

ANTONIO VIVALDI
Cessate, omai cessate

Cantata ad Alto solo con Istrom.^{ti}

RV 684

Rev. 1.1

A cura di

Luigi Cataldi

Edited by

Non-commercial copying welcome

La presente partitura è stata stampata impiegando solo software non commerciale (**T_EX**, la macro musicale **MusiX_{T_EX}** e i preprocessori **MTX** e **PMX**) e può essere copiata e distribuita liberamente purché senza scopo di lucro. Critiche, suggerimenti e correzioni sono graditi e vanno inviati all'indirizzo luicatal@tin.it.

This score is printed using only free software (**T_EX**, the macro package **MusiX_{T_EX}** and the preprocessors **MTX** and **PMX**) and may be copied freely but only for non-commercial use. Criticism, suggestion and correction are welcome and may be sent to luicatal@tin.it.

Cessate, omai cessate

Antonio Vivaldi
(1678–1741)

Largo e sciolto

Musical score for Violino I, Violino II, Viola, Contralto, and Basso. The score is in C major, 3/4 time, and Largo e sciolto. The first system shows the beginning of the piece. The Basso part includes figured bass notation: 7, b7, 3, 7, 5.

Musical score for Violino I, Violino II, Viola, Contralto, and Basso. The second system shows the continuation of the piece. The Violino I and II parts feature dynamics *p* and *f*, and trills (*tr*). The Viola part also features dynamics *p* and *f*. The Basso part includes dynamics *p* and *f*. The Contralto part is mostly silent, with a final note at the end of the system. The word "Ces-" is written at the end of the system.

7

f

f

f

sa-te, omai cessate, rimembranze crudeli d'un affet - to tiran-no; già bar-ba - re e spieta-te,

6
6/4

11

p *f*

p *f*

p *f*

mi can-giaste i contenti in un im - men - so af - fan - no. Ces - sa - te, omai cessa-te,

6 6/4 ^b7 5 6 5

15

di la-cerarmi il petto, di tra - fig - ger-mi l'alma, di toglier al mio cor ri - po-so e calma.

$b7$ 5 7 $\sharp 3$ 7 $\sharp 3$ $\sharp 6$ $\sharp 4$ \sharp

19

Po-ve-ro core af - flit-to e abbandonato, se ti to-glie la pa - ce un affet-to tiran-no,

5 7 $\sharp b7$ 5

23

perché un volto spie - ta - to, un'alma in - fi - da, perché un volto spie - ta - to, u - n'alma in fi da la

6
4

6
4

f

Allegro

26

so - la — cru - del - tà pa - sce ed an - ni - da, pa - sce, pa - sce ed an - ni - da.

tr

Larghetto

Tutti pizzicati, uno con l'arco

Violino I e II

Viola

Contralto

Basso

Pizzicate

Violoncello con arco. Violone pizzicato

3

5

Ah,

7

f *p*

ah, ch'infeli - ce sem - pre mi vuol Do - rilla in - gra - ta, ah, sempre più spieta - ta,

f *p*

6
4

10

f *p*

f *p*

ah, sempre più spie - ta - ta m'a - strin - ge a la - gri - mar, _____

f *p*

12

f *p*

_____ ah, spie -

6
#4

14

f

ta - ta, m'a - strin - ge - a - la - gri - mar.

f

tr

16

f

Ah, ch'infeli - ce sem - pre mi - vuol Do-ril - la in grata, ah, sem - pre più spie - ta - ta m'a -

6
#4

19

strin - ge a la - gri - mar,

6
5

21

a la - gri-mar, ah, sempre più spie - ta - ta, ah, sempre più spie -

f *Con l'arco*

f *Con l'arco*

f *Con l'arco*

6 #4

6 #4

24

pp

pp

ta - ta m'a - strin - ge a la - gri - mar, a la - gri -

pp

26 *Tutti pizzicati. Uno con l'arco*

f

Pizzicate

f

mar.

f *Violoncello con arco. Violone pizzicato*

Andante molto

29

V I *p* [Con l'arco]

V II *p* [Con l'arco]

Va *p* [Con l'arco]

C

Per me non v'è, no, non v'è ri - sto - ro, per me non v'è, no, non v'è più spe - ne.

[Con l'arco]

B

37

tr

E il fier mar - to - ro e le mie pe - ne, e il fier mar - to - ro e le mie pe - ne,

45

so - - lo la mor-te può con - so - lar, so - -

52

lo la mor - - - - te può con-so - lar.

6
#2

*Da Capo
al Segno*

Andante

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Contralto

A voi dunque ricor-ro, or - ri-di spechi, ta-citur - ni or - ro - ri, so-li-ta - ri ri -

Basso *pp*

5 4 2 6 5 3

4

ti - ri ed om - bre a - miche; tra voi porto il mio duolo, perché spero da vo - i quella pie - ta - de

7 6 5 6 4

Adagio

8

f *p*

f *p*

f *p*

che Do - ril - la inu - ma - na non an - ni - da. Ven - go, spelonche a - ma - te, ven - go spe - chi gra -

f *p*

b 6 6/4

11

di - ti, al - fi - ne meco in - vol - to in mio tor - men - to in voi re - sti se - pol - to.

p *p* *p*

b 6

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Contralto

Basso

4

tr *tr*

tr *tr*

b7

8 *tr tr* *tr tr*

7

12 *tr tr* *pp* *tr tr* *pp*

pp

pp

b7 5 *b7* 5

16

f

f

f

20

p

p

p

p

Nel - l'or - - - ri - - do al - -

24

ber - go, ri - cet - - - - - to di

28

pe - ne, po - trò il mio tor - men - to sfo - ga - re con -

32

ten - to, po - trò ad al - ta vo - - ce chia - ma - - re spie -

f *p* *f* *f* *p* *f*

36

ta - - ta Do - ril - - la, l'in - gra - ta, mo - ri - - -

p *f* *pp* *p* *f* *pp* *p* *f* *pp*

*b*₇
5

40

re, mo - ri - - - re, mo - ri - - re po-

44

trò, mo - ri - - re po - trò.

