

CHERUBINI

Arias and Overtures from Florence to Paris

MARIA GRAZIA SCHIAVO

AUSER MUSICI

CARLO IPATA



hyperion



LUIGI CHERUBINI

LUIGI CHERUBINI was born in Florence, where he learnt the rudiments of music from his harpsichordist father. When he was seventeen there came a significant turning-point in his training with the arrival in Florence of the celebrated operatic composer Giuseppe Sarti (one of Sarti's best-known works, *Fra i due litiganti il terzo gode*, is explicitly quoted by Mozart in the finale of *Don Giovanni*): the young Cherubini was able to study with this prestigious teacher thanks to the financial help of the Grand Duke Pietro Leopoldo. Thus Cherubini followed Sarti on the latter's travels as a fashionable composer, cutting his teeth writing one aria after another for his mentor's works. Finally, Sarti, overwhelmed by the demand for his compositions, gave his promising pupil the opportunity to introduce himself to the public: *Il Quinto Fabio* (1780) was the first opera Cherubini signed with his own name. This led to Cherubini's first important commissions, and he had no fewer than three operas premiered in 1782: *Armida abbandonata*, *Adriano in Siria* and *Mesenzio, re d'Etruria*. *Armida* and *Mesenzio* were both performed in Florence, at the Regio Teatro della Pergola, one of the leading houses in Italy.

Armida abbandonata, to a libretto by Jacopo Durandi freely based on Tasso's *Gerusalemme liberata*, was Cherubini's first true Florentine opera, but it did not enjoy great success. Its most disorientating feature was the marked orchestral profile of Cherubini's style, which did not provide the clear distinction between aria and recitative to which contemporary ears were accustomed. And indeed Cherubini's evident personality as a symphonist even in his early twenties is asserted right from the *Sinfonia* from *Armida*, which opens with an *Allegro assai* that announces the bold grandeur of the piece; it is nourished by simply fashioned but skillfully scored themes, developed in broad crescendos and extremely rapid rhythmic figures that seem to foreshadow

Rossini. The vocal writing, on the other hand, still betrays its links with the eighteenth-century tradition, as is shown by the aria 'Qual da venti combattuta' sung by Princess Zelmira (Act II). This is a typical *aria di tempesta*, that is to say it describes agitated mental states with textual metaphors evoking images of storm-tossed ships and a vocal style that glosses these in virtuoso fashion. Driven by impetuous violin figuration, this brief aria opens with an orchestral introduction into which glides a vocal line streaked with lightning flashes of coloratura.

Cherubini did achieve a degree of popular success with *Mesenzio, re d'Etruria*, a *dramma eroico* to a libretto by Ferdinando Casorri on a subject inspired by Virgil's *Aeneid*. The *Sinfonia* is a short piece with a solemn, martial gait; it displays from the outset an extremely confident use of the woodwind (flute and oboes), together with a capacity for moulding the orchestral texture which, through its pronounced rhythmic contours and carefully calculated dynamic gradations, conveys all the heroic atmosphere of the opera.

In 1784, on Sarti's advice, Cherubini moved to London, another European musical capital where success was much sought after. But he did not get the reception he had hoped for there, despite presenting two specially written works, the *dramma giocoso* *La finta principessa* and an *opera seria* inspired by a character from Roman history, *Il Giulio Sabino*. The latter piece, a setting of a libretto by Pietro Giovannini, was given at the King's Theatre in 1786. The *Sinfonia* shows considerable stylistic progress on Cherubini's part: it is a particularly elaborate and powerful instrumental piece, as is reflected in the forces it calls for (pairs of flutes, oboes, bassoons, horns, trumpets and timpani, in addition to the strings). Its surprising formal structure comprises four sections linked in pairs: *Adagio*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro vivace*. The *Adagio* introduces the discourse in martial tones, which then make way



MARIA GRAZIA SCHIAVO
and CARLO IPATA

Photograph © Michele Crosera

for hints of a more subdued melody; soon the *Allegro* springs forth in fiery counterpoint, a gesture which already contains the dramatic force so typical of Cherubini, here underlined by the tension of a syncopated rhythmic motif that delays the movement's true conclusion. In complete contrast to this are the elegiac tones of the *Adagio*, conceived in the spirit of a *sinfonia concertante*, which shows exceptional sensitivity in the tender dialogue between violin, cello, flute and oboe. It is the violin that leads directly into the final *Allegro vivace*, where its solo passages alternate with the orchestra to outline a sturdy rondo. Act I of the opera features the aria 'I mesti affetti miei', sung by Epponina, the hero's faithful wife: the lady asks that her steadfast conjugal love may elicit pity, and Cherubini portrays her proud bearing in vocal writing of acrobatic virtuosity, a surging line studded with frequent runs and heralded by a large-scale *Allegro* which once again gives the orchestra a prominent role.

Meanwhile, disappointed by his reception in London, Cherubini had started to visit Paris. But first a new challenge awaited him, this time in Turin, where he spent a brief period between London and Paris: there he composed a new *opera seria*, *Ifigenia in Aulide*, to a libretto by Ferdinando Moretti, and personally supervised its first performance at the Teatro Regio on 12 January 1788. Contemporary accounts speak of a particularly brilliant result. For what was to turn out to be his last Italian *opera seria*, Cherubini distanced himself to some extent from the purely virtuosic considerations imposed by the fashion for bel canto and sought greater dramatic verisimilitude. This he achieved by giving still more importance to the orchestra, as is shown by the aria 'Turbata ai dubbi accenti' (Act I, scene 5): it is launched by an extended instrumental *Allegro*, in which solo clarinets emerge from the texture. Iphigenia makes her entry with a hovering vocalise which then descends over a

wide range; her part is characterized by broad vocal gestures and long passages of coloratura, but the vocal virtuosity seems aimed more at following the words closely rather than an end in itself.

Cherubini was introduced into Parisian circles by Giovanni Battista Viotti, who was among the most celebrated violinists of his time and, moreover, enjoyed the benefits accruing from the favour of Queen Marie-Antoinette and his membership of the Freemasons. Helped by his influential friend, Cherubini sought to conquer the coveted Paris operatic stage, hitherto dominated by Gluck. The opportunity came his way almost unexpectedly through the dramatist Jean-François Marmontel, who had prepared the libretto for a *Démophon*, based on Pietro Metastasio, which he intended for setting by the German composer Johann Christian Vogel; but when the latter prevaricated, Marmontel decided to entrust the opera to Cherubini. Thus *Démophon* was premiered at the Opéra on 2 December 1788; however, the very small number of performances that followed demonstrates that there was little public enthusiasm for the young Cherubini's Parisian debut.

The question of why *Démophon* caused such perplexity still remains to be investigated, but there can be no doubt that a movement such as the *Overture* stands revealed as an indisputable masterpiece, the potent expression of a symphonic genius who had already attained full maturity and was destined to make a profound impression on Beethoven. It possesses a truly symphonic momentum, conveyed by a powerful body of instruments—flutes, oboes, bassoons, horns, trumpets and timpani, in addition to the strings, and even trombones and clarinets (though these are absent from this recording, which is based on a contemporary print). Cherubini, only twenty-eight years old at the time, makes the extraordinary gesture of assigning to the 'fatal' key of C minor (later to become the

Beethovenian tonality par excellence, the key of the Fifth Symphony) the intense tragic import of the entire overture. Its opening bars immediately strike a sombre, anguished, almost funereal note, leading to a motif laden with noble pathos in the bassoon and the violins. From this suddenly erupts the blazingly dramatic *Allegro spiritoso*, charged with a sonic vehemence and rhythmic excitement so implacable as to be positively unsettling. After a contrapuntal discussion of this material, a new idea appears in the major, more delicate in profile, which leads in turn to the recurrence, unusual in itself, of the wistful *cantabile* motif from the introduction. But the implacable theme once more gains the upper hand; its development finally ushers in a forceful coda that asserts the luminous key of C major, hammered out by the peremptory final chords.

Viotti had also shown notable abilities as an impresario in his capacity as founder and director of the Théâtre de Monsieur (later the Théâtre Feydeau), so called after Louis XVI's brother the Comte de Provence, its principal instigator; the financial backing for the initiative, however, came from Léonard Autié (professionally known simply as 'Léonard'), personal coiffeur to Marie-Antoinette, who had become extremely wealthy thanks to the phantasmagorical hairstyles with which he adorned the heads of the queen and her ladies-in-waiting. The Théâtre de Monsieur had developed into a prestigious institution, producing Italian and French operas, and at the end of 1788 Viotti summoned Cherubini there to write arias and various pieces for insertion in other men's operas. To guarantee his productions were of the finest quality, Viotti had personally made every effort to assemble the best singers available, for which purpose he travelled to Italy. Among those he selected was a mysterious Mademoiselle Balletti, also known as Rosa (or Rosita) Balletti, born Elena Riccoboni in Stuttgart in 1768. She was destined to

become one of the top stars of the Théâtre de Monsieur; according to the scanty information that has survived about her, she had a sweet voice, a perfect technique and a touching expressive gift.

