

Fra l'ombra e gl'orrori



Nahuel Di Pierro, *bass*

Nicholas Scott, *tenor* *

Guillaume Gutierrez, *tenor* *

Nicolas Brooymans, *baritone* *

Ensemble Diderot

Johannes Pramsohler, *violin & director*

* track 2

Michelangelo Rossi (1601/02–1656)

Erminia sul Giordano (Rome 1633)

- 1 Sinfonia per introduzione del prologo 01:25

Claudio Monteverdi (1567–1643)

L'incoronazione di Poppea (Venice 1642/1643), Act II, Scene 3

- 2 [Seneca, Familiari] “Amici, è giunta l’hora” 05:05

Francesco Cavalli (1602–1679)

Ercole amante (Paris 1662), Act V, Scene 2

- 3 [Ercole] “Ma qual pungente arsura” 04:28

Antonio Sartorio (1630–1680)

La Prosperità di Elio Seiano (Venice, 1667), Act III, Scene 10

- 4 Aria [Tiberio] “Selve amiche” 03:43

Marc’Antonio Ziani (1656–1711)

Alba Soggiogata da’ Romani (Mantua 1686), Act II, Scene 6

- 5 Ritornello con 2 trombe 00:59
6 Recit. [Metio] “La fronte a quei superbi” 00:37
7 Aria [Metio] “All’armi, all’armi” 01:08

Il duello d’amore e di vendetta, (Venice 1700)

- 8 Sinfonia 02:06

Antonio Giannettini (1648-1721)

L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone (Modena, 1692), Act III, Scene 8

- 9 Aria [Aspasio] “Fra l’horror d’ombre terribili” 04:11

Giovanni Bononcini (1670–1747)

Il ritorno di Giulio Cesare (Vienna 1705)

- 10 Ouverture 04:47
11 Recit. [Giulio Cesare] “Sì, torno, o bella” 00:55
12 Aria [Giulio Cesare] “Occhi belli, occhi possenti” 05:49

George Frideric Handel (1685–1759)

Aci, Galatea e Polifemo, HWV 72 (Naples 1708), Part II

- 13 Aria [Polifemo] “Fra l’ombre e gl’orrori” 05:01

Agrippina, HWV 6 (Venice 1709), Act II, Scene 4

- 14 Recit. [Claudio] “Nella Britannia vinta” 00:40
15 Aria [Claudio] “Cade il mondo” 03:50

Alessandro Scarlatti (Naples 1679)

La caduta de’ decemviri, HWV 72 (Naples 1708), Part II

- 16 Sinfonia 04:48

La gloria di primavera, (Naples 1716), Part II

- 17 Recit. accomp. [Giove] “Trassi dal nulla il tutto” 01:50
18 Aria [Giove] “Dell’alba e dell’aurora” 03:41

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Tito Manlio, RV 738 (Mantua 1719), Act I, Scene 2

19 Aria [Tito Manlio] “Se il cor guerriero” 03:01

Orlando, RV 728 (Venice 1727), Act II, Scene 13

20 Scene [Orlando] “Ah sleale, ah spergiura” 05:08

George Frideric Handel

Orlando, HWV 31 (London 1733), Act III, Scene 6

21 Recit. accomp. [Zoroastro] “O voi del mio poter” 01:10

22 Aria [Zoroastro] “Sorge infausta una procella” 04:38

Rinaldo, HWV 31 (London 1711), Act I, Scene 3

23 Aria [Argante] “Sibillar gli angui d’aletto” 04:53

Violin

Johannes Pramsohler *
Roldán Bernabé *
Guillermo Santonja di Fonzo
Maria Galetta
Rodrigo Aros
Izleh Henry
Damaris Heide-Jensen
Yuna Lee (also viola)

Viola

Alexandre Baldo
Isabel Juárez
Katharina Egger
Yuna Lee

Cello

Gulrim Choï **
Cécile Verolles
Adriana Isaku (Cavalli)

Double bass

François Leyrit

Harpsichord

Philippe Grisvard **

Theorbo, Archlute, Baroque guitar

Nicolas Achten **

Recorder

Alexis Kossenko
Mélanie Flahaut

Oboe

Jon Olaberria
Martin Roux

Bassoon

Josep Casadellà

Trumpet

Alejandro Sandler
Mauricio Ahumado

Timpani

Rodolphe Théry

* Solo

** Basso continuo

“The bass voice is suitable for almost nothing other than the emotion of anger”

Benigne de Bacilly (L’Art de bien chanter, 1668)

This quote from Bacilly’s widely read and influential vocal treatise of 1668 is representative of a widespread approach to composition for the bass voice. Although Bacilly claimed that there were limits to the bass singer’s artistic expressiveness, composers throughout history (especially outside France) have proven the contrary and expanded the possibilities of these low voices. The works that Handel and Scarlatti wrote for their basses Giuseppe Maria Boschi, Antonio Montagnana, Antonio Francesco Carli, and Antonio Manna number among the most difficult that a singer can perform and testify to the fact that an extremely high vocal culture prevailed in all voice ranges. Contemporaries regularly praised the profundity, power, and gentleness of these bass singers and emphasized the particular accuracy of their intonation in singing wide intervals.

The stars of the Italian baroque opera were the castrati. Today, however, we often seem to forget that they have disappeared and will hopefully also never return. Too often we lose sight of the fact that their world was populated by a great multitude of singers of all vocal ranges, who in some cases could even compete with the best *primo uomo*.

In operatic situations, basses mainly represent nobility and authority and are therefore usually cast as fathers, kings, gods, philosophers, and judges. They are rarely given truly villainous roles, because the bad guys are usually baritones with their combination of dark vocal quality and often throaty high notes. Even after decade-long careers, bass singers can

count kissing scenes with women on one hand because romantic roles are practically non-existent in the repertoire. This is the domain of the tenor with his high notes and gentle sensuality. Occasionally there is a character who suffers from unrequited love, but this love is mostly just a vain hope. Mozart's Figaro is probably one of the only roles in which the bass gets the girl at the end – although the role is often sung by a baritone.

The program of the present album highlights the fascinating vocal range of the bass and traverses the repertoire from the beginnings of opera to its heyday in the high baroque period in the most prestigious theaters of Venice, Rome, Naples, Vienna, Paris, and London. It was our wish not only to record the great arias of the baroque repertoire, but also to bridge the gap that seems to exist between Monteverdi and Handel.

It is not easy to find germane excerpts for bass in operas composed between 1650 and 1700. First, relatively little was written for this voice, and these were more often than not secondary, comic roles. Second, there is rarely a whole scene consisting of recitative and aria, and, third, the arias are often too short to make it worth singing them out of context. The closer to the end of the *seicento*, the less was written for bass voices, and operas came into being in which only high voices were to be heard. But we had success and were able to unearth some breathtaking arias and scenes that can be heard here as world premiere recordings. These trace the development of the bass voice over a period of more than 100 years of musical history and introduce several composers who contributed greatly to opera and yet are little known today. At the same time, this program makes it possible to show the development of the opera orchestra, going through all stages from one-on-a-part “chamber music” settings for Roman private salons and Venetian theaters, whose acoustics were actually designed for spoken plays, to the Baroque orchestral apparatus that had to fill the largest theaters with sound.

We begin our journey in Rome. For his opera *Erminia sul Giordano* based on Torquato Tasso's epic *The Liberated Jerusalem*, Michelangelo Rossi chose the later so typical Roman instrumentation of four violins. The Sinfonia (**track 1**), which introduces the prologue,

astonishes through the concentration of a number of instruments in the soprano range with its fabulous, silvery sound.

From a historical perspective, we remain in Rome. But musically, we are going to Venice – to Claudio Monteverdi’s last opera, *L’incoronazione di Poppea*, and the first major bass role in the history of opera. **(track 2)** Seneca praises the tranquility of his life in the country when Liberto brings Nero’s fatal command to him. In full accordance with the Stoic virtues, the philosopher welcomes death as a happy fate. He gathers his disciples around him and opens his wrists in the bath.

Although Seneca is dead already halfway through the story (incidentally, this is often the fate of the bass: he either dies early or is only needed as a *deus ex machina* toward the end), he is the key to this opera. The other figures – all representatives of Rome’s vulgar upper class – fall more than ever into total decadence after his death, while Seneca still appears in the dialogues in the following scenes as a positive force, against which the struggle continues. The whole opera is a battle of love and happiness against virtue, and Seneca, whether he sings with a sonorous bass or not, represents virtue.

For the orchestral forces, we have consciously not opted for the luxury instrumentation of *Orfeo*, composed for Mantua, which is often employed as the standard for all of Monteverdi’s operas. The goal was not to rely on superficial effects but rather to achieve the greatest possible expression with the most economical means available in Venice at the time.

In contrast, almost twenty years later, things were extremely pompous in Paris. On the occasion of Louis XIV’s wedding with the Infanta Maria Theresa, the ruling minister, Cardinal Mazarin, had an opera performed that was intended to call forth astonishment with its impressive musical forces and unprecedented visual wonders. *Ercole amante* was the most magnificent spectacle hitherto conceived in Europe, and for which Mazarin engaged his compatriot, the Venetian Francesco Cavalli, who was “considered the first man in Italy in his art.”

The construction of a spectacular engine room in the Palais des Tuileries took so long that Mazarin died before he could inaugurate it. Jean-Baptiste Lully, who had been appointed the king's music director, sabotaged his colleague by inserting an eighteen-part "Grand Ballet," which the sovereign danced with his entire family and was even lifted into the air for the final apotheosis. The opera, which was "too Italian" for the Parisian audience, and apparently almost inaudible due to the noise of the machines, was (surely also consciously) ignored in favor of the French ballet. The day after the last performance, Cavalli was sent home and vowed to no longer "tire himself out in operas" in the future. Lully, however, copied all his ideas and in 1673 performed to great success *Cadmus et Hermione*, which was based entirely on *Ercole amante* and afterwards regarded as the first French *tragédie lyrique*.

The allocation of the vocal ranges in *Ercole amante* is virtually upside down for an Italian opera. The hero, Hercules, is a bass, and at the premiere castrati took over the comic roles. Before the wedding ceremony, Licco gives Iole Nesso's robe. After the priests have wished the couple good luck, Ercole asks Iole for the robe and puts it on to make a sacrifice to the gods. However, it causes him such pain that he jumps into the fire for relief and dies. **(track 3)**

Due to the mixture of Italian and French characteristics, *Ercole amante* is stylistically highly diverse. For the orchestral scoring, we took our cue from the proportions of the "Vingt-quatre Violons du Roi," in which there are no double basses, but rather the lowest bass instruments, so-called *basses de violon*, are numerically on a par with the first violins. The result is a wonderfully velvety, floating sound that beds Hercules as if on a cloud in his final minutes.

The plot of Antonio Sartorio's *La Prosperità di Elio Seiano* is based on historical events and characters in order to develop a fictional story. Sejanus, the favorite of Roman emperor Tiberius, wants to marry the noble Agrippina, but suddenly turns his back on her. Agrippina's revenge becomes the central narrative strand of the play.

In this scene **(track 4)**, Tiberius, old and tired, places the reins of the empire in the hands of Sejanus, the leader of the Praetorian Guard. In the aria "Selve amiche," he anticipates

the delights of country life and tranquility. It is impressive how Sartorio lets great melancholy flow into the aria, turning it into the song of a man who is withdrawing not only from power and from Rome, but above all from the world. One senses that he is ready to welcome death (in fact, Tiberius retired to Capri at the end of his life).

In this opera, the emperor is not portrayed in the usual image of a cruel old lecher, a kind of antecedent to the insane despot Caligula, his successor. Sartorio characterizes him as a wise and just man, even though he is misused by the intrigues of his favorite. Musically, the composer treats him as if he were a *filosofo*: of all the arias in this opera, this one, with its intelligent counterpoint, is compositionally the best.

We move only a short distance from Rome. Roman king Tullus Hostilius, who is historically not documented, attacks the hostile city of Alba Longa and captures the daughter of its last leader, Mettius Fufetius. In this scene (**tracks 5–7**), Mettius calls to battle to bring back his daughter. This is a second version, conceived for Mantua, of the opera *Tullo Ostilio* which was premiered in Venice a year earlier. While Mettius does not get a chance to speak at all in the first version, here he received this charming little scene, which impressively showcases Marc'Antonio Ziani's meticulous compositional skills.

Ziani, a native of Venice, was initially a singer at San Marco and became court chapel master in Vienna toward the end of his life. The exuberant overture to the opera *Il duello d'amore e di vendetta*, performed in 1700 in the Venetian Teatro Vendramino di S. Salvatore (today: Carlo Goldoni Theater), is also an example of the power that Ziani achieves in his music with the use of counterpoint (it begins immediately with a *fugato*) and surprising harmonies. (**track 8**)

Antonio Giannettini also worked as a singer at St. Mark's Cathedral before he was appointed court chapel master in Modena. *L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone* was commissioned by Duke Francesco II d'Este for the festive entry of his bride, Princess Margherita Farnese, in Modena on 9 November 1692. Against the backdrop of a tense political

environment that revolved around questions of succession and government, this lavish gala production was a propagandistic celebration that took place in a highly contradictory context. Several years earlier, the duke had for all intents and purposes privatized the opera in Modena, outsourcing it to the Teatro Fontanelle, but used the performance of this opera politically for his own purposes. The extravagance with which *L'ingresso* was produced (one can still today view the astronomical invoices) resulted in such huge losses for the theater that opera in Mantua subsequently came to an abrupt end.

The story revolves around the grotesquely rowdy celebrations to mark Claudio Nerone's coming of age, at which old ladies, dressed as nymphs, dance ecstatically and Roman senators are ridiculed. Virtue is mocked, but triumphs in the end. Giannettini mixes the serious with the ridiculous and the sentimental with the moral in an entertaining manner. In the scene recorded here (**track 9**), the Roman senator Aspasio sits in prison, chained to a rock, and philosophizes about death and love.

From the invoices, we know the original orchestral formation of the premiere: four violins, four violas, two cellos, a double bass, harpsichord, and theorbo. The concertmaster was a certain Tomaso Vittelli (very probably Tomaso Antonio Vitali, the supposed author of the famous chaconne).

Giovanni Bononcini, born in Modena and trained in Bologna, went via Rome and Venice to Vienna, where he composed *Il ritorno di Giulio Cesare*, a so-called "Festa per Musica" for the Viennese court theater. The occasion was the victorious return of Crown Prince Joseph, who took part in the reconquest of the fortress of Landau from the French during the War of the Spanish Succession in 1704 and who in the following year became Holy Roman Emperor (as Joseph I) after the death of his father. He also shared his father's great interest in music and, like him, was also active as a composer. Bononcini's serenade is an allegorical homage in which the composer establishes a historical connection to the Roman statesman Gaius Julius Caesar.

In the so-called African War, Caesar defeated the republican senate's troops at the Battle of Thapsus in the province of Africa on 6 April 46 BCE and then abolished the Kingdom of Numidia (a historical landscape that encompasses large parts of modern-day Algeria and Tunisia). His subsequent entry into Rome was celebrated with a triumphant feast. In Bononcini's serenade, Calpurnia, Caesar's last wife, waits impatiently for the return of her husband, who in turn sees "all the beauty in all of Rome" in the face of his beloved and can hardly wait to victoriously return to her. The aria recorded here with the prefixed recitative (**tracks 11–12**) is the great love scene and climax of the serenade – a splendidly exuberant declaration of love, conceived by Bononcini as a chaconne in which two solo violins accompany the singer in a virtuoso manner.

If as a composer of the seventeenth and eighteenth centuries, you wanted to write operas, you had to go to Italy. Nowhere else could you learn such lyricism. George Frideric Handel went on a four-year study trip that took him to Florence, Naples, Rome, and Venice. In Italy, Handel established his subsequent international fame with some of his most imaginative works. The dramatic cantata *Aci, Galatea e Polifemo* was a commissioned work premiered in Naples in 1708 on the occasion of a wedding.

The story is based on a tale from the thirteenth book of Ovid's *Metamorphoses*. The nymph Galatea, a daughter of the sea god Nereus, is happily in love with Aci. The one-eyed giant Polifemo likewise desires her and, in a fit of jealousy, slays Aci with a rock. Galatea asks Nereus to turn Aci's blood into a silver spring and let him live on as a river god so that she can find him again in the water.

Although Polifemo is a monster, the listener's revulsion is mixed with pity. Handel managed to give the role depth through his virtuoso handling of discriminatingly designed musical affects. The role of Polifemo poses a particular challenge for the singer due to its wide compass of more than two and a half octaves. Our album "Fra l'ombre e gl'orrori" is named after the eponymous aria (**track 13**), an aria that displays the greatest ambitus in the entire

bass repertoire. Handel has the singer accompanied by a warm string sound, which is lent an eerie tinge by two recorders.