48

Nel - l'or - - -

52

ri - - do al - - ber - go, ri - cet - - - - -

6 7

56

to di pe - ne, po - trò il mio tor -

7
3

60

men - to sfo - ga - - - re con - ten - to, po -

7
#

64

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

trò ad al - ta vo - - ce chia - ma - - re spie - ta - - ta Do -

f *p* *f* *p*

68

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

ril - - la, l'in - gra - - ta, mo - ri - - re po -

f *p* *f*

72

trò, mo - ri - - re po - trò. Nel - l'or - - -

pp

pp

ppp

pp

ppp

b7
5

76

ri - - do al - ber - - - go, po - trò ad al - ta

f

f

f

f

b7
5

80 *tr tr* *p f p f*

tr tr *p f p f*

p f p f

vo - - ce sfo - ga - - re il tor - men - to, sfo - ga - - re il tor -

p f p f

84 *tr tr* *p f p f*

tr tr *p f p f*

p f p f

men - to, sfo - gar - - lo con - ten - - to, chia -

p f p f

6 6 5

88

mar - - la in - gra - - ta, spie - ta - ta, in - gra - -

$\text{b}7$
5

92

p *f*

p *f*

p *f*

ta, spie - ta - - - ta, mo - ri - - re po -

$\text{b}7$
5

96

trò, mo - ri - - re po - trò, mo - ri - - re po -

100

trò, mo - ri - - re — po - trò.

104

7

108

p

p

p

An - drò d'A - che - ron - te su la ne - ra spon - da, tin - gen - - do que-

p

$\flat 7$
5

114

st'on - da di san - gue in - no - cen - - te, gri - dan - - do ven -

6 7 6 7
#4 5 #4

118

det - ta ed om - - bra bac - can - - te, bac - can - te ven -

122

det - - ta fa - rò, ven - det - - ta fa - rò, ed

126

om - bra bac - can - - te, — bac - can - te ven - det - ta fa - rò.

Da Capo

NOTE*

La Cantata *Cessate, omai cessate* RV 684¹ ci è pervenuta in una copia manoscritta autografa, conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino, fondo “Foà”, vol. 28, cc. 2–12. Il manoscritto è composto da 11 fogli (22 facciate) di formato oblungo su ciascuno dei quali sono tracciati 10 pentagrammi. Il titolo, “Cantata ad Alto solo Con Instrum: ti”, si trova al centro in alto della c. 2r. A destra, sempre in alto, vi è l’indicazione: “Del Vivaldi”. La musica occupa le cc. 2–3 e 6–12. Gli ultimi 5 pentagrammi di c. 12 sono vuoti. Le cc. 4 e 5 (5v è vuota) inserite fra le altre, sono il residuo di un fascicolo aggiunto e contengono una precedente versione incompiuta dello stesso testo (RV684a) (si veda l’**Appendice**). La c. 4 (r e v) reca scritte le prime 37 battute di una versione musicale diversa della prima aria *Ah ch’infelice sempre*. Alla c. 5r si trovano 4 battute cancellate di un recitativo scritto sul primo pentagramma (chiave di contralto, un bemolle in chiave, tempo a cappella), senza il testo e senza la prevista (poiché vi è la chiave di basso) linea del basso.

Le due versioni, entrambe autografe, sono assai diverse. RV684 è una bella copia, in forma chiaramente compiuta e accurata, contenente indicazioni per gli esecutori. RV684a sembra invece una brutta copia per il copista, vista la presenza di indicazioni a quest’ultimo rivolte, di abbreviazioni da sciogliere (come ad esempio quella presente a c. 4r: “copiare semicrome”) e la grafia più trascurata e frettolosa. Sebbene di recente Paul Everett abbia intrapreso uno studio sistematico degli elementi non testuali delle opere vivaldiane (tipo di carta, rostrografia, grafia degli autografi e dei copisti ecc.)², la maggior parte delle opere del compositore, resta priva di datazione. All’incirca dal 1724 in poi Vivaldi indica i tempi ternari solo mediante il numeratore (un grande 3)³. E’ il caso dell’*Andante molto* di questa cantata, che, quindi, va considerata posteriore a questa data. La variante incompleta della prima aria RV684a viene fatta risalire da Everett, agli anni 1727–1728⁴.

Legate a occasioni celebrative, a esigenze didattiche o a private audizioni in casa degli aristocratici, le cantate solistiche nel primo settecento costituivano un genere assai richiesto. Vivaldi, che a quanto pare ebbe occasione di comporne soprattutto negli anni del suo soggiorno mantovano (1718–1720)⁵, ce ne ha lasciate 37. 28 per voce e basso continuo e 9 con accompagnamento strumentale. Queste ultime (di cui quattro per contralto, compresa la presente) si avvicinano maggiormente al più celebrato genere del tempo, l’opera. L’accentuato virtuosismo vocale (soprattutto nella seconda aria), la presenza della cadenza (come quella alla b. 25 della prima aria), l’uso di suggestive sonorità orchestrali (come quella della prima aria) e infine l’uso degli archi come amplificazione sonora del carattere dell’aria ne sono testimonianza.⁶

* In questo piccolo lavoro ho contratto molti debiti. Un sentito ringraziamento va a Christian Mondrup per le correzioni, gli amichevoli incoraggiamenti e gli indispensabili consigli sia tecnici che musicali, al prof. Michael Talbot per la revisione del testo inglese e per la correzione di quello musicale, a Werner Icking per l’aiuto \TeX nico e l’opportunità di questa pubblicazione, agli amici Susanna Zinato e Gianluigi Paltrinieri e a mia moglie Roberta Facchini.

¹ Francesco Degradà ne ha pubblicato l’edizione critica (Milano, Ricordi 1987). Gianfranco Folena (*La Cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società* a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki 1982, pp. 158–159) ha curato un’edizione del testo. La presente edizione (che non ha la pretesa di essere critica) si basa direttamente sul manoscritto vivaldiano, ma tiene presente la lezione del testo e della musica fornite dai due studiosi.

² Si veda in particolare *Towards a Vivaldi chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki 1988.

