



De Nederlandse Operastichting

L'Ormino

dramma in musica in twee bedrijven (negen taferelen)

Tekst Giovanni Faustini

Muziek Francesco Cavalli

In de bewerking van Raymond Leppard

Den Haag – Koninklijke Schouwburg
28 juni en 2 juli 1972

Eindhoven – Stadsschouwburg
30 juni 1972

Amsterdam – Stadsschouwburg
4, 6 en 8 juli 1972

In de Stadsschouwburg te Amsterdam is een tentoonstelling ingericht van tekeningen, gemaakt door Nederlandse tekenaars bij het 25-jarig bestaan van het Holland Festival, met steun van het Prins Bernhard fonds

De Nederlandse Operastichting

L'Ormindo

dramma in musica
in twee bedrijven
(negen taferelen)

Tekst

Giovanni Faustini

Muziek

Francesco Cavalli

In de bewerking van

Raymond Leppard

Ormindo

Amida, vriend van Ormindo

Nerillo, Amida's page

Sicle, prinses van Susio

Melide, Sicle's kamenierster

Erice, Sicle's oude voedster

Erisbe, de Koningin

Mirinda, vertrouwde van de Koningin

Ariadeno, de Koning

Osmano, kapitein van de wacht

Eric Tappy

Peter van der Bilt

Ans Philippo

Hanneke van Bork

Emmy Greger

Michel Sénéchal

Rosanne Creffield

Cora Canne Meijer

Pieter van den Berg

Marco Bakker

Muzikale leiding

Regie

Kenneth Montgomery

Charles Hamilton, gebaseerd op de

originele Glyndebourne produktie

van Günther Rennert

Erich Kondrak

Decors en kostuums

Het Radio Kamerorkest

Continuo:

cembali: Marijke Smit Sibinga,

Bob van Asperen

orgel: Piet Kiel jr.

harp: Leonie Notermans

theorbe: Anthony Bailes

luiten: Jürgen Hübscher, Toyohiko

Satoh

gitaar: Rolf Hock

violoncelli: Max Werner, Stefan Metz,

Agnes Jas

contrabassen: Piet Adee

Ares van Gellekom

Decors vervaardigd in eigen atelier

o.l.v. Nico Out

Kapwerk firma D. H. Michels

Pauze na het eerste bedrijf

Eerste bedrijf

Tafereel I: De stad Fez

Tafereel II: De tuin van de Koningin

Tafereel III: Het Paleis

Tafereel IV: De haven

Tweede bedrijf

Tafereel I: Een straat

Tafereel II: Een grot

Tafereel III: Het paleis

Tafereel IV: In de stad

Tafereel V: De gevangenis



Francesco Cavalli en L'Ormindo

'Nadat wij tevoren plaatsen besproken hadden, zijn Lord Bruce en ik vanavond naar de Opera geweest, waar komedies en andere stukken met recitatiefgeleiding door de meest voortreffelijke vocale – en instrumentale musici ten gehore worden gebracht. . . wel beschouwd behoort dit tot het fraaiste en kostbaarste amusement dat de menselijke geest kan bedenken.'

John Evelyn, Venetië 1645

Van de schitterende privé-sfeer aan de Italiaanse prinsenhoven verplaatste de opera, die daar haar oorsprong heeft gevonden, zich naar de openbaarheid toen, op 6 mei 1637 het San Cassiano operatheater in Venetië geopend werd. Daar en in de tien operatheaters die nog vóór 1690 zouden worden gebouwd, ontwikkelde de nieuwe vorm van 'dramma in musica' zich verder en werd tot een voorbeeld, dat door heel Italië en de rest van Europa zou worden gevolgd. Toen Lodewijk XIV in 1669 voor het eerst toestemming gaf om in Parijs een opera te stichten, gaf hij opdracht dat deze 'pareilles et semblables à celles d'Italie' moest zijn en met Italië bedoelde hij Venetië.

Voor ons is de naam, die voornamelijk aan de Venetiaanse opera van de zeventiende eeuw verbonden is, die van Claudio Monteverdi, doch hij stierf, hooggeëerd en hoogbejaard, reeds in 1643, zodat gedurende de vijftig jaar die volgden het hoge peil en de distinctie, die hij aan de opzet van de opera had verleend, door zijn opvolgers moesten worden hooggehouden. Het bleek niet mogelijk alleen op de herinnering aan die grote naam te teren. In die tijd werden opera's slechts zelden opnieuw opgevoerd. De speciale manier van componeren was daarvoor een beletsel.

Wie waren dan wel de componisten, die de grote traditie voortzetten en verder tot ontwikkeling brachten, zodat gedurende vijftig jaar Venetië het operacentrum van de hele wereld bleef? Hun namen waren Cavalli, Cesti, Sacrati, Rovettino, Crivelli, Pallavicino, Boretti, Ziani, Grossi, Legrenzi, namen uit de muziekgeschiedenis van mannen, wier muziek de lezer zelden of nooit gehoord zal hebben, doch die voor hun tijdgenoten net zo bekend waren, als Puccini in zijn tijd was. Een van de grootsten onder hen was Francesco Cavalli, die zich gedurende bijna deze gehele periode manifesteerde en wiens faam in Europa zonder gelijke was.