Back to the plot of Monteverdi's *Poppea* . . . In Handel's opera *Agrippina*, composed for Venice, however, the libretto concentrates entirely on the intrigues of the title heroine: Agrippina, Nero's mother, does everything she can to overthrow her husband, Emperor Claudius, and bring her son to power. This opera about great ambitions, political intrigue, and the twisted path to power is one of Handel's strongest early works and was his greatest operatic success up to this point. In our scene (**tracks 14–15**), Emperor Claudius Augustus tells that he subjugated Britain and praises the empire, which is subject to the Capitol. The aria – a classic example for Handel's bass arias, which the composer recycled from his Roman oratorio *La Resurrezione* – was in turn written for an exceptional singer: large leaps and an unusual compass demand a very solid technique from the soloist. At the very beginning, there is a descending triad down to low D, where baritones frequently fall short.

Music history owes a momentous innovation to Alessandro Scarlatti: the introduction of the tripartite “Sinfonia” with the fast–slow–fast movement scheme, which he regularly used starting in 1681 as introductory music for his operas. This form soon became mandatory for all Italian opera composers and was the starting point for the development that ultimately led to the creation of the classical symphony.

The libretto of the opera *La caduta de' Decemviri* refers to the *decemvirs*, magistrates who were appointed in Rome in 451 BCE to write a new legal code to regulate the status of the patricians and plebeians. Having fulfilled their task, they refused, under the leadership of Appius Claudius, to relinquish their exorbitant powers. The conflict led to a murder, resulting in a popular uprising that forced the *decemvirs* to abdicate. Appius Claudius was condemned and committed suicide. (**track 16**)

The text for Scarlatti's *La gloria di Primavera* was written by the same librettist who had provided that for Handel's *Aci, Galatea e Polifemo*. It was a celebratory serenade on the

occasion of the birth of the Habsburg Archduke Leopold. It commemorated the joyous event and thematized the Peace of Utrecht, which ended the War of the Spanish Succession. Jupiter, who only appears in the second part, was sung at the premiere by Antonio Manna, who had also been Handel's first Polifemo. In the serenade, the seasons become an allegory of the life of the archduke, who unfortunately died as an infant a few months after the premiere. **(tracks 17–18)**

While Scarlatti took a very experimental approach in his vocal works (especially in his solo cantatas) and created music for absolute connoisseurs, and Handel had a great gift for looking deep into the human soul, which usually manifested itself in enchanting vocal melodies, the affects in Antonio Vivaldi are found above all in the brilliant orchestral writing. His “Dramma per musica” *Tito Manlio* came into being for the 1719 carnival season in Mantua. The story is based on a historical event from Rome's early period. The Latin tribes allied with Rome demanded equal political rights in the state. When the Roman Senate refused this, they revolted and declared war. In the aria “Se il cor guerriero” **(track 19)**, the consul Tito Manlio sends his son off to reconnoiter the Latin camp, but reminds him of a law which states that combat operations outside military formations are not permitted. Manlio disobeys his father's orders and is sentenced to death by beheading.

One is sometimes inclined to refer to Vivaldi's vocal music as sung violin concertos, since the composer often seems to use the same formulas that are well suited to the hand of a violinist but often become unsingable for vocalists. But this is not the case in the following unusual and breathtaking scene from his opera *Orlando*. **(track 20)** The characters are all based on Ludovico Ariosto's story *The Furious Roland*, which was popular in the eighteenth century. The framework plot is a war between the Franconians under Emperor Charlemagne and their Christian allies on the one side and the pagan troops on the other.

Angelica, a Chinese princess who is considered the most beautiful woman in the world, is constantly on the run from her admirers – especially the love-crazed Orlando. Ultimately, she falls in love with the pagan soldier Medoro, whom, after suffering a wound, she nurses

back to health and marries. When Orlando finds the pair's vows of love carved into trees, his world falls apart and he loses his mind. With its dynamic dialog between the singer and the orchestra, Orlando's mad scene, recorded here, constitutes the climax of the opera.

In contrast to Vivaldi, in Handel's *Orlando* the title hero is sung by a contralto. Handel (or the unknown librettist) had the congenial idea of having the events guided by a magician (Zoroastro, sung by a bass), through whom the knight's adventurous journey becomes a search for his own self. Along with his sanity, he also loses his own self, which he only regains by means of Zoroastro's cure. Freed not only from delusion but also from the distraction of love, Orlando, as a purified knight, can subsequently dedicate his life to Mars, the god of war. In the fabulous coloratura aria "Sorge infausta una procella" (**tracks 21–22**), Zoroastro explains to Orlando that the lover often loses his mind. He transforms a picturesque grove into a terrifying cave to prove to the hero that he can cure him of madness.

For the last aria of our program (**track 23**), we go back two decades in Handel's career. The story picks up where we began our journey: with Tasso's *Gerusalemme liberata*. And once again we find a great example of Handel's brilliance in portraying characters. Argante, the King of Jerusalem, enters the gates with great pomp – one could imagine, given the arsenal of instruments Handel calls for, in order to fight. However, fearing defeat, he requests a three-day truce for the afflicted, besieged city.

If one fast forwards a few decades and arrives chronologically at Mozart, one can see that the bass becomes increasingly important in the opera plot. Composers seem to have increasingly recognized the fabulous qualities of this captivating voice register. If one takes a closer look, however, one realizes that even prior to this they already played an important role and often represent the solid basis, the resting and pivotal point of an entire opera, although in the end they only get a fraction of the limelight.

Johannes Pramsohler



„Die Bassstimme ist für fast nichts anderes
geeignet
als für die Emotion des Zorns.“

Benigne de Bacilly (L'Art de bien chanter, 1668)

Dieses Zitat aus Bacillys viel gelesenen und einflussreichem Vokaltraktat von 1668 ist repräsentativ für eine weit verbreitete Herangehensweise an die Komposition für die Bassstimme. Obwohl er behauptet, dass dem Basssänger Grenzen für die künstlerische Ausdrucksfähigkeit gesetzt sind, haben Komponisten (vor allem außerhalb Frankreichs) im Laufe der Geschichte das Gegenteil bewiesen und die Möglichkeiten dieser tiefen Stimmen erweitert. Die Musik, die Händel und Scarlatti für ihre Bässe Giuseppe Maria Boschi, Antonio Montagnana, Antonio Francesco Carli und Antonio Manna geschrieben haben, gehört mit zum Schwersten, was ein Sänger leisten kann und zeugen davon, dass eine extrem hohe Gesangskultur in allen Stimmlagen vorherrschte. Zeitgenossen lobten regelmäßig die Tiefe, Kraft und Sanftheit dieser Basssänger und hoben die besondere Genauigkeit der Intonation beim Treffen entfernter Intervalle hervor.

Die Stars der italienischen Barockoper waren die Kastraten. Wir scheinen heute aber oft zu verdrängen, dass sie verschwunden sind und auch hoffentlich nie wiederkehren werden. Zu oft vergessen wir, dass ihre Welt von einer großen Schar von Sängerinnen und Sängern aller Stimmlagen bevölkert war, die gar in einigen Fällen mit dem besten *Primo uomo* konkurrieren konnten.

Bässe vermitteln in Opernsituationen hauptsächlich Adel und Autorität und werden deshalb in der Regel als Väter, Könige, Götter, Philosophen und Richter eingesetzt. Wirklich böse Rollen werden ihnen nur selten zuteil, denn die Bösewichte sind in der Regel Baritone

mit ihrer Kombination aus dunkler Stimmqualität und oft rauer Höhe. Kusszenen mit Frauen können Basssänger auch nach jahrzehntelangen Karrieren an einer Hand abzählen denn romantische Rollen kommen im Repertoire praktisch nicht vor. Dies ist die Domäne des Tenors mit seinen Spitzentönen und seiner sanften Sinnlichkeit. Gelegentlich gibt es eine Figur, die unter unerwidelter Liebe leidet, aber diese Liebe ist meist nur eine vergebliche Hoffnung. Vermutlich ist Mozarts Figaro eine der einzigen Rollen, bei der am Ende der Bass das Mädchen bekommt – obwohl die Rolle oft von einem Bariton gesungen wird.

Das Programm des vorliegenden Albums stellt also die faszinierende Stimmlage des Basses in den Mittelpunkt und durchquert das Repertoire von den Anfängen der Oper bis zu ihrer Blüte im Hochbarock in den angesehensten Theatern von Venedig, Rom, Neapel, Wien, Paris und London. Unser Wunsch war es, nicht nur die großen Arien des Barockrepertoires aufzunehmen, sondern auch die Lücke zu schließen, die zwischen Monteverdi und Händel zu klaffen scheint.

Es ist nicht einfach, konsistente Auszüge für Bass in Opern, die zwischen 1650 und 1700 komponiert wurden, zu finden. Erstens wurde relativ wenig für diese Stimme geschrieben, und oft handelt es sich um eher sekundäre, komische Rollen. Zweitens gibt es selten eine ganze Szene aus Rezitativ und Arie und drittens sind die Arien oft zu kurz, als dass es sich lohnen würde, sie aus ihrem Kontext losgelöst zu singen. Je näher das Ende des Seicento rückte, desto weniger wurde außerdem für Bassstimmen geschrieben und es entstanden Opern, in denen nur hohe Stimmen zu hören waren. Aber wir wurden fündig und haben einige atemberaubende Arien und Szenen ausgegraben, die hier als Weltersteinspielung zu hören sind und somit die Entwicklung der Bassstimme in einer Zeitspanne von über 100 Jahren Musikgeschichte nachzeichnen und dabei mehrere heute wenig beachtete Komponisten vorstellen, die viel zur Oper beigetragen haben. Gleichzeitig erlaubt dieses Programm, die Entwicklung des Opernorchesters aufzuzeigen, die von "kammermusikalischer" Einzelbesetzung für römische Privatsalons und venezianische Theater, deren Akustik eigentlich für Sprechstücke ausgelegt

war, bis zum barocken Orchesterapparat, der die größten Theater mit Klang füllen musste, alle Stadien durchläuft.

Wir beginnen unsere Reise in Rom. Michelangelo Rossi wählte für seine Oper *Erminia sul Giordano* aus Torquato Tassos Epos *Das befreite Jerusalem* die später so typisch römische Besetzung mit vier Geigen. Die den Prolog einleitende Sinfonia (**Track 1**) verblüfft mit der Ballung mehrerer Instrumente im Sopranbereich durch ihren fabelhaften, silbrigen Klang.

Geschichtlich bleiben wir in Rom, musikalisch gehen wir aber nach Venedig – zur letzten Oper von Claudio Monteverdi und ersten großen Bassrolle in der Geschichte der Oper. (**Track 2**) Seneca preist die Beschaulichkeit seines Landlebens, als ihm Liberto den tödlichen Befehl Neros überbringt. In voller Übereinstimmung mit den stoischen Tugenden begrüßt der Philosoph den Tod als glückliches Schicksal. Er versammelt seine Schüler um sich und öffnet sich im Bad die Pulsadern.

Obwohl Seneca nach der Hälfte der Handlung tot ist (übrigens oft das Schicksal des Basses: Entweder stirbt er früh oder wird erst gegen Ende hin als *deus ex machina* gebraucht), ist er der Schlüssel zu dieser Oper. Die übrigen Figuren – allesamt Vertreter Roms vulgärer Upper Class – verfallen nach seinem Tod erst recht in totaler Dekadenz, während Seneca jedoch in den folgenden Szenen immer noch als positive Kraft in den Dialogen erscheint, gegen die weiterhin angekämpft wird. Die ganze Oper ist ein Kampf von Liebe und Glück gegen die Tugend, und Seneca stellt, ob er mit sonorem Bass singt oder nicht, die Tugend dar.

Für die Orchesterbesetzung haben wir uns bewusst nicht für das oft pauschal bei allen Monteverdi-Opern eingesetzte Luxus-Instrumentarium seines für Mantua komponierten *Orfeo* entschieden. Ziel war es, sich nicht auf oberflächliche Effekte zu stützen sondern mit den damals in Venedig verfügbaren sparsamsten Mitteln den größtmöglichen Ausdruck zu erzielen.

Extrem pompös ging es hingegen knapp zwanzig Jahre später in Paris zu. Anlässlich der Hochzeit Ludwigs XIV. mit der Infantin Maria Theresia ließ der regierende Minister,

Kardinal Mazarin, eine Oper aufführen, die mit beeindruckenden musikalischen Kräften und nie gesehenen visuellen Wundern verblüffen sollte. *Ercole amante* war das großartigste Spektakel, das bis dahin in Europa konzipiert wurde, und für das Mazarin seinen Landsmann, den Venezianer Francesco Cavalli, der „für den ersten Mann Italiens in seiner Kunst gehalten wurde“, engagierte.

Der Bau eines spektakulären Maschinenraums im Palais des Tuileries verzögerte sich so sehr, dass Mazarin starb, bevor er ihn einweihen konnte. Jean-Baptiste Lully, der zum Musikintendanten des Königs ernannt worden war, sabotierte seinen Kollegen, indem er ein 18-teiliges „Grand Ballet“ einfügte, das der Herrscher mit seiner ganzen Familie tanzte und sich für die Schlussapotheose sogar in die Lüfte erhob. Die Oper, die für das Pariser Publikum „zu italienisch“ und durch den Lärm der Maschinen anscheinend nahezu unhörbar war, wurde (sicherlich auch bewusst) zugunsten des französischen Balletts ignoriert. Am Tag nach der letzten Aufführung wurde Cavalli nach Hause geschickt und schwor, sich künftig nicht mehr „in Opern zu ermüden“. Lully aber kopierte alle seine Ideen und führte 1673 mit großem Triumph *Cadmus et Hermione* auf, die vollständig auf *Ercole amante* basiert und im Nachhinein als erste französische Tragédie lyrique gilt.

Die Verteilung der Stimmlagen im *Ercole amante* ist für eine italienische Oper geradezu auf den Kopf gestellt. Der Held Herkules ist ein Bass, und bei der Uraufführung übernahmen Kastraten die komischen Partien. Vor der Hochzeitszeremonie gibt Licco Iole das Gewand Nessos. Nachdem die Priester dem Paar Glück gewünscht haben, bittet Ercole Iole um das Gewand und zieht es an, um den Göttern ein Opfer zu bringen. Es verursacht ihm jedoch derartige Schmerzen, dass er zur Erleichterung ins Feuer springt und stirbt. **(Track 3)**

Aufgrund der Mischung von italienischen und französischen Merkmalen ist *Ercole amante* stilistisch höchst vielgestaltig. Für die Orchesterbesetzung haben wir uns auf die Verhältnisse der „Vingt-quatre Violons du Roi“ gestützt, in denen keine Kontrabässe vorkommen, sondern die tiefsten Bassinstrumente, sogenannte *Basses de violon*, in derselben

Zahl wie erste Geigen spielen. Das Ergebnis ist ein wunderbar samtig schwebender Klang, der Herkules in seinen letzten Minuten wie auf Watte bettet.

Die Handlung von Antonio Sartorios *La Prosperità di Elio Seiano* stützt sich auf historische Ereignisse und Personen, um eine erfundene Geschichte zu entwickeln. Sejanus, der Günstling des römischen Kaisers Tiberius, will die adlige Agrippina heiraten, wendet sich jedoch plötzlich von ihr ab. Agrippinas Rache wird zum zentralen Erzählstrang des Stücks.

In der vorliegenden Szene (**Track 4**) legt Tiberius, alt und müde, die Zügel des Reiches in die Hände von Sejanus, dem Anführer der Prätorianergarde. In der Arie „Selve amiche“ nimmt er die Wonnen des Landlebens und der Ruhe vorweg. Es ist beeindruckend, wie Sartorio große Melancholie in die Arie einfließen lässt und sie zum Lied eines Mannes macht, der sich nicht nur von der Macht und von Rom, sondern vor allem von der Welt zurückzieht. Man spürt, dass er bereit ist, den Tod zu empfangen (Es stimmt, dass Tiberius sich am Ende seines Lebens nach Capri zurückgezogen hat).

In dieser Oper wird der Kaiser nicht nach dem üblichen Bild des grausamen Lustgreises dargestellt, eine Art Vorstufe zum wahnsinnigen Gewaltherrscher Caligula, seinem Nachfolger. Sartorio charakterisiert ihn als weisen und gerechten Mann, wenngleich er von den Intrigen seines Günstlings missbraucht wird. Musikalisch behandelt ihn der Komponist, als wäre er ein *Filosofo*: Von allen Arien dieser Oper ist die vorliegende mit ihrem intelligenten Kontrapunkt die am besten geschriebene.

Wir entfernen uns nur unweit von Rom. Der historisch nicht belegte römische König Tullus Hostilius greift die feindlich gesinnte Stadt Alba Longa an und nimmt die Tochter ihres letzten Oberhauptes, Mettius Fufetius, gefangen. Der ruft in der vorliegenden Szene (**Tracks 5-7**) zum Kampf auf, um seine Tochter zurückzubringen. Es handelt sich hier um eine für Mantua konzipierte zweite Version der Oper *Tullo Ostilio*, die ein Jahr zuvor in Venedig uraufgeführt wurde. Während Mettius in der ersten Version überhaupt nicht zu Wort

kommt, bekommt er hier diese reizende kleine Szene, die Marc'Antonio Zianis sorgfältige Kompositionskunst eindrücklich zur Schau stellt.