³ Paul Everett, *Towards a Vivaldi chronology*, cit., p. 749

⁴ *ibid.*, p. 746–747

⁵ *Ibid.* pp. 752–755. Per un inquadramento generale di questo settore dell’opera vivaldiana si veda Michael Talbot, *Vivaldi*, Torino, EDT 1978, pp. 167 e sgg. Ed. originale inglese: J.M. Dent & Sons Ltd Publishers, London 1978. Per i problemi relativi alla catalogazione delle opere si veda anche, dello stesso autore, *Antonio Vivaldi: A Guide to Research*, Garland Publishing inc., New York & London 1988; trad. it.: *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Firenze, Olschki 1991.

⁶ Si veda a questo proposito Colin Timms, *The dramatic in Vivaldi’s cantatas*, in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, Op. cit., pp. 97–129. Riguardo alla funzione degli archi nelle cantate Timms scrive: “The strings in the arias may be regarded as a textual expansion of the solo cantatas. They do not affect the form or dimensions of the arias, but they naturally afford a richer sonority and a wider range of textures, and so act as an aid to expression”, p. 122.

Unica fonte del testo, di autore anonimo, è la partitura. Eccone una trascrizione letterale⁷.

Ces-/sate omai cessate rimembranze crudeli d'un affetto tiranno; Già barbare, e Spie-/tate, mi cangiaste i contenti in un inŕenso affanno. Cessate omai ces-/sate di lacerarmi il petto, di trafiggermi l'alma, di toglier al mio cor ri-/poso, e calma. Povero core affitto, e abbandonato, se ti toglie la / pace un affetto tiranno, perche un volto spietato, un alma infida, perche un volto spie-/tato, un alma infida la sola crudeltà pasce ed añida pasce, pasce ed añida. /

Ah ah ch'infelice sempre mi vuol Dorilla ingrata / Ah sempre più spietata [Ah sempre più spietata] m'astringe à lagrimar / ah spietata m'astringe à lagrimar / Ah ah ch'infelice sempre mi vuol Dorilla ingrata ah sempre più spietata m'astringe à lagri-/mar à lagrimar ah sempre più spietata / [ah sempre più spietata] m'astringe à lagri-/mar à lagrimar /

Per me non v'è nò non v'è ristoro per me non v'è nò non v'è più spene / E il fier martoro e le mie pene e il fier martoro e le mie pene Solo la morte / può consolar Solo la morte può consolar /

A' voi [dunque]⁸ ricorro orridi spechi, taciturni orrori, solitarj ritiri, ed ombre a-/miche trà voi porto il mio duolo, perche spero dà voi quella pietade, che Dorilla inhu-/mana non annida. Vengo, spelonche amate, vengo spechi graditi, affine meco in-/volto in mio tormento in voi resti sepolto. /

Nell'orrido albergo ricet-/to di pene potrò il mio tormento sfogare contento potrò ad alta voce chiamare spie-/tata Dorilla l'ingrata morire morire morire potrò mo-/rire potrò Nell'orrido albergo ri-/cetto di pene potrò il mio tormento sfogare con-/tento potrò ad alta voce chiamare spietata Dorilla l'ingrata morire po-/trò morire potrò nell'orrido albergo portò ad alta voce sfo-/gare il tormento sfogare il tormento sfogarlo contento chiamarla ingrata spietata In-/grata Spietata morire potrò [morire potrò morire potrò] morire po-/trò

Andrò d'Acheronte su la nera / Sponda tingendo [quest'onda]⁹ di sangue innocente gridando vendetta ed ombra baccante ven-/detta farò ven-/detta farò ed ombra baccante baccante ven-/detta farò

Del testo ricavato dalla partitura propongo la forma che segue.

Cessate, omai cessate
rimembranze crudeli
d'un affetto tiranno;
già barbare e spietate
mi cangiaste i contenti
in un immenso affanno.
Cessate, omai cessate
di lacerarmi il petto,
di trafiggermi l'alma,
di toglier al mio cor riposo e calma.
Povero core affitto e abbandonato,
se ti toglie la pace
un affetto tiranno,
perché un volto spietato, un'alma infida
la sola crudeltà pasce ed annida.

⁷ La trascrizione non comprende, ovviamente, la variante abbandonata della prima aria. Il testo incluso fra parentesi quadre '[]', desunto dalla fonte, sostituisce le abbreviazioni presenti nel manoscritto. Il segno '/' indica gli a capo del testo alla fine dei righi musicali.

⁸ Nel manoscritto: 'dunq.,'

⁹ Il manoscritto presenta in questo punto una abbreviazione di difficile interpretazione. Sembrerebbe 'qt' oppure 'ql'. Leggo con Folena 'quest'onda'.

Ah, ch'infelice sempre
mi vuol Dorilla ingrata,
ah, sempre più spietata
m'astringe a lagrimar.

Per me non v'è ristoro,
per me non v'è più spene.
E il fier martoro
e le mie pene,
solo la morte
può consolar.

A voi dunque ricorro,
orridi spechi, taciturni orrori,
solitari ritiri ed ombre amiche;
tra voi porto il mio duolo,
perché spero da voi quella pietade
che Dorilla inumana non annida¹⁰.
Vengo, spelonche amate,
vengo, spechi graditi,
alfine meco involto
in¹¹ mio tormento in voi resti sepolto.

Nell'orrido albergo,
ricetto di pene,
potrò il mio tormento
sfogare contento,
potrò ad alta voce
chiamare spietata
Dorilla l'ingrata,
morire potrò.

Andrò d'Acheronte
su la nera sponda,
tingendo quest'onda
di sangue innocente,
gridando vendetta
ed ombra baccante
vendetta farò.

La cantata alterna recitativi ad arie secondo il tipico schema RARA.

La prima aria (*Ah, ch'infelice*) è composta da due strofe unite dalla rima *x* del verso tronco in fine di ciascuna. La prima di esse, più omogenea, è costituita da 4 settenari, mentre la seconda, dopo i due settenari iniziali procede con 4 quinari. Il metro è il seguente:

a (7) *b* (7) *b* (7) *x* (7t) *a* (7) *b* (7) *a* (5) *b* (5) *c* (5) *x* (5t)

¹⁰ Folena: 'che <'n> Dorilla inhumana non annida'

¹¹ Degrada legge 'affine meco involto / il mio tormento'.

