuvres, ou celle d'Antonia Bembo, qui quitta Venise pour échapper à la violence de son époux, se réfugia à Paris mais dut laisser ses trois enfants en Italie et finit par trouver protection et reconnaissance à la cour de Louis XIV, paraissent d'autant plus aventureuses et extraordinaires que les femmes n'avaient à l'époque pratiquement aucuns droits. Leur destin était fixé d'avance : c'était soit le mariage, soit le couvent. Il était exclu, à quelques exceptions près, qu'elles puissent choisir librement leur vie.

Ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle que les choses commencèrent lentement à changer. L'égalité exigée par la révolution française englobait théoriquement les femmes. Au XIX^e siècle, l'objectif des premiers mouvements féministes était de conquérir le droit à l'éducation, le droit de travailler pour soi et le droit de vote. Si les plus anciennes universités européennes remontent au XIII^e siècle, c'est seulement en 1864 que les premières jeunes femmes furent admises dans l'une d'elle. Le droit de vote des femmes fut institué pour la première fois en 1893, en Nouvelle-Zélande, et seulement en 1971 en Suisse. En ce qui était alors l'Allemagne de l'Ouest, c'est seulement depuis 1977 que les femmes peuvent exercer un travail sans l'autorisation écrite de leur mari. Et il a fallu attendre 1997 pour que l'Orchestre philharmonique de Vienne accueille une musicienne dans ses rangs.

On est encore loin d'avoir atteint une réelle égalité entre hommes et femmes.

Mariages forcés, accès à l'éducation interdit pour les filles et violence contre les femmes sont malheureusement toujours d'actualité dans certains pays du monde. La lutte pour l'égalité des droits continue et n'est pas près d'être gagnée.

Notre album *Wonder Women* est dédié aux femmes, c'est un hommage à toutes les merveilleuses compositrices du XVII^e siècle mais aussi à toutes les musiciennes talentueuses de toute époque qui sont restées dans l'ombre de leur mari malgré leurs dons ou ont été forcées de mettre un terme à leur carrière.

Nous avons également été chercher notre inspiration dans la musique traditionnelle d'Amérique du Nord et d'Italie et enregistré des chants de femmes exceptionnelles, fortes, courageuses, mais aussi tristes.

Triste, et bien connue dans de nombreuses régions d'Italie et en Amérique du Nord¹, est la *Canzone* traditionnelle de la jeune Cecilia qui se laisse bernier de manière fatale par un général prétendant pouvoir faire sortir de prison son fiancé et empêcher son exécution si elle répond favorablement à ses avances.

La légende de *La Llorona*² (« La Pleureuse ») vit le jour au Mexique vers 1550. Une jeune fille épouse un homme brutal et lui donne trois enfants. Mais il la trompe, la bat, la rejette et la menace de partir avec les enfants. Par désespoir, elle tue ses trois bambins et se jette à la rivière. Devenue un esprit des flots, elle cherche depuis sa progéniture.

Le merveilleux chant mexicain *La Bruja* (« La Sorcière »), que l'on entend dans les régions de Veracruz, Oaxaca et Tabasco, participe lui aussi du style appelé *son jarocho*³. Il est chanté et dansé la veille du jour des morts dans des fêtes baptisées *fandangos* et *huapangos* dans la région de Veracruz⁴, les danseuses tenant avec art une bougie allumée ou une citrouille en équilibre sur leur tête.

Étaient autrefois qualifiées de *bruja*, au Mexique, toutes les femmes qui refusaient de suivre les conventions sociales, ne se comportaient pas comme on l'attendait d'elles et choisissaient de vivre librement.

Ce chant symbolise ainsi la revendication de liberté des femmes à toutes les époques et dans toutes les cultures.

Célébrons la femme sous toutes ses facettes et avec tous ses talents !

CHRISTINA PLUHAR, Paris 2024

Traduction : Daniel Fesquet

1 On trouve une histoire analogue dans l'opéra *Tosca* (1900) de Puccini et dans la chanson *Anathea* (1964) de Judy Collins.

2 Cette légende a été attribuée à la déesse aztèque Cihuacoatl (« femme serpent ») et présente des analogies avec le mythe de Médée.

3 Ce style, né vers 1600 au Mexique, a des racines espagnoles, indigènes et africaines.

4 Durant ces fêtes, qui se tiennent sur la place du village, on improvise de la poésie en chantant tandis que des couples dansent le *zapateado*.

Peuplé de récits de croisades, de magiciennes enchanteresses et séduisantes ou de guerrières valeureuses, l'univers baroque se révèle à nous comme un imaginaire dominé par des personnages féminins. Au XVII^e siècle, cet imaginaire présente en effet des archétypes poétiques de femmes fortes et audacieuses, probablement influencé qu'il est par les nombreuses souveraines régnautes qui prodiguaient leur soutien financier à des compositrices de grand talent, lesquelles sont les protagonistes de cet enregistrement.

La plus célèbre de l'époque, Francesca Caccini (1587–après 1641), était la fille de Giulio, musicien et théoricien de renom, qui la fit participer, encore toute jeune, avec sa sœur Settimia, aux premiers opéras représentés à la cour de Florence, en 1600 : *L'Euridice* et *Il rapimento di Cefalo*. Quelques années plus tard, le roi de France Henri IV et son épouse Marie de Médicis, qui avaient déjà pu apprécier les Caccini à Florence, les font venir à leur cour. C'est ainsi que, en 1604, Francesca se rend avec sa famille en France où elle fait si forte impression qu'on l'invite généreusement à rester. Mais la cour florentine exige le retour de la jeune musicienne et l'invitation sera déclinée. Cristofano Bronzini, dans son traité *Della dignità e nobiltà delle donne*, la décrit comme une interprète très polyvalente, capable de chanter « des airs italiens merveilleux, outre les français, les espagnols et les allemands, adaptés par ses soins en morceaux magnifiques, et les compositions en génois qui n'ont pas été entendues par d'autres jusqu'ici ». Il la qualifie également d'instrumentiste éloquente, capable de « jouer de manière excellentissime de la harpe, de l'arpicordo, du luth, du théorbe et de la guitare avec toutes sortes d'instruments à cordes ». Son talent de chanteuse, ainsi que d'instrumentiste, est également reconnu par Claudio Monteverdi et Giambattista Marino.

Et puis Francesca Caccini est cette compositrice de renom, la plus payée de la cour florentine dans les années 1610. Elle donne naissance, outre à son recueil *Arie da cantarsi*, publié en 1618, à diverses œuvres scéniques présentées à la cour, parmi lesquelles se distingue *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, sur un texte de Ferdinando Saracini. Commandée par Marie-Madeleine d'Autriche (1589–1631), cette *commedia in musica* est montée en 1625 dans un palais florentin, la Villa del Poggio Imperiale, et sera reprise en Pologne en 1628.

On retrouve le même talent d'interprète et de compositrice chez Barbara Strozzi (1619–1677), qui exerce ses dons à Venise. Fille adoptive de Giulio Strozzi, fondateur de l'Accademia degli Unisoni, et élève de Francesco Cavalli, elle se produit comme chanteuse dès 1634 et se fait apprécier de célèbres compositeurs comme Nicolò Fontei. Elle chante dans des cénacles aristocratiques fréquentés par des intellectuels libres penseurs comme Giovan Francesco Loredano et ses confrères de l'Accademia degli Incogniti. Les divertissements musicaux dont elle tient les premiers rôles dans les académies vénitiennes jettent la suspicion sur sa moralité. Dans un pamphlet manuscrit, on l'accuse d'être une courtisane¹. Avec son père, elle se défend vigoureusement contre ces accusations qu'aucun autre document ne vient étayer. Si son époque coïncide avec celle du développement de l'opéra vénitien, il ne semble pas qu'elle se soit produite dans des œuvres théâtrales. Parallèlement à son intense activité musicale, elle donne naissance à quatre enfants hors mariage, le père étant probablement le noble vénitien Giovanni Paolo Widmann.

1 Cf. ELLEN ROSAND, « Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice" : The Composer's Voice », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 31/2, 1978, p. 250.

Barbara Strozzi fut également une compositrice prolifique couronnée de succès. Divers documents attestent que, non seulement indépendante d'un point de vue économique, elle subvint de surcroît aux besoins de son père adoptif, devenu indigent. Elle accorda en outre des prêts au père de ses enfants et à un bon nombre d'autres personnes. Sa musique de chambre reflète le mécénat typique de la Sérénissime, ville dépourvue de cour princière mais où naissaient de multiples initiatives mécéniques dans le sillage des académies. Ses publications illustrent les liens qu'elle entretenait avec diverses représentantes de l'aristocratie. Le *Premier Livre de madrigaux* de 1644 porte une dédicace à Vittoria della Rovere, grande-duchesse de Toscane². Le morceau qui ouvre son opus 2, « *Donna di maestà, di valor tanto* », est dédié à la deuxième Éléonore de Gonzague. Enfin, les *Sacri musicali affetti* de 1655 sont destinés à Anne de Médicis, archiduchesse d'Autriche.

Francesco Cavalli n'a pas formé uniquement Barbara Strozzi mais aussi Antonia Bembo (vers 1640–vers 1720), fille d'un médecin vénitien, qui avait montré de bonne heure d'excellentes prédispositions vocales. Le 20 août 1659, elle épouse le noble vénitien Lorenzo Bembo qui lui donnera trois enfants. Divers documents révèlent qu'après ce mariage des tensions naissent entre l'époux et la famille de la jeune femme³. Le père d'Antonia, après avoir rédigé un premier testament en sa faveur, la déshérite⁴. Il meurt en 1666, puis la jeune femme reste avec son époux dans un premier temps, semble-t-il. Mais en 1672, elle l'accuse de violences domestiques, de l'avoir laissée seule avec ses trois enfants pendant cinq ans sans moyens de subsistance, d'adultère, y compris dans la demeure familiale, et de nombreux larcins. Conséquemment, elle demande le divorce, mais les autorités refusent de l'accorder en vertu du fait que l'époux nie en bloc tout ce dont il est accusé⁵. Antonia vit séparée de son mari pendant quelque temps⁶ et quelques années plus tard, peut-être pour suivre Francesco Corbetta⁷, elle part en France et laisse ses enfants à Venise.

2 Dédicace où on lit : « [...] La première œuvre à laquelle, comme femme, j'ai trop audacieusement donné le jour, je dois la destiner révérencieusement au nom augustissime de votre altesse afin que sous un chêne d'or elle demeure à l'abri des foudres de la médianse ».

3 « La réaction des parents d'Antonia tenait sans doute de la désillusion : après avoir tellement investi dans sa formation, ce qui était certainement inhabituel à l'époque pour une jeune fille, son mariage représentait probablement la fin des espoirs qu'ils avaient nourris pour elle de célébrité et de succès artistique. » (Nicola Badolato, « Antonia Bembo e le "Produzioni armoniche" : un'italiana alla corte del Re Sole »)

4 On lit dans le deuxième testament de Giacomo Padoani, le père d'Antonia, daté du 3 avril 1662 : « Et je déclare ne rien laisser d'autre, ni à l'un [Lorenzo Bembo] ni à l'autre [Antonia Bembo], à cause du peu de respect, du manque de charité dont ils ont l'un et l'autre fait preuve envers moi et envers mon épouse et héritière, en compensation de tant d'efforts de ma pauvre femme à élever ma fille, et à l'instruire, et s'agissant de moi en récompense d'y avoir (je dirais presque) laissé mon âme pour la faire réussir afin d'émerveiller le monde, et de l'avoir accompagnée comme je l'ai fait, moi qui lui ai donné cette dot, à laquelle le devoir paternel ne m'obligeait pas, et que les ressources ténues de ma fortune ne me permettaient pas, sans parler des grands frais que j'ai dû subir après avoir payé la dot ; donc je mérite des excuses de la part de Dieu, de la part de la Justice et du Monde ; et par conséquent de leur part. [note en marge : et je leur demande de me pardonner et d'avoir de la compassion pour mon âme et de prier pour ma santé]. J'ajoute que je fais tout pour que ma pauvre épouse ne soit pas vilipendée par eux, mais reconnue et traitée en mère, comme l'obligent leur conscience et les lois de Dieu et de la Nature » (cité dans CLAIRE FONTIJN, *Desperate Measures : The Life and Music of Antonia Padoani Bembo*, Oxford University Press, 2006, p. 284).

5 Extrait du jugement du Conseil vénitien : « Premièrement, que l'aristocrate Lorenzo Bembo a maltraité son épouse Antonia plusieurs fois en actes et en paroles et l'a baisée plus d'une fois alors qu'elle était enceinte. Le plaignant affirme sur ce premier point : "rien n'est vrai". » (CLAIRE FONTIJN, op. cit., p. 287).

6 « En décembre 1672, Antonia est dans la paroisse de Santa Fosca (Cannaregio), Lorenzo à San Barnaba (Dorsoduro), ce qui montre qu'ils vivaient séparément » (CLAIRE FONTIJN, op. cit., p. 38).

7 Une lettre étrange de 1654, provenant de la cour de Mantoue, fait état de relations entre Antonia et Francesco Corbetta et va même jusqu'à évoquer leur mariage, évoquant la peur qu'à la jeune femme de son père, « lequel a donné celle-ci en mariage à monsieur Corbetta ». Il n'existe aucune preuve de ces affirmations dans les ouvrages sur la musicienne.