Ziani, in Venedig geboren, war zunächst Sänger an San Marco und wurde gegen Ende seines Lebens zum Wiener Hofkapellmeister. Auch die quirlige Ouvertüre zur 1700 im venezianischen Teatro Vendramino di S. Salvatore (das heutige Theater Carlo Goldoni) aufgeführten Oper *Il duello d'amore e di vendetta* ist ein Beispiel für die Kraft, die Ziani mit dem Einsatz von Kontrapunktik (sie beginnt direkt mit einem *fugato*) und überraschender Harmonik in seiner Musik erzielt. **(Track 8)**

Auch Antonio Giannettini wirkte als Sänger am Markusdom, bevor er in Modena die Stelle des Hofkapellmeisters bekam. *L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone* wurde von Herzog Francesco II. d'Este für den feierlichen Einzug seiner Braut, Prinzessin Margherita Farnese, in Modena am 9. November 1692 in Auftrag gegeben. Vor dem Hintergrund eines angespannten politischen Umfelds, das sich um Fragen der Erbfolge und der Regierung drehte, stellte diese üppige Galaproduktion eine propagandistische Feier dar, die in einem äußerst widersprüchlichen Kontext passierte. Einige Jahre zuvor hatte der Herzog die Oper in Modena faktisch privatisiert und an das Teatro Fontanelle ausgelagert, benutzte die Aufführung dieser Oper jedoch politisch für seine eigenen Zwecke. Die Extravaganz, mit der *L'ingresso* produziert wurde (die schwindelerregenden Rechnungen kann man heute noch einsehen), brachte dem Theater so große Verluste ein, dass die Oper in Mantua anschließend zu einem abrupten Ende kam.

Die Handlung dreht sich um die ins Groteske ausufernden Feierlichkeiten anlässlich des Eintritts Claudio Neronens in das Mannesalter, bei denen als Nymphen verkleidete, alte Damen ekstatisch tanzen und römische Senatoren zum Gespött gemacht werden. Die Tugend wird verhöhnt, triumphiert aber am Ende doch. Giannettini vermischt auf unterhaltsame Weise das Ernste mit dem Lächerlichen und das Sentimentale mit dem Moralischen. In der

hier eingespielten Szene (**Track 9**) sitzt der römische Senator Aspasio an einen Felsen gekettet im Gefängnis und philosophiert über den Tod und die Liebe.

Durch die Rechnungen kennen wir die originale Orchesterbesetzung der Uraufführung: Vier Geigen, vier Bratschen, zwei Celli, ein Kontrabass, Cembalo und Theorbe. Konzertmeister war ein gewisser Tomaso Vittelli (sehr wahrscheinlich Tomaso Antonio Vitali, der angebliche Urheber der berühmten Chaconne).

Giovanni Bononcini, in Modena geboren und Bologna ausgebildet, kam über Rom und Venedig nach Wien, wo er mit *Il ritorno di Giulio Cesare*, eine sogenannte „Festa per Musica“ für das Wiener Hoftheater komponierte. Anlass war die siegreiche Rückkehr des Kronprinzen Joseph, der im Spanischen Erbfolgekrieg 1704 an der Rückeroberung der Festung Landau von den Franzosen teilnahm und im Jahr darauf nach dem Tod seines Vaters (als Joseph I.) römisch-deutscher Kaiser wurde. Mit diesem teilte er auch das große Interesse für Musik und war, wie er auch, kompositorisch tätig. Bononcinis Serenade ist ein allegorisches Huldigungsstück, in der der Komponist eine historische Verbindung zum römischen Feldherrn Gaius Julius Caesar herstellt.

Im sogenannten Afrikanischen Krieg schlug Caesar am 6. April 46 v. Chr. in der Schlacht bei Thapsus in der Provinz Africa die republikanischen Senatstruppen und löste in der Folge das Königreich Numidien (eine historische Landschaft, die weite Teile des heutigen Algerien und Tunesien umfasst) auf. Sein anschließender Einzug in Rom wurde mit einem triumphalen Fest gefeiert. In Bononcinis Serenade wartet Calpurnia, die letzte Ehefrau Caesars, ungeduldig auf die Rückkehr ihres Mannes, der wiederum „alles Schöne des gesamten Roms“ im Gesicht seiner Geliebten sieht und es kaum erwarten kann, siegreich zu ihr zurückzukehren. Die hier eingespielte Arie mit dem vorangehenden Rezitativ (**Tracks 11-12**) ist die große Liebesszene und Höhepunkt der Serenade – eine grandios überbordende Liebeserklärung, von Bononcini als Chaconne konzipiert, in der zwei Soloviolen den Sänger virtuos umranken.

Wenn man als Komponist des 17. und 18. Jahrhunderts Opern schreiben wollte, musste man nach Italien gehen. Nirgendwo anders konnte man solche Lyrik lernen. Georg Friedrich Händel verbrachte einen vierjährigen Studienaufenthalt, der ihn nach Florenz, Neapel, Rom und Venedig führte. In Italien begründete Händel mit einigen seiner einfallsreichsten Werke seinen späteren Weltruhm. Die dramatische Kantate *Aci, Galatea e Polifemo* war ein Auftragswerk und wurde 1708 in Neapel anlässlich einer Hochzeit uraufgeführt.

Die Handlung folgt einer Erzählung aus dem 13. Buch von Ovids *Metamorphosen*. Die Nymphe Galatea, eine Tochter des Meeresgottes Nereus, ist glücklich in Aci verliebt. Der einäugige Riese Polifemo begehrt sie ebenfalls und erschlägt Aci aus Eifersucht mit einem Felsblock. Galatea bittet Nereus, Aci's Blut in eine silberne Quelle zu verwandeln und ihn als Flussgott weiterleben zu lassen, damit sie ihn im Wasser wiederfinden kann.

Obwohl Polifemo ein Monster ist, vermischt sich im Zuhörer die Abscheu mit Mitleid. Händel schafft es, der Rolle durch einen virtuosen Umgang mit differenziert ausgestalteten musikalischen Affekten Tiefe zu geben. Die Rolle des Polifemo stellt durch ihren großen Stimmumfang von mehr als zweieinhalb Oktaven eine besondere Herausforderung für den Sänger dar. Die unserem Album titelgebende Arie „Fra l'ombra e gl'orrori“ (**Track 13**), ist die Arie mit dem größten Ambitus im gesamten Bassrepertoire überhaupt. Händel lässt den Sänger von einem warmen Streicherklang begleiten, dem zwei Blockflöten etwas Unheimliches verleihen.

Zurück zur Handlung von Monteverdis *Poppea*... In Händels für Venedig komponierter Oper *Agrippina* konzentriert sich das Libretto allerdings ganz auf die Intrigen der Titelheldin: Agrippina, Neros Mutter, tut alles, um ihren Mann, Kaiser Claudius, zu stürzen und ihren Sohn an die Macht zu bringen. Diese Oper über große Ambitionen, politische Intrigen und den krummen Weg zur Macht ist eines von Händels stärksten Frühwerken und war sein bis dahin größter Opernerfolg. In unserer Szene (**Tracks 14-15**) beschreibt Kaiser Claudius Augustus, dass er Britannien unterworfen hat und lobt das Reich, das dem Kapitol untersteht. Die

Arie – ein Paradebeispiel für Händelsche Bassarien, die der Komponist aus seinem römischen Oratorium *La Resurrezione* recycelt hat, – ist wiederum für einen außergewöhnlichen Sänger geschrieben: Große Sprünge und ein ungewöhnlicher Stimmumfang verlangen dem Solisten eine sehr solide Technik ab. Gleich zu Beginn geht ein absteigender Dreiklang bis zum tiefen D, an dem Baritone häufig scheitern.

Alessandro Scarlatti verdankt die Musikgeschichte eine folgenreiche Neuerung: Die Einführung der dreisätzigen „Sinfonia“ nach dem Temposchema schnell-langsam-schnell, die er ab 1681 regelmäßig als Einleitungsmusik seiner Opern verwendete. Diese Form wurde bald für alle italienischen Opernkomponisten verbindlich und von ihr nahm jene Entwicklung ihren Anfang, die schließlich zur Entstehung der klassischen Sinfonie führte.

Das Libretto der Oper *La caduta de' Decemviri* bezieht sich auf die Decemviren, Magistrate, die 451 v. Chr. in Rom ernannt wurden, um ein neues Gesetzbuch zu verfassen, das den Status der Patrizier und der Plebejer regeln sollte. Nachdem sie ihre Aufgabe erfüllt hatten, weigerten sie sich, unter Anführung von Appius Claudius, ihre exorbitanten Befugnisse abzugeben. Der Konflikt mündete in einen Mord, woraufhin es zu einem Volksaufstand kam, der die Decemviren zur Abdankung zwang. Appius Claudius wurde verurteilt und beging Selbstmord. **(Track 16)**

Derselbe Librettist wie bei Händels *Acis, Galatea e Polifemo* hat den Text für Scarlattis *La gloria di Primavera* geliefert. Es handelt sich um eine Huldigungsserenade anlässlich der Geburt des habsburgischen Erzherzogs Leopold. Sie feiert das freudige Ereignis und thematisiert den durch den Frieden von Utrecht beendeten Spanischen Erbfolgekrieg. Jupiter, bei der Uraufführung von Antonio Manna gesungen, der auch Händels erster Polifemo war, erscheint erst im zweiten Teil. Dort werden die Jahreszeiten zur Allegorie auf das Leben des Erzherzogs, der jedoch leider einige Monate nach der Uraufführung als Baby stirbt. **(Tracks 17-18)**

Während Scarlatti in seinen Vokalwerken (vor allem in seinen Solokantaten) sehr experimentell vorgeht und Musik für absolute Kenner schuf, und Händel die große Gabe hatte, tief in die menschliche Seele zu blicken, was sich meist in betörenden Gesangsmelodien manifestiert, finden bei Antonio Vivaldi die Affekte vor allem im brillanten Orchestersatz statt. Sein „Dramma per musica“ *Tito Manlio* entstand für die Karnevalsaison 1719 in Mantua. Die Handlung basiert auf einer historischen Begebenheit aus der Frühzeit Roms. Die mit Rom verbündeten latinischen Stämme fordern die gleichen politischen Rechte im Staat. Als der römische Senat diese verweigert, rebellieren sie und erklären den Krieg. In der Arie „Se il cor guerriero“ (**Track 19**) schickt der Konsul Tito Manlio seinen Sohn los, um das latinische Lager zu erkunden, erinnert ihn aber an ein Gesetz, das besagt, dass Kampfhandlungen außerhalb der militärischen Formationen nicht zugelassen sind. Manlio misachtet den Befehl des Vaters und wird zum Tod durch Enthauptung verurteilt.

Man ist manchmal dazu geneigt, Vivaldis Vokalmusik als gesungene Violinkonzerte zu bezeichnen, scheint der Komponist doch oft dieselben Formeln zu verwenden, die gut in der Hand eines Geigers liegen, aber für Sänger oft unsingbar werden. Nicht aber die folgende, ungewöhnliche und atemberaubende Szene aus seiner Oper *Orlando*. (**Track 20**) Die Charaktere basieren alle auf der im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Erzählung *Der rasende Roland* von Ludovico Ariosto. Die Rahmenhandlung bildet dort ein Krieg zwischen den Franken unter Kaiser Karl dem Großen und deren christlichen Verbündeten auf der einen Seite und den heidnischen Truppen auf der anderen.

Angelica, eine chinesische Prinzessin, die als schönste Frau der Welt gilt, befindet sich ständig auf der Flucht vor ihren Verehrern – besonders vor dem liebestollen Orlando. Schließlich verliebt sie sich in den heidnischen Soldaten Medoro, den sie nach einer Verwundung gesundpflegt und heiratet. Als Orlando die in Bäume geritzten Liebesschwüre der beiden findet, bricht seine Welt zusammen und er verliert den Verstand. Die hier eingespielte Wahnsinnsszene Orlando bildet mit ihrem spannungsreichen Dialog zwischen dem Sänger und dem Orchester den Höhepunkt der Oper.

Im Gegensatz zu Vivaldi, wird in Händels *Orlando* der Titelheld von einem Alt gesungen. Händel (oder der unbekannte Librettist) hatte die kongeniale Idee, die Geschehnisse von einem Zauberer, (Zoroastro, von einem Bass gesungen), lenken zu lassen, durch den die Abenteuerreise des Ritters zu einer Suche nach dem eigenen Selbst wird. Mit seinem Verstand verliert er auch das eigene Ich, welches er erst durch die Heilung Zoroastros wiedererlangt. Nicht nur vom Wahn, sondern auch von der ablenkenden Liebe befreit, kann Orlando anschließend als geläuterter Ritter sein Leben wieder Mars, dem Gott des Krieges, widmen. In der fabelhaften Koloraturarie „Sorge infausta una procella“ (**Tracks 21-22**) erklärt Zoroastro Orlando, dass der Liebende oft den Verstand verliert. Er verwandelt einen malerischen Hain in eine schreckliche Höhle um dem Helden somit zu beweisen, dass er ihn vom Wahnsinn heilen kann.

Für die letzte Arie unseres Programms (**Track 23**) gehen wir zwei Jahrzehnte in Händels Karriere zurück. Die Handlung knüpft dort an, wo wir unsere Reise begonnen haben: Bei Tassos *Gerusalemme liberata*. Und wiederum finden wir ein großartiges Beispiel dafür, wie genial Händel Charaktere zeichnet. Argante, der König von Jerusalem tritt mit großem Pomp vor die Tore – man möchte ob des Arsenal an Instrumenten, das Händel aufführt, meinen, um zu kämpfen. Er bittet aber, aus Angst vor der Niederlage, um einen dreitägigen Waffenstillstand für die geplagte belagerte Stadt.

Wenn man einige Jahrzehnte weitergeht und chronologisch zu Mozart kommt, sieht man, dass der Bass in der Opernhandlung immer wichtiger wird. Komponisten scheinen mehr und mehr die fabelhaften Qualitäten dieses fesselnden Stimmtypus erkannt zu haben. Wenn man genau hinschaut, erkennt man jedoch, dass sie auch vorher bereits eine wichtige Rolle spielten und oft die solide Basis, den Ruhe- und Angelpunkt einer gesamten Oper darstellen, obwohl sie am Ende nur einen Bruchteil des Rampenlichts ergatterten.

Johannes Pramsohler



« *Les Basses ne sont quasi propres qu'à exprimer
[la passion] de la Colère* »

Benigne de Bacilly (L'Art de bien chanter, 1668)

Cette citation, extraite du traité de Bacilly, ouvrage de référence incontournable sur le chant français au 17^{ème} siècle, est représentative d'une approche très répandue de la composition pour voix de basse. Malgré l'affirmation de Bacilly sur les limites de l'expression artistique des basses, les compositeurs (surtout hors de France) ont prouvé le contraire au fil de l'histoire et élargi les possibilités de ces voix graves. Les airs de Händel et Scarlatti pour Giuseppe Maria Boschi, Antonio Montagnana, Antonio Francesco Carli et Antonio Manna comptent au nombre des œuvres les plus difficiles pour un chanteur mais témoignent aussi de la prédominance d'un très haut niveau de culture vocale dans tous les types de voix. Les contemporains louaient constamment la profondeur, la puissance et la douceur des voix des chanteurs précités et soulignaient l'extrême justesse d'intonation dans les grands intervalles.

Les véritables stars de l'opéra baroque italien étaient les castrats. Nous aurions tendance, aujourd'hui, à refouler le fait qu'ils ont disparu (et, souhaitons-le, à jamais). Mais nous oublions trop souvent qu'ils évoluaient dans un univers peuplé d'une multitude de chanteuses et de chanteurs de toutes tessitures et registres, tout à fait capables, dans certains cas, de rivaliser avec le meilleur *primo uomo*.

À l'opéra, les basses représentent principalement la noblesse et l'autorité et se voient donc traditionnellement confiés les rôles de pères, rois, dieux, philosophes et juges. Les rôles de « vrais » méchants leur sont rarement attribués : ils sont habituellement dévolus aux barytons avec leur mélange de graves sombres et profonds et d'aigus souvent plus durs.

Quant aux scènes romantiques, même au fil d'une carrière de plusieurs décennies, les basses les comptent sur les doigts d'une main car les rôles d'amoureux sont pratiquement absents de leur répertoire. Ils sont l'apanage des ténors aux aigus clairs et d'une délicate sensualité. S'il arrive parfois qu'un personnage (basse) souffre d'un amour non partagé, cet amour n'est le plus souvent qu'un vain espoir. Le rôle de Figaro chez Mozart est sans doute un des rares exemples où la basse, à la fin de l'œuvre, épouse la jeune fille – remarquons cependant que le rôle est souvent chanté par un baryton.

Le programme de cet album met donc en lumière le fascinant registre de basse à travers son répertoire, depuis les débuts de l'opéra jusqu'à l'épanouissement du baroque médian dans les plus grands théâtres de Venise, Rome, Naples, Vienne, Paris et Londres. Nous souhaitons enregistrer les grands airs du répertoire baroque mais aussi combler le gouffre béant qui semble exister entre Monteverdi et Händel.

