

A portrait of Bruno de Sá, a man with dark curly hair and a beard, wearing a black coat with a high collar and a dark, sequined scarf. He is looking directly at the camera with a serious expression, his right hand resting on his chin.

BRUNO DE SÁ

Il Pomo d'Oro
Francesco Corti

*Roma
Travestita*

Roma Travestita

ALESSANDRO SCARLATTI 1660–1725

GRISELDA Op.114 (1721)

Libretto: Apostolo Zeno · Premiere singer: “Farfallino” (Giacinto Fontana)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Aria (Act I, Scene 14): “Dì, che sogno, o che deliro” (<i>Griselda</i>) | 1.28 |
| 2 | Aria (Act II, Scene 1): “Mi rivedi, o selva ombrosa” (<i>Griselda</i>) | 5.24 |

LEONARDO VINCI 1690–1730

FARNACE (1724)

Libretto: Antonio Maria Lucchini · Premiere singer: “Farinelli” (Carlo Broschi)

- | | | |
|---|--|------|
| 3 | Aria (Act II, Scene 15): “Lascero d’esser spietata”* (<i>Berenice</i>) | 5.29 |
|---|--|------|

ANTONIO VIVALDI 1678–1741

GIUSTINO RV 717 (1724)

Libretto: Nicolò Beregan

Premiere singers: *Arianna* “Farfallino” (Giacinto Fontana) · *Leocasta* Girolamo Bartoluzzi

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | Aria (Act II, Scene 5): “Per noi soave e bella” (<i>Arianna</i>) | 4.55 |
| 5 | Aria (Act III, Scene 4): “Senza l’amato ben” (<i>Leocasta</i>) | 6.09 |

RINALDO DI CAPUA c.1705–c.1780

VOLOGESO, RE DE’ PARTI (1739)

Libretto: Guido Eustachio Luccarelli · Premiere singer: ?Angelo Maria Monticelli

- | | | |
|---|---|------|
| 6 | Aria (Act II, Scene 7): “Nell’orror di notte oscura”* (<i>Berenice</i>) | 7.22 |
|---|---|------|

GIUSEPPE ARENA 1713–1784

ACHILLE IN SCIRO (1738)

Libretto: Pietro Metastasio · Premiere singer: Giovanni Tedeschi

- | | | |
|---|--|------|
| 7 | Arietta (Minuet) (Act I, Scene 14): “Del sen gl’ardori nessun mi vanti”* (<i>Deidamia</i>) | 4.21 |
|---|--|------|

	BALDASSARE GALUPPI 1706–1785	
	EVERGETE (1747)	
	Libretto: Francesco Silvani & Domenico Lalli · Premiere singer: Giuseppe Ricciarelli	
8	Aria (Act I, Scene 11): “Qual pellegrino errante”* (<i>Candace</i>)	8.32
	GIOACCHINO COCCHI c.1712–1796	
	ADELAIDE (1743)	
	Libretto: Antonio Salvi · Premiere singer: Filippo Elisi	
9	Aria (Act II, Scene 14): “Timida pastorella”* (<i>Adelaide</i>)	8.33
10	Aria (Act I, Scene 17): “Nobil onda”* (<i>Adelaide</i>)	7.44
	NICOLA CONFORTO 1718–1793	
	LIVIA CLAUDIA VESTALE (1755)	
	Libretto: Anastasio Guidi · Premiere singer: Giovanni Belardi	
11	Recitative & Aria (Act II, Scene 4): “Padre, germano...Vadasi pure a morte”* (<i>Livia Claudia</i>)	5.42
	FRANCISCO JAVIER GARCÍA FAJER 1730–1809	
	POMPEO MAGNO IN ARMENIA (1755)	
	Libretto: Anastasio Guidi · Premiere singer: Giovanni Belardi	
12	Aria (Act III, Scene 5): “Grato oblio, soave pace”* (<i>Giulia</i>)	2.49
	NICCOLÒ PICCINNI 1728–1800	
	LA BUONA FIGLIUOLA, O LA CECCHINA (1760)	
	Libretto: Carlo Goldoni, after Samuel Richardson’s <i>Pamela, or Virtue Rewarded</i>	
	Premiere singer: Gaspero Savoj	
13	Aria (Act I, Scene 14): “Furie di donna irata” (<i>La Marchesa Lucinda</i>)	5.13
	* <i>world-premiere recordings</i>	
		73.45

BRUNO DE SÁ *sopranist*

Il Pomo d’Oro
Francesco Corti



« La voix humaine est le plus parfait des instruments. »

Arvo Pärt

L'une des premières choses qui me viennent à l'esprit quand on parle d'opéra, c'est la voix, bien plus que le style ou même le genre, et c'est pour moi un grand privilège et une profonde inspiration de pouvoir prêter mon timbre à ce beau projet.

C'est la recherche qui est venue à la rescousse de ce répertoire si important pour l'histoire de la musique et qui émane d'une époque où un édit papal avait interdit aux femmes de se produire en public. Néanmoins, grâce aux castrats et à leurs voix, cela n'empêcha pas la présence de personnages féminins sur scène.

Même si ce n'était pas la première fois que des hommes incarnaient des femmes, la présence des castrats ouvrit de nouveaux horizons. Leur voix elle-même était un objet de désir et de fascination, tant pour le public que pour les compositeurs d'alors, et ces derniers s'attachaient à écrire pour des artistes virtuoses comme « Farfallino » et « Farinelli » entre autres, qui à leur tour donnèrent vie à d'innombrables personnages féminins.

