

drama
MUSICA ||



Bravura

VIVALDI | HANDEL

Gabriella DI LACCIO
Fernando CORDELLA
MUSICA ANTIQUA CLIO

Bravura

VIVALDI | HANDEL

Gabriella Di Laccio - Soprano

Musica Antiqua Clio

FERNANDO CORDELLA - Harpsichord and Direction

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

1. Armatae face, et anguibus (Vagaus) JUDITHA TRIUMPHANS, RV 644, Venice 1716 03:15

2. Agitata da due venti (Costanza) GRISELDA, RV 718, Venice 1735 05:30

3. Sinfonia – Allegro L'OLIMPIADE RV 725, Venice 1734 02:17

4. Siam navi all'onde algenti (Aminta) L'OLIMPIADE, RV 725 Venice 1734 06:42

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685 – 1759)

5. Lascia ch'io pianga (Almirena) RINALDO, HWV 7, London, 1711 04:40
- Overture
RINALDO, HWV 7, London 1711
6. Largo 03:43
7. Adagio 00:42
8. Allegro 02:18
9. Recitative: E pur così in un giorno (Cleopatra) GIULIO CESARE, HWV 17, London 1724 00:58
10. Piangerò la sorte mia (Cleopatra) GIULIO CESARE, HWV1 7, London 1724 05:26
11. Da Tempeste (Cleopatra) GIULIO CESARE, HWV 17, London 1724 06:03

THE AGE OF BEL CANTO

Suzanne Aspden

Opera in the eighteenth century was dominated by the singer. Indeed, it was the age of the singer offstage as well as on: they were the first celebrities, described as 'stars' in their own day, and capable of earning salaries that would, today, put them in the same league as footballers. It is not surprising, then, that audience members could breach all bounds of social propriety in their cultish enthusiasm, one aristocratic lady in London apparently blaspheming: "One God, one Farinelli!" at that famed singer's appearance in Britain in the 1730s.

The reason for such status was, in large part, to do with the singers' vocal skills. In the early eighteenth century a cycle emerged in the development of opera, whereby the more central the singer was to the drama, the more the audiences clamoured for them, the more financial remuneration such singers could demand, the more time singers and their teachers would spend developing their vocal skills, and so the more central they became to the drama . . . and so on. This centrality was expressed particularly in the expansion of the aria, both in length and in complexity: by the 1740s, arias could last for well over 10 minutes – which inevitably meant fewer arias overall, and more emphasis on a few key individuals. Whether contemporaries saw this as a virtuous cycle or a vicious one very much depended on their point of view: critics (especially librettists) railed against the rise of the singer; audiences rejoiced. And so, while in the seventeenth century the primary vehicle of singer accomplishment had been the slow, 'pathetic' aria, in the eighteenth century arias displaying virtuosity were favoured, and the *aria di bravura* and *aria d'agilità* were born as categories for measuring a singer's worth.

The importance of these arias to the singer is reflected in the semi-satirical comments of famous librettist, Carlo Goldoni, in his 1787 *Memoirs*:

"The three principal personages of the drama ought to sing five arias each; two in the first act, two in the second, and one in the third. The second actress and the second soprano [i.e., castrato] can only have three, and the inferior characters must be satisfied with a single aria each, or two at the most. The author of the words must ... take care that those two pathetic arias do not succeed one another. He must distribute with the same precaution the bravura arias, the arias of action, the inferior arias, and the minuets and rondeaux. He must, above all things, avoid giving impassioned arias, bravura arias, or rondeaux, to inferior characters; those poor devils must be satisfied with what they get, and every opportunity of distinguishing themselves is denied them."

As Goldoni's comments show, the kinds of arias a singer was given came, during the course of the century, to indicate their status within a company; librettists such as Goldoni therefore had to be careful to engineer the right sorts of situations and aria texts for a composer to set in a way that would show off a singer's varied abilities, and thereby please both the singer and (through them) the audience.