Cherubini wrote a number of occasional arias specifically for Baletti. One of these was *Ti lascio adorato mio ben*, a grand *Scena e rondeau* dating from 1789, which demonstrates that the composer now demanded a dramatic truth emancipated from eighteenth-century vocal virtuosity. The expressive atmosphere is pathetic and heroic, and is already evoked in masterly fashion in the broad accompanied recitative, laid out in three distinct tempos (*Largo*, *Andante*, *Allegretto*) which depict in varied orchestral scoring the successive moods of a protagonist forced to abandon his own wife. The ensuing aria ('Nel lasciarti, o mia speranza') is conceived on a similarly large scale, with an accompaniment that develops an affecting melodic idea, overlaid by a broad, supple vocal line, Mozartian in its grace, though breaking into coloratura from time to time. The spacious, majestic tones of this first section of the aria are succeeded by a much more impetuous second part ('Prendi omai gli estremi amplessi'), an *Allegro* that conveys the protagonist's wild

distraction at leaving his loved one in rapid, tightly packed vocal figurations; this section has the lively gait typical of the rondo, with the instrumental texture still an active participant in the discourse.

D'un dolce ardor la face was also written for Baletti, in 1790, but in this case as a replacement number most probably for Salieri's comic opera *La grotta di Trofonio*. This brief aria speaks in touching terms of the sorrows and emotions of love, pouring them out first in a gentle *Cantabile*, then in a brisk *Allegro*. The vocal writing, though still marked by virtuosity, here seems to tend towards the calm nobility of Gluck, especially as it also pays close attention to the text, while the different sections of the orchestra are handled in autonomous fashion, as is shown most notably by the flute and bassoon solos at the start. When this piece was written, the French Revolution had already broken out; in 1792, Viotti, guilty of friendship with the queen, fled to London, abandoning the Théâtre de Monsieur and taking with him many of its Italian singers, including Baletti. Meanwhile, in 1791, Cherubini had presented his *comédie héroïque*, *Lodoïska*, which this time earned him a resounding success in Paris.

FRANCESCO ERMINI POLACCI © 2012
Translation from Italian by CHARLES JOHNSTON

Recorded in the Teatro Verdi, Pisa, Italy, in October 2010
Recording Engineer ROBERTO MEO
Recording Producer and Editing SIGRID LEE
Musical research and score preparation ALESSIO BACCI
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXII

Front illustration: Monument to the Grand Duke Pietro Leopoldo (1832, detail), Piazza Martiri della Libertà, Pisa
by Luigi Pampaloni (1791–1847)
Photograph by Stefano Del Ry

Also available from Auser Musici and Carlo Ipata

LUIGI BOCCHERINI (1743–1805) Flute Quintets, Op 19

Compact Disc CDA67646

'These are delightful works played with a persuasively affectionate period-instrument style, with a felicitous lead from the nimble and gently expressive flautist, Carlo Ipata. Hyperion do the players proud' (*Gramophone*)

ANTONIO CESTI (1623–1669) Le disgrazie d'Amore

2 Compact Discs CDA67712

'This is a performance which invites sustained listening. Partly it's the sheer variety of voices and moods ... partly it's to do with Cesti's powerful recitative and arioso, but in large measure it is to do with the variety of pacing, careful characterisation and engaging singing' (*International Record Review*)

CHRISTIAN JOSEPH LIDARTI (1730–1795) Violin Concertos

with FRANCESCO D'ORAZIO violin

Compact Disc CDA67685

'D'Orazio possesses just the right kind of lithe, flexible and elegant and pure sound this music cries out for, and he directs Auser Musici ... with flair, imagination and in the slow movements a moving sensitivity to line, dynamic and harmonic pacing' (*International Record Review*)

NICOLA PORPORA (1686–1768) Cantatas for soprano

with ELENA CECCHI FEDI soprano

Compact Disc CDA67621

'This outstanding disc not only displays unequivocal proof of Porpora's exceptional skill ... but also provides some of the most genuinely enjoyable and captivating performances of eighteenth-century vocal music I have heard on disc for a very long time' (*International Record Review*)

Neapolitan Flute Concertos by MAJO, RAVA, PROTA, JOMMELLI and PALELLA

Compact Disc CDA67784

'The performances are a delight. What with Carlo Ipata's liquid tone and secure virtuosity ... this unassuming but sunny and attractive music has surely achieved its finest hour' (*Gramophone*)



4 Turbata ai dubbi accenti

l'alma così paventa
che ogn'aura mi sgomenta,
e palpar mi fa.

De' mali incerti ancora
che il mio pensier figura,
la più crudel sventura
pena maggior non dà.

Turbata ai dubbi accenti ...
FERDINANDO MORETTI (d1807)

5 D'un dolce ardor la face

arde anche a me nel cor,
e la tranquilla pace
seppe involarmi amor.

Ma se da te proviene
un sì fedele ardor,
dell'amorosa pena
sarò contenta ognor.

ANONYMOUS

7 Recitativo Ti lascio

adorato mio ben, sposa infelice,
e in qual momento, e in quale stato, oh Dei!
Poss'io senza ritengo usar d'un sì bel nome?

Esule, oppresso in sembianza di reo,
vicino al tetro apparato di morte,
al supplizio crudel ... Tu piangi, ah, ceta
quelle lacrime tue. Il mio tormento
non accrescer col pianto.

Ricordati di me fin ch'io raccolga
l'ultimo tuo sospiro. Estinto ancora
a te d'intorno ombra amica m'avrai,
e teco ancor ben mio nel dolce Eliso.
Ah, non resisto, addio.

Aria Nel lasciarti, o mia speranza,
gela il cor, s'arresta il piè.
Ah, nel sen la mia costanza,
così forte, oh Dio non è.

*Troubled by ambiguous words,
my soul is so afraid
that every breeze dismays me
and makes me shudder.*

*The cruellest misfortune
does not cause greater sorrow
than the still uncertain woes
my mind conjures up.*

Troubled by ambiguous words ...

*The torch of a sweet love
burns also in my heart,
and tranquil peace
has been stolen from me by love.*

*But if so constant a passion
springs from you,
then I will always be content
to suffer the pangs of love.*

*Recitative I take my leave of you,
my dearest beloved, my unhappy wife ...
and at what a moment, and in what a situation, oh Gods!
Can I unhesitatingly call you by so fair a name?*

*An exile, oppressed like a criminal,
nearing the dismal pomp of death,
my cruel punishment ... You weep: ah, bide
those tears of yours! Do not increase
my torment with your weeping.
Remember me until I receive
your last breath. Even when I am dead,
you will have me around you as a friendly shade,
and I will still be with you, my beloved, in sweet Elysium.
Ah, I can resist no longer: farewell.*

*Aria As I take leave of you, O my hope,
my heart is chill, my foot is hesitant.
Ah, the resolution in my breast,
oh God, is not firm enough.*

E non cede, o cor tiranno
al suo pianto il tuo rigor.
Chi resiste a quell'affanno
ha di sasso in petto il cor.

Prendi omai gli estremi amplessi,
vieni o sposa a questo sen;
ah! così morir potessi
nelle braccia del mio ben.

ANONYMOUS

- 9 **Qual da venti combattuta,**
fragil nave in mezzo all'onde,
si sgomenta, si confonde
l'agitato mio pensar.

JACOPO DURANDI (1737–1817), after TORQUATO TASSO (1544–1595): *Gerusalemme liberata*

- 10 **I mesti affetti miei,**
il fiero mio dolore,
se conoscete amore,
vi muovano a pietà.

In un momento istesso
passo da pena in pena,
e il cor che langue oppresso
più respirar non sa.

PIETRO GIOVANNINI

*And, O tyrannous heart, your severity
does not yield to her weeping.
He who can resist such affliction
has a heart of stone in his breast.*

*Receive now my last embrace:
come, O wife, to my bosom.
Ah, if only I could die thus,
in the arms of my beloved.*

*Like a frail bark tossed by the winds
amid the waves,
my troubled thoughts
are frightened and confused.*

*My sad sufferings,
my wild grief:
if you know what love is,
be moved to pity.*

*In a single moment
I pass from one affliction to another,
and my heart, weighed down by anguish,
is suffocating.*

English translations by Charles Johnston

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

AUSER MUSICI

Founded in 1997 by Carlo Ipata, Auser Musici is a vocal and instrumental ensemble which, taking its name from an ancient river in the plain of Pisa, brings together instrumentalists and singers with an international reputation for historical performance practice.