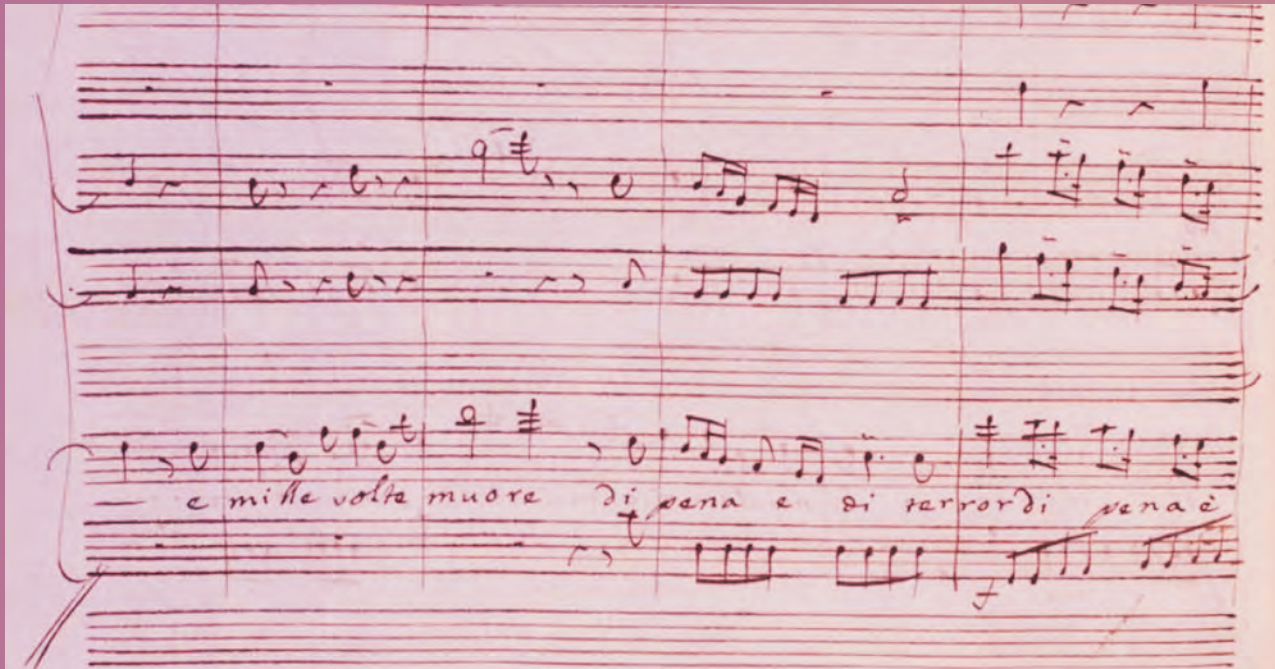
Ainsi, je souhaite dédier ce projet en tout premier lieu à Dieu, qui m'a donné cette voix ; à mes parents et à mon frère ; à toute ma famille et à mes amis, qui me soutiennent constamment ; et enfin à tous ceux qui lui prêteront oreille, dans l'espoir que musique, textes et voix leur feront vivre des moments d'enchantement en une symbiose sublime.

BRUNO DE SÁ

Traduction : David Ylla-Somers

« *Mulieres in ecclesiis taceant!* » (Queles femmes gardent le silence dans les églises!) : cette fameuse phrase de la Bible (1 Corinthiens 14:34) est considérée par certains historiens comme une des origines de l'expansion du phénomène de la castration en Italie dès le milieu du XVI^e siècle. En effet, cette interdiction empêche les femmes de pouvoir chanter la musique ecclésiastique. Il faut donc bien remplacer les parties vocales aiguës par « autre chose » : les castrats ! Bientôt cette interdiction se répand au-delà des murs de l'Église quand, en 1588, le pape Sixte V bannit les femmes de toute représentation scénique et publique ; cela s'applique aussi bien à l'opéra, et à l'oratorio, qu'aux pièces de théâtre. Tout cela fait de Rome une scène à part dans le pays voire dans l'Europe entière, et ce, pendant plus de deux siècles. Même si, non loin de là, au pays de Shakespeare, des interdictions similaires sont également en vigueur à la même période, à la différence près qu'elles seront abrogées dès 1661 !

À ce moment-là, le public de la « ville éternelle » est désormais habitué à voir sur scène des opéras avec une distribution entièrement masculine. Certains castrats se spécialisent dans les rôles féminins, tendance qui s'intensifiera tout au long du siècle suivant. Un des plus célèbres sera Giacinto Fontana (1692–1739) dit « Farfallino » (Petit papillon), illustre entre autres pour ses nombreux rôles d'héroïnes chez Vivaldi et Vinci. Il interprétera notamment le rôle-titre dans *Griselda* d'Alessandro Scarlatti (1660–1725), le dernier des 115 opéras du compositeur ! Les deux premières plages de ce programme ([1] et [2]), sont tirées de cet opéra qui, pour la petite histoire, créditait lors de sa création un tout jeune castrat, alors âgé de seize ans qui débutait dans le rôle de Costanza, la fille de Griselda. Ce jeune homme – qui deviendra l'un des castrats les plus célèbres de sa génération – n'est autre que Giovanni Carestini, futur créateur du rôle-titre dans *Ariodante* et du rôle de Ruggiero dans *Alcina* de Haendel. En parlant de castrat célèbre, celui qu'on ne présente plus, Carlo Broschi dit « Farinelli » se plia aussi au jeu de revêtir le jupon sur les scènes romaines. Même s'il n'en fit pas forcément sa spécialité, Farinelli trouvait à Rome le loisir d'alterner les rôles de héros (Ruggiero dans *L'isola d'Alcina* de Riccardo Broschi), aux reines ou princesses effarouchées (Adelaide dans l'opéra éponyme de Porpora, Palmira dans *Cosroe* de Pollarolo ou encore la terrible reine Bérénice dans *Farnace* de Vinci). Il nous est d'ailleurs parvenu une gravure caricaturale de Farinelli, en habit féminin, dans ce rôle de Bérénice [voir p. 15]. C'est une des seules traces visuelles que nous ayons de cette pratique de travestissement théâtral à Rome. Il m'était donc impensable d'omettre un air de cet opéra au programme, tel que « *Lascerò d'esser spietata* » [3] – un air avec psaltérion obligé, chanté ici en première mondiale.



Outre le fait que l'orchestration et la vocalité de cet air sont extrêmement surprenants au regard de l'intensité dramatique de ce passage de l'opéra, c'est une pièce qui diffère des airs habituels que nous connaissons pour Farinelli, car ce n'est ni un air à la virtuosité exacerbée, ni un air au pathos transcendant. Là, au contraire, nous sentons une sorte d'espièglerie plutôt féminine, selon les codes de l'époque. On n'imaginerait pas, alors, ce morceau chanté par un personnage masculin comme Hercule. Cet exemple souligne parfaitement l'attention qu'avaient les compositeurs à caractériser explicitement le genre de chaque personnage et d'autant plus dans le cadre des distributions romaines entièrement masculines. Nous ne rencontrons donc pas souvent, lorsqu'il s'agit de personnages féminins, les fameux airs de bravoure surhumains réclamant une opulente artillerie vocale et orchestrale. Ceux-ci étaient plutôt réservés au *primo uomo* (le personnage masculin principal). Cela rend particulièrement rare – parce qu'ils font exception à cette répartition, souvent stéréotypée, des rôles – les deux grands airs que sont « *Nobil onda* » de Cocchi [10], et « *Qual pellegrino errante* » de Galuppi [8]. Mais, malgré ce déploiement inhabituel pour deux reines, ces airs mettent en évidence aussi deux éléments assez typiques des héroïnes romaines. D'abord le fait, pour les castrats sopranos, que le registre aiguë soit extrêmement sollicité, au détriment de grands appuis dans le registre vocal grave dont étaient friands les castrats. L'air de Galuppi, ici présent, ne compte pas moins de six contre-ré ! – une note quand même assez rare pour un castrat [voir photo ci-dessus du manuscrit de l'air].