Il n'est pas facile de trouver des extraits substantiels pour les basses dans les opéras composés entre 1650 et 1700. Premièrement, les rôles sont assez rares et souvent limités à des personnages secondaires, au caractère comique. Deuxièmement, les scènes complètes (récitatif et air) ne sont pas légion et troisièmement, les airs sont souvent trop courts pour valoir la peine d'être sortis de leur contexte. Par ailleurs, plus s'approche la fin du 17^{ème} siècle et moins on compose pour les basses. Certains opéras n'utilisent même que des voix aiguës. Nous avons cependant réussi à dénicher quelques airs et autres scènes à couper le souffle. Enregistrés ici en première mondiale, ils retracent l'évolution du traitement de la voix de basse sur plus d'un siècle d'histoire de la musique et présentent plusieurs compositeurs aujourd'hui méconnus mais qui ont beaucoup contribué à l'opéra. En même temps, ce programme permet de mettre en évidence les différentes étapes de l'évolution de l'orchestre d'opéra, de l'instrumentation 'musique de chambre' ou 'un par voix' pour les salons privés romains et les théâtres vénitiens dont l'acoustique était originellement destinée à la voix parlée, jusqu'au dispositif orchestral de l'époque baroque qui devait faire résonner de sa plénitude sonore les plus grands théâtres.

Rome sera notre point de départ. Pour son opéra *Erminia sul Giordano*, sur un livret tiré du poème épique de Torquato Tasso *La Jérusalem délivrée*, Michelangelo Rossi choisit l'instrumentation à quatre violons, qui deviendrait par la suite si typiquement romaine. La Sinfonia **(piste 1)** introductive du Prologue surprend par la sonorité merveilleusement limpide résultant de l'association de plusieurs instruments aigus.

L'argument du livret suivant se situe toujours dans la Rome antique, mais la musique nous entraîne à Venise pour le dernier opéra de Claudio Monteverdi - et le premier grand rôle de basse de l'histoire de l'opéra. **(piste 2)** Alors que Sénèque vante la tranquillité de sa vie à la campagne, Liberto lui transmet l'ordre fatal de Néron. En parfaite adéquation avec les vertus stoïciennes qu'il pratique, le philosophe accueille la mort comme un heureux destin. Réunissant ses disciples autour de lui, il s'ouvre les veines dans un bain d'eau chaude.

S'il disparaît vers le milieu de l'ouvrage (remarquons d'ailleurs que c'est souvent le destin du personnage confié à la basse : soit il meurt relativement tôt dans le déroulement de l'histoire, soit il n'apparaît qu'à la fin, en *deus ex machina*), Sénèque est néanmoins la clé de cet opéra. Après sa mort, les autres personnages – tous, sans exception, représentant d'une *upper class* romaine criante de vulgarité – sombrent dans une décadence totale, tandis que Sénèque transparaît toujours dans les dialogues des scènes suivantes comme une force positive contre laquelle il faut désormais lutter. Tout l'opéra est un combat de l'amour et de la fortune contre la vertu - et Sénèque, que résonne ou non sa voix de basse profonde, représente la vertu.

En ce qui concerne l'orchestration, nous avons délibérément choisi de ne pas déployer le luxueux instrumentarium spécifié par le compositeur pour la création de l'*Orfeo* à Mantoue et souvent repris tel quel dans les productions modernes de tous ses opéras. Notre objectif n'était pas de nous appuyer sur des effets superficiels mais de parvenir à la plus grande expressivité possible en respectant l'économie des moyens disponibles à l'époque à Venise.

À l'inverse, vingt ans plus tard à peine, la plus extrême pompe se déployait à Paris. En l'honneur du mariage de Louis XIV et de l'infante Marie Thérèse le cardinal Mazarin, ministre

d'État, avait commandé un opéra dont les impressionnantes forces musicales et la somptuosité scénique devaient stupéfier le monde. Pour *Ercole amante*, le plus extraordinaire spectacle jamais conçu jusqu'alors en Europe, Mazarin avait engagé son compatriote, le Vénitien Francesco Cavalli, réputé « le plus grand homme d'Italie dans son art ».

La construction d'une spectaculaire salle des machines dans le Palais des Tuileries prit un tel retard que Mazarin mourut avant de pouvoir l'inaugurer. Jean-Baptiste Lully, nommé entre-temps surintendant de la musique du roi, sabota le travail de son collègue en insérant dans l'ouvrage un Grand Ballet en 18 mouvements que le souverain dansa en compagnie de toute sa famille, s'élevant même dans les airs en une apothéose finale. Mais « trop italien » pour le public parisien et, semble-t-il, presque inaudible en raison du bruit des machines, l'opéra souffrit d'une défaveur (sans doute aussi de manière délibérée) au profit du ballet français. Le lendemain de la dernière représentation, Cavalli fut renvoyé dans ses foyers et jura de ne jamais plus désormais « se fatiguer à faire des opéras ». Lully, quant à lui, n'hésita pas à copier toutes les idées de son rival et, en 1673, fit représenter *Cadmus et Hermione* avec un immense succès. Entièrement basée sur *Ercole amante*, l'œuvre est considérée *a posteriori* comme la première tragédie lyrique française.

Dans *Ercole amante*, la répartition des personnages et des voix est littéralement sens dessus dessous pour un opéra italien. Non seulement le héros (Hercule) est une basse mais lors de la création, les rôles comiques étaient tenus par des castrats. Avant la cérémonie de mariage du héros, Licco apporte à Iole la tunique de Nessus. Suite à la bénédiction des époux par les prêtres, Hercule demande à Iole de lui donner la tunique et la revêt afin de pouvoir offrir un sacrifice aux dieux. Mais le vêtement l'embrase de souffrances d'une atrocité insupportable : il se jette alors dans le feu et meurt. **(piste 3)**

Le mélange de caractéristiques italiennes et françaises confère à *Ercole amante* une grande diversité stylistique. Notre orchestration se base sur les « Vingt-quatre Violons du Roi ». Dans cet ensemble à cordes sans aucune contrebasse, les instruments les plus graves – appelés *Basses*

de violon – sont aussi nombreux que les premiers violons. Un son merveilleusement velouté, ouaté et comme suspendu soutient les derniers instants d’Hercule.

Le livret de l’opéra d’Antonio Sartorio *La Prosperità di Elio Seiano* s’appuie sur des événements et des personnages historiques pour développer une histoire fictive. Séjan, favori de l’empereur romain Tibère, veut épouser la noble Agrippine mais s’en détourne pourtant de manière inattendue. La vengeance d’Agrippine est le fil narratif essentiel de l’œuvre.

La scène retenue ici (**piste 4**) voit Tibère, âgé et fatigué, confier les rênes de l’empire à Séjan, préfet de la garde prétorienne. Dans « Selve amiche », il anticipe les plaisirs de la vie à la campagne et du repos. Sartorio parvient néanmoins à insuffler une grande mélancolie dans cet air qui devient le chant d’un homme retiré du pouvoir et de Rome, mais surtout du monde. On le sent prêt à accueillir la mort. (Historiquement, il est exact que Tibère se retira à Capri à la fin de sa vie).

Contrairement aux habitudes, l’opéra ne représente pas l’empereur sous les traits d’un vieillard cruel et lubrique, réfiguration du tyran fou Caligula qui lui succédera. Sartorio dépeint un homme sage et juste, quoique abusé par les intrigues de son favori. Musicalement, le compositeur le traite en *Filosofo*. L’écriture au contrepoint ingénieux surpasse celle de tous les autres airs de cet opéra.

Éloignons-nous un (petit) peu de Rome, à présent. Tullus Hostilius, troisième roi légendaire de Rome, attaque la ville hostile d’Alba Longa et fait prisonnière la fille de Mettius Fufetius, dernier dictateur de cette cité. Dans cette scène, le père appelle aux armes (**pistes 5-7**) pour récupérer sa fille. Il s’agit ici d’un extrait d’une seconde version de l’opéra *Tullo Ostilio*, conçue pour Mantoue. Alors que dans la version originale, créée un an auparavant à Venise, Mettius n’a jamais la parole, il bénéficie ici de cette ravissante petite scène que le contrepoint soigneux de Marc’Antonio Ziani met en valeur de manière impressionnante.

Né à Venise, formé au chœur de la basilique Saint Marc, Ziani termina sa carrière comme maître de chapelle à la cour à Vienne. L’ouverture animée de l’opéra *Il duello d’amore*

e di vendetta, représenté à Venise en 1700 au Teatro Vendramino di S. Salvatore (aujourd'hui Teatro Carlo Goldoni) est un exemple de la puissance évocatrice de sa musique, caractérisée par l'utilisation du contrepoint (l'ouverture commence directement par un *fugato*) et de surprenantes harmonies. **(piste 8)**

Antonio Giannettini fut également chanteur à la cathédrale Saint Marc, avant d'obtenir le poste de maître de chapelle à la cour à Modène. *L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone* était une commande du duc Francesco II d'Este pour l'arrivée solennelle de sa fiancée, la princesse Margherita Farnese, à Modène, le 9 novembre 1692. Dans un environnement politique tendu, où prévalaient les questions de succession et de gouvernement, cette somptueuse production de gala était une propagande festive dans un contexte des plus controversés. Quelques années plus tôt, le duc avait plus ou moins privatisé l'opéra à Modène et sous-traité au Teatro Fontanelle. La représentation de cet opéra servait ses propres fins politiques. L'extravagance de la production de *L'ingresso* (les factures, toujours consultables aujourd'hui, donnent le vertige !) causa de telles pertes financières au théâtre que dans la foulée, l'opéra de Mantoue cessa brusquement toute activité.

L'intrigue tourne autour des festivités grotesques organisées à l'occasion de l'entrée de Néron (Claudio Nerone) dans l'âge adulte : costumées en nymphes, de vieilles femmes dansent dans un état proche de l'extase et les sénateurs romains sont l'objet de railleries. La vertu est ridiculisée mais finit quand même par triompher. Giannettini mélange de manière divertissante le sérieux et le dérisoire, le sentimental et la morale. Dans cette scène **(piste 9)**, le sénateur romain Aspasio, prisonnier et enchaîné à un rocher, philosophe sur la mort et l'amour.

Les factures de l'époque renseignent sur la composition originale de l'orchestre lors de la création de l'œuvre : quatre violons, quatre altos, deux violoncelles, une contrebasse, un clavecin et un théorbe. Le premier violon était un certain Tomaso Vittelli (très probablement Tomaso Antonio Vitali, auteur présumé de la célèbre chaconne).

Giovanni Bononcini, né à Modène, se forma à Bologne, travailla à Rome puis à Venise avant de s'établir à Vienne où il composa *Il ritorno di Giulio Cesare* pour le théâtre de la cour. L'occasion de cette « Festa per Musica » était le retour victorieux du prince héritier Joseph. En 1704, pendant la guerre de succession d'Espagne, il avait participé à la reconquête de la forteresse de Landau, tenue par les Français. L'année suivante, il succédait à son père sous le nom de Joseph 1^{er} et prenait le titre d'empereur romain-germanique. Passionné de musique, comme son père, il composait également. La Sérénade de Bononcini est un hommage sous forme d'allégorie, dans laquelle le compositeur établit un lien historique avec l'homme d'État romain Jules César.

Lors de la bataille de Thapsus, le 6 avril 46 avant notre ère, dans la province d'Afrique romaine, César battit les troupes républicaines du Sénat et anéantit le royaume de Numidie (dont le territoire historique recouvre de vastes parties de l'Algérie et de la Tunisie modernes). Son retour à Rome fit l'objet d'un triomphe. Dans la Sérénade de Bononcini, Calpurnia, dernière épouse de César, attend impatiemment le retour de son mari. César, lui, est pressé de retrouver en vainqueur celle dont le visage porte « toute la beauté de Rome ». L'air introduit par un récitatif (**pistes 11-12**) est une grande scène d'amour et le point culminant de la Sérénade. Dans cette sublime déclaration passionnée, conçue par Bononcini sous forme de Chaconne, deux violons solistes encadrent le chanteur avec virtuosité.

Au 17^{ème} et au 18^{ème} siècles, tout compositeur désireux d'écrire des opéras *se devait* d'aller en Italie. Nulle part ailleurs ne s'offrait une telle formation à l'art lyrique. Le voyage d'études de Georg Friedrich Haendel dura quatre ans et le conduisit de Florence à Naples, Rome et Venise. C'est en Italie que Haendel composa certaines de ses œuvres les plus inventives et les plus originales, qui contribueraient plus tard à asseoir sa renommée mondiale. La cantate dramatique *Aci, Galatea e Polifemo* (une œuvre de commande) fut créée en 1708 à Naples à l'occasion d'un mariage.

L'action suit un récit tiré du 13^{ème} livre des Métamorphoses d'Ovide. La nymphe

Galatée, fille du dieu marin Nérée, est amoureuse d'Acis. Mais le cyclope Polyphème convoite également la jeune fille. Jaloux, il écrase Acis sous un rocher. Galatée supplie Nérée de changer le sang de son bien-aimé en une source limpide puis en fleuve où elle pourra le rejoindre en s'y baignant.

Polyphème est un monstre, certes, mais l'auditeur est partagé entre l'horreur et la pitié. Händel réussit à donner de la profondeur à ce rôle grâce à la virtuosité d'un traitement musical différencié des affects. Avec une tessiture de plus de deux octaves et demi, le rôle de Polyphème représente un défi de taille pour son interprète. L'air « Fra l'ombra e gl'orrori » (**piste 13**), qui donne son titre à notre album, a le plus grand ambitus de tout le répertoire de basse. La chaude sonorité des cordes, auxquelles deux flûtes à bec confèrent cependant un climat quelque peu inquiétant, accompagne le chant.

Retour sur l'argument de la « Poppée » de Monteverdi... Le livret de l'opéra de Haendel *Agrippina*, composé pour la saison du Carnaval de Venise, se concentre toutefois totalement sur les intrigues du personnage principal. La mère de Néron, Agrippine, ourdit des complots pour renverser son époux, l'empereur Claude, afin de placer son fils au sommet du pouvoir. Cet opéra sur les grandes ambitions, les intrigues politiques et les méandres du pouvoir, est une des œuvres de jeunesse les plus puissantes de Haendel. Ce fut aussi le plus grand triomphe de sa carrière jusqu'alors. Dans la scène choisie (**pistes 14-15**), l'empereur Claude décrit sa victoire sur la Bretagne et fait l'éloge du royaume soumis au Capitole. Parfait exemple d'air de basse haendélien et 'recyclage maison' d'un numéro de son oratorio romain *La Resurrezione*, cet air est écrit lui aussi pour un chanteur hors du commun : de grands intervalles et une tessiture inhabituelle exigent du chanteur une technique à toute épreuve. L'arpège descendant initial plongeant jusqu'au ré grave s'avère souvent fatal pour les barytons.

Alessandro Scarlatti est l'auteur d'une innovation lourde de conséquences : la « Sinfonia » en trois parties sur le modèle vif/lent/vif qu'il utilisera régulièrement à partir de 1681 comme musique d'ouverture de ses opéras. Bientôt reprise par tous les compositeurs italiens d'opéra,

cette forme devenue incontournable évoluera pour aboutir à la symphonie classique.

Le livret de l'opéra *La caduta de' Decemviri* se réfère au collège de dix magistrats – les décevirs - nommés à Rome en 451 av. notre ère afin de rédiger un nouveau code juridique régissant les statuts respectifs des patriciens et des plébéiens. Une fois leur tâche accomplie, sous la houlette d'Appius Claudius, ils refusèrent de céder leurs exorbitantes prérogatives. Le conflit se termina par un assassinat qui déclencha un soulèvement populaire et força les décevirs à démissionner. Appius Claudius fut condamné et se suicida. **(piste 16)**

Le librettiste de Haendel pour *Aci, Galatea e Polifemo* fut également celui de Scarlatti pour *La gloria di Primavera*, sérénade de circonstance pour la naissance de l'archiduc Léopold de Habsbourg. L'œuvre célèbre le joyeux événement et thématise la paix d'Utrecht, à la fin de la guerre de succession d'Espagne. Le personnage de Jupiter, interprété lors de la création par Antonio Manna (premier Polyphème de Haendel) apparaît dans la seconde partie de l'ouvrage. Les saisons y sont représentées en allégorie de la vie de l'archiduc. Ce dernier, malheureusement, mourut quelques mois après la création de l'ouvrage. **(pistes 17-18)**

Alors que dans ses œuvres vocales (surtout les cantates pour voix soliste), Scarlatti fait preuve d'une approche très expérimentale (sa musique s'adresse à de véritables connaisseurs), et que Händel possède l'immense talent de plonger au plus profond de l'âme humaine, comme en témoignent ses lignes vocales ensorcelantes, chez Antonio Vivaldi, les émotions trouvent leur expression surtout dans une brillante écriture orchestrale. Le « dramma per musica » *Tito Manlio* fut composé pour le carnaval de 1719 à Mantoue. L'argument du livret se base sur un événement des premiers temps de la Rome antique. Les tribus latines alliées de Rome exigent les mêmes droits politiques au sein de l'État. Devant le refus du Sénat romain, elles se rebellent et déclarent la guerre. Dans l'air « Se il cor guerriero » **(piste 19)**, le consul Tito Manlio envoie son fils explorer le camp latin mais lui rappelle la loi qui interdit les opérations de combat en dehors des formations militaires. Manlio contrevient à l'ordre de son père et sera condamné à la décapitation.