En France, Antonia Bembo bénéficie de la protection royale et elle est amenée à chanter devant Louis XIV. Durant son séjour dans le pays, elle entre dans une communauté religieuse, la Petite Union Chrétienne des Dames de Saint-Chaumont. Ses œuvres de l'époque figurent dans plusieurs recueils manuscrits. Elles témoignent de ses liens avec des mécènes, parmi lesquels Marie Adélaïde de Savoie, et trahissent diverses influences : on y relève notamment des traces de sa formation vénitienne et l'emprunt de modèles français.

Durant tout le XVII^e siècle se développe une activité musicale d'un grand raffinement dans les couvents des pays catholiques. Les archives de ces institutions révèlent la présence de milliers d'organistes, chanteuses et compositrices. Le concile de Trente (1545–1563) avait eu beau chercher à limiter le chant polyphonique dans les couvents et imposer une séparation stricte du monde séculier, au XVII^e la vitalité artistique de ces lieux se reflète dans de nouveaux décrets qui visent à y réguler la production et l'interprétation musicales. Le couvent est finalement un endroit idéal pour pratiquer la musique aux XVI^e et XVII^e siècles. Si l'on trouve de nombreuses aristocrates dans les couvents de moniales, c'est parce que, surtout à partir du XVI^e siècle, on ne donne pas facilement sa fille en mariage pour ne pas dilapider le patrimoine familial. L'unique alternative au mariage est le couvent, un usage souvent accepté à contre-cœur et dénoncé par exemple par l'écrivaine Arcangela Tarabotti (1604–1652).

Isabella Leonarda (1620–1704) est une célèbre moniale compositrice du XVII^e dont la vie illustre les pratiques sociales de l'époque. Fille du conte Giannantonio Leonardi, elle entre à quinze ans au Couvent des Ursulines de Novare. Elle y vivra toute sa vie en compagnie de ses deux sœurs Orsola Margherita et Anna. Un document révèle qu'elle est considérée dès 1638 comme une chanteuse et compositrice talentueuse. Elle a été formée par Elisabetta Casata, organiste et maîtresse de musique au couvent novarais, et probablement aussi par le maître de chapelle de la cathédrale de la ville, Gasparo Casati. Dans les couvents, les moniales chantent durant la liturgie le répertoire grégorien auquel s'ajoutent, lors des occasions solennelles, des versions polyphoniques des textes liturgiques en style ancien, ainsi que des motets en style moderne. Ces deux genres figurent au catalogue des œuvres d'Isabella Leonarda, qui compte vingt recueils publiés à Venise et Milan entre 1665 et 1700. Leonarda est également l'auteur de superbes sonates pour violon datant de 1693, premier recueil instrumental que l'on puisse attribuer à une femme.

D'autres compositrices nous sont connues presque exclusivement à travers leurs œuvres, par exemple Francesca Campana (vers 1615–vers 1665), chanteuse et auteur d'un beau recueil d'airs à une, deux et trois voix, op. 1, publié à Rome en 1629. Les rares documents qui mentionnent son nom la disent mariée à Giovan Carlo Rossi, harpiste et compositeur romain, frère du célèbre compositeur Luigi, qui exerça également à Paris.

L'image de la femme à partir de la Renaissance est influencée par la poésie d'Ovide et le genre élégiaque. Dans les *Héroïdes* du poète romain, comme dans les textes mis en musique au XVII^e siècle, les personnages féminins dominent dans le jeu théâtral. À l'inverse, les personnages masculins, étant amoureux et donc efféminés, sont tributaires de la volonté féminine. Cette dynamique élégiaque, qui inverse les rôles des sexes par rapport à l'épopée et à la tragédie, constitue un mécanisme narratif essentiel des poèmes chevaleresques du XVI^e siècle. La même dynamique est reprise ensuite dans les livrets d'opéra et dans la musique vocale de chambre des deux siècles suivants.

On retrouve un exemple de cette poésie élégiaque au début de *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, où la magicienne Melissa arrive sur l'île d'Alcina sur le dos d'un dauphin. Melissa est une guerrière animée de bonnes intentions, elle cherche notamment à rendre service à une autre guerrière, Bradamante, amoureuse de Ruggiero. Sur l'île en question, Alcina, magicienne elle aussi, a pris la plus belle apparence pour séduire Ruggiero. Celui-ci, chevalier vaincu, est ainsi devenu la proie d'une beauté trompeuse. Le but de Melissa est de pousser Ruggiero « à suivre les honorables œuvres de Mars », le héros élégiaque étant « élu pour rapporter de si purs lauriers ». Le livret nous présente ainsi un personnage féminin androgyne qui réussit à libérer un héros affaibli d'une « servitude lascive ». Le conflit entre l'amour et l'éthique héroïque a renversé les rôles traditionnels des sexes, nous présentant une figure de femme forte capable de ramener un chevalier à la vertu et les forces du bien à la victoire.

La poésie élégiaque fait converger les amants vers les mêmes affects : le personnage féminin devient combattant, fort, valeureux et avisé, tandis que le personnage masculin quitte les vêtements héroïques de l'épopée, dans le camp de l'amour, pour épouser des sentiments plus doux et mélancoliques. Dans cet univers poétique, les affects féminins et masculins se ressemblent beaucoup, ce qui, au XVII^e siècle, a permis aux femmes d'interpréter des rôles ou des airs masculins à la scène et au concert de chambre, et vice-versa. Les parties masculines pouvaient être chantées par des castrats ou bien – surtout dans le répertoire de chambre – étaient transposées pour voix de ténor, comme c'est le cas dans un volume autographe de Luigi Rossi où l'on trouve des airs amoureux pour ténor qui figurent ailleurs pour voix de soprano⁸. La tristesse mélancolique qui émane de la merveilleuse douceur de la musique est l'expression d'un affect féminin, que le chant soit confié à un homme ou une femme.

Nombre des morceaux de chambre de cet enregistrement sont des airs d'hommes, c'est-à-dire des lamentations amoureuses exprimées par un personnage masculin. Cela ressort de manière évidente lorsque l'on considère à qui s'adresse le texte. La femme avec qui Ovide communique est Corinne. Francesca Campana met en musique un texte destiné à une certaine Filli. Le protagoniste de *Che si può fare ?* s'adresse à une « forte tiranna ». Dans *L'amante segreto*, qui commence par « *Voglio, voglio morire* », l'amant parle à une « bella donna ». *L'amante consolato*, lui, nous apprend qu'il a « enfin trouvé celle qu'[il] désirai[t] ». En revanche, le texte de l'air d'Antonia Bembo, qui évolue dans la même sphère affective de souffrance et de sentiment de mort, ne spécifie pas le sexe du personnage qui chante. Cependant, comme dans les autres cas, les paroles sont confiées à une voix de soprano dans la partition.

Cette porosité entre féminin et masculin transparait dans les textes de cet enregistrement. Au début du XVII^e siècle, l'air « *Lasciatemi qui solo* » de Francesca Caccini, aurait facilement rappelé la première partie, « *Lasciatemi morire* », du *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, sur un texte de Rinuccini, chanté par un personnage féminin. Toutefois, dans l'air de Caccini, le poète fait immédiatement du protagoniste un homme, reprenant ainsi le jeu élégiaque ambigu. Un élément confirme cette ambiguïté : dans les deux cas la partition est destinée à une voix de soprano.

⁸ Ce volume manuscrit (V-CVbav Barb. lat. 4374) porte les armoiries d'Antonio Barberini.

La suavité que dégage la musique est une conséquence de « l'arc puissant et [des] armes » d'Amour (*L'amante segreto*) qui rend les amants (le plus souvent masculins) mous. La douceur peut être également l'expression de l'amour maternel de la Vierge, laquelle chante une berceuse dans le motet *Nive puer* d'Isabella Leonarda. L'enfant Jésus étant troublé dans son sommeil par le froid et la neige, sa mère cherche à l'apaiser par son chant. On assiste à la même transposition de l'affect amoureux dans la sphère spirituelle chez Monteverdi, qui transforme son *Lamento d'Arianna*, où s'exprime un chagrin d'amour, en « *Pianto della Madonna* », sur un texte latin, un morceau publié dans sa *Selva morale e spirituale* de 1640–1641.

La mélancolie qui s'exprime dans tous les morceaux réunis ici renvoie au thème de la maladie d'amour, censée être provoquée par les astres. Ceux-ci produisent larmes, martyres, jalousies, tourments, tristesse, souffrance, chagrin, soupirs, sentiment de mort, affliction, invocation d'esprits infernaux comme les Euménides, les furies de Dité (*L'Enfer* de Dante), et ce que la description classique de l'amour nomme servitude. La poésie est souvent parsemée d'associations de mots oxymoriques, comme chez Catulle et Ovide. Par exemple, dans le morceau d'Antonia Bembo, l'amant(e) affirme : « Mon mal vient de mon/ma bien-aimé(e), il/elle est ma vie et me donne la mort. » La rime *contenti/tormenti* de *l'amante consolato*, de Barbara Strozzi, relève du même procédé antithétique. *L'amante segreto*, également de Strozzi, qui définit la passion amoureuse comme un « malheur fatal », renferme ce paradoxe déchirant : « Plus mes yeux contemplant son beau visage, plus ma bouche garde mon désir enfoui. »

Arrivés au terme de ce voyage musical, rembobinons le fil d'Ariane déroulé à travers ces histoires d'amour, de guerre et de dévotion chrétienne. L'imaginaire baroque nous révèle un monde à confronter avec la réalité d'alors et celle d'aujourd'hui. Un monde peuplé de musiciennes et compositrices talentueuses, de personnages féminins forts, valeureux et déterminés, qui ne renoncent pas pour autant à exprimer des affects tendres et suaves.

ALESSIO RUFFATTI, *Paris, 2023*

Traduction : Daniel Fesquet



Doron Sherwin



Lathika Vithanage



Lixsanía Fernández



Maximilian Ehrhardt



Eero Palviainen



Marie van Rhijn



David Mayoral



Leonardo Teruggi



Manuel Barreto

WONDER WOMEN

Ich möchte, so gut ich dies in meinem Beruf als Musikerin kann, der Welt den Irrtum aufzeigen, den Männer begehen, wenn sie meinen, dass nur sie allein Talent und Intelligenz besitzen und dass Frauen diese Gaben nicht hätten.

Maddalena Casulana, Komponistin, Lautenistin und Sängerin (ca. 1544–ca. 1590)

Am Ende der Renaissance erleben die *palazzi* von Florenz und Venedig das Aufblühen zahlreicher weiblichen Talente. Doch die Ausbildung von Mädchen war eine große Ausnahme und auch nur in gewissen sozialen Kreisen möglich. Umso erstaunlicher sind die Schönheit und Ausdruckskraft der Kompositionen, die aus jener Zeit von den Komponistinnen überliefert sind. Die Lebensgeschichten der Komponistinnen des 17. Jahrhunderts inspirieren, beeindrucken und berühren bis heute tief durch ihren unbeugsamen Mut, mit dem sie sich in der damaligen Gesellschaft durchgesetzt haben.

Das Leben einer unverheirateten, alleinerziehenden Frau wie Barbara Strozzi, die durch den Erfolg ihrer Kompositionen ihre vier unehelichen Kinder ernähren konnte, oder das von Antonia Bembo, die von Venedig nach Paris floh, um der häuslichen Gewalt ihrer Ehe zu entkommen, ihre drei Kinder in Italien zurücklassen musste und am Hofe von Ludwig XIV. Anerkennung und Schutz fand, sind umso abenteuerlicher und außergewöhnlicher zu verstehen, als Frauen damals so gut wie keine Rechte hatten. Das Schicksal einer Frau jener Zeit war entweder durch Heirat oder Kloster vorgegeben. Ein Recht auf ein selbstbestimmtes Leben war nahezu ausgeschlossen.

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann sich dies langsam zu ändern. Die Forderung der Französischen Revolution von 1789 nach *égalité* galt theoretisch auch für Frauen. Die Ziele der ersten Frauenbewegungen des 19. Jahrhunderts waren das Recht auf Bildung, eigene Arbeit sowie das Wahlrecht. Universitäten gibt es in Europa bereits seit dem 13. Jahrhundert; jedoch dauerte es bis 1864, bis die ersten Frauen immatrikulieren durften. 1893 wurde in Neuseeland das allererste Frauenwahlrecht eingeführt, in der Schweiz aber erst 1971. Erst seit 1977 dürfen Frauen in der damaligen Bundesrepublik Deutschland ohne schriftliche Genehmigung ihres Ehemannes arbeiten. Die Wiener Philharmoniker nahmen erst 1997 erstmals eine Frau ins Orchester auf.

Eine wirkliche Gleichstellung ist noch längst nicht erreicht.

Zwangsverheiratung, Schulverbot und Gewalt gegen Frauen gehören global gesehen leider noch längst nicht der Vergangenheit an. Der Kampf um Gleichstellung dauert bis heute an und ist noch längst nicht gewonnen.

Unsere neue Einspielung *Wonder Women* ist der Frau gewidmet und ist einerseits eine *hommage* an all die wundervollen Komponistinnen des 17. Jahrhunderts, aber gleichzeitig auch an alle talentierten Musikerinnen zu allen Zeiten, die ihr Talent jahrhundertlang hinter ihren Ehemännern verstecken oder ihre Karriere zu früh aufgeben mussten.

Andererseits haben wir uns auch Inspiration aus der traditionellen Musik Nordamerikas und Italiens geholt und singen Lieder von außergewöhnlichen, starken, mutigen, aber auch traurigen Frauen.