« *Nobil onda* » est, quant à lui, tiré de l'*Adelaide* de Cocchi (1743), livret qui avait déjà été mis en musique à Rome vingt ans plus tôt, par Porpora avec en *prima donna* et rôle-titre, notre cher Farinelli, alors âgé de dix-huit ans ! La version de Cocchi, bien que moins « féminine » que celle de Porpora, a en commun avec l'air de Galuppi le deuxième élément typique des héroïnes romaines annoncé plus haut qu'est le staccato (ou note piquée). Ce phrasé vocal est donc inclus dans plusieurs airs du disque, notamment dans le grisant « *Per noi soave e bella* » du *Giustino* de Vivaldi [4], mais aussi, totalement poussé à son paroxysme, dans l'air « *Furie di donna irata* » de Piccinni [13] ; c'est un air rendu d'ailleurs célèbre par Dame Joan Sutherland qui l'enregistra (seulement la partie « A ») au début des années 1960. Il est tiré de *La buona figliuola, o La Cecchina*, un opéra-bouffe écrit en 1760 qui nous fait déjà pressentir le parfum du style classique. C'est un air explosif qui se caractérise par de grands éclats vocaux avec notamment des gammes ascendantes en staccato dans le registre suraigu du chanteur. Cet effet sera maintes fois utilisé par d'autres compositeurs de la fin du XVIII^e siècle pour exprimer plusieurs émotions ou atmosphères : par exemple, la coquetterie (les airs de Celia dans *Lucio Silla* de Mozart) ou la colère extrême (« *Odio, furor, dispetto* » dans *Armida* de Traetta, ou « *D'Oreste, d'Ajace* » dans *Idomeneo* de Mozart, et bien-sûr les airs de la Reine de la Nuit qu'on ne présente plus).

En addition à ces caractéristiques de tessiture ou d'ornements vocaux, qui démarquent le castrat « *prima donna* » et le castrat « *primo uomo* » romains, les airs de grande détresse ou les scènes de folie suivant souvent un récitatif accompagné, étaient d'usage dans la capitale italienne. Souvent sans vocalises ou virtuosité gratuite, ce type de scènes adopte des phrasés orchestraux originaux et très typés ou parfois des modulations osées – le texte et la tension théâtrale y sont en fait les éléments majeurs. Ces morceaux sont en général le point culminant du parcours dramatique du personnage féminin. L'air de Nicola Conforto, présent sur cet album est un bon exemple de ce type de pièces. Ce compositeur m'intrigue depuis de nombreuses années parce qu'il semble avoir été, à son époque, très influent dans le monde de l'opéra, alors que sa musique vocale nous est pourtant quasiment inconnue aujourd'hui. J'ai été extatique quand je suis tombé sur le manuscrit de *Livia Claudia vestale* (1755), opéra très exigeant dont est tiré cette grande scène du rôle-titre : « *Padre, germano ... Vadasì pure a morte* » [11]. L'orchestration est remarquable ! Nous ne sommes pas loin des atmosphères de tumulte intérieur des grandes héroïnes du Gluck d'avant la réforme, comme par exemple la grande scène de Bérénice dans *Antigono*, le seul opéra que Gluck crée à Rome, juste l'année d'après. Ces deux rôles furent d'ailleurs créés par le même castrat : Giovanni Belardi !

Parmi les trois compositeurs les moins connus de nos jours, présents sur cet album nous avons Rinaldo di Capua (ca. 1705–ca. 1780). Il est tellement peu connu que l'on ignore même son vrai nom de naissance (il était appelé ainsi car tout simplement né à Capoue). Il aurait, paraît-il, appris la musique en autodidacte, et sa seule œuvre plus ou moins connue aujourd'hui est *La zingara* (1739), qui fut ensuite jouée sous forme de *pasticcio* à Paris en 1753, traduit en français sous le nom de *La Bohémienne*. Très renommé en son temps, l'analyse des manuscrits qui nous sont parvenus de ses opéras témoigne d'un compositeur talentueux, doté d'une grande inventivité. Vous en découvrirez un aperçu dans cet album avec « *Nell'orror di notte oscura* » [6].

Giuseppe Arena (1713–1784) est tout aussi absent de notre paysage musical baroque habituel. Son espiègle et charmant menuet « *Del sen gl'ardori* » [7], est tiré de son opéra *Achille in Sciro*. Ce morceau est très certainement l'une des deux seules pièces jamais enregistrées de ce compositeur, né à Malte ; et il ne pourra laisser l'auditeur dans un sourire.

Enfin, le troisième et le plus tardif de ce programme est l'espagnol Francisco Javier García Fajer (1730–1809), né à Saragosse. La douce cavatine de Giulia « *Grato oblio, soave pace* » [12], est un parfait exemple du style galant dont le compositeur était un spécialiste. García Fajer, surnommé « Lo Spagnoletto » en Italie et « El Españolito » (Le Petit Espagnol) quand il revient en Espagne en 1756, commence à regagner petit à petit l'intérêt de certains ensembles de notre époque.

Roma Travestita est un petit voyage au cœur de cette pratique assez unique dans l'Histoire de l'Opéra. Il est toujours fascinant de voir les différentes exigences artistiques auxquelles étaient parfois contraints les compositeurs et interprètes, en fonction de la zone géographique où ils composaient ou interprétaient leur musique. Tout comme on ne pouvait composer un opéra en France sans y insérer des ballets (même Rossini ou Verdi durent encore s'y plier), autant à Rome, comme nous l'avons vu, la distribution se devait d'être entièrement masculine. Sur les deux siècles que dura ce phénomène, je n'ai sélectionné qu'un spectre de quarante années (1721–1760). Mais je souhaitais, malgré tout, offrir un univers sonore et stylistique des plus variés. Que nous passions de plaintes hypnotiques où le temps semble se figer comme « *Senza l'amato ben* » [5] de Vivaldi, à des éclats virtuoses de rage, ou par des mélodies suaves et galantes (tel que nous l'avons vu plus tôt), l'auditeur se laissera transporter par la découverte d'un répertoire chanté pour la première fois, de manière on ne peut plus légitime, par l'unique voix de soprano de Bruno de Sá.

Yannis François, créateur du programme

Contextes dramaturgiques par Yannis François

1 **Dì, che sogno, o che deliro**

Scarlatti : *Griselda* Acte I, scène 14 (*Griselda*)

Griselda, née bergère, puis devenue épouse de Gualtiero, le roi de Sicile, est répudiée par ce dernier sous la pression du peuple qui ne veut plus d'une souveraine venant de si basse condition. Ottone, un vil noble sicilien, secrètement responsable de la rébellion du peuple, est amoureux de Griselda. Il la menace de tuer son fils si elle continue à refuser de l'épouser maintenant qu'elle n'est plus souveraine. Griselda lui répond en chantant ce piquant petit air de fureur.