Through its recordings for Hyperion, its appearances at important festivals in Europe and America (including its debut at the Berliner Tage für Alte Musik), and its glowing reviews from the musical press—*Gramophone*, *Le Monde de la Musique*, *Fanfare*, *Goldberg*, *International Record Review*, *Early Music Review*, *L'Opera*, *Classic Voice*, *Diapason* and many others—Auser Musici has gained an increasingly important presence in the the world of early music.

Conducted by the flautist Carlo Ipata, the ensemble specializes in the Tuscan repertoire of the Renaissance and Baroque; central to its work has been a project called Tesori Musicali Toscani ('Tuscan Musical Treasures'), which involves a partnership with musicologists to create

violin 1 Raul Orellana*, Laura Scipioni, Luisa Di Menna, Massimo Merone, Ekidna Salinas

violin 2 Daniela Godio, Heilke Wulff, Enrico Bernini, Mauro Navari, Miriam Sadun

viola Flaminia Zanelli, Emanuele Marcante

cello Mauro Valli*, Sebastiano Severi, Claudia Poz

double bass Francesco Tomei

flute Laura Colucci*, Manuel Granatiero*

oboe Simone Bensi*, Martino Noferi

clarinet Roberta Gottardi, Rocco Carbonara

basoon Leonardo Dosso*, Dana Karmon

trumpet Luca Marzana, Manolo Nardi

horn Francesco Meucci, Gianfranco Dini

timpani Riccardo Balbinutti

harpsichord Daniele Boccaccio

* principal player

www.ausermusici.org

www.tesorimusicaltoscani.org

a dynamic interaction between theoretical speculation and performance practice, between scientific research and musical reality. Auser Musici's performances, in concert and on disc, are the result of a long-term commitment involving a positive collaboration with musicologists on research into original sources, facilitating a deeper understanding of the historical circumstances and style of the group's repertoire. Thanks to several first modern performances, the work of Auser Musici has made it possible to fill in important details in the musical history of Tuscany, establishing influences and points of contact between local composers and their European contemporaries.

Auser Musici's Hyperion recordings of Boccherini (CDA67646), Lidarti (CDA67685), Porpora (CDA67621), Neapolitan flute concertos (CDA67784) and Cesti's comic opera *Le disgrazie d'Amore* (CDA67771/2) have been widely acclaimed.

MARIA GRAZIA SCHIAVO



Born in Naples, Maria Grazia Schiavo studied with R Passaro at the Conservatory in Naples, graduating with honours. She won numerous competitions, including the Santa Cecilia in Rome and first prize in the Clermont Ferrand International Singing Competition. She made her debut on stage with Roberto De Simone, performing the leading role in the latter's *La gatta Cenerentola* in the

most important theatres in Italy and abroad. As well as specializing in chamber and Baroque music, her renditions of the title role in *Lucia di Lammermoor* in Turin, Konstanze in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* in Rome, and Jommelli's *Demofonte* in Salzburg and Paris with Riccardo Muti have established her as one of the most interesting sopranos of her generation in the bel canto repertoire.

Maria Grazia Schiavo has performed with many leading early music groups, including Le Concert des Nations and Jordi Savall, Europa Galante and Fabio Biondi, La Cappella de' Turchini and Antonio Florio, Accademia Bizantina and Ottavio Dantone, Concerto Italiano and Rinaldo Alessandrini, Al Ayre Español and Eduardo López Banzo, and La Risonanza and Fabio Bonizzoni. She has made numerous recordings, including for Hyperion the role of Venere in Auser Musici's recording of Cesti's *Le disgrazie d'Amore* (CDA67771/2).

CARLO IPATA

Carlo Ipata received his musical training first at the Banff Center for the Fine Arts in Canada, then at the Royal Conservatory in Ajax, and finally at the Conservatoire national de région of Paris, where he got an honours diploma in Baroque flute and chamber music. Carlo Ipata is dedicated to early-music research, and together with the ensemble Auser Musici, both as director and soloist, he enables modern audiences to hear the music of composers such as Nardini, Gasparini, Barsanti, Brunelli, Boccherini, Lidarti, Campioni, Geraso, Porpora, Vincenzo Manfredini and Della Ciaia.



As director of the Tesori Musicali Toscani ('Tuscan Musical Treasures') Project, Carlo Ipata has worked with the musicology departments of the University of Cremona, the University of Pisa, and the Italian Society of Musicology. He is one of the authors of *Il flauto in Italia* (Istituto Poligrafico dello Stato, 2005) and he has given courses and seminars at New York University, at the CNR d'Angers, and in several Italian conservatories and musical institutes. He is professor of chamber music at the Rossini Conservatory in Pesaro.

CHERUBINI *Sinfonie ed arie d'opera da Firenze a Parigi*

NATO A FIRENZE e avuti i primi rudimenti di musica grazie anche al padre clavicembalista, a diciott'anni Luigi Cherubini conosce una svolta significativa nella sua formazione: a Firenze arriva Giuseppe Sarti, celeberrimo operista del tempo (*Fra i due liganti il terzo gode*, titolo fra i suoi più noti, è dichiaratamente citato da Mozart nel finale del *Don Giovanni*), e il giovane Cherubini viene ammesso alla sua prestigiosissima scuola grazie all'aiuto finanziario del Granduca Pietro Leopoldo. Segue così Sarti nel suo girovagare da richiestissimo operista alla moda, e si fa le ossa scrivendo un'aria dopo l'altra per le opere del suo mentore; finché Sarti, oberato dalle richieste, non fornisce al promettente allievo l'opportunità di farsi conoscere: *Il Quinto Fabio* (1780) è la prima opera che Cherubini firma con il proprio nome. Iniziano così le prime importanti commissioni, e sono ben tre le opere che Cherubini presenta al pubblico nel 1782: *Armida abbandonata*, *Adriano in Siria* e *Mesenzio, re d'Etruria*. *Armida* e *Mesenzio* vennero entrambe rappresentate a Firenze, nel Regio Teatro della Pergola, uno dei più rinomati centri musicali italiani.

Armida abbandonata, sul libretto di Jacopo Durandi liberamente tratto dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso fu la prima vera opera fiorentina di Cherubini, ma non si rivelò un gran successo. A disorientare fu soprattutto lo spiccato profilo orchestrale della scrittura cherubiniana, e tale da non creare quelle interruzioni fra aria e recitativo cui le orecchie del tempo erano abituate. E l'evidente personalità sinfonica di questo Cherubini poco più che ventenne si afferma del resto già nella *Sinfonia* dell'*Armida*, aperta da un *Allegro assai* che annuncia la spavalda grandiosità della pagina; ad alimentarla sono temi dal profilo semplice ma trattati con abilità sul piano strumentale, sviluppati in estesi crescendo e rapidissime

figure ritmiche che sembrano presagire Rossini. La scrittura vocale denuncia invece ancora certi legami con la tradizione settecentesca, come dimostra l'aria «Qual da venti combattuta» intonata dalla principessa Zelmira (Atto II): una tipica «aria di tempesta», che descrive cioè stati d'animo agitati, con metafore nel testo che rimandano a immagini di navi sbattute da tempeste marine e una scrittura vocale che virtuosisticamente le chiosa. Sospinta da rapinosi disegni dei violini, la breve aria è avviata da un'introduzione orchestrale, sulla quale scivola poi un canto solcato da ampi guizzi di coloratura.

A incontrare un certo successo di pubblico fu invece il *Mesenzio, re d'Etruria*, dramma eroico con il libretto di Ferdinando Casorri su soggetto ispirato dall'*Eneide* di Virgilio. La *Sinfonia* è pagina breve, dal passo solenne e marziale; mostra un uso assai disinvolto dei legni (flauto e oboi) fin dall'inizio, insieme ad una capacità di modellare la scrittura orchestrale che delinea, grazie ad un profilo spiccatamente ritmico e alle ben dosate progressioni dinamiche, tutta l'atmosfera eroica dell'opera.