Managing the complexities of aria convention, dramatic structure and singer ability was no small task for either librettist or composer. In the 1720s and 1730s, librettists were fortunate indeed that they had composers of the calibre of Vivaldi and Handel to work with. Indeed, a young Goldoni worked with Vivaldi in 1735 on the Venetian production of *Griselda*, an old and very popular story concerning the long-suffering peasant wife of a king, whose faithfulness in the face of his abuse is eventually rewarded (as it was seen at the time) by her return to his affections. And the composers were in turn fortunate in their choice of singers. Vivaldi's favoured singer was Anna Girò, without whom, he declared, he could not compose an opera. Girò's talents were dramatic rather than musical, however, and so while she took the title role in *Griselda*, it (like other operas) had to be adapted to suit her abilities. And Vivaldi had to look to other singers to satisfy the audience's demand for vocal pyrotechnics. In Act Two of *Griselda*, the character of Costanza is given the extraordinary 'Agitata da due venti' (which Vivaldi appropriated from his earlier *L'Adelaide*), in which the text's notion of competing love and duty as equivalent to two winds buffeting the soul allows vocal display of rapid ornamentation and wide leaps. Simile texts were a common means to facilitate musical display in an aria: while 'winds' are used in *Griselda*, in *L'Olimpiade* (1734), boats on a storm-tossed sea (as well as winds) are the means to generate similar opportunity for virtuosity. 'Siam nave all'onde algenti', for the servant character of Aminta, was a vehicle for the young castrato, Mariano Nicolini (another protégé of Vivaldi's), to make his debut on the Venetian stage, and apparently Vivaldi's gamble worked, as Nicolini was reputedly responsible for the resounding success of the opera. It is interesting that, at this stage, Goldoni's dictum had not entirely set in, and it was still possible for minor singers to not only be assigned important music, but also to carry the show.

Juditha Triumphans, from 1716, is a rather different work – a 'sacrum militare oratorium', or sacred military oratorio. It is a 'military work because it was intended as allegorical, with Judith and God's chosen people representing the Venetians, and Holofernes and his warriors representing the Turks, against whom the Venetians were then at war: Judith's beheading of Holofernes was thus a representation of the Venetians' military success. The oratorio in Italy was at this stage strongly related to opera in its aria-dominated structure, and increasingly in its use of direct characterisation rather than narrative; but because it was performed unstaged and from scores, it could be rather more elaborate musically. In Vivaldi's Venice (unlike Handel's London), oratorio also drew on a different pool of performers from the opera – most notably, the female musicians of the celebrated Ospedale della Pietà, whose musical virtuosity attracted visitors from all over Europe, but whose requisite modesty led them to perform from behind gauze screens. In *Juditha Triumphans*, all the parts (including those of the men) were taken by female singers, who were named (with first name only, as they were foundlings) in Vivaldi's score. So, just as young castrati could perform female roles on the operatic stage, so in oratorio women could perform male roles: the singer 'Barbara' who took the part of Vagaus (Holofernes' second-in-command) was evidently a skilled virtuosa, as the tempestuous call >

to vengeance, 'Armatae face, et anguibus', indicates. Its relative brevity, alongside the arias from the two Vivaldi operas recorded here, indicates not lesser talent (indeed, commentators often suggested that the female musicians of the Pietà put their male professional contemporaries to shame), but rather its earlier date.

Handel, working for most of his career in London, had a much smaller pool of singers on which to call. So in 1711, when he composed *Rinaldo*, his first opera for London, the beautiful sarabande, 'Lascia ch'io pianga', was given to an otherwise little-known soprano, Isabella Girardeau; although this was perhaps the most popular aria of the opera, its limited range and vocal demands indicate Girardeau's own restricted abilities. But by 1718 Handel was fortunate that the buying power of the Royal Academy of Music (the Italian opera company then established in London) was such that many of the best singers of the day were drawn to Britain, despite its legendarily bad weather. In Francesca Cuzzoni, the singer for whom he created the role of Cleopatra in *Giulio Cesare* (1724), Handel had one of the best-known exponents of the older, pathetic style. Indeed, Cuzzoni's talent was memorialised by the singing teacher, Pier Francesco Tosi, in his *Opinione de' cantori antichi e moderni* (1723), in which he presented her as the 'antique' opposite of Faustina Bordoni, whose novel, bravura style was to be so admired when she arrived in London in 1726. However, the beginning of Act Three of *Giulio Cesare*, which focuses on the plight of Cleopatra, demonstrates that Cuzzoni's talents were varied and formidable. In the first scene of the Act 3, Cleopatra is discovered locked in prison by her brother, and so in 'Piangerò la sorte mia' Handel gave Cuzzoni the opportunity to show off her melancholic style, in the aria's A section. But the B section (in which she rails at her brother) provided the chance to demonstrate some brief, rapid-fire virtuosity. Once Cesare has freed her, two scenes later, 'Da tempesta il legno infranto' shows pure virtuosity, demonstrated not only in its texture of repeated, rapid runs and trills, but also in wide-ranging leaps. The text, dealing in the tried-and-tested metaphor of the ship on the storm-tossed sea (already seen in 'Siam nave all'onde agenti'), was a clear invitation to Handel for such a setting. Cuzzoni, who quite certainly knew of negotiations to bring the virtuosic Faustina to England, would have relished an opportunity to demonstrate that she was equally capable of coloratura display.