La musique vocale de Vivaldi est parfois qualifiée de concerto de violon chanté car le compositeur utilise souvent ces mêmes formules qui ‘tombent’ si bien sous les doigts des violonistes, mais sont parfois presque impossibles pour les chanteurs. Tel n’est pas le cas dans la scène suivante, inhabituelle et époustouflante, extraite de l’opéra *Orlando*. **(piste 20)** Tous les personnages sont tirés du poème épique *Roland furieux* de Ludovico Ariosto (L’Arioste), très populaire au 18^{ème} siècle. L’histoire qui sert de contexte ici est une guerre entre les Francs et leurs alliés chrétiens, menés par Charlemagne, et les forces armées païennes.

La princesse chinoise Angelica, considérée comme la plus belle femme du monde, fuit constamment pour échapper à ses soupirants – en particulier Orlando, follement amoureux. La princesse s’éprend du soldat sarrasin Médor dont elle soigne les blessures et finit par épouser. Quand Orlando découvre, gravés sur un tronc d’arbre, les serments des deux amants, son univers s’écroule : il perd la raison. La scène de la folie d’Orlando enregistrée ici, avec son dialogue tout en tension entre le chanteur et l’orchestre, est le point culminant de l’opéra.

Contrairement à Vivaldi, Haendel confie le rôle-titre de son *Orlando* à la voix de contralto. Le compositeur (ou son librettiste non identifié) a eu l’idée géniale de faire conduire les événements par un magicien (Zoroastro, chanté par une basse). L’aventureux voyage du chevalier devient une quête de lui-même. En perdant la raison, il perd aussi son propre moi, qu’il ne retrouvera que grâce aux soins de Zoroastro. Libéré de sa folie mais aussi de l’amour qui le détourne de son devoir, purifié par l’épreuve, le chevalier Orlando peut alors à nouveau consacrer sa vie à Mars, dieu de la guerre. Dans le magnifique air de colorature « *Sorge infausta una procella* » **(pistes 21-22)** Zoroastro explique à Orlando que celui qui aime perd souvent la raison. Il transforme un pittoresque bosquet en une épouvantable grotte afin de prouver au héros qu’il peut le guérir de la folie.

Le dernier air de notre programme **(piste 23)** nous fait reculer d’une vingtaine d’années dans la carrière de Haendel et son inspiration nous ramène à notre point de départ : la *Gerusalemme liberata* du Tasse. Cet air est une autre magnifique illustration du génie de

Haendel pour dépeindre les personnages. Le roi de Jérusalem, Argante, se présente en grand apparat aux portes de la ville – pour se battre, à en juger par l’arsenal instrumental haendélien. Mais craignant la défaite, il demande une trêve de trois jours pour la pauvre ville assiégée.

Au fil des décennies suivantes et jusqu’à Mozart, la basse prendra une importance grandissante dans l’argument opératique. Les compositeurs semblent reconnaître de plus en plus les fabuleuses qualités de ce type de voix captivant. Cependant, à y regarder de plus près, force est de constater qu’auparavant aussi, les basses jouaient un rôle important et constituaient souvent l’assise solide, le point d’appui et la clé de voûte d’un ouvrage tout en n’ayant finalement qu’une présence limitée sous les feux de la rampe.

Johannes Pramsohler

「バスは怒りの感情にこそ相応しい」 ベニーニュ・ド・バシイ（『歌唱法』1668年）

この引用文は、多くの読者を得て影響力のあった1668年に書かれたバシイの歌唱に関する論考からのものだが、バス声部のための作曲について世に広く広まっていたアプローチの典型を示している。バシイはバス歌手の芸術的な表現能力には限界があると主張しているが、反対に作曲者たち（とりわけフランスの作曲家たち）は歴史を通じて逆のことを証明し、バスという低声部の可能性を拡張してきた。ジュゼッペ・マリア・ボッシ、アントニオ・モンタニャーナ、アントニオ・フランチェスコ・カルリ、アントニオ・マンナといったバス歌手たちのためにヘンデルやスカルラッチェが書いた楽曲は、歌唱可能なレパートリーの中で最も難しい部類に属しており、また、あらゆる声部に対して驚くほど高度な歌唱文化が根付いていたことの証左でもある。同時代人たちは、これらのバス歌手たちの声の低さ、能力、柔和さを常に称賛しており、特に大きな跳躍における彼らの音程の正確さを強調している。

イタリアのバロック・オペラの花形はカストラートたちであった。しかし、カストラートたちが消滅し、恐らく再び帰って来る望みも無いであろうことを今日の我々はしばしば考えないようにしているかのように思える。彼らの世界はあらゆる声種の極めて多様な女性歌手および男性歌手から成っており、場合によっては最高のプリモ・ウオーモとも張り合えた人たちであったことを我々は余りにもしばしば忘れていたのである。

バスはオペラの中で主に貴族や権威者を表現する。したがって父親、王、神、哲学者、裁判官などの役を与えられる。真正の悪役になることは稀である。というのも、暗い声質としばしばかすれた高音の組み合わせのため、悪者は通例バリトンの役だからである。何十年ものキャリアがあっても、バス歌手が経験する女性とのキスシーンは片手で数

えられる程度である。なぜならば、定番の演目の中にロマンティックなバスの役は存在しないからである。ロマンティックな役は、その高音と柔和な官能性により、テノール歌手の職掌である。時折、報われない愛に苦しむ人物を演じることはあるが、この愛はほとんどの場合、単なる空しい願望に過ぎない。モーツァルトの『フィガロの結婚』は恐らくバス歌手が最後に少女を射止める役を演じる唯一の作品であろう。ただし、この役は往々にしてバリトン歌手によって歌われるのだが。

今回収録したアルバムの曲目は、バスの魅力的な声域に焦点を当て、オペラの黎明期から盛期バロックの絶頂期までに、ヴェネツィア、ローマ、ナポリ、ウィーン、パリ、ロンドンの最も由緒ある劇場で歌われたレパートリーを網羅するものである。我々が望むのは、バロック期の素晴らしいアリアを取り上げることだけではなく、モンテヴェルディとヘンデルの間にぱっくり開いているように見える断絶を閉じることでもある。

1650年から1700年の間に作曲されたオペラからバスのために一貫した抜粋部分を探し出すのは簡単ではない。まず第一に、バスのために書かれた曲が比較的少なく、それらの曲もしばしば脇役のコミカルな役のものだという事情がある。二番目の理由として、まるまるレチタティーヴォとアリアだけからなるシーンが稀だということを挙げられる。三番目の理由は、多くのアリアが文脈から切り離してそれだけを歌うには短すぎることである。17世紀の終わりに近づくとつれ、バス声部のためだけに書かれる曲は減っていき、オペラでは高音の声種ばかりが目立つようになっていく。しかし、我々はうまく鉦脈を掘り当てることに成功し、息をのむほど素晴らしいアリアとシーンを掘り起こした。本盤に収めた楽曲の数々は世界初録音であり、これらによって音楽史の中で100年以上の期間に渡ってバスが発展してきた様子を辿ることができるのである。また、オペラの実現に偉大な貢献をしつつも今日ではほとんど注目されない作曲家たちを多数紹介することにもなる。同時に、本盤のプログラムはあらゆる舞台を横断しているので、ローマの個人邸宅のサ

ロンやヴェネツィアの劇場用の「室内楽」編成から — これらの場所の音響は、実際、話す芝居を想定していた — 最大級の大劇場を音響で充満させる必要のあったバロックの大器楽編成までのオペラ・オーケストラの発展を示すものにもなっている。

旅をローマから始めることにしよう。トルクアート・タッソの叙事詩『解放されたエルサレム』に基づくオペラ『ヨルダン川のエルミニア』に、ミケランジェロ・ロッシは四挺のヴァイオリンからなる後にローマで典型的となる編成を採用した。プロローグを開始するシンフォニア(トラック1)では、ソプラノ音域に密集した多数の楽器が奏でる鈴のように清澄な素晴らしい響きに驚かされる。

物語の舞台は引き続きローマだが、音楽的にはヴェネツィアへ向かおう。クラウディオ・モンテヴェルディの最後のオペラ『ポッペアの戴冠』にはオペラ史上初めてバスに重要な役が与えられる(トラック2)。リベルトがセネカの許へ皇帝ネロからの自殺命令を携えてやって来たとき、セネカは田舎での生活の静穏さを称賛する。ストア派の美德に完全に従い、この哲学者は死を喜ぶべき運命として歓迎した。セネカは弟子たちを集めると、浴槽の中で静脈を自ら切った。

セネカは物語の途中で死ぬのだが(ちなみに、これはしばしばバス歌手の運命である。バスはストーリーの序盤で死ぬか、あるいは終盤でデウス・エクス・マキナとして必要とされるかのどちらかである)、セネカはこのオペラのキーパーソンである。その他の人物たち — すべてローマの上流市民を代表している — がセネカの死後、まさしく完全に墮落してゆくのに対し、セネカは以後のシーンでも常に正の影響力を持つ人物としてダイアログの中に登場し、セネカに対する戦いは続くのである。オペラ全体は愛と幸福による徳に対する戦いであり、響き豊かなバスで歌うせよ歌わないにせよ、セネカは徳を代表している。

オーケストラの編成について我々は、マントゥヴァの宮廷のために書かれた『オルフェオ』に見られるような、あらゆるモンテヴェルディのオペラでしばしば標準とされる

豪華な編成を選ばなかった。目指すべきは、表層的な効果に頼ることではなく、当時のヴェネツィアで調達可能であった最も経済的な手段で最大の表現を達成することだからである。

ヴェネツィアとは対照的なことに、約20年後のパリにおける環境は極度に豪華であった。マリア・テレジアの王女とルイ十四世の婚礼に際し、宰相マザラン卿はひとつのオペラを上演したが、これは強い感銘を与える音楽の力と前例のない視覚的な驚異とで観客を驚嘆させることを狙ったものであった。『恋するヘラクレス』はヨーロッパでそれまでに作られた中で最も豪壮なスペクタクルであり、マザランはこの作品のために自分と同じイタリア人で「音楽ではイタリアに並ぶ者なし」と謳われたヴェネツィア出身のフランチェスコ・カヴァッリを起用した。

テュイルリー宮殿における見世物のための機械室の建設には長い時間が掛かったため、そのお披露目を待たずマザランは歿した。王の音楽監督に任命されたジャン＝バティスト・リュリは18部からなる〈グラン・バレ〉をねじ込むことで同僚の妨害をしたが、このバレの中で王は王家総出の舞踏を披露し、終幕では王が空中に浮揚することまで行われた。パリの大衆にとって、オペラは「イタリア臭すぎる」ものであり、また機械の騒音でほとんど聴き取れないものと思われた。フランスのバレへの支持により、オペラは(確実に意図的に)無視された。最終公演の翌日、カヴァッリは家へ送り返され、将来に渡って「もはやオペラで疲れ果てる」ことはしまいと固く誓ったのであった。これに対し、リュリはカヴァッリのアイデアをすべて模倣し、1673年、『カドミュスとエルミオーヌ』で大成功を収めた。この作品は全面的に『恋するヘラクレス』に依拠していたが、後にフランスで最初の《トラジェディ・リリック》(音楽付き悲劇)とされた。

『恋するヘラクレス』の声域配置はイタリア・オペラと逆さまである。主人公ヘラクレスはバスであり、初演時にはカストラートたちがコミカルな役を演じた。婚礼に先立ってリッコはイオーレにネロの祭衣を渡す。僧侶が新郎新婦を祝福したあと、ヘラクレスは神

々に犠牲を捧げるため、イオーレにその祭衣を着るよう要求する。しかし、このことが元で、安息を得るには火に飛び込んで死ぬしかないほどの痛みをヘラクレスは引き受けることとなった(トラック3)。

イタリアとフランスの特徴を混ぜこぜにしているせいで、『恋するヘラクレス』は様式的にはひどく多面的なものとなっている。オーケストラの編成については『王の24人の弦楽合奏団』が参考になる。この団にはコントラバスがおらず、その代わり最低音楽器であるバス・ド・ヴィオロンと呼ばれる楽器が第一ヴァイオリンと同数いた。その結果、ピロードのような驚くほど滑らかな重低音が得られ、最期の場面のヘラクレスをあたかも綿の上に寝かせるような効果が出たのである。

アントニオ・サルトリオの『アエリウス・セイヤヌスの僥倖』の脚本は架空の物語を展開するために史実の出来事と実在の人物を用いている。ローマ皇帝ティベリウスの寵臣セイヤヌスは身分の高いアグリッパと結婚したいと望んでいるが、突如として彼女に背を向ける。アグリッパの復讐がこの作品の中心的な語りの筋となる。

本盤に収録したシーン(トラック4)で、老いて疲れたティベリウスは皇帝の錫杖を近衛兵の長であるセイヤヌスに手渡す。アリア『親しき森』でティベリウスは田舎暮らしの喜びと静穏さを心待ちにする。このアリアの旋律の中に非常なる陰鬱さを忍び込ませ、この曲を権力やローマから去るだけでなくこの世からも去る男の歌に変えたサルトリオの手腕は印象的である。この曲を聴けば、彼が既に片足を死に突っ込んでいることを音楽から感じ取れるであろう。(実際、ティベリウスはカプリ島で隠退のうちに歿したのである。)

このオペラでは、皇帝は残酷で年老いた好色漢という通常の描像ではなく、狂気の暴君カリグラ — 彼の後継者である — の一種の前任者として描かれている。寵臣の

奸計に悪い形で利用されてしまったとはいえ、サルトリオは皇帝に賢明で公正な役柄を与えている。音楽的には、作曲者は皇帝をあたかも哲学者であるかのように扱っている。このオペラに含まれる全てのアリアの中で、このアリアには知的な対位法があり、出来栄も最良なのである。

ローマから少しだけ離れよう。史実としては実在の記録が無いローマ王トゥルス・ホスティリウスは、敵対的な都市アルバ・ロンガを攻撃し、最後の首長メッティウス・フュフェティウスの娘を捕えた。このシーン(トラック5-7)では、メッティウスが娘を取り返そうと戦いの音声をあげてくる。これは第二版のバージョンであり、前年にヴェネツィアで初演された『トゥッコ・オスティリオ』をマントゥヴァ宮廷のために改訂したものである。初版ではメッティウスには台詞が全く無かったのだが、第二版にはこの魅力的なシーンがあり、マルカントニオ・ジアーニの配慮の行き届いた作曲術が印象的によくわかる部分である。

ヴェネツィア生まれのジアーニは、サン・マルコ寺院の歌手としてキャリアをスタートし、晩年に近くになってウィーンの宮廷楽長となった。ヴェネツィアの聖サルヴァトーレ・ヴェンドラミーノ劇場(今日のカルロ・ゴルドーニ劇場)で1700年に上演されたオペラ『愛と復讐の決闘』のせわしない序曲は、対位法と(この曲の冒頭はフーガで始まる)驚くべき和声を駆使するジアーニの力量を示す一例となっている(トラック8)。

アントニオ・ジャンネッティーニもまた、モデナで宮廷楽長の地位に就く前はサン・マルコ寺院で歌手を務めていた。『クラウディウス・ネロの青年時代の到来』はエステ家のフランチェスコ二世大公からの委嘱作品で、花嫁たる王女マルゲリータ・ファルネーゼを1692年11月9日にモデナに迎える祝宴のために書かれた。緊迫する政治状況により疑問符のついていた公位継承と執政権の問題に対し、この湯水のように予算を掛けた祝宴作品は、全く真逆の状況で行われた一種のプロパガンダ的な祝祭なのであった。この数

年前、大公はモデナのオペラ座を事実上民営化し、フォンタネッレ劇場に外部委託していたのだが、このオペラ作品は自分自身の目的のために政治的な理由で上演する必要があったのである。『到来』の製作にかかった莫大な出費(今日の眼から見ても目がくらむような額である)は劇場に大きな損失を出し、その結果、マントゥヴァのオペラ座は突如として閉鎖されるに至ったのである。

このオペラの筋書は、クラウディオ・ネロの成人を祝うグロテスクな乱痴気騒ぎを巡って展開する。そこではニンフに扮した老婆たちが恍惚状態で踊り、ローマの元老院の議員たちが嘲笑される。美德は馬鹿にされるが、劇の最後では美德が勝利を収める。ジャンネッティーニは娯楽的な方法で、真面目さと滑稽さ、情緒的な面と道徳的な面を混ぜ合わせた。本盤に収録したシーン(トラック9)は、ローマの元老院議員アスパシオが岩に鎖で繋がれた状態で牢屋に入れられ、死と愛について哲学的思索を巡らせている場面である。

請求書の記録から我々は初演時のオーケストラの編成を知ることができる。ヴァイオリン四挺、ヴィオラ四挺、チェロ二挺、コントラバス一挺、チェンバロとテオルボである。コンサート・マスターはトマゾ・ヴィッテッリとある。(恐らくこれは有名な『シャコンヌ』の作曲者とされるトマゾ・アントニオ・ヴィターリのことであろう。)