Die traurige Geschichte der jungen Cecilia, die auf den tödlichen Betrug eines Generals hereinfiel, der ihr vorgaukelte, ihren Verlobten aus dem Gefängnis zu entlassen und vor dem Tod zu bewahren, wenn sie ihm sexuell zur Verfügung stünde, ist in vielen Regionen Italiens und auch in Nordamerika¹ verbreitet.

Die Legende von *La Llorona*² (Die Weinende) entstand in Mexico um ca. 1550. Ein junges Mädchen heiratet einen brutalen Mann und schenkt ihm drei Kinder. Er aber betrügt und schlägt sie, verlässt und verstößt sie und droht ihr, die Kinder wegzunehmen. Aus Verzweiflung tötet sie ihre Kinder und stürzt sich selbst in die Fluten. Seither sucht sie als Geist am Fluss nach ihren Kindern.

Das wunderbare mexikanische Lied *La Bruja* (Die Hexe) ist ebenfalls ein *son jarocho*³ und wird in den Regionen Veracruz, Oaxaca und Tabasco gesungen. Das Lied wird am Vorabend des *día de muertos* (Tag der Toten) und während *fandangos* und *huapangos*⁴ gesungen und getanzt, wobei die Tänzerinnen dabei kunstvoll eine brennende Kerze oder einen Kürbis auf dem Kopf balancieren.

Ursprünglich wurden in Mexico alle Frauen als *bruja* bezeichnet, die sich weigerten die Regeln der Gesellschaft zu befolgen, die sich nicht so benahmen, wie es von ihnen erwartet wurde und die frei leben wollten.

Daher symbolisiert dieses Lied die Freiheit aller Frauen zu allen Zeiten und in allen Kulturen.

Feiern wir die Frau in all ihren Facetten und mit all ihren Talenten!

CHRISTINA PLUHAR, *Paris 2024*

1 Eine ähnliche Geschichte wird in Giacomo Puccinis Oper *Tosca* 1900 und von Judy Collins 1964 im Lied *Anathea* gesungen.

2 Die Legende *La Llorona* dürfte von der aztekischen Göttin Cihuacóatl („Schlangenfrau“) abstammen und weist Parallelen zur Medeasage auf.

3 Der *son jarocho* entstand um 1600 in Mexico und hat spanische, indigene sowie afrikanische Wurzeln.

4 Der *Fandango* und *Huapango* sind musikalische Feste in der Region Veracruz in Mexico: Auf dem Dorfplatz wird improvisierte Poesie gesungen und dazu von Tänzerpaaren der *Zapateado* getanzt.

In seinem an Erzählungen von Kreuzfahrern, bezaubernden und verführerischen Zauberinnen sowie mutigen Kriegerinnen reichen Universum eröffnet uns die Barockzeit eine vorwiegend von weiblichen Figuren beherrschte Fantasiewelt. Dieses Bild, das im 17. Jahrhundert durch klassische poetische Vorbilder von starken und kühnen Frauenfiguren geprägt wurde, wurde wahrscheinlich weiter dadurch beeinflusst, dass zahlreiche Herrscher zu dieser Zeit Frauen waren. Diese förderten hochbegabte Komponistinnen, die im Mittelpunkt dieser Aufnahme stehen.

Francesca Caccini (1587–nach 1641) ist die berühmteste Komponistin der Epoche. Sie ist die Tochter von Giulio, dem bekannten Musiker und Musiktheoretiker, der sie, als sie noch ein junges Mädchen war, zusammen mit ihrer Schwester Settimia in die Aufführungen der ersten Opern am Florentiner Hof einbezog: *L'Euridice* und *Il rapimento di Cefalo*, die im Jahr 1600 inszeniert wurden. Einige Jahre später bestellten Heinrich IV. und Maria de' Medici, die von den Caccinis bereits in Florenz eine hohe Meinung hatten, diese an den französischen Hof. Und so begleitete Francesca 1604 ihre Familie auf der Reise nach Frankreich, wo man sie so sehr bewunderte, dass ihr eine überaus großzügige Einladung zum Bleiben ausgesprochen wurde. Das Angebot wurde jedoch vom Hof der Medici zurückgewiesen und stattdessen die Rückkehr der jungen Musikerin verlangt. So erinnert Cristofano Bronzini im Traktat *Della dignità e nobiltà delle donne* an eine Interpretin, die besonders vielseitig war und sich beim Vortrag „wunderbarer italienischer Lieder, außerdem französischer, spanischer und deutscher, die von ihr zu wunderschönen Arien umgeschrieben worden waren, sowie Kompositionen in natürlicher genuesischer Sprache, die bisher noch niemand gehört hat“, gewandt zeigte. Er erwähnt sie zudem als eine eloquente Instrumentalistin, die „Harfe, Cembalo, Laute, Theorbe und Gitarre sowie alle Arten von Saiteninstrumenten exzellent zu spielen vermochte“. Ihre Begabungen als Sängerin und Instrumentalistin wurden auch von Claudio Monteverdi und Giambattista Marino erkannt.

Francesca Caccini war außerdem eine berühmte Komponistin, die im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts am Florentiner Hof am besten bezahlt wurde. Neben der 1618 veröffentlichten Sammlung von 32 Sologesängen und vier Duetten komponierte sie mehrere szenische Werke, die am Hof der Medici aufgeführt wurden, darunter *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (auf Deutsch *Die Befreiung Ruggieros von Alcinas Insel*) auf einen Text von Ferdinando Saracini. Diese Oper wurde von Maria Magdalena aus Österreich (1589–1631) in Auftrag gegeben und 1625 in der Villa del Poggio Imperiale uraufgeführt. 1628 kam sie in Polen erneut auf die Bühne.

Die gleichen Begabungen als Interpretin und Komponistin finden sich in der Person von Barbara Strozzi (1619–1677), einer Mitte des 17. Jahrhunderts in Venedig aktiven Musikerin. Als Adoptivtochter von Giulio Strozzi, dem Gründer der *Accademia degli Unisoni*, wurde Barbara Strozzi ab 1634 als Sängerin von berühmten Komponisten wie Nicolò Fontei geschätzt. Sie war eine Schülerin Francesco Cavallis und trat als Sängerin in aristokratischen Zirkeln auf, die von liberalen Intellektuellen wie Giovan Francesco Loredano und anderen Mitgliedern der Gesellschaft der *Incogniti* regelmäßig besucht wurden. Die musikalischen Darbietungen, bei denen sie in den venezianischen Akademien völlig im Mittelpunkt stand, ließen den Verdacht der Prostitution aufkommen. Schließlich wurde sie in einer handschriftlich verfassten Satire beschuldigt, eine Kurtisane zu sein.¹ Barbara und ihr Vater Giulio wehrten sich energisch gegen diese Anschuldigungen, die allerdings nie durch ein anderes Dokument bewiesen wurden. Obwohl ihre künstlerischen Aktivitäten zeitlich mit den ersten Entwicklungsstufen der Oper zusammenfallen, hat sie offenbar nicht in Theaterstücken gesungen. Gleichzeitig zu diesem intensiven Leben als Musikerin wurde Barbara Strozzi Mutter von vier unehelichen Kindern, die sie wahrscheinlich mit dem venezianischen Adligen Giovanni Paolo Widmann hatte.

Barbara Strozzi war darüber hinaus eine sehr produktive und erfolgreiche Komponistin. Verschiedene Dokumente weisen tatsächlich darauf hin, dass sie nicht nur finanziell unabhängig war, sondern auch ihren bedürftigen Adoptivvater Giulio in ihrem Haus unterhielt. Darüber hinaus ist bekannt, dass Barbara dem Vater ihrer Kinder und vielen weiteren Personen Geld lieh. Ihre Kammermusik ist der Spiegel des für Venedig typischen, weit verbreiteten Mäzenatentums. Die Stadt war zwar ohne Hof, doch sie zeichnete sich durch mannigfaltige Initiativen betuchter Gönner rund um die städtischen Akademien aus. Barbara Strozzi's Veröffentlichungen bringen die Beziehungen zu verschiedenen aristokratischen Frauen zum Ausdruck. *Il primo libro dei madrigali* aus dem Jahr 1644 ist Vittoria della Rovere, zu ihrer Zeit Großherzogin der Toskana, gewidmet.² Die Eröffnungskantate in ihrem zweiten Werk „Donna di maestà, di valor tanto“ ist Eleonora II. Gonzaga zugeeignet, und die *Sacri musicali affetti* von 1655 schließlich Anna von Medici, der Erzherzogin von Österreich.

1 in ELLEN ROSAND, „Barbara Strozzi, ‚virtuosissima cantatrice‘: The Composer’s Voice“, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 31/2, 1978, p. 250.

2 „Ich muss [...] das erste Werk, das ich als Frau allzu wagemutig zur Welt bringe, ehrfürchtig dem Namen Eurer erhabensten Hoheit widmen, damit es unter goldenen Eichenblättern vor den Donnerschlägen übel gesinnter Nachrede unversehrt bleibt.“

Francesco Cavalli war nicht nur Lehrer von Barbara Strozzi, sondern auch von Antonia Bembo (ca. 1640–ca. 1720), der Tochter eines venezianischen Arztes, die sich schon sehr früh als eine vortreffliche Sängerin erwies. Am 20. August 1659 heiratete sie den venezianischen Adligen Lorenzo Bembo, mit dem sie drei Kinder hatte. Nach der Hochzeit kam es jedoch laut verschiedenen Dokumenten zwischen dem Ehemann und der Familie Antonias zum Streit.³ Nachdem der Vater ein Testament zu ihren Gunsten gemacht hatte, enterbte er sie 1662.⁴ Die Musikerin blieb offenbar zunächst mit Lorenzo Bembo verbunden, doch 1672 beschuldigte Antonia ihren Mann schwerer häuslicher Gewalt, sie fünf Jahre lang ohne gesicherten Lebensunterhalt für sie und ihre drei Kinder allein gelassen zu haben, des Ehebruchs innerhalb und außerhalb des Hauses und zahlreicher Diebstähle. Im Anschluss an diese schwerwiegenden Anschuldigungen beantragte sie dann die Scheidung, die ihr jedoch von den Behörden nicht gewährt wurde, da ihr Mann alle Vorwürfe gegenüber den Behörden von sich wies.⁵ Antonia lebte mehrere Jahre getrennt von ihrem Ehemann⁶ und zog einige Jahre später – vermutlich, weil sie Francesco Corbetta⁷ folgte – nach Frankreich und ließ ihre Kinder in Venedig zurück.

Während ihres Aufenthalts in Frankreich fand Antonia Bembo königlichen Schutz und trat vor König Ludwig XIV. als Sängerin auf. Außerdem wurde sie dort in die *Petite Union Chrétienne des Dames de Saint-Chaumont* aufgenommen. Verschiedene Manuskripte bewahren ihre Werke und zeugen von den Verbindungen, die die Musikerin zu verschiedenen Mäzenen unterhielt, darunter zu Maria Adelaide von Savoyen. Antonia Bembos Werke spiegeln eine Kombination aus Einflüssen ihrer musikalischen Ausbildung in Venedig und der folgenden Übernahme von Kompositionsformen nach französischem Stil wider.

3 Nicola Badolato, *Antonia Bembo e le „Produzioni armoniche“: un'italiana alla corte del Re Sole*, „Hinter dem Ärger von Antonias Eltern verbarg sich vielleicht eine Art Enttäuschung: Nachdem sie so viel in eine geistige, damals für junge Mädchen sicher nicht übliche Ausbildung investiert hatten, bedeutete die Ehe ihrer Tochter vielleicht, dass sich das Vorhaben, berühmt zu werden und künstlerisch Anerkennung zu erlangen, auflöste.“

4 Siehe das zweite Testament vom 3. April 1662 von Giacomo Padoani, Antonia Bembos Vater, wo er erwähnt: „Ich kann weder dem einen [Lorenzo Bembo] noch der anderen [Antonia Bembo] sonst etwas hinterlassen, wegen der geringen Achtung und des Mangels an Freundlichkeit, die beide mir und meiner Frau entgegengebracht haben, meiner armen Frau als Entschädigung für all die Mühen, die besagte Tochter zu erziehen und zu unterrichten, und mir als Belohnung dafür, dass ich mich (man möchte fast sagen) aufgeopfert habe, sie zum Erstaunen aller Welt in ihren Stärken erfolgreich zu machen und so zu begleiten, wie ich es tat, nachdem ich ihr die Mitgift gegeben hatte, zu der ich aus väterlicher Pflicht nicht einmal gezwungen war und die mir die Mittel meines geringen Vermögens auch nicht erlaubten, und abgesehen von den großen Ausgaben, die ich nach der Zahlung der Mitgift zu leisten hatte; weshalb ich es verdiene, von Gott, vom Gesetz und von der Welt und somit von ihnen entschuldigt zu werden. Ich füge hinzu, dass ich dies alles tue, damit meine arme Frau keine Beleidigungen von ihnen erdulden muss, sondern als Mutter anerkannt und behandelt wird, wie es das gute Gewissen und die Gesetze Gottes und der Natur ihnen gebieten.“ (CLAIRE FONTIJN, *Desperate Measures: The Life and Music of Antonia Padoani Bembo*, Oxford University Press, 2006, S. 284)

5 CLAIRE FONTIJN, op. cit., S. 287: „Erstens, dass der Adlige Lorenzo Bembo die Adlige Antonia, seine Gemahlin, in Wort und Tat mehrfach schlecht behandelt und sogar mehr als einmal zum Sex genötigt hat, während sie schwanger war. Zur ersten Position des Verhörs: Nichts davon ist wahr.“

6 CLAIRE FONTIJN, op. cit., S. 38: Dokumente von Antonias Anwalt, „die den Zeitraum vom 30. September bis zum 12. Dezember 1672 umfassen, zeigen, dass das Paar getrennt lebte: Antonia in der Gemeinde Santa Fosca (Cannaregio), Lorenzo in San Barnaba (Dorsoduro).“

7 Ein merkwürdiger Brief aus dem Jahr 1654 vom Mantuaner Hof dokumentiert die Beziehungen zwischen Antonia und dem Musiker und spricht sogar von einer Ehe: „Außerdem bringe ich Eurer Hoheit zur Kenntnis, dass nicht nur der Arzt dem Wahnsinn verfallen ist (obwohl das gängigste Gerücht besagt, dass der Teufel von ihm Besitz ergriffen hat), sondern auch seine Tochter, die ebenfalls singt und an Epilepsie leidet, die durch die rasenden Ängste des Vaters herbeigeführt wurde, der seine Tochter mit Herrn Corbetta verheiratet hat (...).“ In weiteren Untersuchungen finden sich jedoch keine weiteren Belege für diese Behauptungen.