A ERA DO BEL CANTO

Suzanne Aspden

A ópera no século XVIII foi dominada pelos cantores. Na verdade, essa foi a era do cantor tanto no palco quanto fora dele: cantores de ópera foram as primeiras celebridades, descritos como "estrelas" na sua época, capazes de receber salários que, hoje em dia, seriam equivalentes aos dos jogadores de futebol. Não é de se estranhar, portanto, que os membros da platéia ultrapassassem todos os limites do decoro social no seu entusiasmo sectário. Uma dama aristocrática em Londres, aparentemente blasfemou: "Um Deus, um Farinelli!", durante a apresentação do famoso cantor na Grã-Bretanha na década de 1730.

A razão para tal *status* tinha, em grande parte, a ver com a habilidades vocais dos cantores. No início do século XVIII, um novo ciclo surgiu no desenvolvimento da ópera, onde quanto mais o papel do cantor fosse central drama, mais o público clamava por eles, maior a remuneração financeira tais cantores podiam exigir, maior o tempo de preparação empregado por professores e cantores no desenvolvimento de suas habilidades vocais, e assim tornavam-se ainda mais centrais ao drama... e assim por adiante. Esta centralidade foi expressa particularmente na expansão da ária, tanto em duração como em complexidade: pela década de 1740, árias podiam durar mais de 10 minutos - o que inevitavelmente significava menos árias no total, e mais ênfase para alguns indivíduos-chave. Se os contemporâneos da época viam isso como um ciclo virtuoso ou um ciclo vicioso, muito dependia do ponto de vista de cada um: os críticos (especialmente libretistas) protestavam contra a ascensão do cantor; o público se regozijava.

E assim, enquanto no século XVII, o principal veículo de realização do cantor era a lenta ária 'patética', no século XVII deu-se preferência a árias dominadas pelo virtuosismo e assim a *Aria di Bravura* e a *Aria d'Agilità* nasceram como categorias para se medir o valor de um cantor. A importância destas árias para os cantores se reflete nos comentários semi-satíricos do famoso libretista, Carlos Goldoni, em suas *Memórias*, de 1787:

"Os três principais personagens do drama devem cantar cinco árias cada; duas no primeiro ato, duas no segundo, e uma no terceiro. A atriz secundária e o segundo soprano [castrato] pode ter apenas três, e os personagens inferiores devem ficar satisfeitos com uma única ária cada um, ou duas, no máximo. O autor das palavras deve ... tomar cuidado para que duas árias patéticas não se sucedam. Ele deve distribuir com a mesma precaução as árias de bravura, as árias de ação, as árias inferiores, e os minuetos e *rondeaux*. Ele deve, acima de tudo, evitar designar árias apaixonadas, árias de bravura, ou *rondeaux*, a personagens inferiores; esses pobres diabos devem ficar satisfeitos com o que recebem, e qualquer oportunidade de destaque lhes é negada."

Como os comentários de Goldoni mostram, os tipos de árias designadas a cada cantor, durante o século, indicavam o *status* de cada um dentro de uma companhia de ópera; libretistas como Goldoni, portanto, tinham que ter cuidado em criar corretamente os tipos de situações e textos das árias para que o compositor pudesse distribuí-las de forma que elas pudessem exibir as habilidades múltiplas de cada cantor, e, assim, agradar tanto o cantor e (através da sua performance) o público.

Administrar as complexidades da convenção da ária, da estrutura dramática e da habilidade de cada cantor não era uma tarefa fácil para o libretista ou o compositor. Nas décadas de 1720 e 1730, os libretistas tinham a sorte de poder trabalhar com compositores do calibre de Vivaldi e Handel.