2 **Mi rivedi, o selva ombrosa**

Scarlatti : *Griselda* Acte II, scène 1 (*Griselda*)

Dans cette première scène de l'acte II, Griselda, redevenue pastourelle, retourne vivre dans une cabane en forêt et chante cet air poignant.

3 **Lascero d'esser spietata**

Vinci : *Farnace* Acte II, scène 15 (*Berenice*)

Bérénice, reine de Cappadoce, est la mère de Tamiri, épouse de Farnace, roi du Pont, lui-même successeur de son père, feu le roi Mitridate. Durant une guerre antérieure, Mitridate tua l'époux de Bérénice. Depuis lors, elle voue une haine inassouvie à toute la lignée de Mitridate et souhaite, par conséquent, faire assassiner Farnace, ainsi que le fils même que Tamiri, sa propre fille, a eu avec lui. Après toute une série d'événements, elle parvient à mettre la main sur l'enfant, et, malgré les pleurs de Tamiri veut néanmoins mener à bien sa mission. Pompeo, jusqu'à lors allié de Bérénice, refuse de faire exécuter un enfant innocent pour un crime commis par son grand-père paternel, bien avant sa naissance. Dans cet air, à la musicalité étrangement charmante, Bérénice affirme qu'elle ne se calmera pas avant d'avoir vu couler le sang de son petit-fils.

4 **Per noi soave e bella**

Vivaldi : *Giustino* Acte II, scène 5 (*Arianna*)

Arianna, épouse d'Anastasio, l'empereur de Byzance, est faite captive par le tyran Vitaliano. Refusant les avances amoureuses de ce dernier, elle est condamnée à être enchaînée à un rocher afin d'être dévorée par un monstre marin, à l'instar d'Andromède. Elle est sauvée in extremis par le brave soldat Giustino, puis rendue à son époux Anastasio. Sur le bateau les ramenant à Byzance, Arianna chante cet air d'allégresse.

5 Senza l'amato ben

Vivaldi : *Giustino* Acte III, scène 4 (*Leocasta*)

Après être rentré victorieux de Vitaliano, l'empereur Anastasio se laisse influencer par Amanzio, le général de ses armées. En effet, ce dernier étant jaloux de Giustino (né simple paysan, mais devenu un guerrier adulé), il tente de convaincre l'empereur que Giustino convoite sa femme Arianna, et qu'elle aurait à son tour succombé aux charmes de celui-ci. Anastasio fait donc condamner à mort l'innocent Giustino, qui est, en réalité simplement amoureux de Leocasta, la sœur de l'empereur. Apprenant la condamnation injuste de son amant, Leocasta jure de mourir avec lui si elle ne parvient pas à le sauver, au travers de cette sublime plainte vivaldienne.

6 Nell'orror di notte oscura

Rinaldo di Capua : *Vologeso, re de' Parti* Acte II, scène 7 (*Berenice*)

Lucio Vero doit épouser Lucilla, la fille de l'empereur de Rome, mais le mariage est repoussé jusqu'à la fin de la guerre qu'il doit mener contre Vologeso, roi des Parthes, ayant pour épouse Bérénice, reine d'Arménie. Lucio Vero sort vainqueur de cette guerre, et Vologeso est supposé mort durant la bataille. Bérénice est faite prisonnière et se retrouve courtisée par Lucio Vero, dont elle repousse les avances. Vologeso, qui en réalité a survécu, s'introduit dans le palais et essaie, sans succès, d'empoisonner Lucio Vero. Il est arrêté, jeté en prison, puis condamné à mort. Bérénice est partagée entre la joie de savoir son époux encore en vie, et le désespoir de savoir qu'il va très certainement être bientôt exécuté.

7 Del sen gl'ardori nessun mi vanti

Arena : *Achille in Sciro* Acte I, scène 14 (*Deidamia*)

La princesse Deidamia est éprise d'Achille qui, depuis son enfance, est caché sur l'île de Scyros sous les traits d'une jeune fille, Pyrrah, présentée comme sa suivante. Il est de plus en plus difficile pour Achille de garder son déguisement (il ne sait pas qu'il fut caché de la sorte par sa mère Thétis, qui espérait ainsi lui éviter le funèbre destin annoncé par une prophétie, et devant avoir lieu durant la future Guerre de Troie). Lycomède, roi et père de Deidamia, veut unir cette dernière à un certain Teagene, dont elle n'est évidemment pas amoureuse. Elle repousse ses avances dans cette ariette malicieuse en forme de menuet.

8 Qual pellegrino errante

Galuppi : Evergete Acte I, scène 11 (*Candace*)

Cet air de Candace conclut le premier acte, confirmant l'intrigue sur laquelle repose tout l'opéra et dont les faits ont lieu bien des années avant le début de l'œuvre, à savoir : l'échange d'Evergete, fils de Candace, avec Lagide, fils d'Amasi, ennemi de Candace et assassin de l'époux de cette dernière, le roi Aprio. Les deux enfants sont devenus des jeunes hommes et le plan de Candace porte ses fruits. Dans son air, elle compare la peur d'un pèlerin qui se perd dans une forêt sombre et dangereuse avec les doutes et la terreur qu'éprouvera Amasi quand il essaiera de tuer « le fils » de sa rivale, ignorant qu'il s'agit en fait de son propre fils Lagide, échangé avec Evergete quand il n'était qu'un nourrisson.

9 Timida pastorella

Cocchi : Adelaide Acte II, scène 14 (*Adelaide*)

Dans la chronologie de l'opéra cet air vient après la plage suivante « *Nobil onda* » (veuillez donc lire le résumé suivant pour mieux comprendre cet air-ci.) Berengario, usurpateur du trône, et son fils Idelberto sont maintenant les prisonniers d'Ottone. Celui-ci espère ainsi avoir un moyen de pression pour faire libérer Adelaide. Mais Matilde, la femme de Berengario, se retrouvant aux commandes du royaume, refuse de céder face à Ottone, et menace à son tour de tuer Adelaide. Désespérée, cette dernière se lamente en se comparant à une bergère explorée face aux dangers qu'encourt son berger bien-aimé.

10 Nobil onda

Cocchi : Adelaide Acte I, scène 17 (*Adelaide*)

Reine d'Italie, Adelaide est la veuve du roi Lotario, empoisonné par Berengario, le duc de Spoleti. Afin d'assurer son pouvoir, ce dernier veut que la reine épouse son fils Idelberto, sous menace d'assiéger la ville. Tout en refusant les conditions de Berengario, Adelaide se rend. Bien que prisonnière, elle garde un espoir de liberté car elle sait qu'Ottone, roi de Germanie et dont elle est éprise, viendra à son secours.