Su consiglio di Sarti, nel 1784 Cherubini si reca a Londra, altra ambita capitale europea della musica. Ma qui non trova l'accoglienza sperata, pur presentando due nuovi lavori appositamente scritti: il dramma giocoso *La finta principessa* e l'opera seria, ispirata da un personaggio della storia romana, *Il Giulio Sabino*. Quest'ultima riprendeva un libretto di Pietro Giovannini e fu data al King's Theatre di Londra nel 1786. La *Sinfonia* mostra già le considerevoli conquiste stilistiche di Cherubini, che concepisce una pagina strumentale particolarmente elaborata e potente, anche quanto ad organico impiegato (flauti, oboi, fagotti, corni, trombe e timpani, oltre agli archi). La sua struttura formale è poi sorprendentemente articolata, quattro sezioni legate fra

loro a due a due: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro vivace*. L'*Adagio* introduce il discorso con toni marziali, lasciando spazio agli accenni di una melodia più sommessata; scatta presto l'*Allegro*, dal rovente andamento contrappuntistico, un gesto che contiene già tutta la tipica drammaticità cherubiniana, qui sottolineata anche dalla tensione di un disegno ritmico sincopato che, alla fine, ritarda la vera conclusione. Toni elegiaci assolutamente opposti sono distesi nell'*Adagio*, concepito nello spirito di una vera sinfonia concertante, delicatissima nel dialogo affettuoso fra violino, violoncello, flauto e oboe. È il violino solo che conduce direttamente all'*Allegro vivace* finale, alternandosi con i suoi passi solistici all'orchestra per disegnare un robusto rondò. Dal *Giulio Sabino* (Atto I) proviene anche l'aria «I mesti affetti miei», intonata da Epponia, moglie fedele del protagonista: la donna chiede che il suo fermo amore coniugale susciti pietà e Cherubini traduce quella fierezza con una scrittura vocale di funambolico virtuosismo, uno slancio trapuntato da continue colorature e annunciato da un ampio *Allegro* che, ancora una volta, assegna all'orchestra un ruolo di primo piano.

Deluso dall'accoglienza londinese, nel frattempo Cherubini aveva iniziato a frequentare Parigi. Ma intanto lo attende una nuova sfida, stavolta a Torino, dove vive una breve parentesi fra Londra e Parigi: compone qui la nuova opera seria *Ifigenia in Aulide*, su libretto di Ferdinando Moretti, della quale cura personalmente la prima rappresentazione, al Teatro Regio, del 12 Gennaio 1788. Le cronache parlano di un esito particolarmente brillante. Per quella che rimane la sua ultima opera seria italiana, Cherubini prende in parte le distanze dalle ragioni puramente virtuosistiche imposte dalla moda del belcanto e cerca anche una maggiore verisimiglianza drammatica. E ciò a favore di una sempre maggiore importanza affidata all'orchestra, come può documentare l'aria «Turbata ai

dubbi accenti» (Atto I, scena quinta): ad avviarla è un *Allegro* strumentale abbastanza esteso, che nel suo tessuto vede spiccare il ruolo solistico dei clarinetti. Il canto di Ifigenia si libra poi con un vocalizzo, procedendo lungo un'ampia estensione; lo caratterizzano sì ampi gesti vocali e lunghe colorature, ma il virtuosismo canoro sembra più seguire da vicino le parole che essere fine a se stesso.

Ad introdurre Cherubini negli ambienti di Parigi è Giovanni Battista Viotti, fra i più celebrati violinisti del suo tempo, che godeva oltretutto dei favori della regina Maria Antonietta e dell'appartenenza alla massoneria. Agevolato dall'influente amico, Cherubini cerca di conquistare l'ambita scena operistica di Parigi, fino a poco prima dominata da Gluck e l'occasione gli giunge quasi inaspettata dal drammaturgo Jean-François Marmontel, che aveva approntato il libretto per un *Démophon*, tratto da Pietro Metastasio, da destinarsi al tedesco Johann Christian Vogel: questi però tergiversava, e Marmontel decise di affidare l'opera proprio a Cherubini. Il *Démophon* andò così in scena all'Opéra il 2 Dicembre 1788, ma le pochissime recite che seguirono stanno lì a documentare gli scarsi entusiasmi del pubblico innanzi al debutto parigino del giovane Cherubini.

Tali perplessità sul *Démophon* sono ancora oggi da indagare, ma è fuor di dubbio che una pagina come l'*Overture* si riveli alle nostre orecchie come un indiscutibile capolavoro, espressione potente di un genio sinfonico già perfettamente maturo e destinato a lasciar profonda traccia di sé in Beethoven. Un impeto sinfonico che anzitutto ha la voce di un organico strumentale possente, con flauti, oboi, fagotti, corni, trombe e timpani, oltre agli archi, e persino tromboni e clarinetti (assenti in questa esecuzione, che si basa comunque su una stampa coeva). Cherubini, un Cherubini di soli ventotto anni, è poi straordinario nell'assegnare alla fatale tonalità di

do minore (tonalità beethoveniana per antonomasia, col senno di poi, quella della *Quinta Sinfonia*) l'intenso significato tragico dell'intera *Overture*. Cupo e angoscioso è così già l'*incipit* della pagina, quasi un'introduzione funebre che poi accoglie, al fagotto e ai violini, un motivo carico di nobilissimo *pathos*. Da qui divampa all'improvviso la fiammata drammaticissima dell'*Allegro spiritoso*, caricato da un'irruenza sonora e da un'eccezionale ritmica che sconvolgono tanto sono implacabili. Dopo uno sviluppo di gusto contrappuntistico, si delinea una nuova idea, in tonalità maggiore, dal profilo più delicato, che favorisce la riapparizione, davvero inusuale, dello struggente motivo cantabile dell'introduzione. Ma a riprendere il sopravvento è poi di nuovo quel tema implacabile, lo sviluppo del quale conduce infine a una coda possente, dove si afferma la tonalità luminosa di do maggiore, ribadita da perentori accordi conclusivi.

Viotti aveva dimostrato anche notevoli capacità da impresario come fondatore e direttore del Théâtre de Monsieur (poi Théâtre Feydeau), così chiamato dal nome del suo principale ispiratore, il Conte di Provenza fratello di Luigi XVI; finanziatore dell'iniziativa era stato invece Léonard Autié (in arte Léonard), *coiffeur* personale di Maria Antonietta, diventato ricchissimo grazie alle fantasmagoriche pettegure con cui ornava la testa della regina e delle sue dame. Il Théâtre de Monsieur era diventato un'istituzione di prestigio, produceva opere italiane e francesi, e alla fine del 1788 Viotti chiamò lì anche Cherubini, con l'incarico di scrivere arie e pezzi vari da inserire in opere altrui. Lo stesso Viotti, per garantire la massima qualità degli spettacoli, si era personalmente adoperato per radunare i migliori cantanti disponibili, recandosi anche in Italia. Dei prescelti faceva parte anche una misteriosa mademoiselle Balletti: *alias* Rosa (o Rosita) Balletti e al secolo Elena Riccoboni, nata a Stoccarda nel 1768, e destinata a diventare uno dei nomi

di punta del Théâtre de Monsieur; cantante dalla voce dolce, dalla tecnica perfetta e dall'espressione toccante, come raccontano le poche informazioni trovate.

Proprio per la Balletti, Cherubini scrisse alcune arie d'occasione. Come *Ti lascio adorato mio ben*, una grande *Scena e rondeau* che risale al 1789 e che mostra in Cherubini l'esigenza di una verità drammatica ormai affrancata dal virtuosismo canoro settecentesco. La tinta espressiva è di genere patetico-eroico, e Cherubini la scolpisce magistralmente già nell'ampio recitativo accompagnato, strutturato in ben tre tempi (*Largo*, *Andante*, *Allegretto*) che cadenzano, con variegata partecipazione dell'orchestra, la descrizione dello stato d'animo di un personaggio costretto ad abbandonare la propria sposa. Estesa è anche l'aria vera e propria che segue («Nel lasciarti, o mia speranza»), con un accompagnamento che sviluppa un'idea melodica toccante e sul quale si inserisce un canto aperto e disteso, dalla levità mozartiana, pronto ad aprirsi anche a qualche coloratura. Ai toni distesi e maestosi di questa prima sezione dell'aria seguono quelli assai più impetuosi della seconda («Prendi omai gli estremi amplessi»), un *Allegro* che esprime lo sgomento furioso del protagonista nel lasciare l'amata serrando le velocissime figurazioni della voce, secondo l'andamento brioso tipico del rondò, con un tessuto strumentale sempre partecipe.

Anche *D'un dolce ardor la face* venne scritta da Cherubini per la Balletti, nel 1790, ma stavolta come aria sostitutiva molto probabilmente per l'opera comica *La grotta di Trofonio* di Salieri. Aria breve, parla con accenti struggenti di pene e sentimenti amorosi, effondendoli prima in un dolce *Cantabile* e poi in un più svelto *Allegro*. La scrittura vocale, di segno comunque sempre virtuosistico, sembra qui guardare anche alla nobile pacatezza di Gluck, guidata anche com'è verso un'attenta adesione al testo; mentre l'orchestra mostra un

trattamento emancipato delle sue parti, ravvisabili soprattutto negli a solo di flauto e fagotto dell'inizio. La Rivoluzione Francese era intanto scoppiata; nel 1792, Viotti, reo di essere amico della regina, fuggiva a Londra abbandonando il Théâtre de Monsieur e portando con sé

molti di quei cantanti italiani, fra i quali anche la Baletti. Nel 1791, Cherubini aveva intanto presentato la sua commedia eroica *Lodoiska*, che stavolta Parigi aveva accolto con un successo strepitoso.