Com efeito, Goldoni, quando jovem, trabalhou com Vivaldi em 1735 na produção veneziana da ópera Griselda, uma estória antiga e muito popular sobre uma sofrida camponesa casada com um rei. A fidelidade diana do abuso de seu marido é finalmente recompensada (como foi visto na época) pelo retorno de seu afeto. Os compositores, por sua vez, também tinham muita sorte na escolha dos cantores. A cantora preferida de Vivaldi era Anna Girò, sem a qual, conforme ele declarou, ele não poderia compor uma ópera. Porém, o talento de Girò era mais dramático do que musical; assim, quando ela foi chamada para cantar o papel-título de Griselda, a partitura teve de ser adaptada para atender às suas habilidades, como em outras óperas. Vivaldi teve que procurar outros cantores para satisfazer a demanda do público por pirotecnias vocais. No segundo ato de Griselda, a personagem Costanza canta a extraordinária ária 'Agitata da due venti' (que Vivaldi aproveitou da sua ópera anterior *L'Adelaide*). Nesta ária a ideia do texto compara a competição entre amor e dever a dois ventos que quebram a alma permitindo, a vocalização em ornamentação rápida e grandes saltos. Textos metafóricos eram um meio comum para facilitar a visualização musical em uma ária: enquanto 'ventos' são usados em Griselda, em *L'Olimpiade* (1734), barcos em um mar tempestuoso (assim como ventos) são meios para gerar oportunidades semelhantes de virtuosismo. 'Siam nave all'onde algenti', escrita para o criado de Aminta, foi um veículo para o jovem *castrato*, Mariano Nicolini (outro protegido de Vivaldi), fazer sua estréia no palco veneziano. Aparentemente, a aposta de Vivaldi funcionou, pois Nicolini foi tido como o responsável pelo sucesso retumbante da ópera. É interessante que, nesta fase, a máxima de Goldoni ainda não tinha se estabelecido inteiramente, e ainda era possível que cantores de menor relevância não só recebessem árias importantes mas que também pudessem roubar o show.

Juditha Triumphans, 1716, já é uma obra bastante diferente - um 'sacrum militare oratorium', ou oratório sacro-militar. É uma obra militar porque foi concebida como uma alegoria na qual Judith e o povo escolhido por Deus representavam os venezianos; enquanto Holofernes e seus guerreiros representavam os turcos, contra os quais os venezianos estavam em guerra: a decapitação de Holofernes por Judith foi, assim, uma representação do sucesso militar dos venezianos.

O oratório na Itália era naquela época fortemente relacionado à ópera em sua estrutura dominada por árias e por seu uso de caracterização direta, ao invés de narrativa; mas como era realizado em forma de concerto e com partituras, isso permitia que fosse um pouco mais elaborado musicalmente. Na Veneza de Vivaldi, (ao contrário da Londres de Handel), o oratório também contava com um grupo diferente de artistas da ópera -

mais notavelmente, as musicistas do célebre Ospedale della Pietà*. O virtuosismo musical destas jovens, cuja exigida modéstia levava-as a cantar atrás de telas, atraía visitantes de toda a Europa.

Em Juditha Triumphans, todas as partes (incluindo as masculinas) foram interpretadas por cantoras, citadas na partitura de Vivaldi (apenas pelo primeiro nome, sendo órfãs). Assim como jovens *castrati* podiam cantar papéis femininos no palco operático, as mulheres de oratório podiam cantar papéis masculinos: a cantora 'Barbara' que representou o personagem Vagaus (o segundo oficial em comando de Holofernes) era, evidentemente, uma virtuosa hábil, como indica a tempestuosa chamada à vingança da ária 'Armatae face, et angubibus'. A sua brevidade relativa, quando comparada às outras duas árias de Vivaldi registradas aqui, não indica um talento menor mas sim a sua data anterior de composição. Na verdade, críticos muitas vezes sugeriram que as cantoras da Pietà colocavam os cantores masculinos contemporâneos em situação inferior.

Handel, tendo trabalhado a maior parte de sua carreira em Londres, contava com um grupo muito menor de cantores. Em 1711, quando compôs Rinaldo, sua primeira ópera em Londres, a bela sarabanda, "Lascia ch'io pianga", foi dada à pouco conhecida soprano, Isabella Girardeau; embora esta ária talvez tivesse sido uma das mais populares da ópera, sua limitada tessitura e exigências vocais revelavam as habilidades restritas de Girardeau. Porém, por volta de 1718, Handel teve a sorte de que o poder de compra da Royal Academy of Music (a companhia de ópera italiana com sede em Londres) era tal que muitos dos melhores cantores da época foram atraídos para a Grã-Bretanha, apesar de seu famoso mau tempo. Em Francesca Cuzzoni, a cantora para quem Handel criou o papel de Cleópatra em Giulio Cesare (1724), ele teve um dos expoentes mais conhecidos do estilo patético mais antigo. Na verdade, o talento de Cuzzoni foi imortalizado pelo professor de canto Pier Francesco Tosi, em seu livro '*Opinioni di cantori antichi e moderni*' (1723), no qual ele apresentou como o oposto 'antiquado' de Faustina Bordoni, cujo estilo inovador e de bravura passou a ser muito admirado após sua chegada em Londres em 1726. No entanto, o início do terceiro ato de Giulio Cesare, que focaliza o drama de Cleópatra, demonstra que o talento de Cuzzoni era variado e formidável. Na primeira cena, Cleópatra é descoberta trancada na prisão por seu irmão, e em 'Piangerò la sorte mia', Handel deu a Cuzzoni a oportunidade de demonstrar o seu estilo melancólico, na parte A da ária. Porém, a parte B (na qual ela amaldiçoou o seu irmão) proporcionou a oportunidade de demonstrar, ainda que brevemente, o seu ágil virtuosismo.