In den Klöstern der katholischen Länder blühte während des gesamten 17. Jahrhunderts ein weit verbreitetes und hochkultiviertes Musikschaffen, und die Archive dieser Einrichtungen beweisen, dass es Tausende von Organistinnen, Sängerinnen und Komponistinnen gab. Obwohl sich schon das Konzil von Trient (1545–1563) in Klöstern gegen den Einsatz der Mehrstimmigkeit gewandt und diesen eine strenge Abschottung vorgeschrieben hatte, wurden im 17. Jahrhundert weiterhin Dekrete erlassen, um die Musikproduktion und -interpretation – Zeichen fruchtbarer Vitalität – zu kontrollieren. Schließlich bot das Leben in den Klöstern im 16. und 17. Jahrhundert bevorzugte Möglichkeiten zur Beschäftigung mit Musik. In den Frauenklöstern gab es viele Frauen aus der Aristokratie, denn, um das Familienerbe zusammenzuhalten, war vor allem ab dem 16. Jahrhundert die Ehe in den Familien dieses Standes nur wenigen Töchtern erlaubt. Das Frauenkloster als einzige Alternative zur Heirat wurde oft mit Widerwillen akzeptiert und – zum Beispiel von der Schriftstellerin Arcangela Tarabotti (1604–1652) – auch angeprangert.

Isabella Leonarda (1620–1704) war in dieser Zeit eine berühmte Nonne und Komponistin, deren Lebensgeschichte die sozialen Praktiken des Jahrhunderts veranschaulicht. Als Tochter des Grafen Giannantonio Leonardi trat sie im Alter von 15 Jahren in das Adelskolleg der jungfräulichen Ursulinen von Novara ein. Die Musikerin wird ihr ganzes Leben lang mit zwei Schwestern innerhalb der gleichen Klostermauern leben, Orsola Margherita und Anna. Ein Dokument erinnert daran, dass Isabella wegen ihrer musikalischen Ausbildung bei Elisabetta Casata, Organistin und Musiklehrerin am Kloster Novara, und wahrscheinlich auch beim städtischen Kapellmeister der Kathedrale, Gasparo Casati, bereits im Jahr 1638 als talentierte Sängerin und Komponistin galt. In den Klöstern sangen die Nonnen während der Liturgie gregorianische Gesänge, und bei feierlichen Anlässen wurden polyphone Intonationen liturgischer Texte im streng gearbeiteten Stil (*stile osservato*) hinzugefügt – begleitet von Motetten im modernen Stil. Beide Gattungen erscheinen im Katalog der Werke von Isabella Leonarda, der 20 Sammlungen umfasst, die zwischen 1665 und 1700 in Venedig und Mailand gedruckt wurden. Isabella Leonarda ist auch die Komponistin vorzüglicher Violinsonaten aus dem Jahr 1693, der ersten Sammlung von Instrumentalmusik, die einer Frau zugeschrieben werden kann.

Andere Komponistinnen sind uns fast ausschließlich durch ihre Werke bekannt. Francesca Campana (ca. 1615–ca. 1665) ist eine Sängerin und Komponistin, die 1629 in Rom eine vorzügliche Sammlung von Arien für 1, 2 und 3 Stimmen als Op. 1 veröffentlicht hat. Die wenigen Dokumente, die von ihr berichten, beziehen sich auf ein eheliches Verhältnis mit Giovan Carlo Rossi, einem ebenfalls in Paris tätigen römischen Harfenisten und Tondichter, und Bruder des berühmten römischen Komponisten Luigi Rossi.

Die literarische Darstellung der weiblichen Figur ist in der Moderne von der Dichtung Ovids und der Elegiendichtung beeinflusst. Sowohl in den *Heroides* als auch in den musikalisierten Texten des 17. Jahrhunderts sind die Frauen die absoluten Protagonistinnen der Szene. Im Gegensatz zu ihnen sind die männlichen Figuren im Bühnengeschehen demütig ihrem eigenen Willen als Liebhaber unterworfen und erscheinen effeminiert. Es ist die Dynamik der Elegie, in der die Geschlechterrollen im Vergleich zu Epos und Tragödie vertauscht sind und was in den Ritterromanen des 16. Jahrhunderts einen wichtigen Erzählmechanismus darstellt. Das gleiche Muster wurde dann in den Opernlibretti und der vokalen Kammermusik der folgenden zwei Jahrhunderte erneut aufgegriffen.

Ein Beispiel für diese elegische Dichtung findet sich am Anfang von *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, wo wir der Zauberin Melissa begegnen, die auf einem Delphin reitend auf Alcinas Insel eintrifft. Die Zauberin ist eine Kriegerin mit guten Absichten, die insbesondere von dem Wunsch beseelt ist, Bradamante, einer anderen Kriegerin, die in Ruggiero verliebt ist, einen Dienst zu erweisen. Sie hat sich auf die Insel begeben, wo es der dank ihrer magischen Kräfte wunderschön aussehenden Zauberin Alcina mit „vorgetäuschter Schönheit“ gelungen war, Ruggiero zu verführen. Der „unbesiegbare Ritter“ war damit Opfer ihrer trügerischen Schönheit geworden. Melissas Ziel besteht nun darin, Ruggiero dazu zu ermutigen, den „heldenhaften Taten“ des Mars zu folgen, in Anbetracht dessen, dass der elegische Held auserwählt ist, „ruhmvollen Lorbeer“ aus dem Krieg heimzubringen. Kurz gesagt präsentiert uns das Libretto eine androgyne Frauenfigur, die es schafft, einen durch eine „laszive Gefangenschaft“ geschwächten Helden aus den Fesseln der Liebe zu befreien. Die mit der Heldenethik in Konflikt stehende Liebe präsentiert uns hier in einer Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen eine starke Frauenfigur, die in der Lage ist, die Kräfte des Guten wieder zur Tugend und zum Sieg zu bringen.

Die Poetik der Elegie führt die Liebenden zu eben diesen Gemütsbewegungen: Die weibliche Figur wird zu einer starken, tapferen und klugen Kämpferin, während der Mann im Bereich der Liebe die vom Epos stammenden heroischen Formen ablegt, um eher weichsüße und wehmütige Gemütsbewegungen anzunehmen. In diesem poetischen Universum sind sich die weiblichen und die männlichen Gemütsbewegungen sehr ähnlich, was es im 17. Jahrhundert Frauen ermöglichte, männliche Rollen oder Arien auf der Bühne und in Kammerkonzerten zu interpretieren und umgekehrt. Bei den Männern konnte es sich um Kastraten handeln, oder – vor allem im Repertoire der Kammermusik – die Melodien wurden in den Tenor transponiert, wie es in einem Autograf Luigi Rossis der Fall ist: Dort kommen Liebesarien im Tenor vor, die anderswo für die Sopranstimme notiert sind.⁸ Die traurigen und melancholischen Affekte, die in der Musik mit wunderbar lieblichem, sanftem Ausdruck vorgetragen werden, sind Ausdruck weiblicher Gemütsbewegungen, egal, ob sie von einem Mann oder einer Frau gesungen werden.

Viele der Kammermusikstücke auf der vorliegenden Aufnahme sind Männerarien, d. h. von einem männlichen Ich vorgetragene Liebesklagen. Dies zeigt sich zum Beispiel daran, an wen der Text einer Komposition gerichtet ist. Die Frau, an die sich Ovid wendet, ist Corinna. Francesca Camapana singt über einen an Phyllis gerichteten Text. Der Protagonist von *Che si può fare?* wendet sich an eine mächtige Tyrannin. In *L'amante segreto*, das mit der Klage „Voglio, voglio morire“ beginnt, richtet sich der geheime Liebhaber an eine schöne Frau. Und der „amante consolato“ erinnert uns mit „alfin trovai/colei che desiai“ daran, dass er endlich die, die er liebt, gefunden hat. Nur die Arie Antonia Bembos begleitet uns in dieselbe von Leid und Todesgefühl geprägte Stimmungswelt, ohne dass der Dichter das Geschlecht der singenden Figur zu erkennen gibt. Der Text in der Partitur wird jedoch wie in den anderen Fällen vom Sopran gesungen.

⁸ Es handelt sich um das Manuskript V-CVbav Barb. lat. 4374 mit dem Wappen von Antonio Barberini.

Die Durchlässigkeit, was das Geschlecht angeht, zeigt sich an den Texten der Kompositionen dieser Aufnahme. Die Arie „Lasciatemi qui solo“ Francesca Caccinis hätte im frühen 17. Jahrhundert an den ersten Abschnitt „Lasciatemi morire“ des *Lamento d’Arianna* von Rinuccini und Monteverdi – an eine weibliche Figur – denken lassen. In dieser Arie jedoch gibt der Dichter sofort zu verstehen, dass der Protagonist ein männlicher Liebhaber ist und übernimmt somit das zweideutige Spiel der Elegie. Ein weiterer Hinweis bestätigt diese Interpretation, und zwar sind beide Kompositionen für die Sopranstimme bestimmt.

Die hier von der Musik ausgehende ausdrucksstarke Lieblichkeit ist eine Folge des mächtigen Bogens und der Pfeiler von Amor in *L’amante segreto* von Barbara Strozzi, der die (meist männlichen) Liebhaber dazu bringt, sanft zu sein. Die Sanftheit kann aber auch wie in Isabella Leonardas Motette *Nive puer* die Mutterliebe der Madonna sein, die ein Wiegenlied singt. In diesem Fall wird das Jesuskind durch Kälte und Schnee am Einschlafen gehindert, und die Mutter singt dann, um es wieder in den ruhigen Schlaf zu versetzen. Diese Versetzung der Affekte in die geistliche Ebene ist damit dieselbe, wie wenn Monteverdi sein *Lamento d’Arianna* – das den Liebeskummer Ariadnes zum Ausdruck bringt – in ein Weinen der Madonna auf Latein umwandelt, in „Pianto della Madonna“, das in seiner Sammlung *Selva morale e spirituale* von 1640/41 veröffentlicht wurde.

Die melancholischen Gefühle, die in allen Kompositionen verstreut auftreten, nehmen das Thema des Liebeskummers auf, der im Einfluss der Sterne steht. Sie erzeugen Tränen, Marter, Eifersucht, Qualen, Traurigkeit, Schmerz, Leid, Seufzer, Todesgefühle, Sorge, Beschwörung höllischer Geister wie der Eumeniden, der Furien von Dis und eine klassische Beschreibung der Liebe als *Servitium* (Knechtschaft). Dichtung besteht oft aus der lexikalischen Verbindung sich widersprechender Begriffe, wie bei Catull und Ovid. Im Lied Antonia Bambos behauptet der Liebhaber/die Liebhaberin: „Mein Unglück kommt von meiner (meinem) Liebsten, meine (mein) Liebste(r) gibt mir den Tod“. Der Reim *contenti/tormenti* aus Barbara Strozzi’s *L’amante consolato* weist durch seine Antithese auf das Gleiche hin. Das Lamento im *L’amante segreto* der Komponistin selbst, worin leidenschaftliche Liebe als „verhängnisvolles Unglück“ bestimmt wird, erinnert an das schmerzliche Paradoxon: „Je mehr meine Augen ihr schönes Gesicht betrachten, desto mehr verbirgt mein Mund mein Verlangen.“

Am Ende dieser interpretatorischen Reise wickeln wir den durch Geschichten von Liebe, Krieg und christlicher Hingabe abgerollten Ariadnefaden wieder auf. Die barocke Fantasie offenbart uns eine Welt, die mit der realen von damals und heute vergleichbar ist. Eine Welt, die angefüllt ist von begabten Musikerinnen und Komponistinnen, schließlich von starken, tapferen und entschlossenen Frauenfiguren, die nicht auf den Ausdruck zärtlicher und sanfter Zuneigung verzichten.

ALESSIO RUFFATTI, *Paris, 2023*

Übersetzung: Matthias Großkloß



Die Hexe

I.

