

La Monnaie
De Munt

harmonia
mundi

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles
Une co-édition DVD harmonia mundi / Théâtre Royal de la Monnaie, 2006

Production lyrique du Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles

Production audiovisuelle © RTBF / Musique Danse, Arte, BRTM, 1996

Realisation: Jacques Bourton, mars 1996

Realisation documentaire: Pierre Barré

Revision libretto original: Silvano Daniele

Traductions opera: Nicole Renggli (français), Derek Yeld (anglais),

Liesel B. Sayre (allemand) © TRM (français, néerlandais)

Traductions documentaire: Marie-Jo Piette (français),

Charles Johnston (anglais), Heidi Fritz (allemand)

Mixage 2.0 & surround DTS: Telex Studio Berlin

Developpement DVD: msm-studios GmbH, Munich

Photographies booklet & menus DVD: Klaus Lefebvre © 2006

Packaging: Atelier harmonia mundi s.a.

Imprimé en Italie

www.harmoniamundi.com

HMD 9909001-02

FRANCESCO CAVALLI

La Calisto

HERBERT WERNICKE · RENÉ JACOBS

La Calisto

drama per musica.

FRANCESCO CAVALLI (VENEZIA, 1651-52)

libretto : Giovanni Faustini

Maria Bayo (*Calisto / Eternita*)
Marcello Lippi (*Giove*)
Hans Peter Kammerer (*Mercurio*)
Graham Pushee (*Endimione*)
Louise Winter (*Diana / Destino*)
Alexander Oliver (*Linfea*)
Dominique Visse (*Satirino / Furia*)
Barry Banks (*Pane / Natura*)
Reinhard Dorn (*Silvano*)
Sonia Theodoridou (*Giunone*)
Robin Tyson (*Furia*)

CONCERTO VOCALE

Clavecin René Jacobs
Clavecin & regale Nicolau de Figueiredo
Clavecin & orgue Alessandro de Marchi
Luths Konrad Jungthanel, Shizuko Noiri
Violoncelle Roel Dieltiens
Viole de gambe & Irone Imke David
Harpe Mara Galassi
Violons Bernhard Forck, Mihoko Kimura
Altos Marten Boeken, Stephan Sieben
Contrebasse Michel Maldonado
Flûtes à bec Koen Dieltiens, Bart Coen
Cornets Jean Tubéry, William Dongois
Dulcian Lorenzo Alpert
Percussions Marie-Ange Petit
Coordination Roubina Saïdkhmanian

Réalisation et direction musicale

René Jacobs

Mise en scène, décors, costumes, directeur lumières

Herbert Wernicke

Une captation réalisée le 20 mars 1996 au

THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE
BRUXELLES

Réalisation :

Jacques Bourton

Un Jupiter très coureur...

THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE

BERNARD FOCROUILLE

Direction

Directeur des services techniques et des ateliers

Assistant musical

Assistante mise en scène

Coiffures & maquillages

Régisseur

Chef machiniste

Chef des éclairages

Josep Maria Folch

Nicolau de Figueiredo

Dagmar Fischel

Catherine Friedland

Helen Van Campen

Luc Van Loon

Robert Brasseur

RTBF

JACQUES BOURTON (opéra)

PIERRE BARRE (documentaire)

Thierry Loreau (documentaire)

Jean Gallois, Alain Marchant, Gaston Molle

Dominique Rossignol, Xavier Van Damme

Alain Naegels, Jean-Jacques Mathy (documentaire)

Bernard Troessaert, Pascal André

Olivier Losson

Etienne Berthet

Joseph Berger, Jean-Marie Krings

Marc Collard, Jean-Marie Smits

Paul Reckebus, Pol Detraux

Patrick Van Loo, Olivier Van Hamme (documentaire)

Roland Boon

André Defosse

Michel Coenen

Maurice Miévis, Thierry Pirmez

Bruno Duwillier, Valérie Lafleur (documentaire)

Michèle Friche

Bénédictte Lescalet

Jean-François Gosselin

Etienne Bastin, Pascal Stordeur,

Henri Dekleermaecker, Philippe Verbeeck

Jacques Lanoë, Jacques Hoyaux, Guy de Hanscutter

Pascal Cardoen

Michel Debaisieux

Dominique Müssche

Michel Vivane

Christiana Hertogs

Lucette Mauocq

Imagique / Laurence Heymans, Christine Schwartz

BENOIT JACQUES DE DIXMUDE

Production

SYNOPSIS

ACTE I

L'ancre de l'Eternité. Jupiter descend sur terre avec Mercure pour évaluer les dommages occasionnés par la chute de Phaéon. Ce sont surtout l'Arcadie et les réserves de chasse de Diane qui ont été touchées. Jupiter découvre Callisto, suivante de Diane, en train de déplorer la dessication des sources ; foudroyé par sa beauté, il fait jaillir l'eau du sol et s'empresse de lui déclarer sa flamme. Mais Mercure a beau assurer à la jeune vierge que le ciel sait récompenser celle qui cédera aux désirs de Jupiter, la belle s'en offusque ! Mercure sait bien qu'ils n'obtiendront rien d'une jeune fille qui a voué sa chasteté au culte de Diane. Il conseille donc à Jupiter de tenter sa chance autrement — en se déguisant en Diane. Le succès de l'entreprise lui donne raison : enchantée par la tendre prévenance de sa prétendue maîtresse, Callisto la suit dans une retraite ombragée où toutes deux pourront échanger de chastes baisers. Selon les prévisions de Mercure, les échos qui retentiront dans la forêt devraient pourtant être bien différents...

Il se trouve un autre prétendant mortel de Diane, tout particulièrement amoureux de sa personnification lunaire : dans une plainte déchirante, le bel Endymion déplore que même si les forêts vont reverdir, son cœur reste la proie d'une passion sans espoir. Diane peut bien réprimander Endymion pour ses prétentions effrontées, elle partage en fait les mêmes sentiments, comme elle l'avoue secrètement à la vieille nymphe Lymphée. Mais ses vœux de chasteté interdisent toute menace.

Mais voici Callisto : tout enivrée par ce qu'elle vient de vivre, elle surgit d'un buisson et tombe sur la vraie Diane. En rappelant avec candeur les douceurs exquises qu'elles viennent de vivre ensemble. En entendant ces allusions osées, Diane, aussi furieuse que perplexe, chasse Callisto sur-le-champ. Celle-ci s'en va effondrée, tandis que Lymphée, troublée, se dit qu'après tout, l'homme est aussi "douce créature qui ajoute le plaisir" au "réconfort de l'âme"... Un petit Satyre l'a entendue, qui vient tenter sa chance — mais cette créature moitié bouc, moitié homme, "pas encore rompue aux exercices de Cupidon et de Vénus", pourra-t-elle séduire la vieille nymphe avec son "moelleux duvet" et sa "tendre queue" ? Il est éconduit.

À présent, un troisième adorateur de Diane chante ses peines de cœur... C'est Pan, le dieu des bergers, auquel la déesse est restée insensible, malgré la belle toison blanche offerte jadis. Il craint d'ailleurs que la déesse ne préfère d'autres lèvres, "plus douces", aux siennes. Sylvain et le Petit Satyre lui promettent de trouver ce rival et de le mettre hors d'état de nuire.

ACTE II

Endymion s'est rendu sur les cimes du mont Lycée pour se rapprocher de sa déesse de lune adorée. Il s'étend sous ses rayons d'argent et invoque "d'amoureuses visions" au dieu du sommeil. En réalité, c'est Diane en personne qui se penche sur Endymion et lui prodigue d'authentiques baisers, pensant qu'il ne remarquera rien dans son sommeil. Endymion se réveille, Diane est réduite à se dévoiler. Tous deux chantent leur amour ; Diane ne pouvant s'attarder, la séparation qui s'ensuit est déchirante.

Mais le Petit Satyre, espion de Pan, a tout observé et en conclut que "celui qui se fie aux femmes, toujours inconstantes" — y compris Diane — "construit sur le sable". D'autres yeux ont espionné la scène entre Diane et Endymion, ceux de la déesse Junon : elle a eu au sujet de son époux Jupiter — introuvable — écho de certaines rumeurs d'aventures terrestres... Survient Callisto pleurant son "sort infortuné" ; elle se confie à la déesse : en entendant parler de certaine "grotte agréable" et autres "plaisirs", Junon ne tarde pas à comprendre que Callisto ne les a sûrement pas partagés avec

la chaste Diane. Et lorsque Jupiter revient, toujours déguisé en Diane, Junon devine tout de suite qu'il s'agit bien de son mari, accompagné de Mercure, dieu des voleurs et des menteurs ! — d'autant que Jupiter oublie par instants de contrefaire sa voix. Alors qu'il vient de fixer sans attendre un nouveau rendez-vous avec Calisto, la colère de Junon éclate, au terme de laquelle Jupiter et Mercure déplorent cyniquement : "le mari qui se laisse régenter par sa femme est perdu"....