モデナに生まれボローニャに育ったジョヴァンニ・ボノンチーニは、ローマとヴェネツィアを経てウィーンへ移った。ここで彼はウィーンの宮廷劇場のために『ジュリオ・チェーザレの帰還』を作曲したが、これは俗に《音楽による祝祭》と呼ばれている。この作品は皇太子ヨーゼフの凱旋帰国のためのものであった。スペイン継承戦争のさ中の1704年、皇太子ヨーゼフはランダウ要塞をフランスから奪還し、翌年には父帝の死により神聖ローマ皇帝(ヨーゼフ一世)となった。ヨーゼフは音楽への関心も父帝と同じくしており、父帝同様、自ら作曲も行った。ボノンチーニのセレナーデは一種の暗喩的な表敬作品とな

っており、この中でボノンチーニはヨーゼフ一世とローマの政務官ガイウス・ユリウス・カエサルとの歴史的繋がりを作り上げている。

いわゆるアフリカ戦争において、紀元前46年4月6日、カエサルはアフリカ属州におけるタプサスの戦いで共和制を支持する元老院議員たちの部隊を打ち破り、ヌミディア王国(現在のアルジェリアとチュニジアの大部分に相当する歴史上の国)を滅亡させた。その後、ローマへ帰還したカエサルは凱旋を祝う祝祭をもって迎えられた。ボノンチーニのセレナーデでは、カエサルの最後の妻カルプルニアが夫の帰りを今や遅しと待ちわびているが、カエサルも最愛の人の顔に「全ローマの美を合わせた美」を見ており、彼女の元へ勝利の凱旋を果たすことを待ちきれずにいる。本盤に収録したレチタティーヴォ付きアリア(トラック11-12)は大いなる愛の情景描写であり、セレナーデのクライマックスでもある――素晴らしい溢れんばかりの愛の語りがあるが、これをボノンチーニは二挺のヴァイオリンで歌手に技巧的な伴奏を付けるシャコンヌの形にした。

もしも17-18世紀の作曲家だったとして、オペラを書きたいならば、イタリアへ行かねばならない。他の場所で、このような叙情性を習得することはできない。ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデルは4年に及ぶ研鑽旅行で、フィレンツェ、ナポリ、ローマ、ヴェネツィアを訪れた。イタリアにおいて、ヘンデルはアイデアに溢れた作品をいくつも生み出し、後の世界的名声を確かなものとした。劇的なカンタータ『アチ、ガラテアとポリフェーモ』は1708年にある婚礼の場で初演された委嘱作品であった。

物語はオウィディウスの『変身物語』の第13巻にある逸話に基づいている。ニンフのガラテアは海神ネレウスの娘だが、アチと幸福な恋愛関係にあった。隻眼の巨人ポリフェーモもガラテアを同じく愛しており、嫉妬に駆られてアチを岩石で打ち殺してしまう。ガラテアは、アチの血を銀の泉に変え、アチが川の神として生き続けられるようネレウスに頼んだ。そうすればガラテアは水の中にアチの姿を再び見ることができるようである。

ポリフェーモは怪物ではあるが、聴き手はポリフェーモに嫌悪感と同情が混ざった感を抱く。ヘンデルは音楽的な効果を配する卓越した力量により、ポリフェーモの役に深みを与えた。ポリフェーモの役は2オクターヴ半に及ぶ広い声域のため、歌手にとっては特別な挑戦である。今回のアルバムのタイトルともなったアリア『蔭と恐怖の狭間で』（トラック13）はバスの全てのレパートリーの中でも最も声域の広いアリアである。ヘンデルは歌手に温かみのある弦楽器伴奏を付け、ここに二本のレコーダーが少し不気味な色合いを加えている。

モンテヴェルディの『ポッペーア』の筋書に戻ろう。ヘンデルがヴェネツィアで作曲したオペラ『アグリッパ』の脚本は、タイトルにもなっているネロの母親である女傑アグリッパの陰謀に全面的に集中している。アグリッパは、彼女の夫であるクラウディウス帝を追い落とし、自分と彼女の息子が権力を手中に収めるためにはできることを何でもする。野心、政治的陰謀、権力へ至る曲がりくねった道などを扱ったこのオペラは、ヘンデルの初期作品の中で最も力強いもののひとつであり、この時期までのヘンデルのオペラ作品の中で最高のものである。本盤に収録したシーン（トラック14-15）では、クラウディウス・アウグストゥス帝がブリテンの征服を語り、帝国 — 帝国はその首都に従属している — を称える。このアリアはヘンデルがバスのために書いたアリアとしては典型的な例だが、ヘンデル自身がローマで書いたオラトリオ『復活』から再利用したもので、これもまた並みならぬ歌手のために書かれている。大きな跳躍と普通ではない声域により、ソリストには極めて確かな技術が要求されるのである。冒頭でD2まで下りる下行三和音がすぐに出てくるが、これはバリトン歌手には大抵は出せない音域である。

音楽史はアレッシンドロ・スカルラッティに、その後に大きな影響を与えたある新発明を負っている。すなわち、急緩急のテンポ設定による三楽章形式の「シンフォニア」を導入したことである。1681年以降、スカルラッティはオペラへの導入曲としてこの形式

のシンフォニアを常に用いたが、これは間もなく全イタリアのオペラ作曲家にとってお決まりのものとなり、最終的にはクラシック音楽の交響曲が生まれるに至る発展の嚆矢となったものである。

オペラ『十人委員会』の脚本には十人委員会への言及があるが、これはパトリキ(貴族)とプレブス(平民)の地位を規定する新しい法典を制定するため紀元前451年に置かれた政務官の組織である。彼らの仕事が終わった後、十人委員会はアッピウス・クラウディウスをリーダーとし、彼らに与えられた法外な権力を手放すことを拒否した。この争いはある殺人事件に発展し、これを切っ掛けとして平民の反乱が起こり、十人委員会は解散させられることとなった。アッピウス・クラウディウスは譴責され自殺を命じられた(トラック16)。

スカルラッチェの『春の栄光』の脚本はヘンデルの『アチ、ガラテアとポリフェーモ』を手掛けたのと同じ脚本家の手によるものである。この作品はハプスブルク家の大公レオポルト一世の誕生に寄せて書かれた表敬セレナーデである。この慶事を寿ぎ、かつスペイン継承戦争を終結させたユトレヒトの和平をテーマとしている。第二部にのみ登場するユピテルを初演時に演じたのはアントニオ・マンナだが、この歌手はヘンデルのポリフェーモをも最初に演じている。ここにおいて四季は、残念ながら初演の数か月後に赤ん坊のまま夭逝してしまった大公の生への暗喩となっている(トラック17-18)。

スカルラッチェは歌唱作品(特にソロ・カンタータ)において非常に実験的なアプローチを試み、完全に玄人向けの音楽を創作した。ヘンデルは人間の魂を深く見通す天賦の才に恵まれ、このことは多くは魅力的な歌唱曲の中で明示されている。アントニオ・ヴィヴァルディの場合、情念はなによりも卓越したオーケストラ作品の中に顕れている。ヴィヴァルディの《音楽のための劇》である『ティート・マンリオ』は、1719年、マントゥヴァで謝肉祭のシーズンのために書かれた。物語はローマ初期の史実に基づいている。ローマと

同盟していたラテン諸氏族は国内における同等の政治的権利をローマに要求した。ローマの元老院がこの要求を退けると、ラテン諸氏族は叛乱を起こし、戦争を宣言した。アリア『戦をしたがる心が』(トラック19)において、執政官ティトゥス・マンリウスは息子をラテン氏族の宿営地へ偵察に送り込むが、陣形から離れた戦闘行為は法律で禁止されていると念を押す。息子のマンリウスは父の命令に従わず、斬首の刑を宣告される。

ヴィヴァルディの歌唱曲はヴァイオリン協奏曲を歌っているようなものだと言いたくることがあるだろう。というのも、作曲者はヴァイオリン弾きの手には適していても歌手にはしばしば歌唱不可能な音型をそのまま用いているように思えるからである。しかし、次に続く、オペラ『オルランド』からの並みならぬ息を呑むようなシーン(トラック20)はこうした例ではない。登場人物はすべて18世紀に広く知られていたルドヴィーコ・アリオストの物語『狂えるローランド』に基づいている。筋書の骨格となるのは、カール大帝率いるフランク人およびキリスト教の同盟諸国と異教徒の部隊との戦いである。

世界一の美女と目される中国の王女アンジェリカは彼女の崇拝者から逃げ続けており、特に愛欲に狂ったオルランドから逃げている。最後には彼女は異教徒の兵士メドー口と恋に落ちるが、メドー口が負傷して苦しんでいるところをアンジェリカが看病し、結婚したのである。オルランドは彼ら二人の愛の誓いが木に彫ってあるのを発見する。オルランドにとって世界は崩れ落ち、彼は正気を失った。本盤に収録したオルランドの狂気のシーンはこのオペラのクライマックスであり、歌手とオーケストラとの緊張感に満ちたやりとりがある。

ヴィヴァルディとは反対に、ヘンデルの『オルランド』では、タイトルにもなっているオルランドはメゾソプラノが歌う役である。ヘンデル(あるいは名の知られていない脚本作家)は物語を魔術師(バスの歌うゾロアストロ)によって導かせるという相応しいアイデアを持っており、この魔術師によって騎士の冒険の旅は自分自身を探す旅に変えられる。

オランダは正気を失うとともに自己をも失うが、ゾロアストロの治癒によってのみ自己を回復できる。狂気からだけでなく愛からも解き放たれたオランダは、精神的登高を果たした騎士として自身の命を戦争の神マルスに捧げる。素晴らしいコロラトゥーラ・アリア『不吉な嵐が起こる』(トラック21-22)の中で、ゾロアストロは恋に落ちている者はしばしば正気を失うものだと言ふ。ゾロアストロは絵のように美しい森を恐ろしい洞窟に変えて見せ、彼こそが狂気を治癒できる力があることを主人公に示す。

我々のプログラムにおける最後のアリア(トラック23)のために、ヘンデルの経歴を20年ほど遡ろう。この物語は、我々が旅を始めたところに戻る。すなわち、タッソの『解放されたエルサレム』である。ここでも再び、我々は人物像を描写するヘンデルの卓越した力量を示す例を目にすることになる。エルサレムの王アルガンテは壮麗に入城したが、ヘンデルがここで揃えた楽器の陣容を考えると、これはむしろ戦争を始めるためのものなのではないかと思うかも知れない。しかし、降伏への恐れから、エルサレム王は攻囲され苦しめられている都市のために三日間の休戦を申し入れるのである。

もしもあと何十年か時を進め、時系列的にモーツァルトの時代にまで来れば、時を追うに従ってオペラの筋書におけるバスの役割が増々重要になっていくのが分かるだろう。作曲家たちはこの魅力的な声域の持つ素晴らしい特性を徐々に認識していったようである。しかし、細かく見ていけば、モーツァルトより前の時代からバスは重要な役を演じており、たとえ劇の最後ではほとんど脚光を浴びないにしても、しばしばオペラ全体の確たる基礎、あるいは休止点や転回点等をバスが表現していたのである。

ヨハネス・プラムゾーラー





02.

Claudio Monteverdi (1567–1643)
L'incoronazione di Poppea (Venice 1642/1643), Act II, Scene 3
Libretto: Giovanni Francesco Busenello (1598–1659)

SENECA

Amici è giunta l'ora
di praticare in fatti
quella virtù, che tanto celebrai.
Breve angoscia è la morte;
un sospir peregrino esce dal core,
ov'è stato molt'anni,
quasi in ospizio, come forastiero,
e se ne vola all'Olimpo,
della felicità soggiorno vero.

FAMIGLIARI

Non morir, Seneca, no.
Io per me morir non vo'.
Questa vita è dolce troppo,
questo ciel troppo è sereno,
ogni amar, ogni veleno
finalmente è lieve intoppo.
Se mi corco al sonno lieve,
mi risveglio in sul mattino,
ma un avel di marmo fino,
mai no dà quel che riceve.
Io per me morir non vo'.
Non morir, Seneca.

SENECA

Supprimete i singulti,
rimandate quei pianti
dai canali degl'occhi
alle fonti dell'anime, o miei cari.

SENECA

Friends, it is now time
to practice in deed
that virtue, which I so celebrated.
Fear of death is but short;
as a sigh leaves the breast of a pilgrim,
where it has dwelt for many years
like a guest in a hospice,
and flies up to Olympus,
the true shelter of happiness.

DISCIPLES

Do not die, Seneca, no.
I for my part will not die.
This life is too sweet,
this sky is too serene,
every love, every poison
is only a slight hindrance.
If I fall into a light sleep,
I wake up in the morning,
a tomb of fine marble, however,
never gives up what it receives.
I for my part will not die.
Do not die, Seneca.

SENECA

Suppress your sobs,
let those tears
of your eyes flow back
to the sources of your soul, oh my dear friends.

SENECA

Freunde, nun ist's an der Zeit
zu üben, was stets ich
als hohe Tugend gepriesen.
Die Todesangst dauert nur kurz:
Wie ein Pilger verlässt ein Seufzer die Brust,
in der er jahrelang -
gleichsam als Gast in einer Herberge - weilte,
und schwingt sich auf zum Olymp,
dem wahren Hort des Glücks.

SENECAS FREUNDE

Oh nein, Seneca, stirb nicht!
Ich meinerseits möchte nicht sterben.
Das Leben ist viel zu süß,
der Himmel viel zu blau;
alles Bittere und Giftige
ist nur ein leichtes Hindernis.
Wenn ich mich dem leichten Schlaf hingebe,
so erwache ich am Morgen;
Ein Grab von schönstem Marmor jedoch
behält für immer, was es empfängt!
Ich meinerseits möchte nicht sterben.
O nein, Seneca, stirb nicht!

SENECA

Bezwingt euer Schluchzen,
lasst die Tränen
eurer Augen zurückfließen
zur Quelle eurer Seele, meine Freunde.

SÉNÈQUE

Amis, l'heure est venue
De pratiquer en fait
Cette vertu que j'ai tant célébrée.
La mort n'est qu'une brève angoisse :
Un souffle pérégrin nous sort du cœur,
Où il était resté de nombreuses années,
Comme à l'hôtel, en étranger,
Et prend son vol vers l'Olympe,
Véritable séjour de la félicité.

LES FAMILIERS

Ne meurs pas, Sénèque, non !
Pour moi, je ne veux pas mourir.
Cette vie est trop douce,
Ce ciel est trop limpide,
Toute amertume, tout poison,
Finalement sont bien légers, tout compte fait.
Si je m'abandonne au sommeil, le cœur léger,
Je me réveille au matin,
Mais un tombeau de marbre fin
Ne rend jamais ce qu'il reçoit.
Pour moi, je ne veux pas mourir.
Ne meurs pas, Sénèque, non !

SÉNÈQUE

Retenez vos sanglots,
Refoulez ces larmes
De vos yeux jusqu'à
La source de votre âme, ô mes amis.

02.

Vada quell'acqua omai
a lavarvi dai cori
dell'incostanza vil le macchie indegne.
Altr'esequie ricerca,
ch'un gemito dolente
Seneca moriente.
Itene tutti, a prepararmi il bagno,
che se la vita corre
come il rivo fluente,
In un tepido rivo
questo sangue innocente io vo' che vada
a imporporarmi del morir la strada.

Let this flood of water
wash your hearts
of the stains of unworthy doubt.
Dying, Seneca desires
other obsequies,
than a sigh of sorrow.
Everybody go to prepare my bath
for since the course of life
is like the flowing stream,
the warm stream
of my innocent blood
shall cover my path into death with purple.

Lasst diese Flut
eure Herzen reinigen
vom Schmutz tausend fragwürdiger Zweifel.
Im Sterben verlangt es Seneca
nach anderen Tributen
als dem Seufzer der Trauer.
Geht alle, bereitet mein Bad,
denn da der Lebenslauf
einem fließenden Fluss gleicht,
soll der warme Strom
meines unschuldigen Blutes
meinen Weg in den Tod mit Purpur bedecken.

Que ce flot purifie désormais
Vos cœurs
Des salissures indignes du doute.
Au seuil de la mort,
Sénèque cherche autre chose
Qu'un douloureux soupir.
Allez tous me préparer un bain.
Car si la vie court
Comme un fleuve qui coule,
Ce sang innocent, je veux qu'il aille
Dans un tiède courant
Rendre pourpre, pour moi, la route vers la mort.

03.

Francesco Cavalli (1602–1679)

Ercole amante (Paris 1662), Act V, Scene 2

Libretto: Francesco Buri (1604–1682)

ERCOLE

Ma qual pungente arsura
 la mia ruvida scorza intorno assale?
 Qual incognito male
 d'offendermi temendo
 serpe nascoso per le vene al core?
 Qual immenso dolore, ah! mi conquide?
 E per dar morte a me tanto più dura
 in vista dei contenti, oh dio, m'uccide?
 E tu lo soffri, o genitore? E lasci,
 ch'io, che con piè temuto
 passeggiavi della morte i regni illeso,
 e che fin dalla cuna
 di belle glorie adorni
 tutti contai della mia vita i giorni,
 or senz'aver a fronte
 sanguinoso nemico (ah! mio martire,
 che della morte ancor viepiù m'accora)
 in ozio vil qui mora?
 Senza che gloria alcuna
 renda almen di me degno il mio morire.
 Almen di nubi oscure
 vela quest'aria in torno
 sì che sorte maligna
 di me grato spettacolo non faccia
 all'implacabil mia cruda matrigna;
 E per quando la tua
 insensata pigrezza, oh gran tonante
 il conquasso destina
 dell'universo, ahimè, s'ora nol fai?