FRANCESCO ERMINI POLACCI © 2012

CHERUBINI *Arias et ouvertures de Florence à Paris*

LUIGI CHERUBINI naît à Florence, où son père, claveciniste, lui enseigne les rudiments de la musique. Lorsqu'il a dix-sept ans, sa formation connaît un tournant important avec l'arrivée à Florence du célèbre compositeur d'opéras Giuseppe Sarti (dans le finale de *Don Giovanni*, Mozart cite explicitement l'un des ouvrages les plus connus de Sarti, *Fra i due litiganti il terzo gode*) : le jeune Cherubini réussit à travailler avec ce prestigieux professeur grâce à l'aide financière du grand-duc Pietro Leopoldo. Ainsi Cherubini suit Sarti dans ses voyages de compositeur à la mode, et se fait la main en écrivant aria sur aria pour les œuvres de son mentor. Finalement, Sarti, submergé par la demande de ses œuvres, donne à son élève prometteur l'opportunité de se présenter lui-même au public : *Il Quinto Fabio* (1780) est le premier opéra que Cherubini signe de son propre nom. Cet ouvrage lui vaut ses premières commandes importantes et, en 1782, au moins trois opéras de sa main sont créés : *Armida abbandonata*, *Adriano in Siria* et *Mesenzio, re d'Etruria*. *Armida* et *Mesenzio* sont tous deux représentés à Florence, au Regio Teatro della Pergola, l'un des principaux théâtres lyriques en Italie.

Armida abbandonata, sur un livret de Jacopo Durandi librement adapté de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, est le premier opéra vraiment florentin de Cherubini, mais il ne connaît pas un grand succès. Sa caractéristique la plus déconcertante est le profil orchestral marqué du style de Cherubini, qui ne permet pas la distinction claire entre aria et récitatif à laquelle les oreilles de l'époque sont habituées. Et, en fait, la personnalité évidente de symphoniste de Cherubini, même âgé d'une vingtaine d'années, s'affirme dès la *Sinfonia* d'*Armida*, qui s'ouvre sur un *Allegro assai* annonçant la grandeur audacieuse de l'œuvre ; elle se nourrit de thèmes façonnés simplement, mais habilement écrits, développés en larges crescendos et figures rythmiques très rapides qui semblent annoncer Rossini. Par ailleurs, l'écriture vocale trahit encore ses liens avec la tradition du XVIII^e siècle, comme le montre l'aria « Qual da venti combattuta » chantée par la Princesse Zelmira (acte II). C'est une *aria di tempesta* typique, c'est-à-dire qui décrit des états mentaux agités avec des métaphores textuelles évoquant des images de navires ballottés par la tempête et un style vocal qui les commente de manière virtuose. Conduite par une

figuration impétueuse aux violons, cette courte aria commence par une introduction orchestrale où plane une ligne vocale maculée d'éclairs de coloratura.

Cherubini remporte un certain succès avec *Mesenzio, re d'Etruria*, un *dramma eroico* sur un livret de Ferdinando Casorri dont le sujet s'inspire de l'*Énéide* de Virgile. La *Sinfonia* est une courte pièce à l'allure solennelle et martiale ; dès le début, elle fait preuve d'une utilisation très sûre des bois (flûte et hautbois), ainsi que de la capacité à modeler la texture orchestrale qui, par ses contours rythmiques prononcés et sa progression dynamique bien dosée, traduit toute l'atmosphère héroïque de l'opéra.

En 1784, sur les conseils de Sarti, Cherubini s'installe à Londres, autre capitale européenne de la musique où le succès est très recherché. Mais il n'y reçoit pas l'accueil espéré, bien qu'il présente deux nouveaux ouvrages composés à dessein, le *dramma giocoso La finta principessa* et un *opera seria* inspiré d'un personnage de l'histoire romaine, *Il Giulio Sabino*. Ce dernier, sur un livret de Pietro Giovannini, est donné au King's Theatre, en 1786. La *Sinfonia* révèle un progrès stylistique considérable de la part de Cherubini : c'est une pièce instrumentale très élaborée et puissante, comme le reflètent les effectifs requis (outre les cordes, flûtes, hautbois, bassons, cors et trompettes par deux, plus les timbales). Sa structure formelle surprenante comprend quatre sections qui s'enchaînent deux par deux : *Adagio*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro vivace*. L'*Adagio* introduit le discours d'un ton martial, qui fait ensuite place à des touches de mélodie plus contenue ; l'*Allegro* jaillit bientôt en un contrepoint enflammé, geste qui contient déjà cette force dramatique si caractéristique de Cherubini, soulignée ici par la tension d'un motif rythmique syncopé qui retarde la véritable conclusion du mouvement. Les sonorités élégiaques de l'*Adagio* forment un contraste total avec ce qui précède ;

cet *Adagio* est conçu dans l'esprit d'une symphonie concertante, avec une sensibilité exceptionnelle au tendre dialogue entre le violon, le violoncelle, la flûte et le hautbois. C'est le violon qui mène directement à l'*Allegro vivace* final, où ses passages en solo alternent avec l'orchestre pour exposer brièvement un rondo énergique. L'acte I de l'opéra comporte l'aria « I mesti affetti miei », chanté par Epponina, l'épouse fidèle du héros : elle demande que son amour conjugal dévoué suscite la pitié, et Cherubini dépeint son allure fière dans une écriture vocale d'une virtuosité acrobatique, une ligne élancée, parsemée de traits fréquents et annoncée par un ample *Allegro*, qui donne une fois encore à l'orchestre un rôle de premier plan.

Entre temps, déçu par l'accueil que Londres lui a réservé, Cherubini a entrepris de se rendre à Paris. Mais d'abord un nouveau défi l'attend, cette fois à Turin, où il fait un court séjour entre Londres et Paris : il y compose un nouvel *opera seria*, *Ifigenia in Aulide*, sur un livret de Ferdinando Moretti, et supervise personnellement sa première représentation au Teatro Regio, le 12 janvier 1788. Les comptes rendus de l'époque parlent d'un résultat particulièrement brillant. Pour ce qui allait s'avérer être son dernier *opera seria* italien, Cherubini se distancie dans une certaine mesure des considérations purement virtuoses imposées par la mode du bel canto et recherche davantage de vraisemblance dramatique. Il y parvient en donnant encore plus d'importance à l'orchestre, comme le montre l'aria « Turbata ai dubbi accenti » (acte I, scène 5), lancée par un long *Allegro* instrumental, où les clarinettes en solo émergent de la texture. Iphigénie fait son entrée avec une vocalise voléante qui descend sur une large tessiture ; son rôle se caractérise par d'amples gestes vocaux et de longs passages de coloratura, mais la virtuosité vocale semble davantage destinée à suivre le texte qu'être un but en soi.

Cherubini est introduit dans les cercles parisiens par Giovanni Battista Viotti, qui compte parmi les violonistes les plus célèbres de son temps et bénéficie en outre d'avantages dus aux faveurs de la reine Marie-Antoinette et à son appartenance à la franc-maçonnerie. Aidé par son ami influent, Cherubini cherche à conquérir la scène lyrique parisienne tant convoitée et dominée jusqu'alors par Gluck. L'occasion se présente de manière presque inattendue par l'intermédiaire du dramaturge Jean-François Marmontel, qui a préparé un livret pour un *Démophon*, d'après Pietro Metastasio, livret destiné au compositeur allemand Johann Christian Vogel ; mais lorsque ce dernier tergiverse, Marmontel décide de confier l'opéra à Cherubini. Ainsi *Démophon* est créé à l'Opéra, le 2 décembre 1788 ; néanmoins, le nombre très limité de représentations qui suivent indique que les débuts parisiens du jeune Cherubini ont assez peu enthousiasmé le public.