Sur ces entrefaites arrive Endymion : lui aussi abusé par le déguisement de Jupiter, il déborde de compliments pour sa déesse bien-aimée. Le dieu est particulièrement irrité de voir ce mortel prétendre à l'amour de la chaste Diane. Mercure lui conseille d'abandonner son déguisement : après tout, mieux vaut pour lui éviter de récupérer un mari encombrant plutôt qu'une de ses belles....

Survient Pan et le Petit Satyre : furieux envers son rival, Pan se jette sur Endymion, l'enchaîne et menace de le tuer. Jupiter s'éclipse, abandonnant son prétendu amoureux à son triste sort. Ayant perdu tout espoir, Endymion vient à implorer la mort, mais Pan est bien décidé à ne pas lui rendre ce service, en le menaçant de le transformer en "créature éthérée à jamais privée de liberté". Les demi-dieux de la forêt concluent l'acte en raillant la folie de tous ceux qui croient en l'Amour.

ACTE III

A la source du Ladôn, Calisto attend sa "divina". La déesse n'arrive pas. En fait, c'est une escorte tout à fait spéciale que Calisto voit arriver : ivre de vengeance, Junon assistée de deux furies est venue la transformer en ourse. A présent, "que son Jupiter chéri la mette dans sa couche et que de nouvelles débauches lui offrent le plaisir de ses obscénités". Elle conclut son intervention en rappelant à toutes les femmes qu'elles doivent savoir affronter l'infidélité de leurs époux avec ruse et témérité.

Pendant ce temps, la vieille nymphe Lymphée n'a pas réussi à trouver un mari. Elle s'en remet à Amour, mais le Petit Satyre, éconduit au premier acte, est bien décidé à se venger : il appelle deux autres satyres afin de capturer la "bête féroce", mais quatre nymphes viennent l'en empêcher, armées de flèches. Danse guerrière et retraite des satyres.

Retour sur Calisto, enchaînée aux Furies que lui a imposées Junon. Mercure les chasse et Jupiter apparaît dans toute la splendeur de son identité véritable. Certes, c'est bien piteusement qu'il avoue à Calisto tout l'amour qu'il lui porte, mais il transforme la vengeance de Junon en grâce : Calisto devra poursuivre sa vie terrestre en ourse pour être ensuite élevée au firmament où elle scintillera pour toujours sous l'aspect d'une constellation.

Quant à Endymion, toujours enchaîné, il refuse de renoncer à son amour pour Diane. Pan l'attache alors à un érable et ordonne qu'il soit roué de coups jusqu'à ce que Diane "vienne célébrer son repos éternel".

Celle-ci surgit immédiatement et libère Endymion, réfutant les accusations de Pan et réaffirmant qu'elle n'a jamais aimé. Sa chasteté est telle qu'elle est résolue à n'échanger avec Endymion que des baisers, tous les soirs sur le mont Latmos. Endymion ne demande "rien de plus que ce baiser".

Scène finale : dans l'Empyrée, toute la sphère des dieux et des esprits célestes célèbrent avec Jupiter, Mercure et Calisto l'ascension de celle-ci, appelée à briller à tout jamais aux côtés de Jupiter, au firmament.

SYNOPSIS

ACT I

The Cavern of Eternity. Jupiter comes down to earth with his son, Mercury, to assess the damage caused by the fall of Phaethon. It was mainly Arcadia and the hunting haunts of Diana that were harmed. Jupiter discovers Calisto, a follower of Diana, lamenting the drying up of the springs; overwhelmed by her beauty, he causes the water to spurt forth and loses no time in declaring his passion. But in vain Mercury assures the young virgin that heaven always rewards whoever surrenders to the desires of Jove — the lovely maiden takes offence! Mercury knows very well that they will obtain nothing from the young girl who has vowed her chastity to the cult of Diana. He therefore advises Jove to try his luck in resorting to a ruse — by disguising himself as Diana. The success of the stratagem proves him right! Jove is enchanted by the obligingness of his intended mistress, and Calisto follows him (her) to a shady retreat where they can exchange chaste kisses. According to Mercury's predictions, however, the echoes resounding in the forest would soon be quite different....

Diana has another mortal admirer who is passionately in love with her personification as the moon: in a heartrending complaint, Endymion laments that even if the forest were to grow green again, his heart would remain the prey of a hopeless passion. It is all very well for Diana to upbraid Endymion for his insults, because, in fact, she shares the same feelings for him, as she confesses to the old nymph, Lympha. But her vows of chastity forbid any transgression.

But here is Calisto: intoxicated by what she has just experienced, she emerges from a bush and runs into the real Diana, candidly recalling the exquisite delights they have just shared. Upon hearing these audacious allusions Diana is furious and puzzled and forthwith sends Calisto packing. Shattered by this, she leaves, while an agitated Lympha tells herself that, after all, a man is also a sweet creature who adds pleasure to 'the consolation of the soul'... A young Satyr has overheard her and enters to try his luck — but can this creature, half goat, half human, 'not yet experienced in the exercises of Cupid and of Venus', seduce the old nymph with his 'tender down' and his 'soft tail'? He, too is sent packing.

And now a third lover of Diana sings of his heartache... It is Pan, the god of shepherds, towards whom the goddess has remained indifferent in spite of the beautiful white fleece he had once given her. He fears that the goddess probably prefers other, 'softer' lips than his. Silvano and the young Satyr promise him to find this rival and render him harmless.

ACT II

Endymion has betaken himself to the peaks of Mount Lycæus in order to be closer to his adored goddess of the moon. He stretches out under its beams and invokes the god if sleep with 'amorous visions'. In reality it is Diana herself who leans over Endymion and covers him with real kisses, thinking that he will not notice anything in his sleep. Endymion awakens and Diana is compelled to reveal herself. They both sing of their love. Diana cannot stay; the ensuing separation is heartrending.

But the young Satyr, Pan's spy, has observed everything and concludes that 'he who puts his trust in ever fickle woman' — including Diana — 'builds on sand'. Other eyes, too, have spied on the scene between Diana and Endymion, those of the goddess, Juno. She has heard rumours about her husband, Jove, who cannot be found — rumours of certain earthly amorous adventures... Now Calisto enters again, bewailing her 'unhappy lot'; she confides in the goddess. On hearing about a certain 'pleasant grove' and 'other pleasures', Juno soon realizes that Calisto most certainly did not share them with the chaste Diana. And when Jove enters, still disguised as Diana, Juno immediately guesses that it

is in truth her husband, accompanied by Mercury, the god of thieves and liars, especially since Jove occasionally forgets to disguise his voice! Then, when he promptly makes another rendezvous with Calisto, Juno gives way to a furious outburst, at the end of which Jove and Mercury cynically deplore that 'the husband who lets himself be ruled by his wife is lost'...

While this is going on Endymion arrives. Also taken in by Jove's disguise, he gives vent to extravagant eulogies of his beloved goddess. Jove is extremely irritated on hearing this mortal laying claim to the love of the chaste Diana. Mercury counsels him to abandon his disguise: after all, it would be better to avoid saddling himself with a troublesome husband than with one of his beauties...

Pan and the young Satyr enter. Furious with his rival, Pan throws himself upon Endymion, ties him up and threatens to kill him. Jove disappears, abandoning his hapless 'lover' to his fate. Having lost all hope, Endymion begs for death, but Pan decides not to do him this favour, threatening to transform him into 'an ethereal creature for ever deprived of freedom'. The demi-gods of the forest end the act by railing at the madness of anyone who believes in Love.

ACT III

At the source of the Ladon Calisto awaits her 'divina'. The goddess does not come. In fact, it is a very special kind of retinue that she beholds arriving: avid for revenge, Juno attended by two Furies has come to transform her into a she-bear. Now 'let her dear Jove take her into his bed and let new debaucheries offer him the pleasures of her obscenities.' She ends her intervention reminding all women that they should learn to counter the infidelities of their spouses with cunning and temerity. Meanwhile the old nymph, Lympha, has not succeeded in finding a husband. She calls upon Love, but the young Satyr, unceremoniously thrown out in the first act, is determined to take his revenge: he calls two more satyrs to capture the 'ferocious beast', but four nymphs armed with arrows come in to stop them. Warriors' dance and the exit of the satyrs.