L'intonazione musicale, in verità, uniforma il metro della seconda stanza al ritmo quinario: *Per me non v'è, no, / non v'è ristoro, / per me non v'è, no, / non v'è più spene. / E il fier martoro / e le mie pene, / solo la morte / può consolar.*

La seconda aria (*Nell'orrido albergo*), interamente composta di senari, più chiaramente della prima divisa in due strofe (rispettivamente di otto e sette versi), unite anch'esse dalla rima tronca di ciascun verso finale *x* segue il metro:

a (6) *b* (6) *c* (6) *c* (6) *d* (6) *e* (6) *e* (6) *x* (6t) *a* (6) *b* (6) *b* (6) *c* (6) *d* (6) *e* (6) *x* (6t)

Senza indulgenza e talvolta con eccessivo accanimento, molti critici hanno sottolineato lo scarso valore artistico della veste poetica delle cantate vivaldiane.¹² Nel nostro caso è possibile notare alcune incongruenze sia metriche che di contenuto. A proposito della forma metrica, secondo Degrada “non è chiaro se questo debba essere addebitato ad inesperienza del poeta o a una manipolazione del testo da parte del Vivaldi”¹³. L'abitudine di Vivaldi di adattare i testi alla musica, rende a mio avviso, più verosimile la seconda ipotesi.

Visto che la maggior parte delle incongruenze è dovuta alla diversa natura del primo recitativo accompagnato (*Cessate, omai cessate*) rispetto al resto del testo, ci sono almeno due ragioni per ritenere che Vivaldi abbia aggiunto il primo recitativo ad un testo preesistente di forma ARA (RV684a), parzialmente o (meno probabilmente) completamente già posto in musica.

1. L'esistenza della variante RV684a (presumibilmente precedente rispetto a RV684), in cui il primo recitativo è assente.
2. La maggior coerenza del testo senza il primo recitativo. Vi si ritrae un amante, ferito e rifiutato dalla propria amata, che si propone di suicidarsi e di tramutarsi in una vendicatrice ombra baccante. Nella prima aria il cantante si lamenta delle sofferenze causategli dalla spietata Dorilla e manifesta l'intenzione di uccidersi. Nel seguente recitativo si risolve a seppellire se stesso e il suo dolore negli orridi recessi dell'oltretomba pagano. Nell'aria conclusiva, con funesto compiacimento, immagina di trasformarsi, dopo la morte, in un'anima baccante che, chiamando Dorilla ingrata e spietata, si vendicherà delle sofferenze patite. Si tratta di una scena convenzionale, ma completa. D'altro canto, il primo recitativo risulta superfluo dal momento che l'azione in esso non procede e l'insieme appare più ambiguo poiché anticipa un sentimento di rancore che viene effettivamente concepito solo nel corso dell'ultimo recitativo.

C'è anche qualche motivo di ritenere che Vivaldi abbia ricavato questo testo aggiunto da un'altro preesistente e probabilmente da un'aria. Dal punto di vista metrico il primo recitativo, più che un componimento in versi sciolti, sembra essere una strofa di settenari a cui siano stati aggiunti (da Vivaldi stesso?) alcuni endecasillabi: gli ultimi due, in rima baciata, in funzione di chiusa, il verso 10, a conclusione della prima sezione, e il verso 11, in apertura della seconda. Abbondano le rime (*-ate*, *-anno -alma*, *-ida*) e vi è un'insolita ripetizione del verso di apertura.

Per ciò che concerne il contenuto, vi è una commistione di ferocia e commiserazione, dovuta al fatto che il protagonista si rivolge a due differenti oggetti: le “rimembranze crudeli” e il suo “povero core afflitto e abbandonato”. Solo nel distico finale la compassione cede il posto al furore e l'amata si trasforma, sorprendentemente, in “un'alma infida”, dal “volto spietato”, capace solo di crudeltà, sentimento amplificato dagli unisoni dell'orchestra.

Non è possibile dire da dove Vivaldi ricavò questo testo, né stabilire se la mia ipotesi abbia fondamento. Si può solamente notare che il campo semantico del testo era già stato impiegato dal compositore (anche se in una veste musicale assolutamente differente) in un'aria dell'opera *L'incoronazione di Dario* (Venezia, Teatro S. Angelo 1717). Ecco il testo di Adriano Morselli.

Cessa tiranno amor
di tormentarmi più.
Già barbaro e crudel
quest'anima fedel
hai posta in servitù¹⁴.

¹² “Si tratta di bassa rimeria artigianale, di confezione probabilmente domestica ed estemporanea, comunque locale, come dimostra l'incondita veste grammaticale che presenta marche irriducibili di italo-veneto”, scrive Folena, *op. cit.*, p. 272.

¹³ *Op. cit.*, p. 37.

¹⁴ *L'incoronazione di Dario*, II, 1.

La ragione del passaggio dalla forma ARA a quella RARA ci è ignota. Si può solo notare che il primo recitativo rende l'opera più espressiva e che la mescolanza di compassione e rancore sembrano riassumere i toni dell'intera cantata, piuttosto che limitarsi ad introdurre il carattere della prima aria.

Criteria editoriali della presente edizione

1. Viene impiegata la notazione moderna e vengono segnalate in nota le divergenze rispetto all'originale.
2. Le abbreviazioni vengono di regola sciolte; gli errori, le omissioni e le sviste presenti sull'autografo vengono corrette dal curatore e sono segnalate in nota solo se non evidenti nella partitura.
3. Le alterazioni mancanti sono poste sopra le note anziché davanti ad esse e non vengono segnalate in nota.
4. La semplice realizzazione (pensata per il clavicembalo) del basso continuo, effettuata dal curatore, è posta in corpo minore.