Ach, wie schön ist es zu fliegen, um zwei Uhr nachts,
um zwei Uhr nachts, ach, wie schön ist es zu fliegen, oh Mama!
Aufzusteigen und sich fallen zu lassen in die Arme einer Dame,
in die Arme einer Dame, ich möchte sogar weinen, oh Mama!

Die Hexe packt mich und bringt mich in ihr Haus,
sie verwandelt mich in einen Blumentopf und einen Kürbis,
sie packt mich, sie verhext mich, sie bringt mich zum Hügel,
sie setzt mich auf ihren Schoß und gibt mir einen kleinen Kuss.

Ach, sag mir, sag mir, ach, sag mir,
wie viele kleine Wesen hast du gestern geküsst?
Keines, keines, keines, ich weiß es nicht,
aber mir ist danach, dich zu küssen!

II.

Ach, wie schön ist es zu fliegen, um elf Uhr nachts,
um elf Uhr nachts, ach, wie schön ist es zu fliegen, oh Mama!
Zu fliegen und sich gehen zu lassen, bitte mach mir keine Vorwürfe.
Wirf mir nicht vor, dass ich vor Entzückung zittere, oh Mama!

Die Hexe packt mich, bringt mich in ihr Zimmer,
sie nimmt mich in die Arme, küsst mich, sie liebkost und streichelt mich.
Sie packt mich, sie verhext mich und gibt mir zu trinken,
und ich kann es nicht erwarten, sie wiederzusehen.

Ach, sag mir, ach, sag mir, sag mir,
wie viele kleine Wesen hast du gestern umarmt?
Keines, keines, keines, ich weiß es nicht,
aber mir ist danach, dich zu umarmen!

III.

Ach, ich wurde von einer Frau erschreckt, mitten im salzigen Meer,
mitten im salzigen Meer, ach, eine Frau hat mich erschreckt, oh Mama!
Weil ich nicht glauben wollte, was man mir erzählt hat,
oben war sie eine Frau und unten ein Fisch, oh Mama!

Die Hexe packt mich wie eine duftende Blume
und verschwindet am frühen Morgen,
sie packt mich, verhext mich, sie tut, als sei sie ein Mensch
und verschwindet in der Früh.

Ach! Sag mir, sag mir, ach, sag mir,
wie viele kleine Wesen hast du gestern verschlungen?
Keines, keines, keines, ich weiß es nicht,
aber mir ist danach, dich zu verschlingen!

Was kann ich tun?

Was kann ich tun?
Die feindseligen Sterne
haben kein Mitleid!
Und wenn der Himmel
meinem Leiden keine Ruhe gibt?
Was kann ich tun?

Was kann ich sagen?
Von den Sternen regnet es immerzu
Unheil auf mich herab!
Und wenn der niederträchtige Amor
meiner Qual keine Pause gönnt?
Was kann ich sagen?

1 La Bruja

I.

¡Ay! qué bonito es volar a las dos de la mañana
A las dos de la mañana ¡ay! qué bonito es volar, ¡ay mamá!
Subir y dejarse caer en los brazos de una dama,
en los brazos de una dama y hasta quisiera llorar ¡ay mamá!

Me agarra la bruja y me lleva a su casa
me vuelve maceta y una calabaza,
me agarra, me embruja, me lleva al cerrito,
me sienta en sus piernas y me da un besito.

¡Ay! dígame, dígame, ay, dígame usted
cuántas criaturitas ha besado ayer?
Ninguna, ninguna, ninguna, no sé,
¡yo ando en pretensiones de besarlo a usted!

II.

¡Ay! qué bonito es volar a las once de la noche
a las once de la noche ¡ay! qué bonito es volar, ¡ay mamá!
Volar y dejarse llevar, por favor no me reproche.
Por favor no me reproche el que me haga temblar, ¡ay mamá!

Me agarra la bruja, me lleva a su alcoba,
me abraza, me besa, me chupa, me soba
me agarra, me embruja y me da de beber,
y ya tengo ganas de volverla a ver.

¡Ay! dígame, ¡ay! dígame y dígame usted
cuántas criaturitas se ha chupado ayer?
Ninguna, ninguna, ninguna, no sé,
¡yo ando en pretensiones de chuparme a usted!

III.

¡Ay! me espantó una mujer en medio del mar salado
en medio del mar salado ¡ay me espantó una mujer, ay mamá!
porque no quería creer lo que me habían contado
lo de arriba era mujer y lo de abajo pescado ¡ay mamá!

Me agarra la bruja cual flor perfumada
Y desaparece por la madrugada
Me agarra, me embruja, se las da de humana
Y desaparece por la mañana.

¡Ay! dígame, dígame, ay dígame usted,
cuántas criaturitas se ha comido ayer?
Ninguna, ninguna, ninguna, no sé,
¡yo ando en pretensiones de comerme a usted!

2 Che si può fare?

Che si può fare?
Le stelle rubelle
non hanno pietà!
Che, se'l cielo non dà
un influxo di pace al mio penare?
Che si può fare?

Che si può dire?
Da gl'astri disastri
mi piovano ogn'or!
Che, se perfido amor
un respiro diniega al mio martire?
Che si può dire?

The Sorceress

I.

Ah! how sweet it is to fly at two in the morning,
at two in the morning, ah! how sweet it is to fly, mama!
To be borne aloft and let yourself fall into a lady's embrace,
into a lady's embrace, enough to make you weep, mama!

The sorceress plucks me and carries me to her house
where she turns me into a flowerpot and then into a pumpkin,
she plucks me and hexes me then takes me up to the hill
where she pops me on her lap and smacks a kiss upon my lips.

Ah! tell me, tell me, ah, tell me now please,
how many poor creatures did you kiss yesterday?
None, not one, none at all that I know,
I was thinking instead of kissing just you!

II.

Ah! how sweet it is to fly at eleven at night,
at eleven at night, ah! how sweet it is to fly, mama!
To fly and be borne aloft, please do not reprimand me.
Please do not reprimand me for what thrills me, mama!

The sorceress plucks me and carries me to her boudoir,
she cuddles and kisses me, snuggles and fondles me,
she plucks me and hexes me and gives me a drink
and I'm left only wanting to see her again.

Ah! tell me, tell me, ah, tell me now please,
how many poor creatures did you embrace yesterday?
None, not one, none at all that I know,
I was thinking instead of embracing just you!

III.

Ah! such a shock from a lady in the briny sea,
in the briny sea, ah, such a shock did I have, mama!
For I did not believe what I had been told
about her torso a woman's, a fish tail below, mama!

The sorceress plucks me like a sweet-smelling flower
and she vanishes before the sun is up,
she plucks me and hexes me and makes out she's human,
only to vanish again at the break of day.

Ah! tell me, tell me, ah, tell me now please,
how many poor creatures did you eat yesterday?
None, not one, none at all that I know,
I was thinking instead of eating just you!

What can I do?

What can I do?
The seditious stars
are pitiless.
What then, when heaven grants
no measure of peace to all my pain?
What can I do?

What can I say?
Calamities rain down on me
incessantly from the stars.
What then, when crafty Cupid
denies respite to my distress?
What can I say?

La Sorcière

I.

Ah, qu'il est beau de voler à deux heures du matin,
à deux heures du matin, ah, qu'il est beau de voler, ah maman !
De monter et de se laisser choir dans les bras d'une dame,
dans les bras d'une dame et je voudrais même en pleurer, ah maman !

La sorcière m'attrape et m'entraîne chez elle
elle me transforme en pot de fleurs et en citrouille.
Elle m'attrape, elle m'ensorcelle, elle m'emmène sur la colline,
elle m'assoit sur ses genoux et elle me donne un petit baiser.

Ah, dites-moi, dites-moi, ah, dites-moi donc
combien de petits enfants vous avez embrassés hier ?
Aucun, aucun, aucun, je ne sais pas,
mais j'ai bien l'intention de t'embrasser, toi !

II.

Ah, qu'il est beau de voler à onze heures du soir,
à onze heures du soir, ah, qu'il est beau de voler, ah maman !
De voler et de se laisser porter, s'il vous plaît ne me reprochez pas,
s'il vous plaît ne me reprochez pas le fait que j'en frémis, ah maman !

La sorcière m'attrape, elle m'emmène dans sa tanière,
elle m'entraîne, elle m'embrasse, elle me chatouille, elle me caresse,
elle m'attrape, elle m'ensorcelle et elle me désaltère,
et j'ai déjà envie de la revoir.

Ah, dites-moi, dites-moi, ah, dites-moi donc
combien de petits enfants vous avez enlacés hier ?
Aucun, aucun, aucun, je ne sais pas,
mais j'ai bien l'intention de t'enlacer, toi !

III.

Ah, une femme m'a effrayé au milieu de la mer salée,
au milieu de la mer salée, ah, une femme m'a effrayé, ah maman !
car je ne voulais pas croire ce qu'on m'avait raconté,
en haut c'était une femme et en bas un poisson, ah maman !

La sorcière m'attrape comme une fleur parfumée
et elle disparaît à l'aube ;
elle m'attrape, elle m'ensorcelle, elle joue les humaines
et elle disparaît au matin.

Ah, dites-moi, dites-moi, ah, dites-moi donc
combien de petits enfants vous avez mangés hier ?
Aucun, aucun, aucun, je ne sais pas,
mais j'ai bien l'intention de te manger, toi !

Que peut-on y faire ?

Que peut-on y faire ?
Les étoiles rebelles
sont sans pitié !
Pourquoi le ciel n'accorde-t-il pas
un peu de paix à ma peine ?
Que peut-on y faire ?

Que peut-on dire ?
Sur moi les astres
ne font pleuvoir que des désastres !
Pourquoi le perfide Amour
refuse-t-il un répit à mon martyre ?
Que peut-on dire ?

Die Llorona

Wenn du willst, dass ich sterbe,
Llorona, weil ich dich liebe,
so soll dein Wunsch sich erfüllen, Llorona,
möge Gott mein Leben beenden.

Weh mir, Llorona,
Llorona von gestern und heute.
Gestern war ich wunderbar, Llorona,
und jetzt bin ich nicht mal ein Schatten.

Ich weiß nicht, was mit den Blumen ist, Llorona,
mit den Blumen des Friedhofs.
Wenn der Wind sie bewegt, Llorona,
scheinen sie zu weinen.

Weh mir, Llorona,
Llorona in Himmelblau.
Und koste es mich das Leben, Llorona,
ich höre nicht auf, dich zu lieben.

Nive puer

Von Schnee und Frost ward das Kind in seinem Schlaf gestört, es
konnte die Augen nicht schließen, um zu ruhen im geliebten Schlaf.
Da seufzte die tröstende Jungfrau und Mutter Jesu, die es nicht in
ihren heiligen Armen in den Schlaf wiegen konnte wegen des Schnees
und des Frosts und sang sanft in ihrer Muttersprache.

Schlafe, mein Leben, geliebtes Leben,
schlafe, liebe Hoffnung der Welt,
so sehr ersehnt,
eiapopeia, schlaf ein.

Schlafe, auserwähltes Kleinod des Himmels,
schlafe, helles Licht,
so sehr geliebt vom Paradies,
eiapopeia, schlaf ein.

Schlafe, Blume des grünen Feldes,
schlafe, schöner Sohn,
Blume und Leben der Mutter, die singt,
eiapopeia, schlaf ein.

Schlafe, helles Licht einer blinden Welt,
Schlafe, mein Sohn,
dein liebendes Herz gibt Acht.
eiapopeia, schlaf ein.

Cecilia's Lied

Es waren einst drei Schwestern.
Cecilia, die schönste,
entdeckte die Liebe.

Ein Hauptmann kam des Weges.
Cecilia seufzte.
„Was hast du, schöne Cecilia,
warum seufzt dein Herz?“

„Ich habe einen Schmerz im Busen,
ich habe einen Schmerz im Herzen,
mein Peppino ist im Gefängnis,
ich will, dass er frei ist.“

„Hör zu, liebe Cecilia,
Cecilia meines Herzens,
wenn du mit mir Liebe machst,
so will ich ihn befreien.“

„Oh, Hauptmann,
wartet einen Augenblick,
ich werde zu Peppino gehen
und ihn fragen.“

3 La Llorona

Si porque te quiero quieres, Llorona,
Que yo la muerte reciba,
Que se haga tu voluntad, ay Llorona,
Por suerte de Dios no viva.

¡Ay de mí!, Llorona, Llorona,
Llorona de ayer y hoy.
Ayer maravilla fui, ay Llorona,
Y ahora ni sombra soy.

No sé lo que tienen las flores, Llorona,
Las flores de un campo santo.
De cuando las mueve el viento, ay Llorona,
Parece que están llorando.

¡Ay de mí!, Llorona, Llorona,
Llorona de azul celeste.
Y aunque la vida me cueste, ay Llorona,
No dejaré de quererte.

4 Nive puer

Nive puer et gelu impediatur a quiete sua, nec tenebris ocellis
somno dabatur recreari amato. Cum virgo mater conciliatura Iesu qui
per nivem per gelu nequibat somno sacra membra dare, ista suspiriis
emisit belle cantans lingua materna.

Dormi vita, vita amata
dormi mundi cara spes
quam suspirata
dormi dormi ninna et oh.

Dormi caeli gemma electa
dormi clara, clara lux
paradiso quam dilecta
dormi dormi ninna et oh.

Dormi campi virescentis,
dormi filii pulchre flos,
vita matris flos canentis
dormi dormi ninna et oh.

Dormi mundi obcaecati
dormi filii clara lux
corde vigiles amanti
dormi dormi ninna et oh.