Men mag zich terecht afvragen waarom de opera's uit die tijd dan niet eerder bekend waren en geapprecieerd werden, als ze inderdaad zo waardevol waren. Op deze vraag zijn twee antwoorden mogelijk: nu pas wordt ingezien dat de zeventiende eeuw een eigen muzikale cultuur bezat, die zeer de moeite waard was en niet alleen maar interessant voor muziekhistorici als een ontwikkelingsfase voor de muziek uit de achttiende eeuw en verder heeft men – door de manier waarop de opera's gecomponeerd waren – lange tijd gedacht, dat ze onopvoerbaar waren. Er is nooit een volledige partituur achtergebleven, die tot in details de ware intenties van de componist weergaf, in feite heeft zo iets zelfs nooit bestaan. We hebben gezien, dat drie jaar na 'Il ritorno d'Ulisse in patria' een nieuw libretto en nieuwe muziek moesten worden geschreven, omdat de componist er niet meer was om toezicht op een heropvoering te houden. In de tussentijd waren alle stukjes manuscript, die voor verdere opvoeringen van belang hadden kunnen zijn (en iedereen die met een hedendaagse 'musical' te maken heeft, weet hoe belangrijk die kunnen zijn) verloren gegaan en de componist, die alles weer tot een geheel had kunnen maken, was inmiddels overleden. Pas in de laatste jaren is men er toe gekomen, het ontbreken van een complete partituur niet meer te beschouwen als een factor, die het opvoeren van zeventiende-eeuwse opera's voor altijd onmogelijk maakt en ze daarom naar een plank in de muziekbibliotheek verbant.

Sinds de achttiende eeuw hebben de componisten steeds meer de neiging gehad, precisie toe te passen bij het noteren van hun muziek en het inrichten van de partituur, zozeer zelfs, dat in de laatste jaren vele partituren aangetroffen worden, die zo gedetailleerd en met een zo grote precisie zijn ingericht, dat men er zeer wel een collectie computers mee zou kunnen laten werken en het menselijk element bij een opvoering volkomen uitsluiten.

De partituur waarbij wat door de componist is opgeschreven alles betekent, terwijl dat alles weer heilig en onveranderlijk is en uitsluitend binnen de gegeven limiet geïnterpreteerd mag worden, betekent een opvatting, uit zulk een houding geboren. Maar zeker is, dat dit een opvatting is, waarvoor de zeven-

tiende-eeuwse componist geen enkel begrip zou hebben gehad. Hij componeerde zijn werken grotendeels op twee notenbalken, voor zangstem en bas, en kreeg op die manier een basis voor zijn werk, dat eventueel op het toneel terecht kwam. Alle opera-partituren uit die tijd, die ons resten, zijn op die manier geschreven en het grote aantal aanwijzingen voor coupures, transposities, instrumentatie en veranderingen van elke soort, dat men daarin aantreft, bewijzen hoe praktisch dit was om een opera te doen functioneren onder speciale voorwaarden van speciale voorstellingen in speciale theaters. De fundamentele conceptie is van de componist, de details kunnen van ieder ander zijn. Zo verbaast het mij bijvoorbeeld helemaal niet, als ik Cavalli's handschrift in het vroege manuscript van 'L'Incoronazione di Poppea' aantref en het zou me nog veel minder verbazen, wanneer ik het bewijs vond dat hij geholpen had het werk op toneel te brengen, door hier en daar een ritornello te componeren, of de muziek voor een zangstem te complementeren of bij te vijlen. Net als schilders uit die tijd leerlingen hadden om hun schetsen verder uit te werken, zo ware niets natuurlijker dan dat Monteverdi de talenten van zijn leerling en vriend en latere collega, Francesco Cavalli, had ingeschakeld om zijn laatste werk rijp voor opvoering te maken. Wij weten zeker, dat dit een praktijk was, die ook tegen het einde van de eeuw in Frankrijk door Lully werd toegepast bij de voorbereiding van de opera's 'Pareilles et semblables à celles d'Italie'.

Wanneer men eenmaal deze instelling ten opzichte van opera-compositie begrijpt, dan kan men, in alle nederigheid, deze vroeg-zeventiende-eeuwse partituren benaderen en met gebruikmaking van alle historische en stilistische gegevens die ter beschikking staan, een eerlijke poging doen om de warme theater-vitaliteit, die in deze werken zo sterk spreekt, weer naar voren te brengen. Een halfslachtige poging, die door allerlei academische beperking in toom wordt gehouden, is nooit goed genoeg. De opvoering van dit soort werken is als de liefde: je geeft alles en riskeert alles, of je kunt er maar beter afblijven.