Return to Calisto, enchained to the Furies whom Juno has unleashed upon her. Mercury drives them away and Jove appears in all the splendour of his real identity. To be sure, he rather piteously confesses all the love he bears her to Calisto, but he manages to change Juno's revenge into forgiveness. Calisto will have to continue her earthly life as a she-bear for a while, before raised to the firmament where she will scintillate for ever as one of the constellations.

As for Endymion, still tied up, he refuses to renounce his love for Diana. Pan then attaches him to a maple-tree and orders him to be thrashed until Diana comes 'to celebrate her eternal rest'. She promptly appears and frees Endymion, denying Pan's accusations and reaffirming that she had never loved him. Her chastity is such that she is resolved to exchange only kisses with Endymion every evening on Mount Latmos. Endymion asks for 'no more than this kiss'.

Final scene: in the Emphyrean all the sphere of the gods and the celestial spirits celebrate with Jove, Mercury and Calisto her ascension, called to shine for ever beside Jove in the firmament.

INHALT

I. AKT

Jupiter besichtigt die versengte Erde. Das Feuer des fehlgeleiteten Sonnenwagens hatte ihre Quellen versiegen lassen, ihre Wälder entlaubt und das Wild verschleht. Besonders hart trat dies Arkadien, die Jagdgründe Dianas. Ihre Dienerin Kallisto singt von den Qualen der Wassermot. Da wird Jupiter von ihrer Schönheit getroffen. Sogleich läßt er ihr eine Quelle fließen, und eine Liebeserklärung folgen. Sein Gefährte Merkur versichert ihr, der Himmel werde Gefügigkeit zu lohnen wissen. Doch die Jungfrau ist empört! Der schlaue Merkur erkennt die Hoffnungslosigkeit des Werbens um ein Mädchen, das dem Keuschheitsgelübde des Diana-Kults verpflichtet ist. Er rät Jupiter, sich als Diana zu verkleiden, und es nochmals zu umwerben. Der Erfolg gibt ihm recht: entzückt von dem zärtlichen Entgegenkommen ihrer vermeintlichen Herrin folgt Kallisto der Gottheit, um in einem schattigen Hain Küsse mit ihr zu tauschen. Doch bald, kündigt Merkur, sollte des Waldecho noch weiteres zu vermeiden haben...

Ein zweiter Sterblicher liebt Diana, besonders in ihrer Gestalt als Mondgöttin. Ergreifend klagt der schöne Endymion, daß sich nun die Wälder wieder begrünen, aber sein Herz weiter brennt in den Flammen einer hoffnungslosen Leidenschaft. Zwar rügt die Göttin des Hirten vermessene Gefühle, doch dann gesteht sie ihrer Gefährtin Lynfea, sie heimlich zu teilen. Diese alte Jungfer aber verbietet jedwede Bedrohung ihres Keuschheitskults.

Noch berauscht von dem Erlebten, kommt Kallisto aus den Büschen. Da trifft sie die echte Diana. Ahnungslos schwärmt sie von den Seligkeiten, die sie soeben mit ihr gekostet zu haben meinte. Die Göttin, ebenso verständnislos wie empört über Kallistos unzuchtige Andeutungen, verstößt sie aus ihrer Gemeinde. Untröstlich geht Kallisto davon.

Angesichts sozial Macht der Liebe bekennt Lynfea, eigentlich gerne einem Gatten das Jawort zu geben. Ein lüsterner, halbwüchsiger Satyr, er wittert eine Chance. Er hofft, sie mit der Weichheit seines noch jungen Fells zu verführen, doch wird abgewiesen. Das enttäuschte Zwitterwesen – halb Mensch, halb Bock – führt seinen Mißerfolg darauf zurück, daß das Schwänzelein seiner Bockshälfte wohl noch gar zu klein wirke, um die Alte zu beeindrucken.

Nun klagt ein dritter Verehrer Dianas sein Herzeleid: der Waldgott Pan. Nicht einmal das Geschenk eines weißen Wollvlieses konnte ihm die Gunst der Mondgöttin erringen. Ihm schwant, sie liebe einen "Besitzer weicherer Wangen" als die des bocksbärtigen Pan. Seine Freunde Sylvano und obiger Satyrino versprechen, den Rivalen ausfindig und unschädlich zu machen.

II. AKT

Auf den Gipfeln des Lykaion

Den Gipfel des Wolfsbergs hat Endymion erklommen, um seiner Mondgöttin näher zu sein. Unter ihren Silberstrahlen legt er sich zur Ruhe, und bittet den Gott des Schlates, ihm die Spröde im Traume "küsend und geküßt" an die Brust zu legen. Stattdessen kommt Diana und küßt ihn wirklich. Sie glaubt, der Schlafende werde es nicht merken. Endymion erwartet. Da offenbart sie sich ihm. Leider duldet ihre Mondfahrt keine langen Umarmungen, und sie trennen sich schweren Herzens. Pans Spion, der kleine Satyr, hat alles beobachtet. "Frauen trauen – auf Wasser bauen" ist sein Kommentar. Er meint, daß Pan und Diana vor Zeiten einmal innig verbunden waren.

Auch die Göttin Juno spioniert, aber in eigener Sache. Ihr Gatte Jupiter ist unauffindbar; Gerüchte verweisen auf irdische Abenteuer. Da trifft sie die traurige Kallisto, die sich ihr anvertraut. Als Juno von der Entführung in dunkle Haine und von Küssen "wie von einem Gatten", hört, ahnt sie, daß dies nicht die keusche Diana war. Ob denn außer Küssen nichts zwischen ihnen gewesen sei? Kallisto räumt ein, ja, "un certo dolce", aber das könne sie nicht beschreiben. Da kommt Jupiter vorbei, als Diana verkleidet. An seinem Begleiter Merkur, dem Gott der Diebe und Lügen, erkennt Juno ihren Mann trotz seiner Maskierung. Zudem fällt dieser im Gespräch mit seinem Vertrauten wieder in die Tiefe seiner Männerstimme zurück statt der Füstelstimme, die er als Diana benutzt. Juno kocht vor Eifersucht, während er von seinen Erlebnissen schwärmt, sie zu wiederholen gedenkt, und unverzüglich mit der zwar erstaunten, doch seligen Kallisto ein Treffen an des Ladons Quelle vereinbart. Da sieht ihn Endymion. Natürlich hält er ihn für seine geliebte Diana, und quillt über von Komplimenten. Jupiter ist empört, einen Liebhaber der Keuschheitsgöttin zu entdecken. Merkur rät ihm, sein Kostüm abzulegen, ehe er statt einer Jungfrau noch einen Ehemann, abbekommt!

Plötzlich rast Pan auf Endymion los, fesselt den Rivalen und droht, ihn zu töten. Jupiter macht sich aus dem Staube. Endymion ist bitter enttäuscht, von der vermeintlichen Diana in seiner Not schnöde verlassen zu werden. Nun fleht er um ihm angedrohten Tod. Doch Pan will ihm keinen Gefallen tun, und droht nun, ihn in eine "Geburtsheiferkröte" zu verwandeln, um seine Beine so zu fesseln, wie es die Latschnüre dieses Krötenmännchens tun. Vereint besingen die Halbgötter des Waldes alle Verliebten als Verrückte: "son tutti pazzo", und führen einen Bockstanz auf.

III. AKT

An den Quellen des Ladon

Hier erwartet Kallisto ihre Divina. Die Göttliche kommt nicht, stattdessen aber eine Bande ganz anderer Feen: rachelüstern hat Juno die Höllenfuries, angeführt von der Gestalt der Eifersucht, herbeiföhlen, und verwandelt mit ihrer Hilfe die arme Kallisto in eine Bärin. "Nun soll Jupiter sehen, was er mit dir in meinem Ehebett anfangen soll!" höhnt sie, und empfiehlt allen Ehefrauen, gleich ihr der Untreue gelangweilter Männer mit Mut und List beizukommen.

Lynfea aber dürstet es nach einem Gatten. Sie fleht Amor um Hilfe an. Da ruft der kleine Satyr zwei Kumpanen, sie einzufangen. Lynfea holt sich vier pfeilbewehrte Nymphen, die nach einem Kriegstanz im Walde den Sieg davontragen.

Merkur verscheucht die Furies, und Jupiter erscheint Kallisto in der Glorie seiner wahren Gestalt. Reumütig bekennt er seine Liebe zu ihr, und wandelt Junos Rache um in eine Gnade: zwar muß die Nymphe auf Erden als Bärin weiterleben, doch dann wird sie als Sternbild der großen Bärin zu ewiger Schönheit erhoben.