Uma vez libertada por Cézar, duas cenas depois, a ária 'Da tempesta il legno infranto' mostra virtuosismo total, demonstrado não só na sua textura de coloraturas e trinados rápidos e repetidos mas também em saltos de grande alcance. O texto, que trata da metáfora experimentada e testada sobre um navio em mar tempestuoso (já visto em 'Siam nave all'onde algenti'), foi um convite claro para Handel para tal cenário. Cuzzoni, que muito certamente sabia das negociações para trazer a virtuosa Faustina para a Inglaterra, teria se deliciado com a oportunidade de demonstrar que ela era igualmente capaz de exibir suas coloraturas.

* N.T. - Ospedale della Pietà: convento, orfanato e escola musical para mulheres em Veneza que se tornou famoso no século XVIII pelo alto nível de educação musical que dava às suas internas e por ter sido um dos principais locais de trabalho de Vivaldi.

ARTE, HISTÓRIA E CELESTIALIDADE NAS ÁRIAS DE BRAVURA

Árias, a busca do etéreo celestial, em sua origem musical no século XVII, *air* (grafada também *aire* e *ayre*): foi com esta palavra que se desenvolveu a expressão máxima da voz humana, nas alturas alcançadas pelas cantoras de voz soprano. Desde a música barroca, o engenho dos compositores explorou esta potência artística, produzindo obras de grande brilho e extraordinária elaboração técnica, destinadas a produzir encanto pleno, na voz de sopranos; são as árias de bravura, que testemunham, portanto, a busca do celestial e o virtuosismo artístico expandindo a expressão da arte. Estas árias de bravura, gravadas com o talento de Gabriella Di Laccio, com o ensemble Musica Artiqua Clio, sob direção do maestro e cravista Fernando Cordella, sob os auspícios do ministro Fernando Cacciatore de Garcia, no cenário iluminado do StudioClio (em Porto Alegre) e como lançamento do selo Drama Musica, representam soma multissecular e também bastante atual de esforços para o desenvolvimento das artes e da condição humana, e também razão forte para nosso deleite e encanto, pois tudo isto é muito belo.

Francisco Marshall, produtor e curador artístico do StudioClio.

ART, HISTORY AND THE ETHEREAL IN THE ARIE DI BRAVURA

Aries, the search for the celestial ethereal, in its musical origins in the XVII century, air (written also aire and ayre): this word led to the development of the utmost expression of human voice, in the highs touched by the soprano voices. Since the Baroque period, the talent of composers explored this artistic potency, creating works of great, bright and extraordinary technical elaboration, destined to produce pure enchantment in the voice of the soprano. These are the arie di bravura, witnesses, therefore, of the search for the celestial and the artistic virtuosity, enlarging the expression of Art. The arie di bravura recorded here with the talent of Gabriella Di Laccio, under direction of the maestro and harpsichordist Fernando Cordella, the patronage of the minister Fernando Cacciatore de Garcia, in the enlightened surroundings of StudioClio (Porto Alegre), for Drama Musica, represent the multissecular and also very much contemporary accumulation of efforts to the development of the Arts and the human condition, and also a strong reason for our delight and enchantment, since all of this is indeed very beautiful.

Francisco Marshall, producer and artistic curator of StudioClio





© Anatole Klapouch

GABRIELLA DI LACCIO

Winner of the “Air Europa Classical Act of the Year Award 2013”, lyric coloratura soprano Gabriella Di Laccio enjoys an international career that spans the genres of opera, oratorio and chamber music. Much sought after in Baroque music, Gabriella’s expressive tone and impressive coloraturas singles her out for the virtuoso works of the Baroque repertoire including the great masters such as Handel and Vivaldi. A devoted recitalist and researcher, Gabriella is also a regular performer of contemporary music and less well known repertoire by South American composers.

Highly praised as a performer, Gabriella is recognized for bringing great intensity to her performances, introducing new and old repertoire with great expression and exceptional technique.

Gabriella has appeared on a number of major concert platforms including Wigmore Hall, Purcell Room at Southbank Centre, Megaron Opera House, St. John's Smith Square, Banqueting House, Whitehall and Théâtre des Variétés Monaco amongst others. On the operatic and concert stage she has performed with conductors including Sir Charles Mackerras, Jean Claude Malgoire, Laurence Cummings, Rodolfo Richter as well as collaborating with Amaryllis Consort, Il Festino, Concerto Strumentale, Ensemble Di Profundis, Baroque Orchestra of Mercosur and Baroque Ensemble Florilegium.