Francesco Cavalli, die na de dood van Monteverdi, erkend werd als Italië's eerste musicus, werd in 1602 te Crema geboren. Zijn doopnaam was Piero Francesco Caletto Bruno en zijn vader was een arme musicus, die aan een kerk verbonden was en niet veel roem oogstte. Zijn zoon trok, op veertienjarige leeftijd, de aandacht van Federigo Cavalli, Podestà (door Venetië benoemd gouverneur) van Crema. In 1616, toen zijn ambtsperiode voorbij was, nam Federigo Cavalli de jeugdige Francesco mee naar Venetië, waar hij als jongenssopraan in het koor van de San Marco werd opgenomen en onder leiding kwam van de, toen pas benoemde, maestro di capella, Claudio Monteverdi. De jongen nam al spoedig de naam van zijn begunstiger aan en bleef aan de San Marco verbonden, waar hij achtereenvolgens medewerkte als tenor, tweede organist, eerste organist en tenslotte op oudere leeftijd eveneens maestro di capella werd. Deze laatste benoeming was meer een erebaantje dan een promotie, want al bleef hij zijn hele leven verbonden aan de San Marco, zijn voornaamste reputatie werd in de theaters van Venetië gevestigd, waar hij – klaarblijkelijk met toestemming van de kerk – het grootste gedeelte van zijn tijd doorbracht.

Zijn eerste opera 'Le nozze di Teti e di Peleo' schreef hij in 1639, het jaar waarin Monteverdi zijn 'L'Arianna' voor de opening van het nieuwe theater San Moisè herschreef. Cavalli schreef eerst voor het San Cassiano-theater, het oudste operatheater, dat in de buurt van de tegenwoordige Accademia stond. Tot 1646 componeerde hij daar jaarlijks nieuwe werken, daarna begon hij voor nieuwere theaters, die overal in Venetië geopend werden, te schrijven. 'L'Ormindo' werd daar ook in 1644, twee jaar na Monteverdi's 'Poppea' en een jaar na de dood van die grote meester, opgevoerd. Cavalli's roem nam toe, maar hij bleef – afgezien van enkele opdrachten in Milaan en Florence – tot 1660 in Venetië. In dat jaar gebeurde er iets, dat weliswaar het grootste compliment aan zijn genie betekende, dat hij ooit had ontvangen, maar dat tevens de grootste teleurstelling van zijn leven werd.

Kardinaal Mazarin, die gedurende de minderjarigheid van Lodewijk XIV in feite Frankrijk regeerde, stelde er prijs op, ter gelegenheid van het huwelijk van de jonge vorst het allerbeste amusement te bieden, dat er maar te vinden was. Alleen een opera van de grote Cavalli kon hem tevreden stellen en hij gaf zich, door bemiddeling van de Franse ambassadeur in Venetië, alle moeite om de bejaarde componist over te halen. Cavalli, wiens gezondheid toen al te wensen overliet, was aanvankelijk wat huiverig om de opdracht aan te nemen, maar zowel de Fransen als de Venetianen oefenden pressie op hem uit en tenslotte

stemde hij er in toe de lange reis naar Parijs te maken om daar, ter ere van de koninklijke bruidegom en zijn bruid, een opera 'Ercole amante' te componeren (wat inhield dat hij die ook zou zien opvoeren). Kort na zijn aankomst stierf echter kardinaal Mazarin en Cavalli verloor in hem een machtig beschermer, tot wie hij zich bij moeilijkheden had kunnen wenden. En moeilijkheden kwamen er, vooral door toedoen van Jean-Baptiste Lully, die toen balletmeester aan het hof was en die – als een politieke geste – een verzoek tot medewerking had gekregen om de balletten in de nieuwe opera te componeren. Er was niets ongewoons in de gedachte van zulk een samenwerking, maar klaarblijkelijk heeft Cavalli, door daarin toe te stemmen, een adder aan zijn borst gekoesterd. Er liep van alles mis met repetitietijd, beschikbaarheid van zangers en orkest, er ontstond vertraging bij de voorbereiding en een groot gedeelte van die moeilijkheden werd direct door Lully veroorzaakt, die zijn leven lang even onscrupuleus geweest is tegenover iedereen, die hem in de weg stond, of in wie hij een rivaal zag. Het gevolg was, dat de balletten van Lully een succes werden, terwijl het werk van Cavalli weliswaar met respect, doch tevens met reserve ontvangen werd. Natuurlijk kon Cavalli niet weten, dat de Fransen in het algemeen gesproken niet zo erg veel om muziek gaven, doch verre de voorkeur gaven aan grootscheeps vertoon, ballet en schandaal en van dat alles voorzag Lully hen op ruime schaal.