Pourquoi *Démophon* cause-t-il alors une telle perplexité ? C'est une question qu'il faudrait étudier, mais il ne fait aucun doute qu'une page comme l'ouverture se révèle à nos oreilles comme un chef-d'œuvre indiscutable, l'expression puissante d'un génie symphonique qui avait déjà atteint sa pleine maturité et était destiné à faire une profonde impression sur Beethoven. Cette page possède un véritable élan symphonique, traduit par un effectif instrumental puissant—flûtes, hautbois, bassons, cors, trompettes et timbales, en plus des cordes, et même trombones et clarinettes (bien que ceux-ci soient absents de cet enregistrement, qui repose sur une copie de l'époque). Cherubini, qui n'avait alors que vingt-huit ans, fait le geste extraordinaire d'attribuer à la tonalité « fatale » d'ut mineur (qui deviendra plus tard la tonalité beethovenienne par excellence, celle de la Cinquième Symphonie) la signification tragique intense de toute l'ouverture. Ses premières mesures sonnent une note

sombre, angoissée, presque funèbre, menant à un motif chargé de pathétique très noble au basson et aux violons. Il en jaillit soudain l'*Allegro spiritoso* formidablement dramatique, chargé d'une véhémence sonore et d'une excitation rythmique tellement implacables qu'elles en sont carrément troublantes. Après une élaboration contrapuntique de ce matériel, apparaît une nouvelle idée en majeur, de profil plus délicat, qui mène à son tour à la réapparition, inhabituelle en elle-même, du motif cantabile nostalgique de l'introduction. Mais le thème implacable reprend à nouveau le dessus ; son développement introduit finalement une coda énergique qui affirme la tonalité lumineuse d'ut majeur, confirmée par les derniers accords péremptoires.

Viotti se montre aussi un remarquable imprésario en sa qualité de fondateur et directeur du Théâtre de Monsieur (futur Théâtre Feydeau), du nom du frère de Louis XVI, le comte de Provence, son principal instigateur ; mais le soutien financier de cette initiative vient de Léonard Autié (connu simplement par son prénom « Léonard » dans ses activités professionnelles), coiffeur personnel de Marie-Antoinette, qui a acquis une immense fortune grâce aux coiffures fantasmagoriques dont il ornait la tête de la reine et de ses dames d'honneur. Le Théâtre de Monsieur devient une institution prestigieuse, produisant des opéras italiens et français et, à la fin de l'année 1788, Viotti y fait venir Cherubini pour écrire des arias et diverses pièces à insérer dans les opéras d'autres compositeurs. Pour garantir une excellente qualité à ses productions, Viotti s'emploie personnellement à réunir les meilleurs chanteurs disponibles et c'est la raison pour laquelle il va en Italie. Parmi les artistes qu'il sélectionne figure une mystérieuse Mademoiselle Balletti, également appelée Rosa (ou Rosita) Baletti, née Elena Riccoboni à Stuttgart, en 1768. Elle deviendra l'une des grandes vedettes du Théâtre de Monsieur ; selon les rares

informations qui nous sont parvenues à son sujet, elle avait une voix douce, une technique parfaite et une touchante capacité d'expression.

Cherubini écrit plusieurs arias de circonstance spécifiquement pour Baletti. L'une d'entre elles, *Ti lascio adorato mio ben*, une grande *Scena e rondeau*, date de 1789 et démontre que le compositeur exige alors une vérité dramatique émancipée de la virtuosité vocale du XVIII^e siècle. L'atmosphère expressive est pathétique et héroïque; elle est déjà évoquée de façon magistrale dans le grand récitatif avec accompagnement, conçu en trois tempos distincts (*Largo*, *Andante*, *Allegretto*) qui dépeignent dans une écriture orchestrale variée les humeurs successives d'un protagoniste forcé à abandonner sa propre épouse. L'aria suivante (« Nel lasciarti, o mia speranza ») est conçue à une échelle toute aussi grande, avec un accompagnement qui développe une idée mélodique émouvante, recouverte d'une ligne vocale large et souple, d'une grâce mozartienne, mais qui empiète sur le coloratura de temps à autre. Aux sons spacieux et majestueux de cette première section succède une seconde partie beaucoup plus impétueuse (« Prendi omai gli estremi amplessi »), un *Allegro* qui traduit l'affolement agité du protagoniste en laissant sa bien-aimée dans des

figurations vocales très rapides; cette section a la vive allure typique du rondo, la texture instrumentale participant encore activement au discours.

D'un dolce ardor la face est également écrit pour Baletti, en 1790, mais, dans ce cas, pour remplacer très probablement un numéro de l'opéra-bouffe de Salieri *La grotta di Trofonio*. Cette courte aria parle en termes émouvants des chagrins et des émotions de l'amour, qu'elle déverse tout d'abord dans un doux *Cantabile*, puis dans un vif *Allegro*. Même si elle est encore marquée par la virtuosité, l'écriture vocale semble tendre ici vers la calme noblesse de Gluck, d'autant qu'elle prête grande attention au texte, alors que les différentes sections de l'orchestre sont traitées de façon autonome, comme le montrent tout particulièrement les solos de flûte et de basson du début. Lorsque cette pièce est écrite, la Révolution française a déjà éclaté; en 1792, Viotti, coupable d'amitié avec la reine, s'enfuit à Londres, abandonnant le Théâtre de Monsieur et emmenant avec lui un grand nombre de ses chanteurs italiens, y compris Baletti. Entre-temps, en 1791, Cherubini présente sa comédie héroïque *Lodoïska* qui, cette fois, lui vaut un succès retentissant à Paris.

FRANCESCO ERMINI POLACCI © 2012
Traduit de l'anglais par MARIE-STELLA PÂRIS

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

CHERUBINI *Arien und Ouvertüren von Florenz bis Paris*

LUIGI CHERUBINI wurde in Florenz geboren und lernte die Grundlagen der Musik unter anderem von seinem Vater, einem Cembalisten. Als er 17 Jahre alt war, nahm seine Ausbildung eine entscheidende Wende: Der berühmte Opernkomponist Giuseppe Sarti (zu dessen bekanntesten Werken das von Mozart im Finale seines *Don Giovanni* ausdrücklich zitierte *Fra i due litiganti il terzo gode* gehört) kam nach Florenz, und dank der finanziellen Unterstützung des Großherzogs Pietro Leopoldo fand der junge Cherubini Aufnahme in seinen angesehenen Schülerkreis. So folgte er dem als Modekomponist überaus gefragten Sarti auf seinen Reisen und verdiente sich seine Sporen, indem er für die Opern seines Mentors eine Arie nach der anderen schrieb, bis der von Anfragen überlastete Sarti seinem vielversprechenden Zögling schließlich die Gelegenheit gab, sich der Öffentlichkeit vorzustellen: *Il Quinto Fabio* (1780) war die erste Oper, unter die Cherubini seinen eigenen Namen setzte. Es folgten die ersten wichtigen Aufträge, und 1782 stellte Cherubini dem Publikum gleich drei Opern vor: *Armida abbandonata*, *Adriano in Siria* und *Mesenzio, re d'Etruria*. *Armida* und *Mesenzio* wurden zusammen im Florenzer Regio Teatro della Pergola aufgeführt, einer der führenden Spielstätten Italiens.

Armida abbandonata, auf ein Libretto von Jacopo Durandi frei nach Tassos *Gerusalemme liberata*, war Cherubinis erste wirkliche Florentiner Oper, erfreute sich aber keines großen Erfolgs. Verwirrend war vor allem der ausgeprägt orchestrale Charakter von Cherubinis Stil, der auf Unterbrechungen zwischen Arie und Rezitativ verzichtete, wie damalige Ohren sie gewöhnt waren. Die eindeutig sinfonische Veranlagung des kaum über 20-jährigen Cherubini wird dabei schon in der *Sinfonia* zu *Armida* deutlich, deren eröffnendes *Allegro assai* vom gewagten Prunk des Stückes kündigt; bestärkt wird dieser durch

einfach gestaltete, aber geschickt instrumentierte Themen, deren Entwicklung sich in ausgedehnten Crescendi und rasanten rhythmischen Figuren vollzieht, die Rossini vorwegzunehmen scheinen. Der Umgang mit den Gesangsstimmen verrät hingegen noch gewisse Bindungen an die Tradition des 18. Jahrhunderts, wie etwa die von Prinzessin Zelmira gesungene Arie „Qual da venti combattuta“ belegt (II. Akt): Hier handelt es sich um eine typische *Aria di tempesta*, d.h. es werden aufbrausende Gemütszustände beschrieben, wobei der Text mit seinen Metaphern Bilder von sturmgebeulten Schiffen heraufbeschwört und die Vokalstimme diese mit großer Virtuosität veranschaulicht. Von hastigen Violinfiguren getrieben, beginnt diese Arie mit einer Orchesterleitung, auf der anschließend eine von Koloraturblitzen durchzuckte Gesangslinie dahingleitet.