5 La Canzone di Cecilia

C'erano tre sorelle.
Cecilia la più bella
si mise a fare l'amore.

Passava un capitano,
Cecilia sospirava.
“Cos'hai, Cecilia bella,
che ti sospira il cuore?”

“Tengo un dolore al petto,
tengo un dolore al cuore,
tengo a Peppino in prigione,
lo voglio a libertà.”

“Senti, Cecilia cara,
Cecilia del mio cuore,
se tu mi dai l'amore
lo mando a libertà.”

“O, capitano maggiore,
aspetta un momentino,
lo vado a dire a Peppino
se te lo posso dare.”

The Llorona

If my love for you, Llorona,
makes you to see me die,
may your will be done, oh Llorona,
and may God now terminate my life.

Woe is me, Llorona, Llorona,
Llorona from yesterday and today.
A marvel was I yesterday, oh Llorona,
of which scarcely a shadow am I today.

What troubles the flowers I do not know, Llorona,
the flowers in a churchyard.
For when the breeze stirs them, oh Llorona,
they seem to be shedding tears.

Woe is me, Llorona, Llorona,
Llorona dressed in celestial blue.
And should it cost my life, oh Llorona,
my love for you shall always remain true.

Nive puer

Cold snow and frost did mar the baby's slumber and he could not
rest to close his eyes in blessed sleep. And so the virgin mother and
the comforter of holy Jesus, whom sleep eluded owing to the snow
and frost, sprinkled melodies among her sighs, singing sweetly in her
mother tongue.

Sleep, O life, beloved life,
sleep, O precious hope of the world,
so passionately longed-for.
Sleep and slumber, lullaby.

Sleep, O heav'n-appointed jewel,
sleep, bright light,
the rare delight of paradise.
Sleep and slumber, lullaby.

Sleep, the flower of verdant fields,
sleep, O beauteous son,
the flower and life of the mother's song.
Sleep and slumber, lullaby.

Sleep, bright light of a benighted world,
sleep, O son,
your loving heart keeps watch.
Sleep and slumber, lullaby.

Cecilia's Song

There were three sisters,
of whom the fairest, Cecilia,
had fallen in love.

A captain did she pass
as Cecilia was a-sighing.
“What is it, fair Cecilia,
that sets your heart a-sighing?”

“In my breast there is an ache,
in my heart there is a pain,
my Peppino is in prison
and I want him free again.”

“Listen, Cecilia dear,
Cecilia of my heart,
if you'll give me your love
I'll ensure that he gets out.”

“Please, O captain-major,
wait a moment there
while I go and ask Peppino
if I may give you what you ask.”

La Llorona

Si, parce que je t'aime, Llorona,
tu veux que j'en meure,
que ta volonté soit faite, Llorona,
et que Dieu m'ôte la vie.

Pauvre de moi, Llorona !
Llorona d'hier et d'aujourd'hui.
Hier je rayonnais, Llorona,
et aujourd'hui je ne suis même plus une ombre.

Je ne sais pas ce qu'ont les fleurs, Llorona,
les fleurs d'un cimetière,
mais quand le vent les agite, Llorona,
on dirait qu'elles pleurent.

Pauvre de moi, Llorona,
Llorona couleur de ciel bleu !
Et même si la vie me blesse, Llorona,
je ne cesserai pas de t'aimer.

Nive puer

La neige et le gel dérangeaient le sommeil de l'Enfant et il ne pouvait
pas se reposer, en fermant les yeux, dans le songe aimé. Alors la
Vierge mère, consolatrice de Jésus, qui ne pouvait pas le bercer dans
ses bras sacrés à cause de la neige et du gel, répandit des mélodies
mêlées de soupirs, chantant tendrement dans sa langue maternelle.

Dors, ma vie, ma vie bien-aimée,
dors, chère espérance du monde,
qui a tant soupiré après elle.
Dors, dors, fais dodo.

Dors, joyau élu du ciel,
dors, claire lumière,
oh si chère, du paradis.
Dors, dors, fais dodo.

Dors, fleur du champ verdoyant,
dors, fils si beau,
fleur et vie de ta mère qui chante.
Dors, dors, fais dodo.

Dors, claire lumière d'un monde aveugle,
dors, mon fils,
Tu veilles sur nous avec ton cœur aimant.
Dors, dors, fais dodo.

La Chanson de Cecilia

Il y avait trois sœurs ;
Cecilia, la plus belle,
tomba amoureuse.

Un capitaine passait,
Cecilia soupirait.
« Qu'as-tu, belle Cecilia,
qui fait soupirer ton cœur ? »

« J'ai une douleur à la poitrine,
j'ai une douleur dans le cœur ;
mon Peppino est en prison,
je veux sa liberté. »

« Écoute, chère Cecilia,
Cecilia de mon cœur ;
si tu me donnes de l'amour,
je lui rends sa liberté. »

« Ô grand capitaine,
attendez un petit moment ;
je vais demander à Peppino
si je peux vous en donner. »

„Hör zu, mein Peppino,
Peppino meines Herzens,
wenn ich mit ihm Liebe mache,
wird er dich befreien.“

„Hör zu, meine Cecilia,
Cecilia meines Herzens,
bewahre deine Ehre,
sorge dich nicht um mich.“

„Oh, Hauptmann,
bereitet ein schönes Bett vor
wir werden uns hinlegen.“

Gegen Mitternacht
seufzte Cecilia.

„Was hast du, liebe Cecilia,
was du hast, schöne Cecilia,
warum seufzt dein Herz?“

„Ich habe einen Schmerz im Busen,
ich habe einen Schmerz im Herzen,
ich möchte meinen Liebsten sehen,
ich möchte Peppino sehen,
ich möchte, dass er frei ist.“

„Hör zu, liebe Cecilia,
Cecilia meines Herzens,
geh auf den Balkon,
du wirst Peppino sehen, der vorübergeht.“

Cecilia ging zum Balkon.

„Wo gehst du hin, Peppino?“
„Sie werden mich erschließen.“

„Oh, Hauptmann,
du hast mich reingelegt,
du hast dir meine Liebe genommen
und Peppino wird erschossen.“

Ich wollte einen Graben graben,
hundert handbreit tief,
um die Frauen zu begraben,
so ist es aus mit der Welt.

Und über meinem Grab
hinterlasse ich eine Inschrift:
Wer vorbeikommt und lesen kann,
liest von meinem Unglück.

Und auf meinem Grab
ist ein goldener Faden erschienen:
Leb wohl, mein Liebster,
wir werden uns nicht wiedersehen.“

Arme Llorona

Wer liebt dich, wer ruft dich,
ob es gut ist oder schlecht?
Wer hat dich vom Zweig geschnitten,
dass du nicht in meinem Rosenstrauch bist?

Wie ein Vogel im Wind
fliegt mein Kummer zum Meer
und während ich gefühlvoll singe,
kehrt meine Seele zurück.

Ach, ich arme Llorona,
meine Seele lass mich weinen.
Der Grund, weshalb ich weine,
ist dass ich nie geliebt hab
und deshalb weine ich und singe.

“Senti, Peppino mio,
Peppino del mio cuore,
se io gli do l’amore
ti manda a libertà.”

“Senti Cecilia mia,
Cecilia del mio cuore,
riguardati l’honore,
di me non t’importare.”

“O, capitan maggiore,
prepari un bel lettino,
che andiamo a riposare.”

Verso la mezzanotte
Cecilia sospirava.

“Cos’hai, Cecilia cara,
cos’hai, Cecilia bella,
che ti sospira il cuore?“

“Tengo un dolore al petto,
tengo un dolore al cuore,
voglio vedere il mio amore,
voglio vedere Peppino,
lo voglio a libertà.”

“Senti, Cecilia cara,
Cecilia del mio cuore,
affacciati al balcone,
vedrai Peppino passare.”

Cecilia s’affacciava.
“Ma dove vai, Peppino?“
“Mi vanno a fucilare.”

“O, capitan maggiore
me l’hai saputa fare,
l’amore t’hai pigliato
e Peppino è fucilato.”

Vorrei scavare un fosso
di cento palmi fondo
per sotterrare le donne,
così finisce il mondo.

E sopra la mia tomba
ci lascio una scrittura,
chi passa e sa di leggere
legge la mia sventura.

E sopra la mia tomba
è nato un filo d’oro:
arrivederci, amore
non ci vedremo più.”

6 La Lloroncita

¿Quién te quiere, quién te llama
Por tu bien o por tu mal?
¿Quién te cortó de la rama
Que no estás en mi rosal?

Como pájaro en el viento
Vuelan mis penas al mar
Y al cantar con sentimentoso
Mi alma vuelve a su lugar.

¡Ay de mí, Llorona!
Mi alma déjame llorar,
Que la causa de mi llanto
Es que nunca supe amar
Y por eso lloro y canto.

“Listen, my dear Peppino,
Peppino of my heart,
if I give him my love
he will get you out.”

“Listen, dear Cecilia,
Cecilia of my heart,
take great care of your honour,
don’t give me a further thought.”

“Please, O captain-major,
get a nice bed ready now,
for us to lie down together.”

But later towards midnight
Cecilia set a-sighing.

“What is it, sweet Cecilia,
what is it, fair Cecilia,
that sets your heart a-sighing?”

“In my breast there is an ache,
in my heart there is a pain,
I want to see my lover,
I want to see Peppino,
I want him free again.”

“Listen, dear Cecilia,
Cecilia of my heart,
look out now from the balcony
and you’ll see Peppino pass.”

Cecilia looked outside.

“But where are you going, Peppino?“
“They’re taking me to be shot.”

“Please, O captain-major,
so cruelly I’ve been misled.
You had your way with me
and now Peppino’s dead.”

I want to dig a ditch,
its depth a hundred spans,
to bury every woman there
and thus the world will end.

And on my grave
I’ll leave an inscription,
so those who pass and can read
will learn of my misfortune.

And on my tombstone
the golden lines appeared:
Farewell, my love,
we’ll never meet again.”

Poor Llorona

Who loves you, who beckons you,
for your benefit or your ruin?
Who was it that cut you from the branch
and made you absent from my rosebush?

Like a bird on the breeze
my sorrows fly to the sea
and with melancholy songs
my spirit returns.

Woe unto me, the poor Llorona!
I weep through my spirit,
because the reason for my crying
is that I never learned to love.
That is why I weep and sing.

« Écoute, mon Peppino,
Peppino de mon cœur ;
si je lui donne de l’amour,
il te rend ta liberté. »

« Écoute, ma Cecilia,
Cecilia de mon cœur ;
préserve ton honneur
et ne te soucie pas de moi. »

« Ô grand capitaine,
préparez un beau petit lit ;
nous allons nous y reposer. »

Vers la minuit,
Cecilia soupirait.

« Qu’as-tu, chère Cecilia,
qu’as-tu, belle Cecilia,
qui fait soupirer ton cœur ? »

« J’ai une douleur à la poitrine,
j’ai une douleur dans le cœur ;
je veux voir mon bien-aimé,
je veux voir Peppino,
je veux sa liberté. »

« Écoute, chère Cecilia,
Cecilia de mon cœur ;
penche-toi au balcon
et tu verras passer Peppino. »

Cecilia s’est penchée :

« Mais où vas-tu, Peppino ? »
« On va me fusiller. »

« Ô, grand capitaine,
tu as bien su me bernier :
tu as pris de l’amour
et on a fusillé Peppino.

Je voudrais creuser un puits
de cent paumes de fond
pour y enterrer les femmes ;
ainsi finira le monde.

Et sur ma tombe
je laisse une inscription.
Celui qui passe et sait lire,
y lira mon malheur.

Et sur ma tombe,
un fil d’or a poussé :
Adieu, mon amour,
nous ne nous verrons plus. »

Pauvre Llorona

Qui te réclame, qui t’appelle
pour ce que tu fais de bien ou de mal ?
Qui t’a coupé de la branche
puisque tu n’es pas sur mon rosier ?

Comme un oiseau au vent,
mes peines volent vers la mer,
et en chantant de tout cœur,
mon âme retrouve sa juste place.

Pauvre de moi, Llorona,
mon âme, laisse-moi pleurer,
car ce qui cause mes larmes,
c’est de n’avoir jamais su aimer :
voilà pourquoi je pleure et je chante.

Jácara: Sagt ihr nicht, wie reizend sie ist

Sagt ihr nicht, wie reizend sie ist,
noch wie kühn sie daherkommt,
denn ich weiß, sie ist eins dieser Mädchen,
das die Lüfte durchbricht.

Sie ist so verwegen und eitel,
so selbstbewusst und arrogant,
dass sie geschworen hat, ganz allein
den Gott Mars zu bezwingen.

Wenn sie merkt, dass sie verehrt wird
von den Blumen und Vögeln,
wird sie denken, dass aus Furcht geschieht,
was ihr aus Freundlichkeit tut.

Möge sie sterben in der Verworrenheit
ihres Hochmuts, denn sie trägt
als Schild ihres Sieges
Blitze, an denen sie verbrennen wird.

Hab Mitleid mit mir

Hab Mitleid mit mir,
lass mich nicht sterben!
Meine Treue verdient es nicht,
mein Schmerz wünscht es nicht.

Der Lauf eines undankbaren Schicksals
verdammte mich zu tausend Qualen.
Mein Unglück kommt von meiner Liebsten,
meine Liebste gibt mir den Tod,
ohne Hoffnung auf Gnade
für meinen langen Dienst.