Gabriella was born in Brazil and shares both Italian and Brazilian nationalities. She graduated in Brazil and continued her studies at the Royal College of Music, London, where she was also granted Peter Pears Prize and Richard III Prize for concert singers. www.gabrielladilaccio.com

Vencedora do prêmio Air Europa Lukas Award sendo escolhida “Classical Act of the Year” em Londres, Março de 2013; Gabriella Di Laccio, com sua voz de soprano lírico coloratura, vem ganhando cada vez mais espaço no cenário musical. Radicada na Inglaterra desde 2001 a artista foi reconhecida como ‘uma cantora de talento excepcional’ pelo maestro Sir Charles Mackerras.

Gabriella ganhou notoriedade nos últimos anos devido a suas interpretações do repertório virtuosístico de coloratura em especial Vivaldi e Handel. Suas várias apresentações na Europa tem estabelecido

Gabriella Di Laccio como uma artista de extrema inteligência musical, dona de uma voz expressiva e cativante presença de palco.

Com um vasto repertório sinfônico, operístico e de música de câmara, Gabriella apresenta-se como solista e membro de diversos grupos abrangendo repertórios do barroco ao contemporâneo marcando presença em renomadas salas de concerto como Wigmore Hall, Purcell Room at Southbank Centre, Megaron Opera House, St. John's Smith Square, Banqueting House, Whitehall, Théâtre des Variétés Mônaco, Theatro São Pedro entre outros.

Atuou com diversos grupo de música antiga como Amaryllis Consort, Ensemble Florilegium, Il Festino entre outros trabalhando com célebres nomes da música barroca como Dame Emma Kirkby, Michael Chance, Laurence Cummings, Rodolfo Richter e Jean Claude Malgoire.

Pós-graduada no Royal College of Music of London onde recebeu os títulos de Especialista em Música Antiga e Performance em Ópera, Gabriella também foi vencedora de dois concursos na Inglaterra recebendo os prêmios: Peter Pears e Richard III em performance. www.gabrielladilaccio.com



© Lisa Roos

FERNANDO TURCONI CORDELLA

FERNANDO TURCONI CORDELLA is a Brazilian born interpreter of historical performance who works as both, harpsichordist and conductor. He is the artistic director of Ensemble Musica Antiqua Clio, Porto Alegre Bach Society and the Carazinho Chamber Orchestra and the founder member of early music ensembles Capela Strumentale and Concerto Barroco. As a performer he has won the "Açorianos Award" (Porto Alegre, Brazil) for his CD "Harpsichords - from Frescobaldi to Mozart". He has also recently been granted with the TOYP JCI Brazil 2015 Award in São Paulo, as the most expressive figure of the year in the "cultural achievement" category.

Cordella has been performing as a soloist and as a harpsichord continuo player in various Brazilian orchestras conducted by Peter van Heyghen, Rodolfo Richter, Luis Otávio Santos, Emmanuele Baldini, Juan Manuel Quintana, Roman Garrioud, Michaela Comberti, among others. He has taught harpsichord and continuo performance at the Federal University of Rio Grande do Sul's extension program and has been a regular member of the International Early Music Festival in Juiz de Fora (Brazil) as the main harpsichord player since 2006.

Among his recordings some that stand out are Mozart's Requiem with the Baroque Orchestra of Early Music of Juiz de Fora Festival, conducted by Luis Otávio Santos; Vivaldi's Concerti Per Archi, with Ouro Preto Orchestra, conducted by Rodrigo Toffolo, and his solo CD "Harpsichords - from Frescobaldi to Mozart for StudioClio.

FERNANDO TURCONI CORDELLA, cravista e regente, diretor artístico do Musica Antiqua Clio e da Sociedade Bach Porto Alegre. Vencedor do Premio Açorianos 2011 como melhor intérprete da categoria música erudita pelo disco "CRAVOS - de Frescobaldi a Mozart". Em 2007 Recebeu o título honorífico comenda "O Bombeador" pelos relevantes serviços prestados a cultura e comunidade. Recentemente Cordella recebeu em São Paulo o prêmio TOYP JCI Brasil 2015 como a figura do ano mais expressiva no Brasil da categoria "Exito cultural".