Einen gewissen Erfolg beim Publikum hatte hingegen *Mesenzio, re d'Etruria*, ein *Dramma eroico* mit einem Libretto von Ferdinando Casorri, dessen Stoff von Virgils *Aeneis* inspiriert war. Die *Sinfonia* ist ein kurzes, feierlich und soldatisch schreitendes Stück; sie verrät von Anfang an einen sehr souveränen Umgang mit den Holzbläsern (Flöte und Oboe) sowie eine Fähigkeit zur Gestaltung des Orchesterparts, der mit seinem ausgeprägten rhythmischen Charakter und seinen sorgfältig abgewogenen dynamischen Staffellungen die ganze heroische Atmosphäre der Oper in sich birgt.

Auf Anraten von Sarti begab sich Cherubini 1784 in eine andere gefragte europäische Musikhauptstadt, nämlich nach London. Dort bereitete man ihm jedoch nicht den erhofften Empfang, obwohl er zwei neue, eigens geschriebene Werke präsentierte: das *Dramma giocoso La finta principessa* und die von einer Gestalt der römischen Geschichte inspirierte *Opera seria Il Giulio Sabino*. Letztere griff auf ein Libretto von Pietro Giovannini zurück

und wurde 1786 im Londoner King's Theatre aufgeführt. Schon die *Sinfonia* zeugt von den beachtlichen stilistischen Errungenschaften Cherubinis, der hier ein auch aufgrund der gewählten Besetzung (Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken sowie Streicher) besonders kunstvolles und eindruckliches Instrumentalstück ersinnt. Seine formale Anlage überrascht dabei durch eine Gliederung in vier Teile, die jeweils paarweise ineinander übergehen: *Adagio*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro vivace*. Das *Adagio* eröffnet den Vortrag mit kriegerischen Tönen, dann weicht es Anklängen an eine gedämpftere Melodie; kurz darauf fährt das *Allegro* mit seinem feurigen kontrapunktischen Verlauf dazwischen—eine Geste, die schon die ganze für Cherubini typische Dramatik in sich birgt, hier noch verstärkt durch die Spannung einer synkopierten Rhythmusgestalt, mit der die eigentliche Auflösung immer wieder hinausgezögert wird. Elegische Töne völlig entgegengesetzter Art entspannen sich im *Adagio*, das ganz im Charakter einer *Sinfonia concertante* gehalten ist und im leidenschaftlichen Dialog von Geige, Cello, Flöte und Oboe großes Feingefühl beweist. Die Sologeige leitet direkt zum *Allegro vivace* des Finales über, wo sich ihre solistischen Passagen mit dem Orchester abwechseln und so ein kräftiges Rondo entsteht. Ebenfalls auf *Giulio Sabino* (I. Akt) stammt die von Epponina, der treuen Gattin des Titelhelden, gesungene Arie „I mesti affetti miei“: Epponina wünscht sich, dass die unerschütterliche Liebe zu ihrem Mann auf Gnade stoßen möge, und Cherubini übersetzt ihre noble Haltung in eine Gesangslinie von akrobatischer Virtuosität—einen Aufschwung, der von ständigen Koloraturen durchsetzt ist und von einem ausgedehnten *Allegro* angekündigt wird, in dem das Orchester wiederum eine herausragende Rolle einnimmt.

Enttäuscht von seinem Empfang in London, hatte Cherubini inzwischen begonnen, Reisen nach Paris zu

unternehmen. Zunächst aber erwartete ihn eine neue Herausforderung, diesmal in Turin, wo er eine kurze Station zwischen London und Paris einlegte: Hier komponierte er auf ein Libretto von Ferdinando Moretti die neue *Opera seria* *Ifigenia in Aulide*, deren Uraufführung am 12. Januar 1788 im Teatro Regio er persönlich übernahm. Den Kritiken zufolge war das Ergebnis ganz hervorragend. In diesem Werk, das seine letzte italienische *Opera seria* bleiben sollte, distanziert sich Cherubini teilweise von den rein virtuosen Ansprüchen, die der Zeitgeschmack des Belcanto stellte, und sucht gleichzeitig nach einer größeren dramatischen Glaubhaftigkeit. Dies schlägt sich in der noch größeren Bedeutung des Orchesters nieder, wie die Aria „*Turbata ai dubbi accenti*“ (I. Akt, 5. Szene) beweist: Sie wird von einem recht ausgedehnten instrumentalen *Allegro* eingeleitet, aus dessen Satz die Klarinetten solistisch hervortreten. Ifigenias Gesang hebt dann mit einer Vokalise an, die einen weiten Ambitus abschreitet; der Vokalpart ist zwar von ausgreifenden Figuren und langen Koloraturen gekennzeichnet, doch anstatt Selbstzweck zu sein, scheint diese stimmliche Virtuosität sich vielmehr eng am Text zu orientieren.

In die Pariser Zirkel wurde Cherubini von Giovanni Battista Viotti eingeführt, einem der berühmtesten Geiger seiner Zeit, der sich darüber hinaus der Gunst von Königin Marie Antoinette erfreute und Mitglied der Freimaurer war. Mit Unterstützung seines einflussreichen Freundes machte sich Cherubini daran, die begehrte Pariser Opernszene zu erobern, die bis kurz zuvor noch von Gluck beherrscht worden war; Gelegenheit dazu verschaffte ihm geradezu unverhofft der Dramatiker Jean-François Marmontel, der das Libretto zu einem *Démoïphon* nach Pietro Metastasio vorbereitet hatte, um sich damit an den Deutschen Johann Christian Vogel zu wenden. Dieser jedoch zögerte, und Marontel entschloss sich, das Werk

stattdessen Cherubini anzuvertrauen. So kam *Démophon* am 2. Dezember 1788 in der Opéra auf die Bühne, doch die geringe Zahl von Folgeaufführungen zeugt von der wenig begeisterten Reaktion des Publikums auf das Pariser Debut des jungen Cherubini.

Das Unverständnis, auf das *Démophon* stieß, ist bis heute unerforscht, doch steht außer Frage, dass ein Stück wie die *Ouverture* sich unseren Ohren als unbestreitbares Meisterstück offenbart, als kraftvoller Ausdruck eines bereits vollkommen ausgereiften sinfonischen Genies, das in Beethovens Schaffen tiefe Spuren hinterlassen sollte. Die sinfonische Wucht des Stücks findet ihren Ausdruck vor allem in einem mächtigen Instrumentarium aus Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken, Streichern, ja sogar Posaunen und Klarinetten (wobei auf letztere in der vorliegenden Aufnahme verzichtet wird, die dennoch auf einem zeitgenössischen Druck basiert). Erstaunlich ist außerdem, dass der damals erst 28-jährige Cherubini den tief tragischen Gehalt der gesamten *Ouverture* der Schicksalsart c-Moll anvertraut (später der beethovenschen Tonart schlechthin, etwa in der Fünften Sinfonie). So sind schon die Anfangstakte des Stücks finster und beklemmend—geradezu ein Traueraufakt, dem sich dann in Fagott und Geigen ein mit hehrem Pathos beladenes Motiv anschließt. Aus diesem lodert unversehens mit überaus dramatischer Flamme das *Allegro spiritoso* auf, erfüllt von einer klanglichen Heftigkeit und einem rhythmischen Affekt, die ebenso erschütternd wie unerbittlich sind. Nach einer kontrapunktischen Entwicklung zeichnet sich ein neuer Gedanke von zarterer Gestalt in Dur ab, der den Weg für die äußerst ungewöhnliche Wiederkehr des schmerz erfüllten Cantabile-Motivs aus der Einleitung bahnt. Doch dann gewinnt erneut das unerbittliche Thema die Oberhand, und seine Entwicklung mündet schließlich in eine mächtige Coda, in der sich die lichte Tonart C-Dur

durchsetzt und von unumstößlichen Schlussakkorden bestätigt wird.

Auch als Impresario hatte Viotti beachtliche Fähigkeiten bewiesen, nämlich in seiner Rolle als Gründer und Direktor des Théâtre de Monsieur (später Théâtre Feydeau), benannt nach seinem Hauptinitiator, dem Comte de Provence, Bruder Ludwigs XVI.; Geldgeber des Unterfangens war hingegen Léonard Autié gewesen (Künstlername Léonard), der persönliche Coiffeur von Marie-Antoinette, der durch die fantastischen Haartrachten, mit denen er das Haupt der Königin und ihrer Hofdamen schmückte, schwerreich geworden war. Das Théâtre de Monsieur war zu einer angesehenen Institution geworden, inszenierte italienische und französische Opern, und Ende 1788 rief Viotti auch Cherubini mit dem Auftrag dorthin, Arien und Stücke aller Art zum Einschub in Opern anderer zu schreiben. Um Aufführungen allererster Güte zu garantieren, war Viotti persönlich damit befasst gewesen, die besten Sänger zusammenzubringen, die zu bekommen waren, und hatte sich selbst nach Italien aufgemacht. Zu den so Versammelten gehörte auch eine geheimnisvolle Mademoiselle Balletti alias Rosa (oder Rosita) Baletti—mit bürgerlichem Namen Elena Riccoboni, geboren 1768 in Stuttgart. Sie sollte zu einer der größten Berühmtheiten des Théâtre de Monsieur avancieren; die spärlichen erhaltenen Zeugnisse berichten von einer Sängerin mit süßer Stimme, perfekter Technik und berührender Ausdruckskraft.