So glaubst du, hinterhältige Alcina

MELISSA (*trifft auf einem Delphin reitend auf Alcinas Insel ein*)
So glaubst du, hinterhältige Alcina,
mit vorgetäuschter Schönheit
eines trügerischen Gesichts
den besten aller Krieger
in deiner ruchlosen Begierde
zu begraben,
den unbesiegbaren Ruggiero,
der auserwählt ist, um ruhmvollen Lorbeer zu erlangen?
So wird das noble Fräulein denken,
dass mein Versprechen wertlos ist?
Und aus dem ruhmvollen, schönen Geschlecht
sollen nicht die vom Schicksal vorherbestimmten Helden hervorgehen?
Nein, nein, solange ich Melissa bin,
will ich, o treue Bradamante,
deine Wünsche vollends erfüllen.
Ich werde die Gestalt
des afrikanischen [Zauberers] Atlante annehmen.
Und Ruggiero das Gesicht und die List
der heimtückischen Geliebten offenbaren,
so wird er die schändlichen Hüllen
der lasziven Gefangenschaft abwerfen.
Ich werde ihn dazu ermuntern,
den heldenhaften Taten des Mars zu folgen.
Möge sie so lange beten und seufzen
und Ströme von Tränen vergießen,
die betrügerische und mordende Zauberin,
denn eine durch den Glanz des Ruhms entflammte Seele
lässt sich nicht durch treulose Schönheit verführen.

7 Jácara: No hay que decirle el primor

No hay que decirle el primor
ni con el valor que sale,
que yo sé que es la rapaza
de las que rompen el aire.

Es tan bizarra y presumida,
tan valiente es y arrogante,
que ha jurado que ella sola
ha de vencer al Dios Marte.

Si sabe que la festejan
las florecillas y aves,
juzgará que son temores
lo que hacéis por agradables.

Muera con la confusión
de su arrogancia, pues trae,
por blason de la victoria
rayos con que ha de abrasarse.

9 Habbi pietà di me

Habbi pietà di me
non mi lasciar morir!
Non merta la mia fè
nol vole il mio soffrir.

Rio tenor d'ingrata sorte
mi condanna a mille pene.
Il mio mal vien dal mio bene,
la mia vita mi dà morte,
senza sperar mercè
al mio lungo servir.

10 Così, perfida Alcina

MELISSA (*sopra un delfino approda all'isola di Alcina*)
Così, perfida Alcina,
con mentita beltade
d'un ingannevol volto
credi tener sepolto
tra tuoi nefandi ardori,
quel fior d'ogni guerriero,
quell'invitto Ruggiero,
eletto a riportar sì chiari allori?
Così terrà, che vane
sian le promesse mie, l'alta Donzella;
E della stirpe gloriosa e bella
non usciranno i destinati, eroi?
No, no, s'io son Melissa,
farò contenti appieno,
o fida Bradamante, i desir tuoi.
Simulerò l'aspetto
dell'Africano Atlante.
Della perfida amante
farò noto a Ruggiero il volto, e l'arte,
così l'indegne spoglie
di serviti lascia a terra sparte.
Farò ch'egli s'invoglie
a seguir l'honorate opre di Marte.
Preghe e sospir intanto
sparga fiumi di pianto
l'ingannatrice maga, et omicida,
che da' raggi di gloria anima accesa
indarno alletterà bellezza infida.

Jácara: She must not be told how beautiful she is

She must not be told how beautiful she is
nor of the insolence of her ways,
for I know this girl's capacity
to take one's breath away.

So cocky and conceited is her style,
so arrogant and shrill,
she's even bragged that only she
could bend the warlike Mars to her own will.

Knowing how the flowers and birds
extol her excellence,
she will think that all your kindnesses
arise through only fear.

This unwise arrogance of hers
will spell her end one day,
for painted on her coat of arms of victory,
are the flames that shall consume her, come what may.

Have pity on me

Have pity on me
and do not let me die!
My constancy does not deserve it,
my suffering does not require it.

The cruel ways of thankless fate
condemn me to a thousand woes.
My plight is caused by my beloved:
my life it is who brings my death,
no hope of mercy
for all my long devotion.

Is it thus, perfidious Alcina

MELISSA (*arriving at Alcina's island on the back of a dolphin*)
Is it thus, perfidious Alcina,
with the insidious beauty
of your duplicitous face,
that you believe you can detain
interred among your wicked loves
that paragon of warriorhood,
Ruggiero the indomitable,
ordained to win such bright acclaim?
Do you mean thus to render null
the promises I, a noble maiden, made?
And shall the ordained of that fine and glorious lineage
not emerge as heroes?
No, no, if Melissa is my name,
I'll satisfy in full,
o faithful Bradamante, your desires.
I shall take the aspect
of the African Atlantes.
To Ruggiero I'll now make known
the face and art of his perfidious lover,
and thus the shameful spoils
of lustful servitude shall be strewn across the earth.
I shall ensure that he desires
to follow the valorous deeds of Mars.
However she may sigh, entreat,
shed floods of tears,
that false and murderous sorceress,
may her mendacious beauty appeal in vain
to a soul by rays of glory inflamed.

Jácara: Il ne faut pas louer sa beauté

Il ne faut pas louer sa beauté
ni la bravoure qu'elle affiche,
car je sais qu'elle est de ces filles
qui fendent l'air.

Elle est si osée et coquette,
si courageuse et arrogante,
qu'elle a juré de parvenir toute seule
à vaincre le dieu Mars.

Si elle apprend que les petites fleurs
et les oiseaux lui font fête,
elle considèrera comme de la crainte
ce que vous tenez pour de l'amabilité.

Qu'elle meure confondue
pour son arrogance, car elle arbore,
pour blason de sa victoire,
les éclairs qui doivent la consumer !

Aie pitié de moi

Aie pitié de moi,
ne me laisse pas mourir !
Ma fidélité ne le mérite pas,
ma souffrance ne le veut pas.

Par sa cruelle volonté, le sort ingrat
me condamne à mille peines.
Mon mal me vient de mon bien-aimé :
il est ma vie et me donne la mort
sans que je puisse espérer de récompense
pour ma longue servitude.

Ainsi, perfide Alcina

MELISSA (*aborde l'île d'Alcina sur le dos d'un dauphin*)
Ainsi, perfide Alcina,
grâce à la beauté mensongère
d'un visage trompeur,
tu crois tenir englouti
dans tes néfastes ardeurs
ce guerrier suprême,
ce Ruggiero vaincu
élu pour rapporter de si purs lauriers ?
Ainsi la fière donzelle croit
que mes promesses sont vaines,
et que de la glorieuse et belle lignée
ne seront pas issus les héros destinés ?
Non, non, aussi vrai que je suis Melissa,
je contenterai
tous tes desirs, ô fidèle Bradamante !
Je prendrai l'aspect
d'Atlante l'Africain.
Je révélerai à Ruggiero
le visage et la ruse de la perfide amante
afin qu'il laisse choir à terre
les ignobles dépouilles d'une servitude lascive ;
je ferai qu'il s'engage
à suivre les honorables œuvres de Mars.
Qu'entre-temps la sournoise et meurtrière magicienne
répande prières, soupirs
et flots de larmes,
car cette fourbe beauté le tentera en vain,
l'ardent héros promis à la gloire !

Der getröstete Geliebte

Ich bin so lange auf die Suche gegangen,
dass ich endlich die,
die ich mir ersehnte,
nach langen Mühen fand.
Oh, dass ich mich dieses Mal nicht täusche
und mich zu meinem Schaden freue!

So groß ist diese Zufriedenheit,
dass ich am Ende sogar das Gefühl habe,
dass mich alles
nach langen Qualen erneuert.
Aber alle, die wie ich es machen, werden nicht zu machen wissen,
wie man sich nicht zu seinem Schaden freut.

Zerbrochen ist der Pfeil

Zerbrochen ist der Pfeil,
der mich im Herzen tödlich verwundete.
Doch wenn ich vor dir fliehe, geliebte Phyllis,
wird Amor sich rächen.
Und während ich dich verlasse,
lässt du mich unter fürchterlichen Qualen sterben.
Ich gehe fort von dir und fühle,
wie mein Kummer immer größer wird.
Auch wenn meine Fesseln gelöst sind,
wird mein Leid immer schlimmer
und von bitterem Kummer gezeichnet,
verliere ich, wenn ich vor dir fliehe, ach, verliere ich mich selbst.

Unschlüssig geb ich mich
dem selbstgewählten Kummer hin und klammere mich an ihn.
Doch um deiner trügerischen Täuschung zu entkommen,
sind mir die Qualen süß.
Um die Wunde zu heilen,
ist meiner Seele selbst der Tod willkommen.

Der geheime Geliebte

Ich würde lieber sterben,
als dass mein Schmerz entdeckt wird!

Verhängnisvolles Unglück!
Je mehr meine Augen ihr schönes Gesicht betrachten,
desto mehr verbirgt mein Mund mein Verlangen.

Wer keinen Ausweg hat, muss seinen Schmerz verschweigen.
Wer kein Glück hat, der kann nur schauen
und der schöne Himmel gibt ihm nicht den Tod.

Oft betrachte ich meine schöne Dame
und sie schaut mich mitleidsvoll an,
als wollte sie sagen:
„Zeige, wie sehr du leidest“,
denn sie merkt wohl, dass ich brenne und mich verzehre.

Doch ich würde lieber sterben *usw.*

Das Gras, das welk sein Haupt neigt,
wenn der kalte Raureif fällt,
grünt freudig, wenn die Sonne scheint,
noch grüner als zuvor:

So schöpfe auch ich, wenn Furcht mein Herz erstarren lässt,
bei ihrem Anblick wieder Kraft.

Doch ich würde lieber sterben *usw.*

Ach, wirf deinen mächtigen Bogen und die Pfeile weg,
Amor, hör endlich auf, auf mich zu schießen!
Wenn nicht um meinwillen,
tu es für deine Ehre, stolzer Gott.
Denn es ist kein Ruhm für einen mächtigen Krieger,
einen zu töten, der bereits dem Tode nah ist.

12 L'amante consolato

Son tanto ito cercando,
che pur alfin trovai
colei che desiai,
duramente penando.
Oh questa volta si ch'io non m'inganno,
s'io non godo mio danno!

Son tali quei contenti,
che pur alfin io provo,
che tutto mi rinovo,
doppo lunghi tormenti.
Ma tutti com'io fo, far non sapranno,
chi non gode suo danno.

13 È già rotto lo strale

È già rotto lo strale
che mi fece nel cor piaga mortale.
Ma s'io fuggo da te Filli diletta,
Amor ne fa vendetta.
E con fiero martire,
mentr'io ti lascio, ohimè mi fai morire.

Da te mi parto e sento
crescere nel dipartirsi il mio tormento.
E benché sciolite in me sian le catene,
si radoppian le pene.
E d'aspra doglia impresso,
qualor ti fuggo, ohimè, perdo me stesso.

Così senza consiglio
a volontario duol cedo, e m'appiglio.
Ma per uscir da tuoi fallaci inganni
mi son dolci gl'affanni.
E per sanar la piaga,
anco di morte, ohimè, l'alma s'appaga.

14 L'amante segreto

Voglio, voglio morire,
più tosto ch' il mio mal venga a scoprire!

Oh disgrazia fatale!
Quanto più miran gl'occhi il suo bel volto
più tien la bocca il mio desir sepolto.

Chi rimedio non ha taccia il suo male.
Non resti di mirar chi non ha sorte,
né può da sì bel ciel venir la morte.

La bella donna mia sovente miro,
ed ella a me volge pietoso il guardo,
quasi che voglia dire:
„Palesa il tuo martire“,
ché ben s'accorge, che mi struggo e ardo.

Ma io voglio morire, più tosto *ecc.*

L'erbetta, ch'al cader di fredda brina
languida il capo inchina,
all'apparir del sole
lieta verdeggia più di quel che suole:
tal io, s'alcun timor mi gela il core,
all'apparir di lei prendo vigore.

Ma io voglio morire, più tosto *ecc.*

Deh, getta l'arco poderoso e l'armi,
Amor, e lascia omai di saettarmi!
Se non per amor mio,
fallo per onor tuo, superbo Dio.
Perché gloria non è d'un guerrier forte,
uccider un che sta vicino a morte.

The Consoled Lover

I wandered so long, searching,
that in the end I found
the one that I desired
after suffering intensely.
Oh, this time let me not delude myself that
I don't revel in my own pain!

And such are those contentments
that in the end I notice
that I'm restored completely
after long-endured torment.
Not everyone can do the same as I do;
They don't revel in their own pain.

The arrow is already broken

The arrow is already broken
that did mortally wound my heart.
But if I flee from you, beloved Phyllis,
Love shall seek revenge.
And as I take my leave, in dreadful
agony, alas, you'll make me die.

Abandoning you, I feel
my torment grow with every step.
And though the chains have loosened in me now,
the agony only doubles.
So, marked by bitter pain,
in fleeing you, alas, I lose myself.

And therefore, inadvisedly,
I yield to voluntary sorrow and cling firm to it.
But torment is sweet
if it takes me away from your lies and trickery.
And to heal my wound,
my soul even welcomes death.

The Secret Lover

I would rather die
than let my pain be known!

Ah what fatal misery!
As his eyes behold her lovely face,
the more my lips do guard my undisclosed desire.