Endymion noch gefesselt, weigert sich, seiner Liebe zu Diana zu entsagen, da verurteilt ihn Pan zum Materpfah; Diana soll dann seine Tötenfeier halten. Doch diese kommt sogleich und errettet ihn. Pans Beschuldigungen weist sie zurück: sie hat ihn nie geleibt, und sie ist so keusch, daß sie mit Endymion auf dem Berge Latmos allabendlich einzig Küsse tauschen will; der Hirte jubelt: auch er will nie mehr: "Il bacio basta, non chiedo il resto." So wird er dann zum "schlafenden Endymion". Im Emphyreum, der Sphäre der Götter, feiern himmlische Geister, Jupiter und Merkur mit Kallisto deren Zukunft, in der sie als Sternbild "gli anni del sempre" — die Jahre des Immer — an Jupiters Seite strahlen wird.

LIESEL B. SAYRE



"Giove (Jupiter) trasformato in Diana, Calisto." (Atto I, 5)

LA CALISTO, UN STRANO MISTO D'ALLEGRO E TRISTO

René Jacobs

Après *Giason* et *Xersès*, *La Calisto* constitue notre troisième production d'un opéra de Francesco Cavalli.

Giason se situe au commencement de sa carrière et suit de quelques années seulement la *Poppea* de Monteverdi. C'est un opéra typique des années 1640 (le premier théâtre public vénitien ouvrit ses portes en 1639), avec seulement quelques véritables *arie*, mais une profusion de *lament* et de récitatifs expressifs. Il devint l'opéra italien le plus populaire du milieu du XVII^e siècle.

Xersès est en revanche caractéristique du style tardif de Cavalli. S'étant plié à la demande du public, toujours plus avide d'*arie*, Cavalli perdit en force dramatique ce qu'il avait insufflé en *vocalità*.

La Calisto se situe exactement entre *Giason* et *Xersès*. L'équilibre entre récitatif et *arioso* y atteint une perfection qui ne sera vraisemblablement pas dépassée dans tout l'opéra vénitien entre 1638 et 1660 (période la plus intéressante au point de vue de la dramaturgie musicale). Le livret atteint un niveau de qualité égal à ceux que Da Ponte écrivit pour Mozart ; c'est aussi l'un des plus courts de cette période, où les poètes péchaient souvent par la longueur (*Xersès*, par exemple, devrait durer plus de quatre heures sans coupures). Lymphée, la vieille nymphe suivante de la chaste Diane – mais en réalité nymphomane – peut nous aider à décrire ce livret comme un *strano misto d'allegro e tristo*. Quand le tout-puissant Jupiter, véritable ancêtre de tous les Don Juan, descend sur terre en compagnie de son fils et complice Mercure (l'équivalent d'un Leporello) et, saisi par la beauté de la nymphe Calisto, tente de séduire celle-ci, il ne répugne pas aux moyens les plus "bizarres" (travestissement en Diane) pour parvenir à ses fins : le personnage semblerait taillé sur mesure pour une opérette d'Offenbach. Au troisième acte, il accède pourtant à des traits presque chrétiens lorsqu'il promet à Calisto la vie éternelle au firmament, immortalisée en Grande Ourse, au terme d'un séjour sur terre qu'elle devra endurer métamorphosée... en ourse.

N'est-ce pas là un *strano misto*, imaginable ailleurs que dans un opéra vénitien ? Peut-on concevoir rôle plus poétique que celui d'Endymion, le pâtre qui contemple les étoiles, amoureux de la lune (de Diane) ? Dans quel opéra trouve-t-on plus explicitement qu'ici tant de formes de sensualité et de sexualité ? Jupiter, cynique bourreau des cœurs ; Diane, fausse chaste ; Calisto, sa suivante ; Lymphée, nymphomane ; le petit Satyre. Ou encore Pan, l'éternel malheureux – un personnage pour *Amarcord* de Fellini. Jusqu'à l'amour platonique de la jeune nonne Calisto pour son "Créateur" Jupiter...

Dans quel opéra antérieur à Mozart ces personnages sont-ils typés avec autant de justesse, ne fût-ce que par leur tessiture ? Jupiter : baryton-basse macho, le Don Juan des dieux, s'abaissant volontiers à l'usage de ce que l'on appelait alors la *voce finita* pour parvenir à ses fins. Mercure : baryton comme Leporello. Calisto : soprano à la fois chaste et brûlant de sensualité. Diane : soprano dramatique. La jalouse Junon se situe dans un registre de poitrine angouissant, atteint de *coloratura* hystériques. Lymphée est un ténor bouffé spécialisé dans les rôles de travestis – comme ceux d'autres *vecchie* de l'opéra vénitien¹. Endymion à la voix douce de l'alto masculin – à l'époque, vraisemblablement un castrat, aujourd'hui un contre-ténor. Une voix de garçon caractérisée le petit Satyre et un ténor aigu, parfois hystérique, Pan.

1. Bien que noté en clef de soprano, ce rôle était vraisemblablement chanté par un ténor. Cela me semble attesté par la ligne de basse instrumentale, qui est vraiment très basse.



Nymphe et nymphomane,
Lymphée (au fond, le "petit Satyre")

Notre arrangement musical

Au commencement, il y eut le livret : *La Calisto*, de Giovanni Faustini. Francesco Cavalli "habilla" ce "drame" en musique, comme l'aurait formulé Monteverdi. Il composa rapidement, sans beaucoup d'hésitation, avec le sens du théâtre qui était le sien. Il nota la plus grande partie de sa musique sur deux portées, l'une pour la voix chantée, l'autre pour la basse instrumentale (de façon exceptionnelle, deux violons accompagnent une *aria*).

Puis vinrent les répétitions. Lorsque la mise en scène l'exigeait (et c'était le librettiste lui-même qui l'assurait) le compositeur griffonnait, là où il restait de la place sur le papier à musique, un *ritornello* ou une *sinfonia*. Le premier, difficilement lisible parfois, était éventuellement répété à plusieurs reprises en guise de conclusion d'*aria* strophique ; la seconde jouait le rôle d'introduction instrumentale à une scène.

A partir du milieu du deuxième acte, Cavalli n'a plus noté que la ligne de basse des intermèdes instrumentaux, deux portées vides étant prévues pour les violonistes ; ceux-ci pouvaient donc, apparemment, "improviser" ou ajouter eux-mêmes leurs parties.

C'est avec ce seul manuscrit, préservé dans la Biblioteca Marciana de Venise, que nous avons dû travailler. Nous n'avons aucune trace de copie ou de matériel orchestral (ni *carte ni cartelle*, qui selon toute vraisemblance étaient remplies pendant les répétitions, avec la collaboration des instrumentistes eux-mêmes). Ce seul manuscrit contient tout le génie de Cavalli, de la même façon qu'une étude au crayon renferme tout le génie de Rubens ou de Rembrandt — tandis que la peinture finale est le fruit du travail d'un atelier tout entier. Le *Concerto d'istromenti* qui accompagnait l'opéra comprenait rarement plus de douze personnes, du moins à Venise, à l'époque de *La Calisto*. Mais c'était une sorte d'"atelier" qui poursuivait et achevait le processus de composition commencé par le compositeur (lequel assurait également la direction musicale). C'est cet esprit que je veux sauvegarder dans l'exécution et la réalisation musicale de *La Calisto*. Je veux donc suivre l'esprit, et non la lettre.

- La part d'improvisation reste importante : les luthistes et les clavecinistes, le harpiste et la joueuse de lironne improvisent sur une basse dont j'ai complété le chiffrage sommaire — avec un choix fréquent entre différentes harmonisations, plus ou moins modernes ou archaïques.

- Aujourd'hui, je ne veux plus me soumettre à certaines limitations du timbre instrumental, qui à l'époque étaient entraînées par le système de production (nous savons grâce aux études de Lorenzo Bianconi et de Thomas Walker que le budget de l'"orchestre" était extrêmement réduit, car la grosse partie du budget global était affectée au cachet des vedettes du chant). Si l'on considère les effectifs requis pour un opéra tel qu'*Il Pommo d'Oro* d'Antonio Cesti, contemporain de *La Calisto* mais écrit pour la cour autrichienne, on peut qualifier l'instrumentation de "luxueuse" avec, outre deux violons, deux altos, un ensemble de violes de gambe, des cornets (*cornetti*), des trombones et des flûtes à bec. Pourquoi n'aurions-nous pas opté pour la variété des timbres de l'opéra de cour, plutôt que pour la monochromie de l'opéra populaire vénitien, qui par définition devait livrer des productions économiques pour survivre (à la fin du *xvii^e* siècle, sept théâtres seraient en concurrence dans la petite Venise) ? Pour notre version de *La Calisto*, nous avons donc enrichi l'instrumentation originale de cornets, flûtes à bec et altos, et, pour ce qui concerne le continuo, d'un orgue, d'un lironne et d'une harpe. Par l'adjonction de deux altos, toutes les pièces instrumentales à trois voix dans l'original ont été étendues à cinq voix plus "remplies", comme on en trouve dans les opéras de Lully.