Rosanne Creffield

Kenneth Montgomery, Günther Rennert en Charles Hamilton



Dit was een les, die de gulhartige Italiaan niet best is bekomen en hij keerde vermoeid en gedesillusionneerd naar Venetië terug, terwijl hij zwoer, nooit meer voor het toneel te zullen schrijven. Hij geloofde, dat de vernieuwing in de muziek aan hem voorbij was gegaan en in zekere zin was dat ook waar, maar hij kon niet weten, dat alle verandering nog geen verbetering is. In Venetië aanvaardde hij de erefunctie van maestro di capella aan de San Marco en wijdde – hoewel hij zich toch nog liet overhalen om drie opera's te schrijven, die tot zijn beste werk behoren – het grootste gedeelte van zijn laatste levensjaren aan kerkelijke muziek. Hij componeerde zelfs een Requiem voor zijn eigen begrafenis. Hij stierf in 1676.

Het kwantum muziek dat hij tijdens zijn leven schreef, is verbazingwekkend. Tussen 1639 en 1666 schreef hij veertig opera's, aanvankelijk slechts een per jaar, maar toen zijn reputatie groter werd, bereikte hij in 1651 zelfs een record van vier werken. De snelheid waarmee hij werkte, blijkt uit zijn manuscripten. Het is duidelijk dat hij, wanneer hij er eenmaal in toegestemd had een libretto op muziek te zetten, aan een stuk voor zangstem en bas doorcomposeerde en daar tussendoor inzetten voor symfonische muziek, aanwijzingen zoals 'tutti gl'instrumenti' of lamento con violini', of wel een baspartij opschreef, die later uitgewerkt moesten worden. Soms brak hij zelfs midden in een duet of aria af, om maar op te schieten, doch in zo'n geval liet hij ruimte open, om later verder te kunnen aanvullen. Dit diende als basis voor de uiteindelijke opvoering, zoals de ruwgehouden steen voor de beeldhouwer, gereed voor afwerking in detail. Van deze details kunnen wij meer zien in de manuscripten die kennelijk in het theater gebruikt zijn en waarin een overvloed van coupures, veranderingen en transposities te vinden is.

Het middengedeelte van Cavalli's leven werd niet bepaald vergemakkelijkt, omdat de smaak van het publiek zo droevig achteruitging. De vroegere idealen van een opera, die nobele passies verklankte en de distinctie van het klassieke drama ademde, verdwenen al spoedig door het verlangen naar meer en levendiger vertoon. De cultus van de bravoure-zanger was oorzaak, dat men de zanger zelf al spoedig belangrijker vond, dan de karakters die hij moest uitbeelden. Bijzonder ongelukkig was ook, dat de castraat zo snel de algemene gunst verwerfde, omdat diens vermogen om zowel mannen- als vrouwenrollen te spelen voor de zwakkere broeders onder de librettisten een te grote verleiding bleek om te weerstaan. De inhoud van vele van zulke opera's was dikwijls zo belachelijk ingewikkeld, dat men in twijfel mag trekken of ook maar iemand wist – of belangstelling er voor had – wat er zich eigenlijk op het toneel afspeelde als de handeling eenmaal begonnen was. Zo was het helemaal niet uitzonderlijk als er twee paar broers en zusters optraden, die allemaal in hun prilste jeugd door schipbreuk uit elkaar gerukt waren en die door de opera dwaalden – allemaal zonder aanwijsbare reden in travesti – en dan van tijd tot tijd in de meest zonderlinge combinaties op elkaar verliefd werden. Cavalli zag zich gedwongen een paar van die slechte libretti op muziek te zetten en er bestaat geen twijfel over, dat die werken – hoewel er prachtige muziek in voorkomt – dramatisch niet meer aanvaardbaar zijn en dat ook zullen blijven, tenzij de smaak van het publiek weer eens zo achteruitloopt. In het algemeen gesproken was Cavalli echter aan het begin en aan het eind van zijn carrière fortuinlijk door zijn samenwerking met mannen als Francesco Busenello, die ook het libretto voor 'L'Incoronazione di Poppea' schreef; Nicolò Minato, die de tekst van zijn drie laatste opera's voor zijn rekening nam en Giovanni Faustini, die verschillende van zijn vroegere werken, waaronder ook 'L'Ormindo' van tekst voorzag. Gezien zijn leermeester – en zijn eigen duidelijk theaterinstinct – is het niet te verwonderen, dat hij op de beste libretti ook met zijn beste muziek reageerde.

In de eerste plaats was Cavalli een groot melodicus die, zoals geen van zijn tijdgenoten, het vermogen bezat om met zijn melodieën in te dringen in en te reageren op een dramatische situatie. En door het cultiveren van deze sterke lyrische gave ontwikkelde hij zich duidelijk in een andere richting dan zijn voorganger.