The man who has no remedy can only hide his woe.
The wretch can only look on feebly
as his death will not come from such a beauteous heaven.

I often gaze upon her lovely face
while she returns my look most pityingly,
as if to say:
"Reveal your suffering",
for she knows full well how much I burn and pine.

But I would rather die *etc.*

The shoot that with the hoarfrost
droops its tender head,
in joy blooms more than ever
when the sun's rays at last do reappear:
as I, when fear benumbs my heart,
return to life when she appears again.

But I would rather die *etc.*

Come, now drop your mighty bow and weapons,
Cupid, cease that hail of arrows!
If not for love of me,
then do it on your own account, great god.
For there is no glory for a warrior brave
in killing a man so close to death.

L'Amant consolé

J'ai cherché pendant si longtemps
et j'ai enfin trouvé
celle que je désirais
en endurant tant de peines ;
oh, cette fois, c'est sûr, je ne me trompe pas,
et puissé-je me réjouir de mes épreuves !

La joie que je ressens enfin
est si forte
que je me sens renaître
après de longs tourments.
Mais ils ne sauraient faire comme je fais
ceux qui ne se réjouissent pas de leurs épreuves !

La flèche est déjà brisée

La flèche est déjà brisée
qui en mon cœur a mis une plaie mortelle.
Mais si je te fuis, Phyllis chérie,
Amour se venge,
et par de cruelles souffrances,
tandis que je te laisse, hélas, tu me fais mourir.

Je te quitte, et je sens
avec mon départ croître mon tourment.
Et bien qu'en moi les chaînes soient défaitses,
mes peines redoublent ;
et marqué par une âpre affliction,
alors que je t'échappe, je me perds moi-même.

Ainsi privé de conseil,
je cède à une douleur volontaire et je m'accroche.
Mais pour m'arracher à tes perfides tromperies,
les souffrances me sont douces.
Et pour soigner la blessure,
mon âme, hélas, accepte même la mort.

L'Amant secret

Je veux, je veux mourir,
plutôt qu'elle n'en vienne à découvrir mon mal !

Oh, malheur fatal !
Plus mes yeux contemplent son beau visage
plus ma bouche garde mon désir enfoui.

Qui n'a pas de remède, qu'il taise son mal.
Qu'il continue à regarder, celui qui n'a pas de chance,
car un si beau ciel ne saurait donner la mort.

Je contemple souvent ma belle dame,
et elle tourne vers moi son regard apitoyé
qui semble presque dire :
« Révèle tes souffrances. »
Car elle se rend bien compte que je brûle et me consume.

Mais je veux mourir, plutôt *etc.*

La jeune herbe, qui incline la tête
sous le froid du givre,
verdit plus qu'elle n'en a coutume
quand le soleil apparaît :
je suis pareil, et si quelque crainte me gèle le cœur,
je reprends vigueur quand ma belle paraît.

Mais je veux mourir, plutôt *etc.*

Ah, jette ton arc puissant, dépose les armes,
Amour, et cesse de me transpercer !
Si ce n'est pas par amour pour moi,
fais-le pour ton honneur, dieu superbe,
car un preux guerrier ne tire aucune gloire
à tuer un homme qui est près de mourir.

Lasst mich allein

I.

Lasst mich allein,
ihr Vögel, kehrt zum Nest zurück,
solange ich an diesem Strand
die Seele und den Schmerz aushauche.

Ich will nichts bei mir haben
als einen kalten Felsen
und mein verhängnisvolles Leid.
Lasst mich sterben.

II.

Ihr lieblichen Sirenen,
die ihr mit mitleidsvollem Gesang
mein Leiden mildert
und die Tränen stillt.

Schwimmt anderswo,
nehmt den Wellen
die grausame Empörung und den Zorn.
Lasst mich sterben.

III.

Ihr sanften Winde,
kehrt zurück in eure Höhle,
nur meine bitteren Klagen
sollen bei mir bleiben.

Ich möchte euer Mitleid nicht,
ich will alleine
meinem Schmerz ein Ende machen.
Lasst mich sterben.

IV.

Ihr glücklichen Verliebten,
kehrt zurück zum schönen Vergnügen,
wilde Tiere, ob Vögel oder Fische,
flieht vor meinem traurigen Anblick.

Nur die Stüße des Todes
soll die Türen öffnen
zum letzten Leiden.
Lasst mich sterben.

16 Lasciatemi qui solo

I.

Lasciatemi qui solo,
tornate augelli al nido,
mentre l'anim' e'l duolo
spiro su questo lido.

Altri meco non voglio
ch'un freddo scoglio,
e'l mio fatal martire.
Lasciatemi morire.

II.

Dolcissime sirene,
che'n sì pietoso canto
raddolcite mie pene,
fate soave il pianto.

Movet' il nuoto altronde
togliete all'onde
i crudi sdegni e l'ire.
Lasciatemi morire.

III.

Placidissimi venti
tornate al vostro speco,
sol miei duri lamenti
chieggio che restin meco.

Vostri sospir non chiamo,
solingo bramo
i miei dolor finire.
Lasciatemi morire.

IV.

Felicissimi amanti
tornate al bel diletto
fere eccels'o notanti
fuggite il mesto aspetto.

Sol dolcezza di morte
apra le porte
all'ultimo languire.
Lasciatemi morire.

Leave me here alone

I.

Leave me here alone,
to your nests, you birds, return,
as I give up my spirit and my pain
on this unhappy shore.

I want no others with me,
except a freezing rock
and my impending agony.
So leave me here to die.

II.

Sweetest sirens,
who with such compassionate singing
do mitigate my suffering
and alleviate my tears,

Swim away elsewhere
and take with you
the waves' cruel scorn and ire.
So leave me here to die.

III.

Gentlest winds,
return now to your caves,
I crave that only my complaints
are left to echo here with me.

Your sighs I do not summon,
alone I wish
to end my sorrows now.
So leave me here to die.

IV.

Most joyful lovers,
return to your sweet pastimes,
wild beasts of air and sea,
now flee this dismal scene.

Only the lure of death
can pave the way
for me to pine away.
So leave me here to die.

Laissez-moi seul ici

I.

Laissez-moi seul ici,
oiseaux, retournez au nid,
tandis que j'exhale mon âme et ma peine
sur ce rivage.

Je ne veux rien d'autre avec moi
qu'un froid rocher
et mon fatal martyre.
Laissez-moi mourir.

II.

Sirènes si douces,
qui d'un chant si miséricordieux
atténuez mes peines
et adoucissez mes pleurs.

Allez nager ailleurs,
enlevez aux vagues
leurs ires et colères cruelles.
Laissez-moi mourir.

III.

Brises si tranquilles,
retournez dans votre antre,
je ne veux garder avec moi
que mes violentes lamentations.

Je ne réclame pas vos soupirs,
je veux finir
mes douleurs tout seul.
Laissez-moi mourir.

IV.

Amants si heureux,
retournez à vos belles délices,
fauves exaltés et animaux marins,
fuyez ma triste contenance.

Que seule la douceur de la mort
ouvre ses portes
à mes langueurs suprêmes.
Laissez-moi mourir.



SOURCES

1 La Bruja

Music: Son jarocho (Mexico) · Text: Oral tradition / Luciana Mancini
Arrangement: Christina Pluhar
Luciana Mancini (solo), *Doron Sherwin*, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*,
Manuel Barreto, *Rafael Mejías*, *Gildardo Mejía*

2 Che si può fare?

Music: Barbara Strozzi · Text: anonymous
Arrangement: Christina Pluhar
Arie, Op.8 (Venezia, 1664: Francesco Magni detto Gardano), pp. 100–115
Céline Scheen (solo), *Doron Sherwin*, *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*,
Eero Palviainen, *Marie van Rhijn*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

3 La Llorona

Music: Son jarocho (Mexico) · Text: Oral tradition
Arrangement: Christina Pluhar
Vincenzo Capezzuto (solo), *Doron Sherwin*, *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*,
Eero Palviainen, *Marie van Rhijn*, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Manuel Barreto*,
Rafael Mejías, *Gildardo Mejía*, *Christina Pluhar*

4 Nive puer (excerpts)

Music: Isabella Leonarda · Text: anonymous
Arrangement: Christina Pluhar
Motteti a una, due, tre, e quatro voci, Op.7 (Bologna, 1677: Giacomo Monti), pp. 5–11
Benedetta Mazzucato (solo), *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*, *Eero Palviainen*,
Marie van Rhijn, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

5 La Canzone di Cecilia

Music: Traditional (Italy) · Text: Oral tradition
Arrangement: Christina Pluhar
Vincenzo Capezzuto (solo), *Lixsania Fernández*, *Eero Palviainen*,
Leonardo Teruggi, *Christina Pluhar*

6 La Lloroncita

Music: Son jarocho (Mexico) · Text: Oral tradition / Luciana Mancini
Arrangement: Christina Pluhar
Luciana Mancini (solo), *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*, *Eero Palviainen*,
Marie van Rhijn, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Manuel Barreto*,
Rafael Mejías, *Gildardo Mejía*, *Christina Pluhar*

7 No hay que decirle el primor

Music: Jácara (Spain, 17th century) · Text: anonymous
Céline Scheen, *Luciana Mancini*, *Vincenzo Capezzuto* (solos), *Doron Sherwin*,
Lathika Vithanage, *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*, *Eero Palviainen*,
Marie van Rhijn, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

8 La Strozza

Music: Maurizio Cazzati
Suonate a due Violini col suo Basso Continuo
per l'Organo, & vn'altro a beneplacito per Tiorba, ò Violone, Op.18
(Bologna, 1659: gli eredi di Vittorio Benacci), Sonata No.12
Doron Sherwin, *Lathika Vithanage*, *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*,
Eero Palviainen, *Marie van Rhijn*, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

9 Habbi pietà di me

Music: Antonia Bembo · Text: anonymous
Produzioni armoniche (c.1695/1700), pp. 157–159
Céline Scheen (solo), *Doron Sherwin*, *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*,
Eero Palviainen, *Marie van Rhijn*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

10 Così, perfida Alcina

Music: Francesca Caccini
Libretto: Ferdinando Saracini (1583–1640), after Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*)
La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, Firenze (1625)
Luciana Mancini (solo), *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*, *Eero Palviainen*,
Marie van Rhijn, *Christina Pluhar*

11 La Benedetta

Music: Andrea Falconieri
Il primo libro di Canzone, Sinfonie, Fantasia, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde,
Aleman, Volte per Violini e Viole ouero altro Stromento a uno, due e tre con il Basso
Continuo (Napoli, 1650: Pietro Paolini e Giuseppe Ricci), No.56
Doron Sherwin, *Lixsania Fernández*, *Eero Palviainen*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

12 L'amante consolato

Music: Barbara Strozzi · Text: anonymous
Cantate, ariette e duetti, Op.2 (Venezia, 1651: Gardano), p.17
Benedetta Mazzucato (solo), *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*, *Eero Palviainen*,
Marie van Rhijn, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

13 È già rotto lo strale

Music: Francesca Campana · Text: anonymous
Arie a una, due, e tre voci, Op.1 (Roma, 1629: Gio. Battista Robletti), p.26
Luciana Mancini (solo), *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*, *Eero Palviainen*,
Marie van Rhijn, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

14 L'amante segreto

Music: Barbara Strozzi · Text: anonymous
Cantate, ariette e duetti, Op.2 (Venezia, 1651: Gardano), pp. 31–34
Céline Scheen (solo), *Doron Sherwin*, *Lathika Vithanage*, *Lixsania Fernández*,
Maximilian Ehrhardt, *Eero Palviainen*, *Marie van Rhijn*, *David Mayoral*,
Leonardo Teruggi, *Christina Pluhar*

15 Capriccio sopra sette note (excerpts)

Music: Maurizio Cazzati
Correnti e balletti a 3. 4. (Antwerpen, 1651: Héritiers de Pierre Phalèse), No.29
Doron Sherwin, *Lathika Vithanage*, *Lixsania Fernández*, *Maximilian Ehrhardt*,
Eero Palviainen, *Marie van Rhijn*, *David Mayoral*, *Leonardo Teruggi*, *Christina Pluhar*

16 Lasciatemi qui solo (excerpts)

Music: Francesca Caccini
Text: anonymous
Il primo libro delle musiche a una e due voci (Firenze, 1618: Zanobi Pignoni), pp. 38–43
Benedetta Mazzucato, *Lixsania Fernández*, *Eero Palviainen*, *Christina Pluhar*



*Special thanks to Jean-Luis Durand & Lancelot Durand (owners)
and Alice Orange (artistic director)
of the Festival de Vivoin
festival-vivoin.fr*



PRIEURÉ
DE VIVOIN
Le Festival

Recorded: 18–22.VI.2023, Prieuré de Vivoin, France
Balance Engineer, Editing & Mastering: Mireille Faure
Musical Editing: Christina Pluhar
Recording Engineer: Fred Braye · Assistant Recording Engineer: Adrien Frachon
Production Manager: Carlos García de la Vega
Sung text translations (English): Robert Sargant; except (12), Ray Granlund
Sung text translations (Français): © David Ylla-Somers
Sung text translations (Deutsch): Daniela Wiesendanger; except (12), Matthias Großkloß
Photography: Michal Nowak
Design & Editorial: WLP London Ltd
A Warner Classics/Erato release,
© 2024 Christina Pluhar under exclusive licence to Parlophone Records Limited.
© 2024 Parlophone Records Limited
arpeggiata.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