Vem atuando como solista e cravista de diversas orquestras do Brasil: Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, Camerata Antiqua de Curitiba, Sinfonietta de Belo Horizonte, Orquestra Fundarte, Orquestra de Câmara de Fortaleza - Eleazar de Carvalho, Orquestra Ouro Preto, Orquestra UNISINOS, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra Sinfônica da UCS, e Orquestra de Câmara da ULBRA. Sob a direção de Peter van Heyghen, Rodolfo Richter, Luis Otávio Santos, Emmanuele Baldini, Juan Manuel Quintana, Roman Garrioud, Michaela Comberti, entre outros.

Entre suas gravações destacam-se o Réquiem de Mozart, gravado com a Orquestra Barroca do 24 Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob regência de Luis Otávio Santos; os Concerti per Archi de Vivaldi, com a Orquestra Ouro Preto, sob regência de Rodrigo Toffolo, e o seu cd de cravo solo "CRAVOS - de Frescobaldi a Mozart", do selo StudioClio.

MUSICA ANTIQUA CLIO

MUSICA ANTIQUA CLIO is an early music ensemble devoted to the performance of music from the 17th and 18th centuries on period instruments. The ensemble's aim is to recapture the intimacy, passion and energy of music when it was first composed.

The group consists of internationally renowned baroque specialists who meet up several times a year and work together to prepare and perform new exciting programs. The outstanding talent and musical imagination of all players makes each concert a new experience always full of energy and enthusiasm combined with a profound understanding of music as it was originally performed.

MUSICA ANTIQUA CLIO é um ensemble de música antiga dedicado à performance da música dos séculos XVII e XVIII em instrumentos de época. O objetivo do grupo é recuperar a sonoridade, paixão e energia da música da forma como foi composta pela primeira vez.

O grupo é formado por especialistas em música barroca com reputação internacional que têm como meta comum a criação da música com espírito de pesquisa e consciência histórica. A união do talento e imaginação musical de todos os membros torna cada concerto uma nova experiência, sempre cheia de energia e entusiasmo, unida com uma profunda compreensão da música como teria sido executada originalmente.

VIOLIN I - Juliano Buosi, Atli Ellendersen, Giovani dos Santos

VIOLIN II - Letizia Roa, Carlos Sell, Roger Lagr

VIOLA - Roger Lagr

VIOLONCELLO - João Guilherme Figueiredo

DOUBLE BASS - Alexandre Ritter

THEORBO & BAROQUE GUITAR - Guilherme de Camargo

TRAVERSO - Cláudia Schreiner

OBOE - Fernando Gualda

ARTISTIC DIRECTOR & HARPSICHORD - Fernando Cordella

1. ARMATAE FACE ET ANGUIBUS Juditha triumphans | Libretto: Giacomo Cassetti

Armatae face et anguibus
caeco regno squalido
Furoris sociae barbari
Furiae venite ad nos.

Morte, flagello, stragibus
Vindictam tanti funeris
Irrata nostra pectora
duces docete vos.

Armed with torches and serpents,
come forth from your blind, foul kingdom,
you savage partners of raging frenzy,
Furies, come to us!

In death, scourging and slaughter
we will follow you,
teach us, whose hearts are enraged,
to avenge this murderous act.

Armados com tochas e serpentes
Venham todos cegos pela fúria
selvagem parceiros neste frenesi furioso.
Fúria, venha a nós!

Na morte, tortura e desespero
nós o seguiremos,
ensine os nossos corações em fúria
a vingar este ato de morte.

2. AGITATA DA DUE VENTI Griselda | Libretto: Apostolo Zeno/Carlo Godoni

Agitata da due venti,
freme l'onda in mar turbato
e 'l nocchiero spaventato
già s'aspetta a naufragar.

Dal dovere da l'amore
combattuto questo core
non resiste e par che ceda
e incominci a desperar.

Shaken by two winds
trembles the wave in an agitated sea
and the frightened steersman
is already expecting to drown.

Struggling between love and duty,
my heart has fought many battles
and now it seems to give in
And begins to despair.

Agitada por dois ventos,
treme a onda em um mar turbulentoso
e o timonel assustado
já aguarda o naufrágio.

Por dever e por amor
este coração lutou
e agora não resiste e quer ceder
e começa a desesperar.

4. SIAM NAVE ALL'ONDE ALGENTI L'Olimpiade | Libretto: Pietro Metastasio

Siam navi all' onde algenti
lasciate in abbandono;
impetuosi venti
i nostri affetti sono,
ogni diletto è scoglio:
tutta la vita è un mar.

Ben qual nocchiero in noi
veglia ragion; ma poi
pur dall'ondoso orgoglio
si lasci trasportar.

We are ships left abandoned
on freezing waves;
rough winds
are our emotions
our joys are as rocks in the sea:
all life is like an ocean.