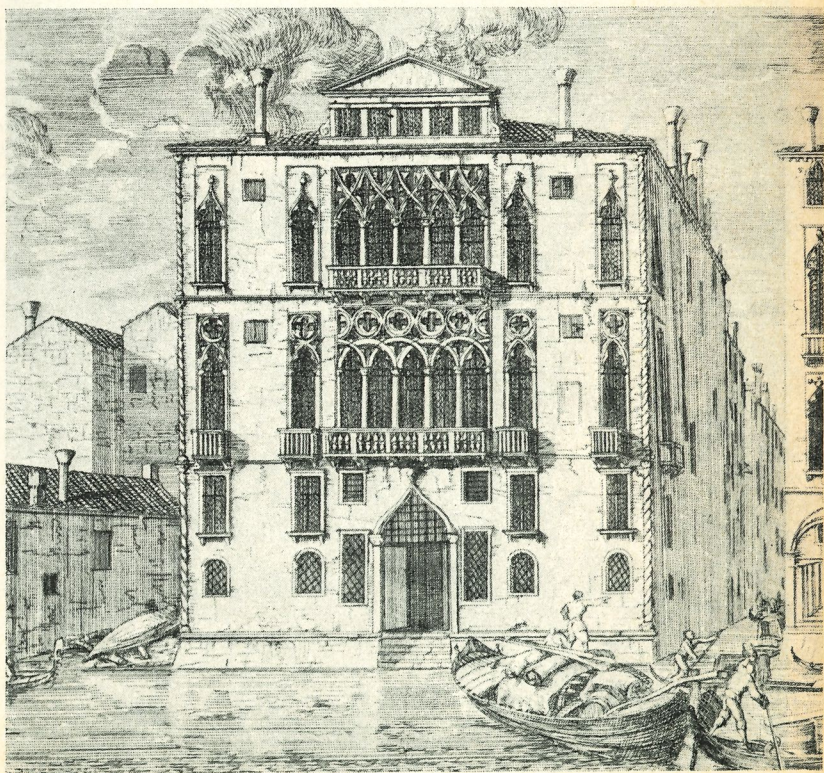
Technisch was de noodzaak om – op zoek naar een intense expressie in het nieuwe tonale systeem – nieuwe harmonieën diepgaand te bestuderen niet meer aanwezig. Dat werk was al eerder verricht en nu was het de tijd voor consolidatie en expansie binnen het systeem, dat een vorige generatie met zoveel moeite had weten te definiëren.

Toch was hij van al zijn tijdgenoten degene, die nooit de vroegere idealen van het recitatief als een vorm van intens verhoogde zeggingskracht – die meer dan de aria de basis voor het effect van een opera vormde – uit het oog verloor. En in zijn beste vorm – hoewel deze verschilde van Monteverdi – stegen zijn aria's en arioso's op uit het recitatief en doken daarin weer onder, als juwelen die, in een kroon gezet, geen zelfstandig leven leiden. Het was een stijl, die door de vraag van het publiek naar meer aria's en arietta's zou verdwijnen; recitatief was, tijdens het leven van Cavalli, een snel uitstervende kunstvorm en met het recitatief stierven ook de idealen, waarin het begin van de opera geworteld was.

Het verlangen van het publiek naar amusement stimuleerde anderzijds een verrukkelijk aspect van de opera, dat vroeger verondersteld werd een specialiteit van de opera in Rome te zijn, maar dat in feite evenzeer Venetiaans was en daar ook sterk gecultiveerd werd: de komische scène voor solo. Hierin maakt iemand – meestal een bediende en vaak in travesti – gefundeerde of misplaatste opmerkingen over de handeling van het stuk. Net als tegenwoordig had dat een praktisch doel, namelijk het mogelijk maken van een scènewisseling. Hierin was Cavalli altijd bijzonder op dreef omdat hij de kunst verstond, iets dat in eerste aanleg overbodig was, tot iets belangrijkers te maken. Hij wist aan dit soort scènes een emotionele diepgang mede te geven, die ze meer met de handeling verbond, dan ze er van scheidde: karakters blijven bij hem karakters en hun commentaar blijft, hoewel dikwijls vulgair, zowel muzikaal als verbaal doelmatig. Het wat weemoedige cynisme van de oude voedster, Eric's eerste solo, komt zeer wel overeen met de toestand waarin haar meesteres, Sicile, zich bevindt en de solo van de page Nerillo 'che città' weerspiegelt de opvatting van zijn meester, Amida, jegens de schone sexe, een houding die hij echter toch tegen het eind van de opera moet veranderen.

In de hoofd- zowel als in de bijrollen blijkt in 'L'Ormindo' duidelijk hoe groot het begrip van Cavalli voor karakters is en hoe sterk hij die weet uit te beelden. Het is

Het 'Cavalli-paleis aan het 'Canal Grande' te Venetië



fascinerend om te horen, hoe de muziek voor de jonge koningin Erisbe wijzigt, als zij zelf van het vrolijke, half-onwetende en ondeugende meisje verandert in de geliefde, die bereid is voor haar beminde Ormino te sterven. Ook hij verandert op gelijke wijze, wij zien hem als het ware voor onze ogen rijpen.