11 Padre, germano... Vadasi pure a morte

Conforto : Livia Claudia vestale Acte II, scène 4 (*Livia Claudia*)

Livia Claudia est une vestale (prêtresse romaine vouée à la chasteté) promise à Publio Cornelio Scipione, le consul de Rome. Elle est témoin du meurtre de deux gardes commis par Salustio, un tribun militaire qui la courtise mais dont elle refuse les avances. Quand elle le menace de dénoncer son crime, Salustio lui rétorque qu'il racontera qu'il a agi par devoir, ayant surpris des rapports charnels impurs entre Livia Claudia et les deux gardes. Scipione, bien que convaincu de l'innocence de Livia Claudia, est contraint par les circonstances et par les lois de la condamner à mort. Face à l'injustice de son sort qui lui semble inévitable, Livia Claudia chante alors cette scène intense.

12 **Grato oblio, soave pace** **García Fajer : *Pompeo Magno in Armenia*** Acte III, scène 5 (*Giulia*)
Tigrane, roi d'Arménie, est vaincu par Pompeo Magno (Pompée Le Grand), consul et capitaine des armées romaines et surtout fiancé à Giulia, la fille du célèbre Jules César. Giulia se présente à l'improviste sur le front, escortée par Prisco, l'un de ses anciens prétendants. Bien décidé à parvenir à ses fins sur ce sujet, celui-ci a pour plan, d'une part de s'allier avec Tigrane, d'autre part de semer la zizanie dans le couple en se faisant passer pour l'ami de Pompeo, pour finalement assassiner ce dernier et récupérer Giulia. Réussissant à convaincre Giulia que Pompeo est amoureux d'Arisia, la fille de Tigrane, Prisco pousse la fille de César à ordonner à deux gardes l'assassinat d'Arisia. Se trouvant, par hasard, sur les lieux au même moment, Pompeo empêche l'assassinat d'Arisia, mais il est aussitôt capturé par Prisco et Tigrane. Pendant ce temps, restée seule dans ses appartements, Giulia chante cette suave cavatine, espérant que le sommeil lui fera oublier les supposées infidélités de Pompeo.

13 **Furie di donna irata** **Piccinni : *La buona figliuola, o La Cecchina*** Acte I, scène 14 (*La Marchesa Lucinda*)
La Marquise Lucinda découvre la romance entre son frère, le Marquis de Conchiglia, et Cecchina, une simple servante. Trouvant cette situation complètement inappropriée pour les mœurs de l'époque, elle est prise d'un accès de fureur.



“The human voice is the most perfect instrument of all.”

Arvo Pärt

One of the first things that comes to mind when we think of opera is the voice, much more so than style or even genre. And I feel privileged and deeply inspired to be able to give voice to this beautiful project.

Research rescued this repertoire, which is so significant to the history of music, and which stems from a time when women were forbidden from performing in public after a Papal ban. However, this did not stop there being female characters on stage, thanks to the castrati and their voices.

Even though it was not the first time that men played female characters, the presence of the castrati took on a new dimension. The voice itself was the object of fascination and desire for both the public and the composers of the time, who dedicated themselves to writing for virtuoso artists, such as “Farfallino” and “Farinelli” among others, who in turn brought life to countless female characters.

I therefore want to dedicate this project, first of all to God, who gave me this voice; to my parents, my brother and to my family and friends, who always support me; and to everyone who will listen to it in the hope that music, text and voice will provide enchanting experiences in a sublime symbiosis.

BRUNO DE SÁ

Mulieres in ecclesiis taceant! (Let women be silent in church!): this famous Biblical phrase (I Corinthians 14:34) is considered by some historians to be one of the origins of the phenomenon of castration in Italy from the mid-16th century. Indeed, this prohibition prevented women from singing ecclesiastical music. So high vocal parts had to be replaced by something else: castrati. This prohibition would soon extend beyond the walls of the Church when, in 1588, Pope Sixtus V banned women from public and stage performances: this applied to opera and oratorio as well as plays. All this marked Rome out from the rest of Italy and indeed the whole of Europe, a state of affairs that persisted for two centuries. It should be said that similar bans were in place in the land of Shakespeare at the time, with the difference that they were repealed in 1661.

At this point, audiences in the Eternal City had become accustomed to seeing operas performed by all-male casts. Some castrati specialised in female roles, a trend that would only become more pronounced in the course of the following century. One of the most famous of these was Giacinto Fontana (1692–1739), known as “Farfallino” (little butterfly), particularly renowned for his performances of a number of Vivaldi and Vinci heroines. One particular speciality was the title role in *Griselda* by Alessandro Scarlatti (1660–1725), the last of the composer’s 115 (!) operas. The two opening tracks in this programme ([1] and [2]) are taken from this opera, which as legend has it featured a young castrato aged only 16, making his debut in the role of Costanza, daughter of Griselda. This young man – who would go on to become one of the most famous castrati of his generation – was none other than Giovanni Carestini, who would later give the first performances of the title role in Handel’s *Ariodante* and Ruggiero in *Alcina*. Another famous castrato who needs no introduction was Carlo Broschi, known as “Farinelli”, who also submitted to the trend of donning female attire on the stages of Rome. Although he never made it a particular speciality, Farinelli had the opportunity in Rome to alternate male heroic roles (for instance Ruggiero in *L’isola d’Alcina* by Riccardo Broschi) with those of queens and imperilled princesses (Adelaide in Porpora’s opera of the same name, Palmira in Pollarolo’s *Cosroe*, or indeed the fearsome queen Berenice in Vinci’s *Farnace*). There is a surviving print of a caricature of Farinelli, in women’s clothing, in the role of Berenice (**next page**). This is one of the only remaining pieces of visual evidence we have of this practice of cross-dressing in the theatres of Rome. So there was never any question of not including an aria from this opera in our programme, here “Lascero d’esser spietata” [3] – an aria with psaltery obbligato, sung here in its world-premiere recording.