Like a helmsman inside us,
reason watches over but then,
yet by the swell of pride
it lets itself be carried away.

Somos navios deixados ao abandono;
em ondas congeladas;
ventos impetuoso
são nossas emoções;
nossas alegrias como rochas no mar:
toda a vida é como o mar.

Assim como um timoneiro dentro de nós
a razão vigia, mas depois
por uma onda de orgulho
se deixa levar.

5. LASCIA CH'IO PIANGA Rinaldo | Libretto: Aaron Hill/Giacomo Rossi

Lascia ch'io pianga
mia cruda sorte,
e che sospiri la libertá!

Let me weep
for my cruel destiny
and sigh for freedom!

Deixe que eu chore
pela minha sorte cruel,
e que eu suspire por liberdade!

Il duolo infranga
queste ritorte
de miei martiri
sol per pietà.

Let my pain break
the ropes of my torment
and my sufferings
only for pity.

Deixe que a minha dor dissolva
as algemas do meu sofrimento
e meus martírios
somente por piedade.

9. REC: E PUR COSÌ IN UN GIORNO Giulio Cesare | Libretto: Nicola Francesco Haym

E pur così in un giorno
perdo fasti e grandezze?
Ah! fato rio!
Cesare, il mio bel nume
è forse estinto;
Cornelia e Sesto inermi son,
né sanno darmi soccorso,
O dio!
Non resta alcuna speme al viver mio

And just like this, in one day
am I deprived of magnificence and glory?
Oh, cruel fate!
Caesar, my beloved idol
is probably dead;
Cornelia and Sextus are defenseless
and cannot give me assistance.
Oh God!
There is no hope left in my life.

E assim em um só dia
Eu perco glória e grandeza?
Ah, destino cruel!
Meu amado César
está provavelmente morto;
Cornelia e Sesto são impotentes
E não podem me socorrer.
Ó Deus!
Não resta nenhuma esperança
ao meu viver.

10. PIANGERÓ LA SORTE MIA

Giulio Cesare | Libretto: Nicola Francesco Haym

Piangerò la sorte mia,
sì crudele e tanto ria,
finché vita in petto avrò.

I will lament my fate
so cruel and brutal,
as long as there is life left in my body.

Eu vou chorar pela minha sorte
tão cruel e tão brutal,
enquanto eu tenha vida no meu
peito.

Ma poi morta d'ogn'intorno
il tiranno e notte e giorno
fatta spettro agiterò.

But after I am dead
and become a ghost, I will haunt
the tyrant night and day.

Mas depois de morta,
como um fantasma, noite e dia
eu vou assombrar o tirano.

11. DA TEMPESTE Giulio Cesare | Libretto: Nicola Francesco Haym

Da tempesta il legno infranto
se poi salvo giunge in porto
non sa più che desiar.

When, broken by the storms
he ship comes safe to port,
the sailor has no other desire.

Quando após tempestades
o navio chega salvo ao porto,
não há nada mais que se possa desejar.

Così il cor
tra pene e pianto,
or che trova il suo conforto,
torna l'anima a bear.

Like this, the heart,
after torments and woes,
when finally finds comfort,
beside itself with bliss.

Assim também um coração
após tormentos e lágrimas
Quando enfim encontra descanso
pode deixar a alma se alegrar.

Bravura

VIVALDI | HANDEL

Recording location / Local de gravação: Solar Coruja, Porto Alegre, Brazil, Nov 2014

Recording Engineer / Engenheiro de som: Marcos Abreu

Assistant Engineer / Engenheiro assistente: Bruno Bertshinger

Musical Producer / Produtor musical: Augusto Maurer

Editing / Edição: Pedro Figueiredo

Mastering and mixing / Masterização e mixagem: Marcos Abreu

Produced by / Produção e realização: StudioClio Instituto de Arte & Humanismo

Booklet Design: Estúdio Duora

Photos / Fotos : © Anatole Klapouch (CD cover, Gabriella Di Laccio inside booklet),
©Lisa Roos (Fernando Cordella inside booklet),

© Andres Landino (Gabriella Di Laccio on back cover), © Augusto Maurer (recording sessions).

Translations / Traduções: © 2016 Drama Arts Limited

Portuguese revision (CD notes) / Revisão Português: Maria de Figueiredo-Cowen

English revision / Revisão Inglês: Elizabeth Harrison

Recorded on period instruments Pitch a' = 415 Hz

® & © 2016 Drama Arts Limited

drama ||
MUSICA

StudioClio
INSTITUTO DE ARTE & HUMANISMO

Recording kindly sponsored by Minister Fernando Cacciatore

BravurA

VIVALDI | HANDEL



© Augusto Maurer