Estensione della parte vocale

La parte vocale si estende dal sol sotto il do centrale (G3) al re in quarto rigo in chiave di violino (D5) e cioè:



Disposizione delle parti e relative chiavi impiegate nel manoscritto

(dall'alto in basso)

Violino I — violino

Violino II — violino

Viola — contralto

Contralto — contralto

Basso — basso

Nella sezione A della prima aria (*Larghetto*) vi è invece la seguente disposizione.

Violino I e II (sullo stesso pentagramma, all'unisono) — violino

Viola — contralto

Contralto — contralto

Basso — basso

Note

1 RECITATIVO¹⁵ — *Largo e sciolto*, C, bb. 1–25 — *Allegro*, C, bb. 26–28

1–5, C. Mancano le pause.

25–28, **V1**, **V2**, **Va**. Sull'ultima nota di b. 25 vi è l'indicazione 'B' preceduta dalla chiave di basso. **V1**, **V2**, **Va** pertanto suonano all'unisono col basso sino alla fine (con le opportune trasposizioni d'ottava).

2 ARIA — *Larghetto*, C, bb. 1–28, — *Andante molto*, 3/8, bb. 29–59

1–6(t2), C. Mancano le pause.

5–6, **Va**. All'unisono col basso.

7–8(t2), **V1e2**, **Va**. Mancano le pause.

8, C. Manca il ♯ sulla seconda appoggiatura (mi).

9–10, **Va**, **B**. Mancano le indicazioni dinamiche.

14, C. Manca il 4 sull'appoggiatura (do).

17(t1 e 2), **V1e2**, **Va**. Mancano le pause.

¹⁵ Ogni nota è preceduta dal numero, indicante la battuta, e dalla sigla della voce (C[ontralto], V[iolino]1, V[iolino]2, V[iol]a, B[asso]).

36

19, C. Le note 5, 6, 7 (sol, fa4, sol) sono legate e indicate come semicrome.

23, Va. Manca la pausa di semiminima sul secondo tempo.

26–28, Va. All'unisono col basso.

26–28, C. Mancano le pause.

45–48, V1, V2, Va. All'unisono col basso.

51–57, V1, V2, Va. All'unisono col basso.

59. L'indicazione 'Da Capo al Segno' risulta ambigua. Si deve infatti intendere 'dal segno' (b. 6). Si ripetono cioè le bb. 6–28.

3 RECITATIVO — *Andante*, C, bb. 1–9(t2) — *Adagio*, C, bb. 9(t3)–14

4, B. Manca il 2 sul 7 nella cifratura.

6, V1, V2, Va. Manca la pausa di minima.

8, V1, V2, Va. Manca la pausa di semibreve.

12–14, V1, V2, Va. Dopo la prima nota suonano all'unisono col basso.

4 ARIA — *Allegro*, 2/4, bb. 1–130

1–12, V2 All'unisono col violino I.

1–20, C. Mancano le pause.

17–38, V2. All'unisono col violino I.

17(t2)–21, Va All'unisono basso.

42(t2)–74, V2 All'unisono col violino I.

42(t2)–50, Va All'unisono basso.

62, V1. Manca il 4 davanti al primo fa e il 2 davanti al primo mi.

79–90, V2. All'unisono col violino I.

94–108(t1), V2. All'unisono col violino I.

103–107, C. Mancano le pause.

108(t2)–112, V1, V2, Va. All'unisono col basso.

118(t2)–121(t1), V1, V2. All'unisono col basso.

118(t2)–130, Va. All'unisono col basso.

121(t2)–130, V2. All'unisono col violino I.

CRITICAL NOTES*

The autograph manuscript of the cantata *Cessate, omai cessate* RV 684¹, preserved in Torino, Biblioteca Nazionale, “Foà”, vol. 28, fols. 2–12, consists of 11 fols in oblong format. On each page there are 10 staves. On folio 2r (top, center) there is the title: “Cantata ad Alto solo Con Istrom: ti”. At the top right: “Del Vivaldi”. The music is notated on fols 2–3 and 6–12. The last 5 staves of fol 12 are void. Fols 4 and 5 (5v is void) are the remains of a quire containing an earlier, unfinished musical setting (RV684a) of the same text (see the Appendix). On folios 4 (r and v) we find 37 bars of an alternative version of the first aria *Ah, ch'infelice sempre*. On side 5r there are 4 bars, cancelled, of an incomplete recitative, which is written on the first staff (alto clef, one flat key signature, common time) without text and without the bass line that one would expect (since the bass clef is present).

The two versions, both being autograph, are quite different. RV684 is a fair copy containing directions to the players. RV684a seems to be a rough copy with information for the copyist: e.g., on fol. 4r there appears the direction ‘copiare semicrome’ (copy ‘semiquavers’). Notwithstanding Paul Everett’s recent systematic study of the non-textual elements of all Vivaldi’s works in manuscript (paper type, watermarks, rastrography, handwriting of autograph and non-autograph sources, etc.)², most of them remain undated, which is also the case for RV684 and RV 684a. From c.1724 onwards the composer writes the 3/8 time signature invariably as a large numerator 3³. This characteristic is present in the *Andante molto*, so the cantata must have been written after the above date. According to Everett, the variant RV684a (which is probably older than RV684) dates from the years 1727–1728⁴.

After the Opera, the cantata was a genre much in demand in the eighteenth century, for public celebrations, private performances or didactic purposes. Vivaldi wrote 37 cantatas – mostly in his Mantuan period, which ran from 1718 to 1720⁵. 28 of these cantatas are for solo voice and continuo and 9 require instrumental accompaniment. Of the latter group of nine, four (the present work included) are for alto. Vocal virtuosity (as shown in the second aria of this cantata), an evocative instrumental sound (consider, for example, the mixture of pizzicato and solo string sound in the first aria), the presence of a cadenza (first aria, bar 25) and the use of strings to fill out the portrayal of the text, are elements that unequivocally link the cantata genre to opera⁶.

The literary text

The only source of the text, by an unknown author, is the score. Here is a literal transcription⁷

* For this little work I feel indebted to many people. I wish to thank Christian Mondrup for friendly correction of my mistakes, encouragement and advice, Michael Talbot for the correction to the English critical notes and to the musical text, Werner Icking for T_EXnical help and for the publication in the gmd.de archive, my friends Susana Zinato and Gianluigi Paltrinieri and my wife Roberta Facchini.