The orchestration and vocal writing of this aria are of startling dramatic intensity given its context within the opera. What's more, this piece stands out from most typical arias we know in Farinelli's repertoire in being characterised neither by heightened virtuosity nor transcendent pathos. Here, we are instead offered a piece of characteristic feminine coquetry, according to the character types of the time. This is not a piece we could readily imagine being sung by a male character such as Hercules. This is a particularly good example of the care composers took to clearly distinguish the gender of each character, all the more so in the case of these all-male Roman casts. So it is that, in the case of female characters at least, we rarely encounter the kind of bravura aria notorious for requiring a veritable arsenal of vocal and orchestral power. These arias tended instead to be reserved for the *primo uomo*, the chief male character. This makes the grand arias by Cocchi "Nobil onda" [10] and Galuppi "Qual pellegrino errante" [8] all the rarer, being an exception to this often stereotypical allocation of roles. But despite this unusual setting for two queens, these arias also underscore two elements rather typical of Roman heroines: first of all, the fact that for soprano castrati the high ranges were particularly sought after, at the cost of the grand plunges into the lower ranges so beloved of the castrati. The Galuppi aria on this disc has no fewer than six high Ds, a relatively rare note for a castrato to be expected to reach (see p.6 – photo of the aria manuscript). "Nobil onda", meanwhile, is taken from Cocchi's *Adelaide* (1743), whose libretto had been set to music in Rome 20 years earlier by Porpora, with Farinelli, no less, in the *prima donna* title role, then aged 18! Cocchi's version, albeit less "feminine" than Porpora's, shares with the Galuppi aria the second typical element of Roman heroines mentioned earlier – staccato notes. This vocal phrasing therefore features on several arias on the album, in particular the exhilarating "Per noi soave e bella" from Vivaldi's *Giustino* [4], but also, pushed to its absolute extreme, in Piccinni's aria "Furie di donna irata" [13]; this aria, as it happens, was made famous by Dame Joan Sutherland, who recorded it (only part "A") in the early 1960s. It is taken from *La buona figliuola, o La Cecchina*, an *opera buffa* written in 1760 which gives us a foretaste of the Classical style. This is an explosive aria characterised by spectacular vocal outbursts, including rising staccato scales in the singer's very highest range. This effect would be repeatedly deployed by other composers in the late 18th century to express certain emotions and moods: for instance, coquetry (Celia's arias in Mozart's *Lucio Silla*) or rage ("Odio, furor, dispetto" in Traetta's *Armida* or "D'Oreste, d'Ajace" in Mozart's *Idomeneo*, and of course the famous arias of the Queen of the Night).

In addition to these aspects of vocal range and ornamentation that distinguish the Roman *prima donna* and *primo uomo* castrato, arias conveying great distress or mad scenes were standard in the Italian capital – often following an *accompagnato* recitative. Often foregoing any fioritura or gratuitous virtuosity, these types of scene employ original and very distinctive phrasing in the orchestra – sometimes daring modulations – making the text and the dramatic tension the key elements. These pieces tended to represent the climax of the female protagonist’s character trajectory. The aria by Nicola Conforto featured on this album is a good example of this kind of piece. He is a composer who has long intrigued me: it seems that he was highly influential in the world of opera, and yet his vocal music is almost unknown today. I was overjoyed when I came across the manuscript of *Livia Claudia vestale* (1755), a very demanding opera from which we have taken the grand scene sung by the eponymous heroine “Padre, germano ... Vadasi pure a morte” [11]. The orchestration is particularly striking. We are not far from the atmosphere of inner turmoil of Gluck’s great heroines before his reforms, as for instance in the grand scene of Berenice in *Antigono*, Gluck’s only opera to have been premiered in Rome, a year later. What’s more, these two roles were both first performed by the same castrato: Giovanni Belardi.

Turning to the three composers least familiar to modern audiences featured on the recording, Rinaldo di Capua (c.1705–c.1780) is so little known that we do not even know his real name (he is so styled simply because he was born in Capua). He is said to have been self-taught, and his only work to enjoy some fame in the present day is *La zingara* (“The Gypsy Girl”), composed in 1739 and later performed as a *pasticcio* as *La Bohémienne* in French in 1753. Rinaldo was renowned in his day, and analysis of his surviving manuscripts reveals a gifted and highly inventive composer. A glimpse of his talents can be heard on this album in “Nell’orror di notte oscura” [6].

Giuseppe Arena (1713–1784), too, is absent from the Baroque landscape today. His playful, charming minuet “Del sen gl’ardori” [7] is taken from his opera *Achille in Sciro*. This extract is undoubtedly one of the two pieces ever to have been recorded by the Malta-born composer: it is sure to put a smile on listeners’ faces.

Finally, the third and latest item chronologically on our programme is by Spanish composer Javier García Fajer (1730–1809), born in Zaragoza. Giulia’s gentle cavatina “Grato oblio, soave pace” [12] is a perfect example of the *style galant* the composer specialised in. García Fajer, nicknamed “Lo Spagnoletto” in Italy and “El Españolito” (“The Little Spaniard”) when he returned to Spain in 1756, is gradually starting to regain the attention of modern-day ensembles.

Roma Travestita is a little journey to the heart of this practice more or less unique in the history of opera. It is always fascinating to see the various artistic conditions composers and performers were obliged to operate in as a result of their very surroundings. Just as it was impossible to compose an opera in France without incorporating a ballet (even Rossini and Verdi still had to comply), as we have seen, in Rome casts were required to be all-male. From the two centuries this phenomenon persisted, I have made my selection from a range of a mere four decades (1721–60). But despite everything, I wanted to offer listeners the most diverse stylistic sound-world possible. Whether we are taking in hypnotic laments where time seems to stand still as in Vivaldi’s “Senza l’amato ben” [5], virtuosic outbursts of rage, or honeyed melodies in the *galant* style (as touched upon earlier), the listener will be transported by the discovery of a repertoire sung, for the first time, unimpeachably, by the unique male soprano voice of Bruno de Sá.

Yannis François, repertoire selection

Translation: Saul Lipetz

Dramatic Contexts *by Yannis François*

1 **Dì, che sogno, o che deliro**

Scarlatti: *Griselda* Act I, Scene 14 (*Griselda*)

Born a shepherdess, Griselda was married to Gualtiero, King of Sicily, but he has been pressured into repudiating her by his subjects, who are no longer prepared to tolerate a monarch from such a humble background. Ottone, a despicable Sicilian noble who secretly orchestrated the popular rebellion, is in love with Griselda. He threatens to kill her son if she persists in refusing to marry him now she is no longer queen. Griselda answers him by singing this prickly little rage aria.

2 **Mi rivedi, o selva ombrosa**

Scarlatti: *Griselda* Act II, Scene 1 (*Griselda*)

In this opening scene of Act II *Griselda*, once again a shepherdess, goes back to live in a hut in the forest and sings this heart-rending aria.