- Un certain nombre de parties *ariose* sont pourvues d'*accompagnati* par l'adjonction de deux (violons, flûtes ou cornets) ou de quatre (2 violons + 2 altos) voix instrumentales : une sorte de continuo développé pour instruments mélodiques. Nous ne pouvons pas oublier qu'un bon violoniste — ou cornettiste — était alors en mesure d'improviser un accompagnement contrapuntique simple en lisant une partition telle que celle de notre *Calisto*. De la même façon, à titre d'exemple dans notre production, le violoncelliste s'est mis à improviser un contrepoint dans l'air "Piangete" de Calisto (Acte I), en parfaite concordance avec l'atmosphère de la scène — au risque de choquer les oreilles des puristes (ceux qui préfèrent la lettre à l'esprit). Nous trouvons des *accompagnati* originaux dans *Il Pommo d'Oro* de Cesti notamment, mais aussi dans certains des dix manuscrits du *Giasono* de Cavalli.

En harmonieux accord avec Herbert Wernicke, nous avons ajouté, parfois même pendant les répétitions scéniques, quelques *ritornelli* et *sinfonie* d'autres compositeurs, comme il était d'usage à l'époque. Lorsque l'apparition d'un dieu ou d'une déesse "ex machina" nécessitait pour les besoins du plateau une musique instrumentale, ou lorsque le librettiste souhaitait une musique de ballet pour une danse d'ours (ce qui est le cas dans notre opéra après le premier acte), ce n'était pas toujours le compositeur lui-même qui fournissait cette musique. Ces intermèdes musicaux étaient variables comme le décor, et changeaient à chaque production. Au temps de *La Calisto*, des milliers de pièces instrumentales pouvaient servir à cela. Tout l'art consiste à choisir les pièces justes : outre une connaissance du répertoire instrumental de cette période, il faut avoir le sens du théâtre. Parmi les compositeurs dont nous avons repris des pièces pour notre version de *La Calisto* figurent Maurizio Cazzati, Pietro Antonio Cesti, Adam Krieger, Biagio Marini, Tarquinio Merula (notre ours dansera sur sa chaconne), Marco Uccellini et Johann Heinrich Schmelzer (compositeur de la chaconne sur laquelle l'opéra se conclut).

- La distribution vocale de *La Calisto* pose deux problèmes spécifiques :

- 1) La voix de Jupiter est notée en clef de basse, celle de "Jupiter en Diane" en clef de soprano (montant jusqu'au sol aigu, ce qui donne pour un baryton un contre-sol aigu, impossible à atteindre, même pour un bon faussetiste). La partie de "Jupiter en Diane" était-elle chantée par la vraie Diane ? Cela est possible et même vraisemblable, la vraie et la fausse Diane ne se rencontrant jamais ; mais ce n'est pas satisfaisant du point de vue théâtral. On peut imaginer que Cavalli trouva cet expédient parce qu'il n'avait pu trouver de baryton qui chantât suffisamment bien en voix de fausset. Nous avons trouvé un baryton rompu à la pratique de la "voce *finta*", mais il garde son timbre naturel dans les passages où Jupiter, travesti en Diane, ne s'adresse ni à Calisto ni à Junon, mais formule des observations cyniques ou ironiques que seul Mercure est censé entendre.

- 2) La partie du petit Satyre étant écrite pour un mezzo-soprano, très vraisemblablement pour un garçon, j'avais dès le départ pensé à Dominique Visse pour ce rôle. À certains endroits j'ai transposé sa partie un ton plus bas (ce que Cavalli, j'en suis certain, aurait fait également). Du fait que le petit Satyre chante souvent dans des ensembles avec Pan et Sylvain, leurs parties elles aussi ont parfois dû être transposées un ton plus bas. Cela fut tout à l'avantage de Pan, dont la partie est trop haute pour un ténor moderne et trop basse pour un faussetiste. Dans les manuscrits des opéras vénitiens de cette époque, on trouve souvent des indications de transposition qui, au dernier moment, peut-être pendant les répétitions, étaient griffonnées sur la partition pour mieux adapter un certain rôle à un chanteur précis. Les exécutants jouissaient de cette liberté aussi pour "habiller" mieux encore le drame en musique.

LA CALISTO, UN STRANO MISTO D'ALLEGRO E TRISTO

René Jacobs

Following *Giasona* and *Xersé*, *La Calisto* is our third production of an opera by Francesco Cavalli. *Giasona* was written at the beginning of his career and followed Monteverdi's *Poppea* by no more than a few years. The opera is typical of the 1640s (the first public theatre in Venice opened in 1638), with very few true *arie*, but a profusion of *lamenti* and expressive recitatives. It was to become the most popular Italian opera of the mid-17th century.

Xersé, on the other hand, is characteristic of Cavalli's late style. Bowing to a public demand, that was increasingly avid for *arie*, Cavalli sacrificed dramatic power in favour of *vocalità*.

La Calisto falls exactly between *Giasona* and *Xersé*. The balance of recitative and *arioso* here achieves a degree of perfection probably unsurpassed in all Venetian opera between 1638 and 1660 (the most interesting period as regards musical dramaturgy). The libretto is as excellent as those written by Da Ponte for Mozart; it is, moreover, one of the shortest of the period, when poets often transgressed in long-windedness (*Xersé*, for instance, would last four hours without cuts). Lymphaea, the elderly nymph in the train of the chaste Diana – in fact a nymphomaniac –, justifies us in describing this libretto as *un strano misto d'allegro e tristo*. When almighty Jupiter, the true ancestor of all Don Juans, comes down to earth with his son and accomplice, Mercury (the equivalent of Leporello), to seduce Calisto, he does not shrink from the most bizarre means (disguising himself as Diana) to attain his goal: a character that seems cut to when he promises Calisto eternal life in the firmament, immortalized as the constellation of the Great Bear, after a certain period she will still have to endure on earth metamorphosed into a...she-bear.

Is this not *un strano misto* unthinkable elsewhere than in a Venetian opera? And could one conceive of a more poetic role than that of Endymion, the shepherd contemplating the stars, in love with the moon Jove, the cynical heart-breaker; Diana, the spuriously chaste goddess; Calisto, her follower; Lymphaea, the nymphomaniac; the young Satyr. And Pan, the eternally unhappy – like a character from Fellini's *Amarcord*. To the platonic love of the young nun, Calisto, for her 'Creator', Jove...

Where in opera before Mozart are these characters depicted with such accuracy, if nowhere else that in their tessitura? Jupiter: a macho bass-baritone, the Don Juan of the gods, readily lowering himself to the use of what was called *la voce finta* at the time in order to achieve his ends. Mercury: a baritone like Leporello. Calisto: a soprano both chaste and seething with sensuousness. Diana: a dramatic soprano. The jealous Juno's anguished chest-voice register rising to hysterical *colorature*. Lymphaea is a *buffo* tenor, a specialist in travesty roles, like those of other *vecchie* in Venetian opera. Endymion has the mellow voice of a male alto – at the time probably a castrato, today a countertenor. A boy's characterizes the young Satyr, and Pan's is that of an at times hysterical high tenor.

1 Although written in the soprano clef, this role was probably sung by a tenor. This seems to me to be proven by the instrumental bass line, which is very low indeed.

Our musical arrangement

To begin with there was the libretto, *La Calisto* by Giovanni Faustini. Francesco Cavalli 'clothed' this 'drama' in music, as Monteverdi would have formulated it. He composed quickly, without much hesitation, and with the sense of the theatre that was inherent to him. The notation of most of the music is on two staves, one for the vocal part and the other for the instrumental continuo (exceptionally, two violins accompany an *aria*).

Then there were the rehearsals. When the production demanded it (and it was the librettist himself who undertook this) the composer scribbled a *ritornello* or a *sinfonia* wherever there was space left on the page. The former, sometimes difficult to decipher, was possibly repeated several times in the guise of the conclusion of a strophic *aria*, while the latter took the part of an instrumental introduction to a scene.

From the middle of the second act Cavalli noted only the continuo line for the instrumental interludes, two empty staves being reserved for the violinist: they, therefore, must either have 'improvised' or added their part themselves.