Eigens für die Baletti schrieb Cherubini mehrere Gelegenheitsarien, darunter *Ti lascio adorato mio ben*, eine große *Scena e rondeau*, die auf das Jahr 1789 zurückgeht und von Cherubinis Bedürfnis nach einer dramatischen Wahrfähigkeit zeugt, die nunmehr von der Gesangsvirtuosität des 18. Jahrhunderts befreit ist. Der Ausdruck ist von pathetisch-heroischer Färbung, und Cherubini arbeitet ihn schon im ausgedehnten Recitativo

accompagnato meisterhaft heraus. Dieses gliedert sich in gleich drei Tempoabschnitte (*Largo*, *Andante*, *Allegretto*) mit wechselnder Mitwirkung des Orchesters, die den geschilderten Gemütszustand des Handelnden, der gezwungen ist, seine eigene Gattin zu verlassen, mit aller Kraft zum Ausdruck bringen. Ausgedehnt ist auch die anschließende, eigentliche Arie („Nel lasciarti, o mia speranza“) mit ihrer Begleitung, die einen anrührenden musikalischen Gedanken entwickelt und zu der sich eine offene und weitgespannte Gesangslinie von mozartischer Leichtigkeit gesellt, die auch für einige Koloraturen zugänglich ist. Auf die ruhigen und majestätischen Klänge dieses ersten Abschnitts der Arie folgen die um einiges wilderen des zweiten („Prendi omai gli estremi amplessi“) — ein *Allegro*, das die wütende Bestürzung des Protagonisten ausdrückt, der seine Geliebte lassen muss, wobei die sehr raschen Gesangsfiguren im rondo-typisch lebhaften Tempo mit einem ununterbrochenen instrumentalen Gewebe verknüpft werden.

Auch *D'un dolce ardor la face* schrieb Cherubini für die die Baletti — im Jahr 1790, diesmal aber als

Ersatzarie, höchstwahrscheinlich für die komische Oper *La grotta di Trofonio* von Salieri. Es ist eine kurze Arie, die in schmachtemdem Ton von Liebeskummer und -freuden spricht, zunächst in Form eines süßen *Cantabile*, dann in einem regeren *Allegro*. Der Gesang ist zwar im Charakter durchweg virtuos, scheint hier aber auch auf die noble Gemütsruhe Glucks zu verweisen und strebt zudem einen engen Textbezug an; das Orchester weist demgegenüber eine unabhängige Behandlung der Stimmen auf, erkennbar vor allem an den Soli von Flöte und Fagott zu Beginn. Inzwischen war die Französische Revolution ausgebrochen; 1792 flüchtete Viotti, der sich durch seine Freundschaft zur Königin schuldig gemacht hatte, nach London und gab das Théâtre de Monsieur auf, nahm aber viele der italienischen Sänger mit, darunter auch die Baletti. Unterdessen hatte Cherubini 1791 seine *Comédie héroïque Lodoïska* vorgestellt, die diesmal in Paris einen gewaltigen Erfolg feierte.

FRANCESCO ERMINI POLACCI © 2012

Übersetzung ARNE MUUS

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Auser Musici would also like to thank the following organizations



Grandezze
& Meraviglie
FESTIVAL MUSICALE ESTENSE
MODENA



Festival de
musique de Laon

Auser Musici and Hyperion Records are very grateful for the support of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française
bru-zane.com

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780–1920), en lui assurant le rayonnement qu'il mérite et qui lui fait encore défaut.

Situé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française est une réalisation de la Fondation Bru. Alliant ambition artistique et exigence scientifique, le Centre reflète l'esprit humaniste qui guide les actions de cette fondation.

Recherche et édition, programmation et diffusion de concerts à l'international, et soutien à l'enregistrement discographique, sont les principales activités du Palazzetto Bru Zane qui a ouvert ses portes en 2009.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780 to 1920, and to obtain for that repertoire the international recognition it deserves.

Housed in Venice, in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is one of the achievements of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation.

Research and publishing, the organization and international distribution of concerts, and support for CD recordings are the main activities of the Palazzetto Bru Zane, which opened in 2009.

Il Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française ha come vocazione di favorire la riscoperta del patrimonio musicale francese del grande Ottocento (1780–1920), offrendogli quell'irradiamento che merita e che ancora gli fa difetto.

Ospitato a Venezia in un palazzo del 1695 appositamente restaurato a tal fine, il Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française è una realizzazione della Fondation Bru. Coniugando ambizione artistica ed esigenza scientifica, il Centre rispecchia lo spirito umanistico che guida le azioni di questa fondazione.

Ricerca ed editoria, programmazione e diffusione di concerti in ambito internazionale, sostegno alla registrazione discografica, queste le principali attività del Palazzetto Bru Zane, il quale ha aperto le sue porte nel 2009.



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Der Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française macht sich zur Aufgabe, die Wiederentdeckung der französischen Musik des 19. Jahrhunderts (1780–1920) zu fördern und dieser die Geltung zu verschaffen, die sie verdient, aber heute noch nicht genießt.

Der Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française – wurde von der Fondation Bru gegründet; sein Sitz ist in einem venezianischen, eigens für die Zwecke der Stiftung restaurierten Palazzo aus dem Jahre 1695.

Forschung und Werkausgaben, Programmierung und länderübergreifende Organisation von Konzerten sowie die Förderung von Werkeinspielungen sind die Hauptaktivitäten des Palazzetto Bru Zane, der seine Pforten im Jahre 2009 geöffnet hat.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

LUIGI CHERUBINI (1760–1842)

Arias and Overtures from Florence to Paris

- | | | |
|----|---|---------|
| | Sinfonia | [9'40] |
| | from <i>Il Giulio Sabino</i> (1786, London) | |
| 1 | Adagio — Allegro | [3'47] |
| 2 | Adagio | [3'36] |
| 3 | Allegro vivace | [2'17] |
| 4 | Turbata ai dubbi accenti | [5'57] |
| | aria from <i>Ifigenia in Aulide</i> (1788, Turin) | |
| 5 | D'un dolce ardor la face | [5'01] |
| | insertion aria for ANTONIO SALIERI's <i>La grotta di Trofonio</i> (1790, Paris) | |
| 6 | Overture | [6'36] |
| | from <i>Démophon</i> (1788, Paris) | |
| 7 | Ti lascio adorato mio ben | [10'39] |
| | <i>Scena e rondeau</i> [for Mlle Baletti] (1789, Paris) | |
| 8 | Sinfonia | [5'02] |
| | from <i>Armida abbandonata</i> (1782, Florence) | |
| 9 | Qual da venti combattuta | [3'52] |
| | aria from <i>Armida abbandonata</i> (1782, Florence) | |
| 10 | I mesti affetti miei | [6'12] |
| | aria from <i>Il Giulio Sabino</i> (1786, London) | |
| 11 | Sinfonia | [5'06] |
| | from <i>Mesenzio, re d'Etruria</i> (1782, Florence) | |

MARIA GRAZIA SCHIAVO soprano

AUSER MUSICI

CARLO IPATA conductor

Hyperion

LUIGI CHERUBINI

(1760–1842)

Arias and Overtures from Florence to Paris

- 1 **Sinfonia** from *Il Giulio Sabino* [9'40]
- 4 **Turbata ai dubbi accenti** from *Ifigenia in Aulide* [5'57]
- 5 **D'un dolce ardor la face** for Antonio Salieri's *La grotta di Trofonio* [5'01]
- 6 **Ouverture** from *Démophon* [6'36]
- 7 **Ti lascio adorato mio ben** *Scena e rondeau* [10'39]
- 8 **Sinfonia** from *Armida abbandonata* [5'02]
- 9 **Qual da venti combattuta** from *Armida abbandonata* [3'52]
- 10 **I mesti affetti miei** from *Il Giulio Sabino* [6'12]
- 11 **Sinfonia** from *Mesenzio, re d'Etruria* [5'06]

MARIA GRAZIA SCHIAVO soprano

AUSER MUSICI

CARLO IPATA conductor

LC 7533

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Tosca

B

PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISECariPisa
FONDAZIONE

TEATRO DI PISA

MADE IN FRANCE

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