3 **Lascero d'esser spietata**

Vinci: *Farnace* Act II, Scene 15 (*Berenice*)

Berenice, Queen of Cappadocia, is the mother of Tamiri, wife to Farnace, King of Pontus in succession to his late father, King Mitridate. During a previous war, Mitridate killed Berenice's husband. Since then, she has vowed undying hatred for all Mitridate's line and therefore wishes to have both Farnace and the son her own daughter Tamiri had with him assassinated. After a whole chain of events, she manages to get her hands on the child, and in spite of Tamiri's tears she still wants to carry out her mission. Pompey, who has hitherto been Berenice's ally, refuses to have an innocent child executed for a crime committed long before it was born by its paternal grandfather. In this oddly bewitching aria, Berenice declares that she will not relax until she has seen her grandson's blood shed.

4 **Per noi soave e bella**

Vivaldi: *Giustino* Act II, Scene 5 (*Arianna*)

Arianna, the wife of Anastasio, Emperor of Byzantium, is captured by the tyrant Vitaliano. Refusing his amorous advances, she is condemned to be chained to a rock to be devoured by a sea monster, as Andromeda was. She is rescued in the nick of time by the brave soldier Giustino, then returned to her husband Anastasio. On the boat taking them back to Byzantium, Arianna sings this joyful aria.

5 Senza l'amato ben

Vivaldi: *Giustino* Act III, Scene 4 (*Leocasta*)

Returning after fighting a victorious battle against Vitaliano, Emperor Anastasio falls under the influence of his general Amanzio. In fact, Amanzio is jealous of Giustino (who was born a simple peasant but has become a warrior hero) and tries to persuade the Emperor that Giustino is after Anastasio's wife Arianna and she, for her part, has succumbed to Giustino's charms. Anastasio therefore condemns the innocent Giustino to death when in reality he is simply in love with Leocasta, the Emperor's sister. When she hears about her lover's unjust sentence, Leocasta vows, in this sublime Vivaldian lament, to die with him if she doesn't manage to save him.

6 Nell'orror di notte oscura

Rinaldo di Capua: *Vologeso, re de' Parti* Act II, Scene 7 (*Berenice*)

Lucio Vero is engaged to the Roman Emperor's daughter Lucilla, but their marriage is postponed until after the war he is due to wage against Vologeso, King of Parthia. Vologeso's consort is Berenice, Queen of Armenia. Lucio Vero emerges victorious from the conflict, and it is presumed that Vologeso has died in battle. Berenice is taken captive and finds herself being wooed by Lucio Vero, but she rebuffs his advances. Vologeso, who has in fact survived, gains admittance to the palace and makes an unsuccessful attempt to poison Lucio Vero. He is arrested and thrown in jail, then condemned to death. Berenice is torn between the joy of knowing that her husband is still alive and despair at the knowledge he is bound to be executed shortly.

7 Del sen gl'ardori nessun mi vanti

Arena: *Achille in Sciro* Act I, Scene 14 (*Deidamia*)

Princess Deidamia is infatuated with Achilles, who has been hidden on the island of Skyros since he was a child, disguised as a girl, Pyrrha, who passes for one of her ladies-in-waiting. It is increasingly difficult for Achilles to maintain his disguise (he doesn't know that his mother Thetis concealed him in this way in the hope of avoiding the terrible fate a prophecy said would befall him during the coming Trojan War). King Lycomedes, Deidamia's father, wants to marry her to a certain Theagenes, whom she clearly doesn't love. In this arch arietta in the form of a minuet, she rebuffs his advances.

8 **Qual pellegrino errante**

Galuppi: *Evergete* Act I, Scene 11 (*Candace*)

This aria sung by Candace concludes Act I and substantiates the scheme that underpins the entire opera, set in motion many years before the work begins, namely the substitution of Candace's son, Evergete, for Lagide, the son of Candace's enemy Amasi, who murdered her husband, King Aprio. The two children have grown into young men, and Candace's plan is coming to fruition. In her aria, she compares the fear of a pilgrim lost in a dark and dangerous forest with the doubts and terror that Amasi will experience when he tries to kill his rival's "son", unaware that that "son" is in fact his own child, Lagide, who was swapped with Evergete when he was just a baby.

9 **Timida pastorella**

Cocchi: *Adelaide* Act II, Scene 14 (*Adelaide*)

In the opera, this aria comes after the next track, "Nobil onda" (so to understand this aria better, please read the following summary as well). Both Berengario, who has usurped the throne, and his son Idelberto are now Ottone's prisoners. Ottone hopes this will give him the leverage he needs to get Adelaide released. But Berengario's wife, Matilde, who finds herself in charge of the kingdom, refuses to give in to Ottone and counters with a threat to kill Adelaide. In despair, Adelaide sings a lament in which she compares herself to a shepherdess weeping over the dangers faced by the shepherd she loves.

10 **Nobil onda**

Cocchi: *Adelaide* Act I, Scene 17 (*Adelaide*)

Queen Adelaide of Italy is the widow of King Lotario, who has been poisoned by Berengario, Duke of Spoleti. To shore up his power, Berengario wants the Queen to marry his son Idelberto and is threatening to lay siege to the city if she won't. Adelaide surrenders, but rejects his conditions. Although she is a prisoner, she still hopes to regain her liberty, because she knows that King Ottone (Otto I) of Germany, whom she loves, will come to her rescue.

11 **Padre, germano...Vadasi pure a morte** **Conforto: *Livia Claudia vestale*** Act II, Scene 4 (*Livia Claudia*)
Livia Claudia is a Vestal Virgin (a Roman priestess who took a vow of chastity) betrothed to the Roman consul Publio Cornelio Scipione. She witnesses the murder of two guards by Salustio, a military tribune who is wooing her but whose advances she rejects. When she threatens to report his crime, Salustio retorts that he will say he acted out of duty, having caught Livia Claudia having impure carnal relations with the two guards. Although convinced Livia Claudia is innocent, circumstances and the law oblige Scipione to condemn her to death. Faced with the injustice of her seemingly inevitable fate, Livia Claudia sings this intense scene.

12 **Grato oblio, soave pace** **García Fajer: *Pompeo Magno in Armenia*** Act III, Scene 5 (*Giulia*)
Tigrane, King of Armenia, has been defeated by Pompeo Magno (Pompey the Great), Roman consul, commander of the armies of Rome, and betrothed to Giulia, daughter of the celebrated Julius Caesar. Giulia unexpectedly arrives at the front, escorted by Prisco, one of her former suitors. Determined to achieve his own ends with regard to her, Prisco's plan is to ally himself to Tigrane on the one hand, whilst sowing discord between the couple by pretending to be Pompey's friend on the other, with a view to ultimately assassinating Pompey and regaining Giulia. Prisco succeeds in convincing Giulia that Pompey is in love with Tigrane's daughter Arisia and pressures Giulia to order two guards to assassinate her. Pompey happens to find himself in the same place at the same time and prevents Arisia being assassinated, but he is immediately taken captive by Prisco and Tigrane. Meanwhile Giulia, alone in her apartment, sings this delectable cavatina, hoping that sleep will make her forget Pompey's supposed infidelities.