We had to work with this only surviving manuscript, preserved in the Biblioteca Marciana in Venice. We possess no trace of a copy or of any orchestral material (neither *carte* nor *cartelle*, which to all appearances were filled in during the rehearsals in collaboration with the instrumentalists themselves). This single manuscript contains all of Cavalli's genius, in the same way as a pencil study reveals the genius of Rubens or Rembrandt – while the final painting is the fruit of the labours of a whole studio. The *Concerto d'istromenti* that accompanied the opera rarely comprised more than twelve musicians, at least in Venice at the time of Cavalli. But it was a king of 'studio' that continued and completed the process of composition begun by the composer (who also ensured the musical direction). It is this *spirito* I wished to conserve in the execution and the musical realisation of *La Calisto*. It is the *spirito* I wished to follow and not the letter.

• The element of improvisation is important: the lutenists and harpsichordists, the harpist and the player of the lironé improvise on a bass whose summary notation I completed – often with a choice between different, more or less modern or archaic harmonizations.

• Today I no longer wish to submit to certain limitations of instrumental timbre, which, at the *period* were imposed by the system of production (we know, thanks to the studies of Lorenzo Bianconi and Thomas Walker, that the budget of the 'orchestra' was extremely small, because the major part of the total budget was allocated to paying the fees of the vocal 'stars'. When one considers the forces required for an opera like Antonio Cesti's *Il Pomo d'Oro*, contemporary to *La Calisto*, but written for the Austrian court, the instrumentation could be regarded as 'luxurious', with, besides two violins, two violas; an ensemble of violas da gamba, cornets (*cornetti*), trombones and recorders. Why should we not opt for the variety of timbres of the court opera rather than for the monochromatic colours of the Venetian popular opera, which, by definition, had to confine itself to economical productions in order to survive (at the end of the 17th century there were seven theatres in competition in the comparatively small city of Venice)? In our version of *La Calisto* we have thus enriched the original instrumentation with cornets, recorders, and violas and, as regards the continuo, with an organ, a lironé and a harp. With the addition of two violas, all the three-part instrumental passages of the original have been extended to 'fuller' five-part pieces, like we find in Lully's operas.

• A certain number of *arioso* parts have been provided with *accompagnati* by means of the addition of two (violins, flutes or cornets) or four (2 violins, +2 violas) instrumental parts: a kind of developed continuo for melodic instruments. We should not forget that a good violinist – or cornet player – of the time was fully capable of improvising a simple contrapuntal accompaniment by reading a score like that of our *La Calisto*. Similarly, as an example in our production, the cellist embarked on an improvisation of a counterpoint in Calisto's aria, 'Piangete' (Act I), in perfect conformity with the atmosphere of the scene – at the risk of shocking the ears of the purists (who prefer the letter to the spirit). We find original *accompagnati* in Cesti's *Il Pomo d'Ora*, but also in some of the ten surviving manuscript copies of Cavalli's *Giasono*.

In harmonious agreement with H. Wernicke, we added – sometimes even during stage rehearsals – a few *ritornelli* and *sinfonie* by other composers, as was the custom as the custom at the time. When the staging demanded it, and the apparition of a god or goddess 'ex machina' required a piece of instrument music, or when the librettist wanted some ballet music for a bear-dance (as is the case in the first act of our opera), it was not always the composer himself who provided this music. These musical interludes varied, like the stage sets, and changed with each production. At the time of *La Calisto* there were thousands of pieces that could serve this purpose. The essence of the art lay in choosing the most appropriate ones: besides a knowledge of the instrumental repertory of the period, a sense of theatre was needed. Among the composers whose pieces we chose for our version of *La Calisto* are Maurizio Cazzati, Pietro Antonio Cesti, Adam Krieger, Biagio Marini, Tarquinio Merula (our bear dances to his chaconne), Marco Uccellini and Johann Heinrich Schmelzer (the composer of the chaconne with which the opera ends).

• The vocal distribution in *La Calisto* poses two specific problems:

1) Jove's part is noted in the bass clef, that of 'Jove as Diana' in the soprano clef (rising to high G, which gives the baritone a top G, impossible for even a good *falsetto* baritone). Could the part of 'Jove as Diana' have been sung by the real Diana? This is not only possible, but even probable, since the true and the false Dianas never meet; but it is not very satisfactory from a theatrical point of view. One can imagine that Cavalli chose this expedient because he could not find a baritone who was capable of singing *falsetto* well enough. We have located a baritone who is an expert in the practice of the *voce finta*, but he sings in his natural register in the passages where Jove disguised as Diana is not addressing either Calisto or Juno, but is expressing cynical or ironical observations which only Mercury is intended to hear.

2) The part of the young Satyr, having been written for a mezzo-soprano, very probably for a boy, from the start I thought of Dominique Visse for the part. In certain places I transposed the part a tone lower (which Cavalli, I am sure, would have done, too). Since the young Satyr often sings in ensembles with Pan and Silvano, their parts, too, sometimes had to be transposed down a tone. This was all to Pan's advantage, because the part is too high for a modern tenor and too low for a *falsetto*. In the manuscript of Venetian operas of this period we often find indications for transpositions, which might, at the last moment (perhaps during rehearsals), have been scribbled into the score in order to adapt a certain role to a specific singer. The performers enjoyed this liberty all the better to 'clothe' the drama in music.

Translation Derek Yield

LA CALISTO, UN STRANO MISTO D'ALLEGRO E TRISTO

René Jacobs

Nach *Giasono* und *Xerse* ist *La Calisto* unsere dritte Produktion einer Oper von Francesco Cavalli. *Giasono* ist ein frühes Werk seines Operschaffens, das nur wenige Jahre nach der *Poppea* Monteverdi in Venedig uraufgeführt wurde. Es ist eine Oper, wie sie typisch für die 1640er Jahre war (das erste öffentliche Opernhaus Venedigs war 1638 eröffnet worden); sie enthält nur wenige *arie* im eigentlichen Sinn, dafür eine Fülle von *lament* und ausdrucksbetonten Rezitativen. *Giasono* war Mitte des 17. Jahrhunderts die populärste italienische Oper.

Xerse hingegen ist charakteristisch für den Spätstil Cavallis. Um den Ansprüchen des Publikums zu genügen, das immer begieriger nach *arie* war, ging Cavalli dazu über, die *vocalità* auf Kosten des dramatischen Ausdrucks zu betonen.

La Calisto liegt stilistisch genau zwischen *Giasono* und *Xerse*. Das Gleichgewicht von Rezitativ und *arioso* ist ideal und blieb in dieser Vollkommenheit in der venezianischen Oper zwischen 1638 und 1660 (musikdramatisch gesehen die interessanteste Zeit), wohl unübertroffen. Das Libretto ist in seiner Qualität den Operntexten vergleichbar; die Da Ponte für Mozart schrieb; es ist auch erstaunlich kurz für die damalige Zeit, in der die Textdichter oft sehr langatmig schrieben (*Xerse* beispielsweise würde ungekürzt über vier Stunden dauern). Lynfea, die alte Jungfer und Gefährtin der keuschen Diana – die in Wirklichkeit nymphoman ist – kann bei der Beschreibung dieses Librettos als *un strano misto d'allegro e tristo* hilfreich sein. Als der allmächtige Jupiter, der Urvater aller Don Juans, in Begleitung seines Sohnes und Komplizen Merkur (eine Art Leporello) auf die Erde herabsteigt, ist er augenblicklich ergriffen von der Schönheit der Nymphe Kallisto. Bei seinen Verführungsvorsuchen scheut er sich nicht, selbst zu "abartigen" Mitteln zu greifen (er nimmt die Gestalt der Diana an), um sein Ziel zu erreichen: diese Figur wäre wie geschaffen für eine Operette von Offenbach. Im dritten Akt jedoch nimmt er beinahe christliche Züge an, wenn er Kallisto das ewige Leben am Sternenhimmel verspricht, unsterblich als der Große Bär; zuvor aber muß sie noch auf Erden ausharren, verwandelt... in eine Bärin.