Weer geheel anders is de donkere kleur, die Cavalli aan de mysterieuze, gepassioneerde figuur van Sicile meegeeft, die vermomd is als een Egyptische prinses en aan de gespannen, introspectieve Amida, waar zij het op gemunt heeft. Een van de meest interessante figuren is Ariadeno, de ouder wordende koning, wiens koele, maar overbeleeftde houding tegen zijn jonge vrouw Erisbe aanvankelijk het onderwerp van een pittig commentaar door haar brutale kamer-meisje Mirinda is, doch wiens felle woede na haar vlucht met Ormino echt genoeg is, evenals de wreedheid waarmee hij haar dood door vergif gelast. Aan het slot lijkt deze gespletenheid te verdwijnen door het berouw en de grootmoedigheid, die hij toont wanneer hij zich realiseert wat hij gedaan heeft.

Als geheel is deze opera een fascinerend experiment in dramatisch contrast. In het begin is het een lichte komedie, waarin twee minnende paren hun relaties op een nogal oppervlakkig niveau lijken te ontwikkelen. Waarom precies de kleuren verduisteren en de gehele sfeer verandert, wordt niet geheel duidelijk, wellicht kan de oorzaak verklaard worden door de ernst van de gekwelde uitbarstingen van Sicile, die zij door haar optreden als waarzegster tevergeefs tracht te maskeren. Maar wanneer Erisbe zich realiseert dat Amida iemand anders ontrouw is, iemand die hij zo tracht te kwetsen, dan besluit zij aan haar geflirt met hem een eind te maken en alleen aan Ormino te denken: van dat ogenblik af verdiept het gehele patroon der relaties zich en de opera gaat de weg op van de ernst en tenslotte van de tragedie.

De manier waarop de muziek reageert op deze verandering is een frappant bewijs voor de originaliteit als operacomponist van Cavalli en tevens een welkome bevestiging van de reputatie, die hij in zijn tijd genoot.

Raymond Leppard

Emmy Greger en Hanneke van Bork



Inhoud

Het stuk speelt zich af in Noord-Afrika, in de stad Fez.

Eerste bedrijf. Ormino, een jonge officier, die aan de krijgstochten van Ariadeno heeft deelgenomen, bezingt juichend zijn liefde. Zijn vriend en wapenbroeder Amida komt binnen. Ook hij is verliefd: zij wisselen confidenties uit en laten elkaar een portret van hun aangebedene zien, waarbij zij tot hun ontsteltenis ontdekken, dat beide portretten van Erisbe, de jonge vrouw van koning Ariadeno, zijn. Bijna komt het tot bloedvergieten, maar zij komen overeen naar de jonge koningin toe te gaan en haar zelf een keuze te laten doen.

Amida's page, Nerillo, die het gesprek heeft afgeluisterd, wijst het publiek er op, hoe gevaarlijk de liefde kan zijn en vertelt hoe slim hij zelf in zulke zaken is. Als 'hij weg wil gaan, wordt hij gezien door drie Egyptische waarzeggers: in feite zijn het, in vermomming, prinses Sicle, Melide, haar kamenier en Erice, haar oude voedster. Sicle, die uit het verre Susio afkomstig is, werd in de steek gelaten door Amida, doch is hem – met haar bedienden – gevolgd. Onder het mom, Nerillo de toekomst te voorspellen, hoort Sicle, dat Amida verliefd is op Erisbe. Haar verdriet hierover uit zij in een prachtig lamento. Op haar beurt geeft de oude voedster, Erice, ons haar wat meer cynische kijk op de liefde en op het gevaar, die te zwaar op te nemen.

De tuin van de koningin

Erisbe beklagt zich bij haar vertrouweling, het kamermeisje Mirinda, over haar huwelijk met de reeds bejaarde, impotente Ariadeno. De beide jonge mannen verschijnen en spreken af, dat ieder van hen alleen naar Erisbe zal gaan en dat de ander zich in die tijd zal verbergen en meeluisteren. Allebei worden zij bijzonder hartelijk begroet, steeds tot grotere ergernis van de verborgen medeminnaar. Als zij tenslotte met allebei geconfronteerd wordt, geeft Erisbe te kennen dat ze, omdat ze met iemand als Ariadeno getrouwd is, genoeg liefde voor twee er bij heeft en dat ze dus maar niet jaloeers moeten zijn. Op dat moment komt de koning op, wisselt uitgebreide, doch koele beleefdheden met Erisbe uit en verzoekt haar, bijzonder vriendelijk te zijn voor de twee jonge edelen, die immers voor hem gevochten hebben en maar al te graag stemt ze daarin toe. Mirinda, het kamermeisje, dat alleen achtergebleven is, vraagt het publiek om begrip voor de hachelijke positie van de koningin en geeft de raad haar voorbeeld te volgen, wanneer men zich in een soortgelijke situatie zou bevinden.