¹ Critical edition by Francesco Degrada, Milano, Ricordi 1987. An edition of the text by Gianfranco Folena is available in *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, eds Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Florence, Olschki 1982, pp. 158–159.

² See **Paul Everett**, *Towards a Vivaldi chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani*, eds. Antonio Fanna and Giovanni Morelli, Firenze, Olschki 1988, pp. 729–757 and *Vivaldi’s Italian copyists*, “Informazioni e studi vivaldiani. Bollettino dell’Istituto Italiano Antonio Vivaldi”, 11, Milan, Ricordi 1990, pp. 27–86.

³ **Paul Everett** *Towards a Vivaldi chronology*, cit., p. 749

⁴ *ibid.*, p. 746–747

⁵ *Ibid.* pp. 752–755. See also **Michael Talbot**, *Vivaldi*, J.M. Dent & Sons Ltd Publishers, London 1978. Concerning the problems about Vivaldi’s catalogues, See, by the same author, *Antonio Vivaldi: A Guide to Research*, Garland Publishing inc., New York & London 1988.

⁶ See **Colin Timms**, *The dramatic in Vivaldi’s cantatas*, in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, cit., pp. 97–129. With regard to the functions of the strings in Vivaldi’s cantatas, Timms writes (p.122): “The strings in the arias may be regarded as a textual expansion of the solo cantatas. They do not affect the form or dimensions of the arias, but they naturally afford a richer sonority and a wider range of textures, and so act as an aid to expression”.

⁷ RV684a variant is not included. Text enclosed in brackets ‘[]’ has been inferred from the abbreviations in the manuscript.

Ces-/sate omai cessate rimembranze crudeli d'un affetto tiranno; Già barbare, e Spie-/tate, mi cangiaste i contenti in un imenso affanno. Cessate omai ces-/sate di lacerarmi il petto, di trafiggermi l'anima, di toglier al mio cor ri-/poso, e calma. Povero core afflitto, e abbandonato, se ti toglie la / pace un affetto tiranno, perche un volto spietato, un alma infida, perche un volto spie-/tato, un alma infida la sola crudeltà pasce ed añida pasce, pasce ed añida. /

Ah ah ch'infelice sempre mi vuol Dorilla ingrata / Ah sempre più spietata [Ah sempre più spietata] m'astringe à lagrimar / ah spietata m'astringe à lagrimar / Ah ah ch'infelice sempre mi vuol Dorilla ingrata ah sempre più spietata m'astringe à lagri-/mar à lagrimar ah sempre più spietata / [ah sempre più spietata] m'astringe à lagri-/mar à lagrimar /

Per me non v'è nò non v'è ristoro per me non v'è nò non v'è più spene / E il fier martoro e le mie pene e il fier martoro e le mie pene Solo la morte / può consolar Solo la morte può consolar /

A' voi [dunque]⁸ ricorro orridi spechi, taciturni orrori, solitarj ritiri, ed ombre a-/miche trà voi porto il mio duolo, perche spero dà voi quella pietàde, che Dorilla inhu-/mana non annida. Vengo, spelonche amate, vengo spechi graditi, affine meco in-/volto in mio tormento in voi resti sepolto. /

Nell'orrido albergo ricet-/to di pene potrò il mio tormento sfogare contento potrò ad alta voce chiamare spie-/tata Dorilla l'ingrata morire morire morire potrò mo-/rire potrò Nell'orrido albergo ri-/cetto di pene potrò il mio tormento sfogare con-/tento potrò ad alta voce chiamare spietata Dorilla l'ingrata morire po-/trò morire potrò nell'orrido albergo portò ad alta voce sfo-/gare il tormento sfogare il tormento sfogarlo contento chiamarla ingrata spietata In-/grata Spietata morire potrò [morire potrò morire potrò] morire po-/trò

Andrò d'Acheronte su la nera / Sponda tingendo [quest'onda]⁹ di sangue innocente gridando vendetta ed ombra baccante ven-/detta farò ven-/detta farò ed ombra baccante baccante ven-/detta farò

I propose the version of the text printed on page 32. Here is a translation.

Cease, henceforth cease,
 cruel memories
 of a despotic love;
 heartless and pitiless,
 you have turned my happiness
 into immense sorrow.
 Cease, henceforth cease
 to tear my breast,
 to pierce my soul,
 to rob my heart of peace and calm.
 Wretched, injured and forsaken you are, my heart,
 if a tyrannical passion
 can rob you of tranquillity
 because a pitiless countenance, a faithless soul,
 harbours and nurtures nothing but cruelty.

Ah, ungrateful Dorilla
 wishes me to remain unhappy;
 ah, ever more pitilessly
 she forces out my tears.

Sign ' / ' denotes the beginning of the text at the end of the music.

⁸ The source has 'dunq.,'.

⁹ At this point there is an abbreviation that is difficult to decipher: 'qt' for 'questo' (this) or 'ql' for 'quello' (that). I opt, as does Folena, for 'quest'onda'.

For me there is no remedy,
for me no more hope.
Only death will assuage
my bitter pain and sorrow.

So it is to you,
gloomy places, silent horrors,
lonely caves and friendly shades,
that I come and bring my grief,
because I hope to obtain from you a pity
that is not to be found in ungrateful Dorilla.¹⁰
Beloved caves, I come,
I come, welcoming places,
until finally, racked by my pains,¹¹
I will bury myself in you.

In this horrible refuge,
sheltering from my pains,
I shall be able to give vent
to my grief,
to call out:
'Dorilla heartless and ungrateful',
and to die.
I'll go to the gloomy banks of Acheron,
staining that stream
with my blameless blood,
crying for revenge
and, like the shade of a Bacchante,
I will take my revenge.