Ist das etwa kein *strano misto*, wie er nur in einer venezianischen Oper vorstellbar ist? Kann es eine poetischere Rolle geben als die des Endymion, des Hirten, der träumerisch nach den Sternen schaut, denn er ist verliebt in den Mond (in Diana)? Welche Oper stellt so offen wie diese Sinnlichkeit und Sexualität in den mannigfaltigsten Formen dar? Jupiter, der zynische Peiniger der Herzen; Diana, deren Keuschheit geheuchelt ist; Kallisto, ihre Gefährtin; Lynfea, die Nymphomanin; der kleine Satyr. Und Pan erst, der ewig Unglückliche – eine Figur, die in Fellinis *Amarcord* passen würde. Bis hin zur platonischen Liebe der jungen, ihrem Keuschheitsgelübde verpflichteten Kallisto zu ihrem "Schöpfer" Jupiter... In welcher Oper vor Mozart werden die Personen so genau charakterisiert, sei es auch nur durch ihre sich der sogenannten *voce finta* zu bedienen, um ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Merkur: ein Bariton wie Leporello. Kallisto: ein zugleich keuscher und von leidenschaftlicher Sinnlichkeit erfüllter Sopran. Diana: ein dramatischer Sopran. Die eifersüchtige Juno singt mit einer beklemmenden Bruststimme, versteigt sich in hysterische *colorature*. Lynfea ist ein auf Traveserrollen (wie die anderer *vecchie* der venezianischen Oper) spezialisierter Buffotenor¹. Endymion hat die weiche Stimme des männlichen Altisten – damals wahrscheinlich ein Kastrat, heute ein Kontratenor. Der kleine Satyr ist durch seine Knabenstimme charakterisiert, Pan durch einen hohen, stellenweise hysterischen Tenor.

1 Obwohl die Rolle im Sopranschlüssel notiert ist, wurde sie wahrscheinlich von einem Tenor gesungen. Dies geht meiner Meinung nach aus der instrumentalen Baßlinie hervor, die wirklich sehr tief hinunterführt.

Die musikalische Bearbeitung

Das Libretto von Giovanni Faustini war zuerst entstanden und Francesco Cavalli "kleidete" dieses "Drama" in Musik, wie Monteverdi es ausgedrückt hätte. Er komponierte rasch, ohne langes Zögern, aus dem ihm eigenen musikdramatischen Talent heraus. Er notierte seine Musik meist in zwei Linien-systemen, eines für die Singstimme, das andere für den Instrumentalbau (in Ausnahmefällen auch zwei Violinstimmen als Begleitung einer *aria*).

Dann wurde mit den Proben begonnen. Wenn die Inszenierung dies verlangte (der Librettist führte selbst Regie), warf der Komponist flüchtig noch ein *ritornello* oder eine *sinfonia* auf das Notenpapier, wenn noch Platz war. Das *ritornello*, manchmal kaum leserlich, bildete den Schluß einer Strophenarie und wurde gegebenenfalls mehrmals wiederholt; die *sinfonia* hatte die Funktion eines instrumentalen Einleitungsstückes vor einer neuen Szene.

Von der Mitte des zweiten Aktes an hat Cavalli nur noch die Babilmie der instrumentalen Zwischenspiele notiert, zwei leere Linien-systeme waren für die Violinsten da, die offenbar selbst entscheiden konnten, ob sie "improvisieren" oder dort selbst ihre Stimmen notieren wollten.

Dieses in der Biblioteca Marciana in Venedig archivierte Manuskript war alles, worauf wir bei unserer musikalischen Einrichtung zurückgreifen konnten. Es findet sich keinerlei Hinweis auf etwaige Abschriften oder Orchestermaterial (weder *carte* noch *cartelle*, auf denen die Instrumentalisten aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Proben selbst ihre Stimmen notierten). In diesem einzigen Manuskript aber steckt das ganze Genie Cavallis, genauso wie eine Bleistiftskizze das ganze Genie eines Rubens oder Rembrandt einschloß, während das Gemälde anschließend in Gemeinschaftsarbeit von der Werkstatt des Malers fertiggestellt wurde. Das *Concerto d'istrumenti* zur Begleitung der Sänger umfaßte selten mehr als zwölf Musiker, zumindest in Venedig zur Zeit von La Calisto. Sie bildeten gewissermaßen die "Werkstatt", die den vom Komponisten (der auch die musikalische Leitung hatte) in Gang gesetzten Kompositionsprozeß fortführte und zum Abschluß brachte. Diese Tradition wollte ich bei der musikalischen Bearbeitung und Ausführung von *La Calisto* bewahren. Wesentlich ist mir dabei der *Spirit*, nicht der Buchstabe.

• Die Improvisation spielt immer noch eine große Rolle: die Lautenisten und die Cembalisten, die Harfenistin und die Lirone-Spieler improvisieren nach einem Baß, dessen nur angedeutete Bezifferung ich ergänzt habe – wobei der Musiker häufig die Wahl hat zwischen verschiedenen eher modernen oder altertümlichen Möglichkeiten des Akkordaufbaus.

• *In der heutzigen Zeit* möchte ich mich nicht mehr den Beschränkungen des Instrumentalmanges unterwerfen, die damals durch die Aufführungsverhältnisse bedingt waren (aus Untersuchungen von Lorenzo Bianconi und Thomas Walker geht hervor, daß die für das "Orchester" zur Verfügung stehenden Mittel äußerst gering waren, da der Hauptanteil der Geldmittel für die Gage der Sänger aufgewendet werden mußte). Sieht man sich einmal die Besetzung an, die für eine Oper wie *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti verlangt wurde, ein Werk, das zur gleichen Zeit wie *La Calisto*, jedoch für den österreichischen Hof geschrieben wurde, so kann man diese Instrumentation nur als "luxuriös" bezeichnen: zu den zwei Violinen treten zwei Bratschen, ein Gamben-Ensemble, Zinken (*cornetti*), Posaunen und Blockflöten. Weshalb hätten wir also nicht die farbige Instrumentation der Hofoper der einfarbigen Besetzung der venezianischen Volksoper vorziehen sollen, die sich doch nur gezwungenermaßen und um überleben zu können (Ende des 17. Jahrhunderts konkurrierten in dem kleinen Venedig sieben Opernhäuser miteinander) auf sparsame Opernaufführungen beschränkte? Für unsere Fassung von *La Calisto* haben wir deshalb die Originalinstrumentation um Zinken, Blockflöten und Bratschen, die Continuo-Besetzung um eine Orgel, einen Lirone und eine Harfe erweitert. Durch Hinzufügen von zwei Bratschenstimmen wurde der im Original dreistimmige Instrumentalsatz zur "volleren" Fünftimmigkeit erweitert, wie sie in den Opern Lullys anzutreffen ist.

• Einige der ariosen Abschnitte wurden durch Hinzufügen von zwei (Violinen, Flöten oder Zinken) oder auch vier (2 Violinen + 2 Bratschen) Instrumentalstimmen mit *accompagnati* versehen, einen Art mehrstimmig ausgeschriebenem Generalbaß für Melodieinstrumente. Wir dürfen nicht vergessen, daß ein guter Violinist – oder Zinkenist – zur Zeit Cavallis in der Lage war, anhand einer Partitur wie der unserer *Calisto* eine einfache kontrapunktische Begleitung zu improvisieren. So begann auch – um ein Beispiel aus unserer Produktion zu nennen – der Violoncellist in der *Arte der Kallisto "Piangete"* (1. Akt) mit großen Einfühlungsvermögen in die Stimmung dieser Szene, einen Kontrapunkt zu improvisieren – auf die Gefahr hin, bei den Puristen Anstoß zu erregen (denen der Buchstabe mehr bedeutet als der Geist eines Werkes). Original finden sich solche *accompagnati* vor allem in *Il pomo d'oro* von Cesti, aber in einigen von den zehn Manuskripten, die von der Oper *Giasono* von Cavalli erhalten sind.

In vollkommener Übereinstimmung mit Herbet Wernicke wurden teilweise noch während der Bühnenproben einige *ritornelli* und *sinfonie* anderer Komponisten eingefügt, wie es in der damaligen Zeit üblich war. Wenn für den Auftritt eines Gottes oder einer Göttin "ex machina" aus Gründen der Bühnentechnik Instrumentalmusik erforderlich war, oder wenn sich der Librettist für einen Tanz des Bären eine Ballettmusik vorstellte (in unserer Oper nach dem 1. Akt), war es nicht immer der Komponist selbst, der diese Musik beisteuerte. Diese kurzen Instrumentalstücke waren austauschbar wie die Ausstattung und wechselten bei jeder Aufführung. Zur Zeit der Entstehung von *La Calisto* gab es Tausende von Instrumentalstücken, die dafür geeignet waren. Es kam nur darauf an, die richtigen Stücke auszuwählen: nicht nur eine genaue Kenntnis des instrumentalen Repertoires der Zeit ist erforderlich, sondern auch dramaturgisches Einfühlungsvermögen. Zu den Komponisten, von denen wir Instrumentalstücke für unsere Fassung von *La Calisto* übernommen haben, gehören Maurizio Cazzati, Pietro Antonio Cesti, Adam Krieger, Biagio Marini, Tarquinio Merula (unser Bär tanzt auf seine Chaconne), Marco Uccellini und Johann Heinrich Schmelzer (Komponist der Chaconne, mit der die Oper endet).