Het paleis

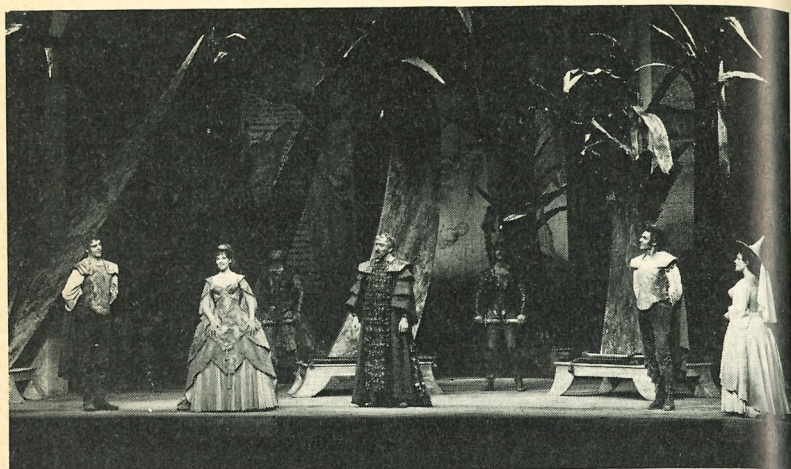
Mirinda maakt het haar van de koningin op en zij zingen samen, hoe de vlechten de verwickelingen in de liefde symboliseren.

Amida komt binnen, gevolgd door Sicle, Melide en Erice. Sicle geeft voor, uit de hand te kunnen lezen en beschuldigt Amida, dat hij een prinses in een vreemd land in de steek heeft gelaten. Hij geeft zo duidelijk blijk van schuld, dat de jonge koningin er door ontgoocheld is. Haar vertelt Sicle nog, dat alleen Ormino trouw is en werkelijk van haar houdt. De oude voedster, Erice, maakt stilletjes een afspraak met de in verlegenheid gebrachte Amida om hem 's nachts in een grot buiten de stadsmuren te ontmoeten, waar magische riten zullen worden gehouden, die hem kunnen helpen, zich van zijn rivaal te ontdoen en de gunst van Erisbe te winnen. Melide, die achterblijft, vertelt dat zij ook wel zou willen beminnen, als dat maar niet zo'n ingewikkelde en verdrietige zaak was.

De haven, een schip onder zeil

Bedroefd omdat het lichte driehoeksspel met haar aanbidders niet meer mogelijk is, verbreekt Erisbe haar band met Amida. Ormino, die naar zijn eigen land teruggeroepen wordt, zoekt haar op. Erisbe, die er nu wel van overtuigd is dat hij haar ware liefde is, stemt er impulsief in toe, met hem mee te gaan.

Tweede bedrijf. Deze akte begint met een komische scène voor Nerillo die, terwijl hij op zijn meester wacht, zijn ideeën over de liefde uiteenzet en quasi onschuldig een boekje opendoet over de vreemde situaties waarin hij in de stad verzeild is geraakt.



Een grot buiten de stadsmuren

Sicle en Melide worden door de oude voedster, Erice, de grot ingestuurd om de magische ritën voor te bereiden. Wanneer Amida verschijnt, begint Erice met toverkunsten en roept de geest van een jonge vrouw op, die toen zij verlaten werd, terwille van haar liefde vrijwillig de dood is ingegaan. Op dat moment verschijnt Sicle als 'geest' en maakt haar vroegere minnaar verwijten. Amida is vol berouw en kan slechts met moeite er van overtuigd worden, dat de 'geest' in werkelijkheid de levende Sicle is. Tenslotte gelooft hij dat toch en wordt het paar herenigd.

Dan volgt de handeling verder de lotgevallen van Ormino en Erisbe.

Mirinda, die zich terughaaft naar de stad, verdiept zich in gissingen over de reactie van de koning op de vlucht van Erisbe en vraagt het publiek (onder verontschuldiging voor de misschien wat minder delicate sentimenten) om clementie voor de motieven van de koningin om te vluchten.

Het paleis

Ariadeno, die in toorn is ontstoken, zendt schepen achter het vluchtende paar aan. Er komt bericht binnen, dat hun schip op de kust is gelopen en dat de koningin en Ormino gevangen zijn genomen. Ariadeno geeft Osmano, de kapitein van zijn lijfwacht opdracht met een gifbeker naar hen toe te gaan en hun bevel te geven die te ledigen. Op weg naar de gevangenis ontmoet Osmano Mirinda en vertelt haar wat er te gebeuren staat. Zij belooft met hem te trouwen, als hij een manier weet te bedenken om haar meesteres en Ormino te redden.

In de gevangenis

Ormino en Erisbe wachten gelaten op de dood, die Osmano zal brengen; zij drinken de beker leeg. Ariadeno komt op, vol wraakzuchtige woede, doch wanneer hij de lichamen van de jonge gelieven ziet, krijgt hij berouw en is bereid alles te vergeven. Dan bekent Osmano, dat hij met de bedoeling hun leven te redden, in plaats van vergif een slaapdrank heeft toegediend. De gelieven komen weer bij en Ariadeno doet, vol blijdschap, afstand van koningin en kroon ten gunste van Ormino. Amida en Sicle nemen vol vreugde deel aan de viering van de gelukkige afloop van de perikelen van het liefdespaar.