The cantata follows the typical scheme of *Recitative–Aria–Recitative–Aria* (RARA). The first aria, (*Ah, ch'infelice sempre*) employs the metrical plan:

a (7) b (7) b (7) x (7t) a (7) b (7) a (5) b (5) c (5) x (5t)

The two stanzas are connected through rhyme *x* of the last 'masculine' verse of both. The first stanza comprises 4 seven-syllable lines, the second 2 seven-syllable lines and 2 five-syllable lines, but musical rhythm turns the metre into one of five syllables throughout: *Per me non v'è, no / non v'è ristoro, / per me non v'è, no / non v'è più spene. / E il fier martoro / e le mie pene, / solo la morte / può consolar.*

The entire second aria (*Nell'orrido albergo*), which more clearly than the first divides into two stanzas, respectively containing eight and seven six-syllable lines and linked via the last 'masculine' rhyme *x* of both, observes the metrical plan:

a (6) b (6) c (6) c (6) d (6) e (6) e (6) x (6t) a (6) b (6) b (6) c (6) d (6) e (6) x (6t)

The poor quality of the text is often remarked on with great severity¹². In the present case, there is some

¹⁰ Folena: 'che <'n> Dorilla inhumana non annida'

¹¹ Degrada: 'affine meco involto / il mio tormento'.

¹² Degrada: "text of scan poetic value" *Op. cit.*, p. 41; Folena: "bassa rimeria artigianale" (inferior poetic quality) *op. cit.*,

incongruity between the metre and the content. Concerning the metre, in Degrada's opinion: "it is unclear whether this is due to the inexperience of the poet or to interference with the text on Vivaldi's part"¹³. The composer's habit of adapting the literary text to the music makes the second hypothesis the more likely.

Since most of the incongruity stems from the different nature of the first *accompagnato* (*Cessate, omai cessate*) vis-à-vis the rest of the text, there are at least two reasons for presuming that Vivaldi added the opening recitative to a pre-existent ARA text (RV684a) already set, wholly or partially, to music.

1. The existence of the variant RV684a (presumably older than RV684), from which the first recitative is absent.
2. The greater congruity acquired by the text once it is considered without, rather than together with, the first recitative. Indeed, if one examines the content, one sees that in the first aria the aggrieved singer resolves to kill himself; in the following recitative he prepares to die; in the last aria he pictures himself as the "shade of a Bacchante" on the gloomy banks of Acheron, ready to take revenge. So we have a conventional, but complete plot. Conversely, the first recitative (in which the singer begs his memories to cease tormenting him) is superfluous: in fact, the action is not advanced at all by it and the plot is here less clear than elsewhere in the text because it introduces a rancour that will be embraced by the injured lover only in the last recitative.

There are also some factors encouraging one to conjecture that Vivaldi derived the first recitative from a pre-existent text, most probably from an aria. In its metrical aspects, this *accompagnato* text is more similar to a stanza of seven-syllable lines than to *versi sciolti* on account of its abundance of rhymes (*-ate, -anno, -alma, -ida*) and the presence of an unusual repetition of the first line. It seems that Vivaldi, or someone else, added the last two hendecasyllables, which rhyme as a pair, to make a conclusion, besides supplying another hendecasyllable (v. 10) to end the first section and one more to introduce the second section.

As for the content, there is a mixture of ferocity and commiseration arising from the fact that the singer addresses two different objects: his "cruel memories" (vv. 1–10) and his "wretched, injured and forsaken heart". Only in the last two verses does cruelty pertain no longer to the memories but to the beloved's "pitiless countenance" and "faithless soul", Dorilla's cruelty being emphasized, in the score, by a unison of all the instruments.

To ascertain where Vivaldi took the text from is impossible, just as it is equally impossible to affirm that my hypothesis is correct. We can merely observe that the semantic 'field' of the present text was employed earlier by the composer in an aria – very different, however, in musical character – in the opera *L'incoronazione di Dario* (Venice, Teatro S. Angelo, 1717), at the opening of Act II. Here is the text, by Adriano Morselli:

Cessa tiranno amor
di tormentarmi più.
Già barbaro e crudel
quest'anima fedel
hai posta in servitù¹⁴.

The purpose of the change from ARA to RARA form is not clear. The first recitative makes the work more expressive and, by virtue of its double character, seems to have been given the function of introducing the cantata as a whole rather than just its first aria.

Editorial method employed in this edition

1. Notational practice has been modernised.
2. Resolutions of abbreviations and corrections of mistakes are mentioned in the Critical Notes when not evident from the score itself.
3. Omitted, but essential, accidentals are placed above, instead of before, the note.
4. A simple realization of the continuo for keyboard, supplied by the editor, is given in small print.

Compass of the Alto part

from G3 (below the staff) to D5 (on fourth line) on treble clef, i.e.:

p. 272.

¹³ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁴ *L'incoronazione di Dario*, II, 1. Here is a translation: "Cease, o tyrannical love, to torment me. Barbarous and cruel, you have enslaved my faithful soul".



Arrangement of the parts and clefs in the manuscript

(reading from top to bottom):

Violino I — treble clef
Violino II — treble clef
Viola — alto clef
Contralto — alto clef
Basso — bass clef

However, in the *Larghetto* only:

Violino I and II (on the same staff in unison) — treble clef
Viola — alto clef
Contralto — alto clef
Basso — bass clef

Notes

1 RECITATIVE¹⁵ — *Largo e sciolto*, C, bb. 1–25 — *Allegro*, C, bb. 26–28

1–5, C. Without rests.

25–28, V1, V2, Va. From the last note of b. 25 to the end notated together with the basso.

2 ARIA — *Larghetto*, C, bb. 1–28, — *Andante molto*, 3/8, bb. 29–59

1–6(beat 2), C. Without rests.

5–6, Va. In unison with the basso.

7–8(b2), V1e2, Va. Without rests.

8, C. Without the ♯ on the second grace note (E).

9–10, Va, B. Without dynamic markings.

14, C. Without the 4 on the grace note (C).

17(b1 e 2), V1e2, Va. Without rests.

19, C. Notes 5, 6, 7 (G, F4, G) are slurred and written as semiquavers.

23, Va. Without a crotchet rest on the second beat.

26–28, Va. In unison with the basso.

26–28, C. Without rests.

45–48, V1, V2, Va. In unison with the basso.