• Die stimmliche Besetzung von *La Calisto* wirft zwei spezielle Probleme auf:

1) Die Partie des Jupiter ist im Baßschlüssel notiert, die des "Jupiter in Gestalt der Diana" im Sopranschlüssel (sie geht bis hinauf zum hohen g, für einen Bariton, selbst wenn er ein guter Falsettist ist, ein unerschöpfbares falsettierendes hohes g.) Es stellt sich die Frage, ob die Partie des "Jupiter in Gestalt der Diana" nicht von der echten Diana gesungen wurde. Dies ist möglich, ja sogar wahrscheinlich, denn die echte und die falsche Diana begegnen sich nie; dramaturgisch gesehen ist die jedoch keine befriedigende Lösung. Denkbar wäre, daß Cavalli auf diesen Ausweg vertiefte, weil er keinen Bariton finden konnte, der auch in der Kopfstimme noch kläglich sang. Uns ist es gelungen, einen Bariton zu finden, der in der Praxis der *voce finta* geübt ist, der aber seine natürliche Stimmhöhe in den Passagen beibehält, in denen der als Diana verkleidete Jupiter weder mit Calisto noch mit Juno spricht, sondern zynische oder ironische Bemerkungen macht, die allein für die Ohren, Merkurs bestimmt sind.

2) Die Partie des kleinen Satyr ist für Mezzosopran, höchstwahrscheinlich für einen Knaben geschrieben, und ich hatte bei der Besetzung dieser Rolle von vornherein an Dominique Visse gedacht. Stellenweise habe ich seine Partie einen Ton tiefer transponiert (was Cavalli sicherlich auch getan hätte). Da der kleine Satyr häufig Ensemblestücke mit Pan und Sylvano zu singen hat, mußten auch ihre Partien stellenweise einen Ton tiefer transponiert werden. Pan kam das sehr zugute, denn seine Partie ist zu hoch für einen Tenor unserer Zeit und zu tief für einen Falsettisten. In den Manuskripten venezianischer Opern der damaligen Zeit finden sich häufig Transpositionsangaben, die im letzten Moment – möglicherweise noch im Verlauf der Proben – in die Partitur gekritzelt wurden, um eine Rolle für einen bestimmten Sänger besser singbar zu machen. Man räumte den Künstlern diese Freiheit auch in der Absicht ein, das Drama auf diese Weise noch schöner in Musik zu "kleiden".

Le récit mythologique

“On connaît l'audace magnanime de Phaëton et comment, n'ayant pu maîtriser les destriers paternels, il fut foudroyé par Jupiter, afin de sauver le monde des flammes. Celui-ci, inquiet pour la préservation de la Nature, mais voyant que les sphères n'étaient pas touchées par le feu du Soleil, descendit avec son fils Mercure sur Terre, pour réparer les dégâts qu'elle avait subis. Ils se défirent de leur signe de reconnaissance respectif, Jupiter, la foudre, Mercure son caducée. Le premier sol qu'ils foulèrent fut celui des Pélasges, fréquenté par Diane à cause de l'abondance de ses sources et de ses forêts abondantes en gibier – mais surtout à cause du bel Endymion qu'elle aimait d'un amour secret. Parmi les Vierges au carquois, suivantes de la déesse chasseresse, la plus belle était Callisto, la fille du roi Lycaon. Lycaon s'était jadis moqué des miracles de Jupiter lorsque ce dernier était descendu de l'Olympe pour observer le monde incognito et observer la scélérateuse des hommes, et il avait provoqué la colère du dieu souverain par d'horribles banquets où il servait de la chair humaine. Il avait alors vu son palais livré aux flammes, lui-même étant transformé en loup et pourchassé. Après avoir abandonné les fastes royaux pour les forêts, sa douce et simple jeune fille Callisto consacra sa virginité à Diane, comme si le destin la poussait vers les bois, devenu la demeure de son père métamorphosé, pour ensuite l'élever parmi les constellations.”

GIOVANNI FAUSTINI

The Mythological Background

“We know of the magnanimous audacity of Phaethon and how, unable to guide his father's steeds, he was struck down by Jupiter's thunderbolt in order to save the earth from being burnt up. Jupiter, concerned by the preservation of Nature, but seeing that the spheres had not been harmed by the Sun's fire, descended to earth with his son, Mercury, to repair the damage it had suffered. They divested themselves of their distinguishing marks, Jupiter of his thunderbolt, Mercury of his caduceus and the wings on his feet. The first soil upon which they set foot was that of the Pelasgians, frequented by Diana on account of the abundance of its springs, the number of its forests haunted by wild animals, but mainly because of its fair Endymion for whom she cherished a secret love. The ornament of the quiver-bearing host of virgins, devotees of the hunting goddess, was Callisto, the daughter of King Lycaon, who had derided the miraculous power of Jupiter when he had at one time come down from Olympus and roamed about the world to acquaint himself with the increasing wickedness of the human race, further provoking the wrath of the all-powerful Divinity by serving his guests with horrible dishes (*roasted human flesh*). Whereupon he found his castle in flames, was driven away and transformed into a wolf. The tender, simple maiden, renouncing royal luxury, went into the wilderness and offered Cynthia (*Diana*) her vow of chastity, almost as if Fate had driven her into the woods, now the abode of her metamorphosed father, later to elevate her among the stars.”

Vorgeschichte der Oper

“Allbekannt ist ja das tollkühne Wagnis Phaëtons, und wie er, unfähig, seines Vaters Sonnenrösser zu lenken, zur Rettung der brennenden Welt vom Blitze Jupiters getroffen ward. Als dieser, um die Erhaltung der Schöpfung besorgt, aber die Himmelsphären von den Sonnenflammen noch unversehrt vorfand, stieg er mit seinem Sprößling Merkur zur Mutter Erde hinab, um deren erlittenes Unrecht wiedergutzumachen. Ihre Kennzeichen legten sie ab – Jupiter seinen Blitz, Merkur Stab und Fußflügel. Der erste Boden, den sie betraten, war der Pelasgens, wo Diana gern weilte ob der Fülle seiner Quellen und wildreichen Wälder, doch mehr noch wegen seines schönen Endymions, den sie heimlich liebte. Die Zier der köchertragenden Jungfrauen-schar, Anhänginnen der Jagdgöttin, war Callisto, Tochter des Königs Lycaon. Der hatte, als Jupiter einmal vom Olymp herabkam und inkognito die Welt durchstreifte, um das Wachen menschlichen Frevelns zu erkunden, die Wunderkraft des Unerkannten verhöhnt, und durch grausige Gastmähler (*gebratenes Menschenfleisch*, *auffischend*) den Zorn der Göttertheit erregt; da fand er seine Burg in Flammen, sich selbst verjagt und in einen Wolf verwandelt. Das zarte, einfältige Mädchen ging, dem Königsprunk entsagend, in die Wälder und gab Cynthia (*Diana*) ihr Keuschheitsgelübde, gleich als ob das Schicksal sie in die Wälder – nunmehr die Behausung ihres verwandelten Vaters – triebe, um sie dann zu den Sternen zu erheben.”

Pane, Silvano, Endimione, il Satirino



Delucidatione della favola

Nota è l'ardire magnanimo di Fetonte, e come mal sapendo reggere i paterni destrieri, divenne per la salvezza del Mondo ardente segno del Fulmine. Giove intento alla conservazione delle cose prodotte, vedute intatte le sfere dalle fiamme solari, scende con il Neputo Mercurio in terra, l'uno depresso il folgore, e l'altro con la verga i talari, per ristorarla de torti ricevuti. Il primo suolo che calca è il Pelasgio, frequentato da Diana per la copia delle Fonti, per il numero delle Selve ripiene di fiere, ma più per il suo bello Endimione amato da lei con affetti segreti. Era il decoro dello stuolo delle Vergini Faretrate, seguaci della Dea Cacciatrice, Calisto, figliuola del Rè Lycaone, che ridendosi de miracoli di Giove, quando altra volta sceso dall'Olimpo, sconosciuto andava peregrinando il Mondo per notare la sceleratagme umana, provocandosi contro l'ira di quella Maesta, con horribili conviti, vide tutta furo la Reggia, & egli, atterrito nella fuga, trasformasi in un Lupo. Questa Fanciulla tenera, e semplice, abbandonata i Lussi reali, e datasi alle Selve, votò la verginità a Cinitia: quasi che l'Fato la spingesse ne' Boschi, fatti nidi dal Padre transmigrato, per innalzarla alle Stelle.

GIOVANNI FAUSTINI