Raymond Leppard

Synopsis

The scene is set in North Africa: the city of Fez

Act I. Ormino, a young officer who has been fighting in King Ariadeno's wars, sings jubilantly of his love. His friend and brother officer, Amida, enters. He, also, is in love: the two exchange confidences and show each other the portraits of their beloved which, to their consternation, they discover to be of the same lady - Erisbe, the young wife of King Ariadeno. Bloodshed is narrowly averted, but they decide to go to the young Queen and make her choose between them. Amida's page, Nerillo, who has been listening, points out to the audience the perils of love and the wisdom which he has acquired in the matter. As he leaves, he is apprehended by three Egyptian fortunetellers; beneath their disguise, they are in fact the Princess Sicle, Melide her maidservant, and Erice her old nurse. Sicle, from distant Susio, was formerly betrayed by Amida, and now she and her servants have followed him to Fez. While pretending to tell Nerillo's fortune, Sicle finds out that Amida is in love with Erisbe, and gives way to her sorrow in a beautiful lament. The old nurse Erice, in her turn, gives us her more cynical view of love and the dangers of taking it too seriously.

The Queen's garden. *Erisbe complains to her maid and confidante, Mirinda, of her marriage to the ageing, impotent Ariadeno. The two young men appear apart and agree to go one at a time to Erisbe, the other meanwhile hiding and listening. Both are in turn greeted rapturously, to the distress of the other on each occasion. When, finally, she is confronted by both of them, Erisbe declares that, being married to someone like Ariadeno, she has plenty of love for two more and that they must not be jealous. At this moment the King approaches, and, exchanging cold, elaborate courtesies with Erisbe, he asks her to be kind to the two young noblemen who have fought for him: to this she readily agrees!*

Left alone on the stage, *Mirinda*, the maid, begs the audience to understand the Queen's predicament and urges them, should they find themselves in a similar situation, to follow her example.

The palace. *Mirinda* is dressing the Queen's hair and they sing of the way the tresses symbolise the entanglements of love. *Amida* comes to them, closely followed by *Sicle*, *Melide* and *Erice*. Under the guise of reading hands, *Sicle* accuses *Amida* of betraying a Princess in a foreign land. His obvious guilt disillusiones the young Queen, who is also told by *Sicle* that only *Ormindo* is faithful and truly loves her. The old nurse, *Erice*, secretly arranges to meet the discomfited *Amida* that night at a cave outside the city walls, where magic rites may be performed to help him defeat his rival and win *Erisbe*. *Melide*, left alone, explains that she too would like to love if only it were not such a complicated and distressing business.

The harbour: a ship ready to sail. Sad that the lighthearted lovers' triangle is no longer possible, *Erisbe* renounces her ties with *Amida*; to her comes *Ormindo*, who is summoned away to his own country. *Erisbe*, convinced that he is her only love, impulsively agrees to sail away with him.

Act II. The act begins with a comic scene for *Nerillo*, who, while waiting for his master *Amida*, develops his views on love and points out, with feigned innocence, some of the more startling, manifestations which he has come across in the city.

A cave outside the city walls. *Sicle* and *Melide* are sent into the cave to prepare for the magic rites by the old nurse *Erice*. When *Amida* appears, she performs a spell conjuring up the spirit of a young woman who, betrayed, has killed herself for love. At this point *Sicle* appears as the 'spirit' and reproves her former lover. *Amida* is struck with remorse and only with some difficulty is persuaded that the 'spirit' is in fact *Sicle* living. He is persuaded and they are finally reunited.

The plot now returns to follow the fate of *Ormindo* and *Erisbe*. *Mirinda*, hurrying back to the city, conjectures upon the King's reaction to *Erisbe*'s flight, at the same time asking the audience (with apologies for any indelicacy of sentiment) to sympathise with the Queen's motives in running away.

The Palace. *Ariadeno*, in a rage, sends ships after the runaway couple. News comes that the lovers' ship has been wrecked upon the shore, and the Queen and *Ormindo* taken prisoner. *Ariadeno* orders that *Osmano*, his captain of the guard, go to them with a poison cup and command that they drink of it and so kill themselves.

On the way to the prison, *Osmano* meets *Mirinda* and tells her what has happened. She promises her hand if he will only think of a way to save her mistress and *Ormindo*.

In the prison. *Ormindo* and *Erisbe* await and accept the death that *Osmano* brings; they drink the poison. *Ariadeno* enters, at first full of vindictive anger, but on seeing the bodies of the two young lovers, he is overcome with remorse and desire to forgive. At this *Osmano* confesses that, intending to save their lives, he had exchanged a sleeping draught for the poison. The young lovers are revived, and *Ariadeno*, overjoyed, relinquishes his Queen and his crown to *Ormindo*. *Amida* and *Sicle* join in celebrating the happy solution of lovers' trials.

Raymond Leppard