51–57, V1, V2, Va. In unison with the basso.

59. ‘Da Capo al Segno’ prescribes a repeat from the ‘sign’, that is, from bar 6 to bar 28.

3 RECITATIVE — *Andante*, C, bb. 1–9(t2) — *Adagio*, C, bb. 9(t3)–14

4, B. Without a 2 on the figure 7.

6, V1, V2, Va. Without a minim rest.

8, V1, V2, Va. Without semibreve rest.

12–14, V1, V2, Va. From the second note in unison with the basso.

¹⁵ Notes are preceded by the appropriate bar number and a symbol for the part (C[ontralto], V[iolino]1, V[iolino]2, V[iol]a, B[asso]).

42

4 ARIA — *Allegro*, 2/4, bb. 1–130

1–12, **V2**. In unison with violino I.

1–20, **C**. Without rests.

17–38, **V2**. In unison with violino I.

17(b2)–21, **Va**. In unison with the basso.

42(b2)–74, **V2**. In unison with violino I.

42(b2)–50, **Va**. In unison with the basso.

62, **V1**. Without the 4 before first F and the 2 before first E.

79–90, **V2**. In unison with violino I.

94–108(t1), **V2**. In unison with violino I.

103–107, **C**. Without rests.

108(b2)–112, **V1**, **V2**, **Va**. In unison with the basso.

118(b2)–121(b1), **V1**, **V2**. In unison with the basso.

118(b2)–130, **Va**. In unison with the basso.

121(b2)–130, **V2**. In unison with violino I.

Appendice / Appendix

ANTONIO VIVALDI

Ah, ch'infelice sempre

RV684a

Frammento / Fragment

Non-commercial copying welcome

Ah, ch'infelice sempre

Antonio Vivaldi
(1678–1741)

Andante molto

Violino I e II *p*

Viola *pp*

Contralto

Basso *Senza Cembali* *pp*

5

9 *tr*

Musical score for measures 14-17. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). The key signature has two flats. Measure 14 starts with a vocal line containing a fermata and a piano accompaniment with eighth notes. Measures 15-17 continue with similar accompaniment patterns.

Musical score for measures 18-21. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). The key signature has two flats. Measures 18-21 feature a vocal line with eighth notes and a piano accompaniment with eighth notes. Measure 21 ends with a fermata.

Musical score for measures 22-25. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (grand staff), and a bass line (bass clef). The key signature has two flats. Measures 22-25 feature a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with eighth notes. Dynamics markings *f* and *p* are present. Measure 25 ends with a fermata.

Ah, ah, ch'infe - li - ce

27

sem - pre mi vuol Do - ril - la in - gra - ta,

30

ah, sem-pre più spie - ta - ta, m'a - strin - ge a

33

la - gri - mar, ah, sempre più spie - ta - ta, ah, sempre più spie -

Contralto

Basso

NOTE

1 ARIA — *Andante molto*, C, bb. 1–37

1–24, C. Mancano le pause.

4–9, Va. Notato con valori più alti e l'indicazione al copista: 'copiare semicrome'.

11(t1), Va. Manca la pausa.

18–22, Va. Notato con valori più alti e l'indicazione al copista: 'semicrome'.

25–33, Va. Notato con valori più alti e l'indicazione al copista: 'copiare semicrome'.

25–26, V1e2. 'Con la p[art]e alla Bassa'. Ma, poiché alla bb. 33, 35, 36, 37 ci si spingerebbe in basso oltre le possibilità dello strumento, ho trascritto all'ottava reale.

32–37, V1e2. 'Con la p[art]e alla Bassa'. Vedi bb. 25–26.

2 RECITATIVO — C, bb. 1–4(t2)

1–4(t2). Sui due pentagrammi utilizzati sono state tracciate linee di cancellatura oblique.

1–4(t2), B. Previsto, ma non notato.

NOTES

1 ARIA — *Andante molto*, C, bb. 1–37

1–24, C. Without rests.

4–9, Va. Notated in longer note value and with the direction: 'Cpoy semiquavers'.

11(b1), Va. Without rest.

18–22, Va. Notated in longer note value and with the direction: 'semiquavers'.

25–26, V1e2. 'Con la p[art]e alla Bassa', that is: 'With Alto one octave lower'. But since, in bars 33, 35, 36 and 37, such a transposition would produce note beyond the instrument's compass, I have left them in the original octave.

32–37, V1e2. 'Con la p[art]e alla Bassa'. See bb. 25–26.

2 RECITATIVO — C, bb. 1–4(b2)

1–4(b2). There are signs of deletion on the unused staves.

1–4(t2), B. Expected, but not notated.

©1999 Luigi Cataldi (luicatal@tin.it) <http://icking-music-archive.sunsite.dk/> Non-commercial copying welcome

Revisioni

- 25/12/1999 Anteprima per l'archivio GMD
23/01/2000 Prima edizione pubblicata nell'archivio GMD (con correzione del testo inglese)
18/07/2000 Revisione 1.0 (Nuova estrazione delle parti; correzione di alcuni errori nella partitura; nuovo frontespizio; aggiunta di questo indice delle revisioni)
29/04/2001 Revisione 1.1 (Aggiunta della linea a pié pagina; cambio di indirizzo del sito; lievi correzioni all'impaginazione)

Revision history

- 25/12/1999 First pre-release on GMD Archive
23/01/2000 First release on GMD Archive (correction of the english text)
18/07/2000 Revision 1.0 (New extraction of the parts; correction of some mistakes in the score; new front page; inclusion of this revision history)
29/04/2001 Revision 1.1 (Inclusion of the copyright footline; new address of the archive; small corrections on the page layout)

INDICE – TABLE OF CONTENTS

49

<i>Cessate, omai cessate</i> RV684	1
1 Recitativo	1
2 Aria	5
3 Recitativo	13
4 Aria	15
Note (italiano)	31
Critical Notes (english)	37
Appendice – Appendix	
<i>Ah, ch'infelice sempre</i> RV684a	43
1 Aria	44
2 Recitativo	47
Note (italiano)	47
Critical Notes (english)	47
Revisioni — Revision history	48