HERCULES

But what intense pain
 burns my weathered skin?
 What unknown disease
 sends serpents through my veins
 toward my heart?
 What immense pain, alas, invades me?
 Death is much more agonizing for me
 when I was so close to fulfilling my desire.
 Oh, God, my father! Do you permit this?
 Do you permit that I, who with reckless step
 traveled unscathed through the underworld,
 and who from the cradle saw my days
 filled with glorious deeds,
 should now perish without facing
 a bloodthirsty enemy?
 Ah! What cruel torment makes
 my death so painful?
 Must I die basely, without fighting?
 Without any glory, worthy of me,
 accompanying my death?
 At least let the dark clouds
 cover and hide me,
 so that my sad fate
 remains invisible to the eyes
 of my relentless and cruel stepmother, Juno.
 Oh, god of thunder!
 Why do you delay
 in destroying the universe?
 Alas for me! Why do you not act?

HERKULES

Aber, welch intensiver Schmerz
verbrennt meine abgehärtete Haut?
Welches unbekannte Übel
schickt Schlangen durch meine Adern
zum Herzen?
Welch gewaltiger Schmerz, ach, durchdringt mich?
Der Tod ist für mich viel qualvoller,
weil ich kurz davor war, meinen Wunsch zu erfüllen.
Oh, Gott, mein Vater! Erlaubst du das?
Erlaubst du, dass ich, der ich mit wagemutigem Fuß
unversehrt durch die Unterwelt ging,
und der ich von der Wiege an meine Tage
voller glorreicher Taten sah,
nun sterben muss, ohne mich
einem blutrünstigen Feind zu stellen?
Ach! Welch grausame Qual macht
meinen Tod so schmerzhaft?
Soll ich niederträchtig sterben, ohne zu kämpfen?
Ohne dass irgendeine Ehre, die mir gebührt,
meinen Tod begleitet?
Zumindest mögen dunkle Wolken
mich bedecken und verbergen,
damit mein trauriges Schicksal
den Augen meiner unbarmherzigen und grausamen
Stiefmutter, Juno, unsichtbar bleibt.
Oh, Gott des Donners!
Warum zögerst du,
das Universum zu zerstören?
Wehe mir! Warum handelst du nicht?

HERCULE

Mais quel feu intense
Brûle ainsi ma peau ?
Quel mal inconnu lance dans mes veines des serpents
jusqu'au cœur ?
Hélas, quelle épouvantable douleur
me transperce ?
La mort m'est d'autant plus douloureuse
que j'étais sur le point
de contenter mes vœux.
Ô père divin, peux-tu le permettre ?
Permettre que moi,
qui ai traversé d'un pied ferme
les Enfers
et qui, dès le berceau, ai rempli mes jours d'exploits glorieux,
je meure aujourd'hui sans affronter
un ennemi sanguinaire ?
Ah ! quel horrible martyre
rend ma mort encore plus affreuse ?
Dois-je mourir ainsi, lâchement, sans me battre ?
Sans que nulle gloire ne rende cette mort digne de moi ?
Que de sombres nuages
viennent au moins me recouvrir et me cacher
afin que mon triste destin reste invisible aux yeux de ma terrible
et implacable belle-mère Junon.
Ô Jupiter, maître du tonnerre !
Pourquoi tardes-tu à
détruire l'univers ?
Hélas, pourquoi n'agis-tu pas ?
Pourquoi preserves-tu le ciel

03.

E a che riserbi il cielo?
Che nel perder Alcide a perder vai?
Ma l'atroce mia doglia
imperversando ogn'or pochi respiri
mi lascia ancor, Deh s'il morire è forza,
ardasi la mia spoglia
né della terra, i di cui figli uccisi
s'espunga ad un rifiuto:
a dio, cielo, a dio Iole,
eccomi Pluto!

Why do you preserve the sky
if by losing Alcides you will lose it?
The atrocious pain that torments me
barely allows me to breathe.
Ah! If I must die,
let my body be consumed by fire,
since the earth will not accept me
for having killed so many of its children.
Farewell, heavens! Farewell, Yole!
Here I am, Pluto!

04.

Antonio Sartorio (1630–1680)

La Prosperità di Elio Seiano

(Venice, 1667), Act III, Scene 10

Libretto: Nicola Minato (c.1627–1698)

TIBERIO
Selve amiche, valli amene
ben tra poco a voi verrò.
Ore placide, e serene
la tra voi goder potrò.
Poi che qui tra le corone
par ch'io regni e son prigionie.

Sotto gl'ori, e sotto gl'ostrì
il timor celato sta.
Boschi ombrosi gl'ozi vostri
mi saran felicità.
Poi che qui tra le corone
par ch'io regni e son prigionie

TIBERIUS
Friendly forests, pleasant valleys,
soon I will come to you.
Placid and serene hours
I will enjoy with you.
Since here among the crowns,
it seems that I reign and am a prisoner.

Beneath the gold and beneath the purple robes
the fear lies concealed.
Shady woods, your leisure
will be happiness to me.
Since here among the crowns
it seems that I reign and am a prisoner.

Warum bewahrst du den Himmel,
wenn du ihn verlierst, sobald Alcides verloren geht?
Der furchtbare Schmerz, der mich quält,
erlaubt mir kaum zu atmen.
Ach! Wenn ich sterben muss,
möge mein Körper vom Feuer verzehrt werden,
da die Erde mich nicht aufnehmen wird,
nachdem ich so viele ihrer Kinder getötet habe.
Leb wohl, Himmel! Leb wohl, Yole!
Hier bin ich, Pluto!

alors que tu le perds avec la mort d'Alcide ?
L'atroce souffrance qui me torture
m'empêche de respirer.
Ah ! si je dois mourir,
que mon corps soit consumé par les flammes
car la terre ne voudra pas de moi
qui ai tué tant de ses enfants.
Adieu, Ciel ! Adieu, Iole !
Pluton, me voici !

TIBERIUS

*Freundliche Wälder, angenehme Täler,
bald werde ich zu euch kommen.
Ruhige und heitere Stunden
werde ich bei euch genießen.
Denn hier unter den Kronen
scheint es, dass ich herrsche und Gefangener bin.*

*Unter dem Gold und unter dem Purpurgewand
ist die Angst verborgen.
Schattige Wälder, eurer Müßiggang
wird mein Glück sein,
Denn hier unter den Kronen
scheint es, dass ich herrsche und Gefangener bin.*

TIBERIUS

*Forêts aimables, vallées agréables,
je vous retrouverai bientôt.
Je goûterai parmi vous
Des heures douces et sereines.
Car ici, entouré de couronnes,
Il semble que je règne mais je suis prisonnier.*

*Sous l'or et la pourpre
Se cache la peur.
Bois ombragés, votre tranquillité
Sera mon bonheur,
Car ici, entouré de couronnes
Il semble que je règne mais je suis prisonnier.*

06.-07.

Marc'Antonio Ziani (1656–1711)
Alba Soggiogata da' Romani (Mantova 1686), Act II, Scene 6
Libretto: Adriano Morselli (1600–1691)

METIO

La fronte a' quei superbi
intrepidi volgete:
la figlia a me rendete,
che fra' ceppi è ristretta: in fra i perigli
sudi il brando omicida,
e le palme crescenti al Tebro incida.

*All'armi o Guerrieri;
vinta, e doma
cada Roma,
ne' più mai risorger sperì.*

METIO

You should defy these proud
intrepid people:
bring back to me the daughter,
who lies in chains: among the perils
the deadly sword is raised
and hews the palms growing on the Tiber.

*To arms, oh warriors;
vanquished and tamed
shall Rome fall,
and nevermore hope to rise again.*

METIUS

Die Stirn sollt ihr diesen stolzen
Unerschrockenen bieten:
Die Tochter mir zurückbringen,
die in Ketten liegt: Unter den Gefahren
erhebt das tödliche Schwert
und fällt die am Tiber wachsenden Palmen.

*Zu den Waffen, oh Krieger;
Erobert und unterworfen
soll Rom fallen,
und nicht mehr auf Wiederauferstehung hoffen.*

METIUS

Affrontez résolument
Ces fiers intrépides :
Ramenez-moi ma fille enchaînée,
Retenue prisonnière : au milieu des dangers, levez le glaive
meurtrier
Et abattez les palmiers des rives du Tibre.

*Aux armes, guerriers !
Vaincue, domptée,
Rome doit tomber
Sans aucun espoir de jamais se relever.*

09.

Antonio Giannettini (1648–1721)

L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone (Modena, 1692), Act III, Scene 8

Libretto: Giovanni Battista Neri (1660–1726)

ASPASIO

*Fra l'orror d'ombre terribili
di Virtude i rai purissimi
condannò la crudeltà.*

*Ma di Gloria il Sol più fulgido
occase torbido
d'oscure tenebre
non troverà.*

Tremendo pur, e fiero
quanto può in questi Marmi
sia l'aspetto di Morte
non giunge a innumidir l'occhio del forte.
Ben sa stillarmi in pianto
solo il pensar, che se una Donna, oh Dio!
a sì orrendo Sepolcro or mi consegna,
la cagion de' miei mali è troppo indegna.

ASPASIO

*Among the horror of terrible shadows,
cruelty condemned the purest rays
of virtue.*

*But the turbid nemesis
will not find
in the dark gloom
the most brilliant sun of glory.*

So monstrous and fierce
as the face of death might be
between these blocks of marble,
he does not succeed in softening the eye of the strong.
If only just the thought makes me cry
that a woman, oh God!
conveys me into such a dreadful grave,
the cause of my affliction is all too unworthy.

ASPASIUS

*In das Grauen schrecklicher Schatten
hat Grausamkeit
die von Tugend reinsten Strahlen verbannt.
Doch des Ruhmes hellste Sonne
wird den trüben Untergang
in dunkler Finsternis
nicht finden.*

So ungeheuerlich und entmutigend
der Anblick des Todes
zwischen diesen Marmorblöcken auch sein mag,
schafft er es nicht, das Auge des Starken zu erweichen.
Wenn mich auch nur der Gedanke zum Weinen bringt,
dass mich eine Frau, oh Gott,
in solch ein schreckliches Grab befördert,
ist die Ursache meines Leids allzu unwürdig.

ASPASIUS

*La cruauté a condamné
le pur éclat de la Vertu
à l'horreur de terribles ténèbres .
Mais le soleil éclatant de la gloire
ne se perdra jamais
dans le trouble crépuscule
d'obscures ténèbres.*

Pour monstrueux et décourageant
que soit le spectacle de la mort
[dans cete prison] de marbre,
il ne trouble pas le regard des braves.
Je pleure à la seule pensée
Que si une femme, ô ciel ! me condamne
à un si horrible tombeau,
alors la cause de mon malheur est par trop indigne.

11.-12.

Giovanni Bononcini (1670–1747)
Il ritorno di Giulio Cesare (Vienna 1705)
Libretto: Donato Cupeda (1664–1705)

GIULIO CESARE

Sì, torno, o bella, e torna meco insieme,
Il più fedele amore,
Che d'ogni impresa mia compagno è stato.
E i co'l nutrir la speme
Di rivederti, car'oggetto amato,
Nella tua lontananza tra mille pene
ha sostenuto il core.
E i con la rimembranza di tue pupille,
a trionfare avvezze,
nell'ostili fortezze
alla mia spada
tra cento, e cento schiere
aprì la strada.

*Occhi belli, occhi possenti,
ogni mia gloria,
ogni vittoria è vostro onor.
A me benché assenti
nel campo di Marte
voi feste ancor parte del vostro valor.*

JULIUS CAESAR

Yes, I return, oh beautiful one, and with me returns
the most faithful love,
who was my companion in all my exploits.
And through the always nourished hope
of seeing you again, beloved object,
far from you, among a thousand sorrows,
it sustained my heart.
And with the memory of your eyes,
which are accustomed to triumph,
I found in the enemy fortresses,
among hundreds and hundreds of legions,
the path
to my sword.

*Beautiful eyes, powerful eyes,
all my glory,
every victory is your honor.
Although you were absent
on the field of Mars,
you again gave me a part of your valor.*

JULIUS CAESAR

Ja, ich kehre zurück, o Schöne, und mit mir,
die treueste Liebe,
die bei all meinen Taten meine Gefährtin war.
Und durch die stets genährte Hoffnung,
dich, geliebtes Objekt, wiederzusehen,
hat es mein Herz, fern von dir,
inmitten von tausend Sorgen, ausgehalten.
Und mit dem Gedenken an deine,
an den Triumph gewöhnten Augen
fand ich in feindlichen Festungen
unter Hunderten von Heerscharen
den Weg
zu meinem Schwert.

*Schöne Augen, mächtige Augen,
all mein Ruhm,
jeder Sieg ist eure Ehre.
Auch wenn ihr
auf dem Schlachtfeld nicht anwesend wart,
habt ihr mir Anteil an eurem Mut gegeben.*

JULES CÉSAR

Oui, je reviens, ô ma beauté, et avec moi
revient l'amour le plus fidèle,
compagnon de tous mes exploits.
Nourrissant sans cesse l'espoir
de te revoir, ô bien-aimée,
à travers mille peines
il a soutenu mon cœur si loin de toi.
Et en pensant à tes yeux
habitué aux triomphes,
au fil de mon épée
je forçais l'entrée
des forteresses ennemies
à travers des centaines de soldats.

*Beaux yeux si puissants,
toute ma gloire,
chaque victoire est votre honneur.
Et bien qu'absents
du champ de bataille,
vous m'avez insufflé votre courage.*

George Frideric Handel (1685–1759)

Aci, Galatea e Polifemo, HWV 72 (Naples 1708), Part II

Libretto: Nicola Giuvo (1680–1748)

13.

POLIFEMO

*Fra l'ombre e gl'orrori
farfalla confusa già spenta
la face non sa mai goder.
Così fra timori quest' alma
delusa non trova mai
pace ne spera piacer.*

POLYPHEMUS

*Among the shadows and the horrors,
the confused, dying moth
can never feel pleasure in the extinguished flame.
Thus, in the midst of fears,
this disappointed soul finds neither peace
nor does it hope to be coveted.*

POLYPHEMUS

*In Schatten und Schrecken
kann der verwirrte, sterbende Falter,
bei erloschener Flamme nie mehr Lust empfinden.
So findet diese enttäuschte Seele
inmitten der Furcht weder Frieden,
noch hofft sie, begehrt zu werden.*

POLYPHÈME

*Dans l'ombre et l'obscurité de la nuit,
une fois la flamme éteinte, le papillon désorienté
ne sait plus comment être heureux.
Pour moi seul il est cause de tourment
car affligé et solitaire
je n'arrive pas, oh dieu ! à trouver la paix.*

George Frideric Handel

Agrippina, HWV 6 (Venice 1709), Act II, Scene 4

Libretto: Vincenzo Grimani (1655–1710)

14.-15.

CLAUDIO

Nella Britannia vinta
un nuovo regno al Lazio
incatenato io porto, e scelse invano,
per frastornar l'impresa,
quante tempeste ha il mar, mostri la terra;
che toglier non potrà forza d'abisso
quel, ch'il destin di Roma ha già prefisso.

*Cade il mondo soggiogato
e fà base al Roman soglio.
Ma quel regno fortunato
ch'è soggetto al Campidoglio.*

CLAUDIUS

In conquered Britain
I will erect a new Roman realm
in fetters, and in vain would be any attempts
to disturb the undertaking,
no storms at sea, no monsters on earth;
not even the powers of hell
shall prevent what Rome's destiny has ordained.

*Let the subjected world
become the foundation of the Roman throne.
For how fortunate is a realm
that may serve the Capitol!*

CLAUDIUS

Im besiegten Britannien
werde ich ein neues
römisches Reich errichten;
Und kein Meeressturm kann uns aufhalten,
kein Ungeheuer an Land,
kein Höllenschlund kann wenden,
was das Schicksal Rom vorherbestimmt.

*Es fällt die unterjochte Welt
und wird zum Schemel des römischen Thrones.
Doch wie glücklich ist ein Reich zu nennen,
das dem Kapitol dienen darf!*

CLAUDE

Avec la Bretagne vaincue,
j'amène un nouveau royaume au Latium.
Pour ruiner l'entreprise,
la mer a déchaîné en vain toutes ses tempêtes,
la terre a sorti tous ses monstres.
La force de l'abîme ne pourra pas empêcher
ce que le destin de Rome a déjà fixé.

*Vaincu, le monde tombe
et devient la fondation de l'empire romain.
Mais quelle chance pour le royaume
qui est assujetti au Capitole !*

17.-18.

Alessandro Scarlatti (1660–1725)
La gloria di primavera, (Naples 1716), Part II
Libretto: Nicola Giuvo

GIOVE

Trassi dal nulla il tutto
quando la luce e l'ombra era divisa
creando il Ciel, la terra e gl'elementi
e le cose insensate e le vincenti;
Avvivai l'auree stelle
le sfere, il sol, la luna;
e dall'oscura e bruna
notte divisi il giorno.
e di chiaro splendor lo resi adorno.
Ma più stupenda e strana
allora ei ben comparve,
di mia mente sovrana
l'opra in cui v'indirizzai tutto me stesso,
quando distinto apparve
l'ordine delle cose a gl'occhi espresso.
Dunque l'esempio basti
a far la Primavera
più d'ogn'altra stagion superba e altera.

*Dell'alba e dell'aurora,
che la sua cuna infiora
è vanto e bel piacer se spunta il sole.
Né de suoi vaghi rai
che non conobbe mai,
la notte può goder ma non sen duole.*

JOVE

I created all the world out of nothing,
when light and dark were divided,
making heaven, earth and the elements
and all things, senseless or wise;
I lit the golden stars,
the heavenly spheres, the sun, the moon;
and separated the day
from black, sinister night,
and adorned it with bright splendor.
But the deed of my sovereign mind
to which I gave all my attention,
stood out
all the more strange and amazing
when the order of the world
was made distinct and manifest to the eyes.
Therefore let my example suffice
to make the spring
more proud and noble than any other season.

*When the sun first appears,
daybreak and dawn, who adorn his cradle,
are the ones who receive the honor and delight.
Nor can the night rejoice in the sun's pretty rays,
which it has never seen;
but it does not complain.*

JUPITER

Ich habe die ganze Welt aus dem Nichts erschaffen,
als das Licht und die Dunkelheit getrennt waren,
und schuf Himmel, Erde und die Elemente
und alle Dinge, sinnlos oder weise;
Ich beleuchtete die goldenen Sterne,
die himmlischen Sphären, die Sonne, den Mond;
und schied den Tag
von der schwarzen, düsteren Nacht,
und schmückte ihn mit heller Pracht.
Doch die Tat meines souveränen Geistes,
der ich meine ganze Aufmerksamkeit widmete,
stach um so seltsamer und erstaunlicher hervor,
als die Ordnung der Welt
den Augen klar und deutlich
vor Augen geführt wurde.
Deshalb soll mein Beispiel genügen
um den Frühling
stolzer und edler zu machen als jede andere Jahreszeit.

*Wenn die Sonne zum ersten Mal erscheint,
erhalten Tagesanbruch und Morgengrauen,
die ihre Wiege schmücken, Ehre und Freude.
Und die Nacht kann sich nicht an den schönen Strahlen
der Sonne erfreuen, die sie nie gesehen hat;
Aber sie beklagt sich nicht.*

JUPITER

Du néant j'ai tiré toutes choses
Alors que l'ombre et la lumière ne faisaient qu'une,
et j'ai créé le ciel, la terre et les éléments
Et toutes choses inertes ou vivantes ;
J'ai allumé les étoiles d'or,
Les sphères célestes, le soleil et la lune,
et j'ai séparé le jour
de l'obscurité nuit noire
pour l'orner d'une splendide clarté.
Mais l'œuvre de mon esprit souverain, celle à laquelle j'ai porté
toute mon attention,
s'avéra absolument stupéfiante
quand l'ordre des choses
se révéla distinctement aux yeux de tous.
Que mon exemple suffise donc
à faire du printemps
la plus superbe et la plus noble
de toutes les saisons.

*Quand paraît le soleil,
L'aube et l'aurore qui ornent son berceau en ressentent
orgueil et joie.
La nuit ne peut se réjouir des beaux rayons du soleil
Qu'elle n'a jamais vu,
Mais elle ne s'en plaint pas.*

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Tito Manlio, RV 738 (Mantua 1719), Act I, Scene 2

Libretto: Matteo Noris (1640–1714)

19.

TITO MANLIO

*Se il cor guerriero
t'invita all'armi,
pensa alla legge e al tuo dover.
Sfuggi il cimento
della battaglia,
né ti lusinghi vano piacer.*

TITUS MANLIUS

*If your warlike heart
invites you to fight,
remember my command and your duty.
Avoid the risk
of battle
and let not vain pleasure flatter you.*

TITUS MANLIUS

*Wenn dein kriegerisches Herz
dich zum Kampfeinlädt,
erinnere dich an meinen Befehl und deine Pflicht.
Vermeide das Risiko der Schlacht
und lass dir nicht
von eitlen Vergnügen schmeicheln.*

TITUS MANLIUS

*Si un cœur guerrier
T'invite au combat,
Pense à la loi et à ton devoir.
Fuis le danger
De la bataille,
Et ne laisse pas le vain plaisir te séduire.*

20.

Antonio Vivaldi

Orlando, RV 728 (Venice 1727), Act II, Scene 13

Libretto: Grazio Braccioli (1682–1752)

ORLANDO

Ah sleale, ah spergiura,
 donna ingrata infedel, cor traditore;
 Del tuo malnato errore
 Vengo a smorzar... Oh ciel! Che leggo? Ahi lasso!
 „E vivan sempre amorosi,
 Angelica, e Medoro amanti, e sposi.“
 Angelica, e Medoro amanti, e sposi?
 Questa, questa è la scure,
 Ahimé, ch' il capo tronca alla mia speme.
 Di Medoro il mio bene?
 Sgorgate, o lagrime
 A fonti, a rivi.
 No, ch'è poco, a torrenti, a fiumi, a mari.
 Arde Orlando, che Orlando?
 Eh, Orlando è morto.
 La sua donna ingrattissima l'ha ucciso.
 lo son lo spirto suo da lui diviso,
 e son con l'ombra mia, che sol s'avanza
 esempio a chi in amor pone speranza.
 „Angelica qui fu sposa a Medoro“.
 Chi segnò quest'alloro!
 Lo vergò di sua man la mia tiranna,
 v'imprese di sua mano il mio martoro.
 Amanti e sposi? oh Dei! Sposa a Medoro!
 Vendetta, sì vendetta incontro amore;
 or n'ho trovato il modo,
 per cacciarmel dal sen trarommi il core.

ROLAND

Alas, disloyal, deceitful, faithless,
 ungrateful woman, treacherous heart!
 I come to extinguish your illborn error...
 Oh heavens! What do I read? Alas!
 “Let Angelica and Medoro live
 as lovers and spouses for ever.”
 Angelica and Medoro, lovers and spouses?
 This, this is the ax
 that, alas, cuts off my hope.
 Does my love belong to Medoro?
 Flow, my tears
 in fountains and rivulets.
 No, that is too little: in torrents, in rivers, in seas.
 Orlando burns with rage. Which Orlando?
 Alas! Orlando is dead!
 His ungrateful lady has killed him.
 I am his spirit separated from her,
 and am with my shadow, which alone remains,
 an example to those who place their hope in love.
 “Angelica was wed here to Medoro.”
 Who marked this laurel?
 My tyrant did so with her hand,
 she carved my torture with her own hand!
 Lovers and spouses? Oh gods! Wife of Medoro!
 Vengeance, yes, vengeance against love;
 Now I have found the way:
 to cast it from my breast, I shall tear out my heart.

ROLAND

Ach, untreues, betrügerisches, treuloses,
undankbares Weib, verräterisches Herz!
Ich komme, um deinn bösen Irrtum
auszulöschen... Oh, Himmel! Was lese ich? O weh!
„Lass Angelica und Medoro leben
als Liebende und Eheleute für immer.“
Angelika und Medoro, Liebende und Eheleute?
Dies, dies ist die Axt,
Die, ach, meiner Hoffnung das Haupt abschneidet.
Gehört meine Geliebte Medoro?
Fließt, meine Tränen
in Fontänen und Bächen.
Nein, zu wenig: In Flüssen, in Strömen, in Meeren.
Orlando brennt vor Wut. Welcher Orlando?
Ah! Orlando ist tot!
Seine undankbare Geliebte hat ihn getötet.
Ich bin sein Geist, getrennt von ihr,
und bin mit meinem Schatten, der allein bleibt,
ein Beispiel für alle, die ihre Hoffnung auf die Liebe setzen.
„Angelika wurde hier mit Medoro verheiratet.“
Wer hat diesen Lorbeerbaum gezeichnet?
Meine Tyrannin tat es mit ihrer Hand,
sie meißelte meine Folter mit ihrer eigenen Hand!
Liebhaber, Ehegatten? Oh Götter! Gattin des Medoro!
Rache, ja, Rache gegen die Liebe;
Jetzt habe ich den Weg gefunden: Um sie aus meiner Brust
zu verbannen, reiße ich mir das Herz heraus.

ROLAND

Ah traitresse, ah parjure,
femme ingrante, femme infédèle, cœur félon !
De ton ardeur funeste
Je viens éteindre... Oh ciel ! Qu'ai-je lu ? Malheureux !
“Que toujours vivent amoureux
Angelica et Medoro, amants et époux.”
Angelica et Medoro, amants et époux ?
Voici, voici la hache,
qui de mon espérance, hélas, tranche le chef.
Celle que je chéris appartient à Medor ?
Jaillissez, ô larmes,
en fontaines et en ruisseaux.
Non, c'est peu : en torrents, en fleuves et en mers.
Orlando brule. Orlando ? Eh quoi ?
Orlando est mort.
Sa trop ingrante amante l'a tué.
Je suis son esprit, d'elle séparé,
ombre qui désormais s'avance solitaire,
triste exemple pour qui met en amour sa foi.
“Ici Angelica de Medoro fut l'épouse.”
Qui donc traça ces mots sur ce laurier ?
De sa main la cruelle, hélas, les a inscrits,
et de sa main a gravé mon martyr !
Amants, époux ? Oh dieux ! Épouse de Medoro !
Vengeance, oui, vengeance contre l'amour !
Je sais à quel moyen désormais recourir :
pour le chasser de mon sein je m'arracherai le cœur.

20.

lo ti getto elmo, ed usbergo:
ite o piastre e maglie al suolo.
„Medoro qui d'Angelica fu sposo“!
A te mirto orgoglioso
vò sfrondarti, schiantarti
sino all'ultimo bronco,
ed estirpar dalla radice il tronco.

Ho cento vanni al tergo
ho duecent'occhi in fronte,
e nel furor che ho in sen
m'adiro almeno almen
con mille cuori.
Sopra quei vanni io m'ergo
volo dal piano al monte
quelle pupille io miro:
con tutti i cuor
sospiro.

Occhi, vanni, furor, cuori, oh martoro!
Amanti, e sposi Angelica, e Medoro!

I cast you down, helmet and shield,
chainmail and armor, to the ground.
“Medoro was wed here to Angelica.”
Proud myrtle,
I shall strip you, cut you
down to the last branch,
and tear your trunk out from its roots.

I have a hundred wings on my back,
Two hundred eyes on my forehead,
and with the fury in my breast
I rage with
at least a thousand hearts.
On these wings I arise
and fly from the plain to the mountains,
I look at her eyes
and with all my hearts
I sigh.

Eyes, wings, fury, hearts, oh torture!
Lovers and spouses, Angelica and Medoro!

Ich werfe euch hin, Helm und Schild,
Kettenhemd und Rüstung, auf den Boden.
„Medoro wurde hier mit Angelika verheiratet.“
Stolze Myrte,
ich werde dich entkleiden, dich abschneiden
bis auf den letzten Zweig
und dir den Stamm von den Wurzeln reißen.

Ich habe hundert Flügel auf meinem Rücken,
zweihundert Augen auf meiner Stirn,
und mit der Rage in meiner Brust
wüte ich mit
mindestens tausend Herzen.
Auf diesen Flügeln erhebe ich mich
und fliege von der Ebene zu den Bergen
Ich schaue in ihre Augen
und mit all meinen Herzen
seufze ich.

Augen, Flügel, Wut, Herzen, oh Folter!
Liebende und Gatten, Angelika und Medoro!

Je te jette, heaume, haubert,
plaques, mailles, allez à terre!
“Ici Medoro d’Angelica fut l’époux.”
Et toi, myrte orgueilleux,
je veux arracher ton feuillage, je veux t’abattre
jusqu’au dernier de tes rameaux.
Je veux de sa racine en extirper le tronc!

J’ai sur le dos cent ailes,
j’ai au front deux cent yeux,
et dans la fureur qui m’agite,
c’est plus de mille cœurs
qui grondent en mon sein.
Avec ces ailes je m’élève,
je vole par monts, par vaux,
avec ces yeux partout j’observe,
avec tous ces cœurs
je soupire.

Yeux, ailes, rage, cœurs, oh peine extrême !
Amants, époux, Angelica et Medoro!

Georg Frideric Handel

Orlando, HWV31 (London 1733), Act III, Scene 6
Libretto: after Carlo Sigismondo Capece (1652–1728)

21.-22.

ZOROASTRO

O voi del mio poter ministri eletti
or la vostra virtute unite meco.
Si cangi'l bosco in speco.
Là al furor dell'eroe siatene attenti
che fra pochi momenti avrò vittoria
e l'eroe renderò sano alla gloria.

*Sorge infausta una procella
che oscurar fa il cielo e il mare,
splende fausta poi la stella
che ogni cor ne fa goder.
Può talor il forte errare,
ma risorto dall'errore,
quel che pria gli diè dolore
causa immenso il suo piacer.*

ZOROASTRO

You heavenly beings, the wellspring of my power,
now unite with me.
Change this forest into a cave!
Be attentive to the approaching fury of Orlando;
And soon we will have victory,
restoring the hero to glory.

*Ominous tempests arise
which obscure heaven and the sea.
A brighter star does then impart its rays
and gladdens every heart.
The strong may often err,
but when they see their error,
what was once a source of grief,
then turns to immense pleasure.*

ZOROASTRO

Wohlauf, ihr meiner Macht erles'ne Diener,
eure Kraft und Gewalt vereint der meinen;
Den Hain verwandelt zur Höhle!
Dort auf die Wuth des Gewalt'gen achtet mir sorgsam;
Denn nicht lange, so seht ihr den Sieg mich feiern,
dass genesen der Held wieder zum Ruhm ist.

*Unheilvoll erhebt ein Sturm sich,
der in Nacht hüllt Erd' und Himmel;
Dann erglänzen Segenssterne,
dass das Herz in Wonne lacht.
So versinkt ein Geist in Irrung,
doch, erlöst aus der Verwirrung,
wird, was ihn mit Pein gefoltert,
Quell ihm unermessenen Heils.*

ZOROASTRE

O vous ambassadeurs de mon pouvoir,
Joignez votre force à la mienne ;
Que la forêt se change en grotte !
Soyez attentif à la fureur du héros,
Sur laquelle bientôt je remporterai la victoire.
Et je le rendrai sain d'esprit à la gloire.

*Que se lève une mauvaise tempête
qui assombri le ciel et la mer.
Qu'ensuite resplendisse une bonne étoile,
qui réjouira chaque cœur.
Le héros peut errer,
mais lorsqu'il est délivré de son erreur
ce qui auparavant était douloureux
devient alors source d'un immense plaisir.*

Georg Frideric Handel

Rinaldo, HWV 31 (London 1711), Act I, Scene 3

Libretto: Giacomo Rossi (fl. 1710–1729)

23.

ARGANTE

*Sibillar gli angui d'Aletto,
e latrar vorace Scilla,
parmi udir d'intorno a me.
Rio velen mi serpe in petto,
ne ancor languida favilla
di timor pena mi diè.*

ARGANTE

*The hissing of Alecto's serpents,
the howling of voracious Scylla,
I seem to be hearing all around me.
Evil venom snakes within my breast,
its languid spark
still punishing me with dread.*

ARGANTE

*Die Schlangen von Allecton zischen
und der gefräßige Scilla bellt,
dass mich das Echo durchfährt,
dass mir die Angst das Herz beklemmt,
dass ein Funke Wehmut
mein Herz mit Sorge erfüllt.*

ARGANTE

*Sifflez serpents d'Alecton
et aboyez voraces Scilla.
Que j'en entende l'écho en moi,
que l'angoisse étreigne mon cœur,
qu'une étincelle de langueur
emplisse mon cœur de crainte.*





Discography

Nahuel Di Pierro on Audax Records.
All CDs available from audax-records.fr



ADX11207 – Edipo a Colono



ADX13723 – Anclao en París



ADX13715 – German Cantatas with Solo Violin

ADX11210

Recording Producer: Claudio Becker-Foss

Executive Producer: Johannes Pramsohler

Language coach: Federico Tibone

Translations: Howard Weiner (English), Geneviève Bégou (French),

Yoh Murakami (Japanese)

Project Coordination: Marielle Cohen, Jérémie Pérez | combo-production.com

Photos: Julien Benhamou (cover, booklet cover and p. 89), Edouard Brane (all others)

Graphic Design: Christian Möhring

Performing edition: Philippe Grisvard, Brian Clark (Handel, Vivaldi, Scarlatti)

Recording: 5–9 February 2023, Salle Colonne, Paris

© and ℙ 2024 Audax Records

Sources:

Sartorio: Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

Ziani: Paris, Bibliothèque Nationale de France

Bononcini: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung

Gianettini: Modena, Biblioteca Estense e Universitaria

Scarlatti: Naples, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella

Nahuel Di Pierro would like to thank Karolina Blåberg for her continued support and Philippe Grisvard for his meticulous research and for unearthing some real repertoire treasures.

K A R O L I N A
B L A B E R G
S T I F T U N G