13 **Furie di donna irata** **Piccinni: *La buona figliuola, o La Cecchina*** Act I, Scene 14 (*La Marchesa Lucinda*)
Marchioness Lucinda uncovers the romance between her brother, the Marquis of Conchiglia, and Cecchina, a simple serving-maid. Finding this totally inappropriate by the accepted standards of the day, she is overcome with a fit of rage.

Translation: Susan Baxter



„Die menschliche Stimme ist das vollkommenste Instrument von allen.“

Arvo Pärt

Wenn wir an die Oper denken, ist die Stimme eines der ersten Dinge, die uns in den Sinn kommen, viel eher noch als der Stil oder sogar die Gattung. Und ich fühle mich privilegiert und zutiefst inspiriert, diesem schönen Projekt eine Stimme und Ausdruck verleihen zu können.

Die Musikforschung rettete dieses musikgeschichtlich so bedeutende Repertoire, das aus einer Zeit stammt, als Frauen gemäß einem päpstlichen Verdikt der öffentliche Auftritt verboten war. Dies verhinderte jedoch nicht, dass dank der Kastraten und ihrer Stimmen weibliche Charaktere auf der Bühne dargestellt werden konnten.

Auch wenn es nicht das erste Mal war, dass Männer Frauenrollen spielten, nahm doch die Präsenz der Kastraten eine neue Dimension an. Die Stimme selbst war das Objekt der Faszination und Begierde sowohl für das Publikum als auch für die damaligen Komponisten, die sich Werken für virtuose Sänger wie „Farfallino“, „Farinelli“ und anderen widmeten, die ihrerseits unzählige Frauenfiguren zum Leben erweckten.

Deshalb möchte ich dieses Projekt zuerst Gott widmen, der mir diese Stimme gab; meinen Eltern und meinem Bruder; meiner Familie und meinen Freunden, die mich immer unterstützen; und allen, die es hören werden, in der Hoffnung, dass Musik, Text und Stimme in einer erhabenen Symbiose wunderbare Erlebnisse bieten werden.

BRUNO DE SÁ

Übersetzung: Anne Schneider

„**Mulieres in ecclesiis taceant!**“ (Frauen sollen in den Kirchen schweigen!) Dieser berühmte Satz aus der Bibel (1. Korinther 14, 34) war einigen Historikern zufolge einer der Auslöser für das Phänomen der Kastration in Italien, das ab Mitte des 16. Jahrhunderts an Bedeutung gewann. Dieses Verbot verhinderte in der Tat, dass Frauen geistliche Musik singen konnten. Die hohen Gesangspartien mussten also durch „etwas anderes“ ersetzt werden: Kastraten! Bald breitete sich dieses Verbot auch außerhalb der Kirchenmauern aus, als Papst Sixtus V. 1588 Frauen von allen szenischen und öffentlichen Auftritten verbannte; dies galt sowohl für Opern und Oratorien als auch für Theateraufführungen. All das machte Rom für mehr als zwei Jahrhunderte zu einer besonderen Bühne im Land – und sogar in ganz Europa. Nicht weit entfernt, in Shakespeares Heimat, galten zur gleichen Zeit zwar ähnliche Verbote, aber mit dem Unterschied, dass sie bereits 1661 wieder aufgehoben wurden!

Zu diesem Zeitpunkt war das Publikum in der „Ewigen Stadt“ bereits daran gewöhnt, Opern mit einer rein männlichen Besetzung auf der Bühne zu sehen. Einige Kastraten spezialisierten sich auf Frauenrollen – ein Trend, der sich im Laufe des nächsten Jahrhunderts noch verstärken sollte. Einer der berühmtesten Kastraten war Giacinto Fontana (1692–1739), genannt „Farfallino“ (kleiner Schmetterling), der unter anderem für seine zahlreichen Auftritte als Heldin in Werken von Vivaldi und Vinci bekannt war. Er sang insbesondere die Titelrolle in *Griselda*, Alessandro Scarlattis (1660–1725) letzte von 115 Opern! Die ersten beiden Stücke dieses Programms ([1] und [2]) stammen aus dieser Oper, in der – eine kleine Anekdote am Rande – ein 16-jähriger Kastrat bei der Erstaufführung als Griseldas Tochter Costanza auftrat. Dieser junge Mann sollte schließlich zu einem der berühmtesten Kastraten seiner Generation werden und war kein Geringerer als Giovanni Carestini, der später bei den Uraufführungen die Titelrolle in *Ariodante* und die Rolle des Ruggiero in Händels *Alcina* singen sollte.

Apropos berühmter Kastrat: Carlo Broschi, genannt „Farinelli“, war auf den römischen Bühnen ebenfalls im Rock zu sehen. Es war zwar nicht unbedingt seine Spezialität, aber Farinelli fand in Rom die Möglichkeiten, zwischen Heldenrollen (Ruggiero in Riccardo Broschis *L'isola d'Alcina*), Königinnen und Prinzessinnen in Not (Adelaide in Porporas gleichnamiger Oper, Palmira in Pollarolos *Cosroe* oder auch die schreckliche Königin Berenice in Vincis *Farnace*) zu wechseln. Es ist übrigens ein karikaturartiger Stich überliefert, der Farinelli in Frauenkleidern in der Rolle der Berenice zeigt [**siehe Seite 15**]. Dabei handelt es sich um eine der wenigen bildlichen Darstellungen, die wir von dieser Praxis der Theatertravestie in Rom haben. Daher war es für mich undenkbar, keine Arie aus dieser Oper aufs Programm zu setzen, und so habe ich mich für „*Lascerò d'esser spietata*“ [3] entschieden – eine Arie mit obligatorischem Psalterium, die hier als Weltpremiere gesungen wird.

Abgesehen davon, dass Orchestrierung und Sangbarkeit dieser Arie angesichts der dramatischen Intensität jenes Teils der Oper äußerst überraschend sind, unterscheidet sich das Stück von den üblichen Arien, die Farinelli normalerweise sang, denn es ist weder ungezügelt virtuos noch weist es überwältigendes Pathos auf. Stattdessen spüren wir hier eine Art Verspieltheit, die den damaligen Gepflogenheiten entsprechend eher weiblich ist. Man könnte sich also nicht vorstellen, dass dieses Stück von einer männlichen Figur wie Herkules gesungen wird. Dieses Beispiel verdeutlicht, wie sehr die Komponisten darauf bedacht waren, das Geschlecht jeder Figur explizit zu kennzeichnen – insbesondere bei römischen Besetzungen, die ausschließlich aus Männern bestanden. Die berühmten übermenschlichen Bravour-Arien, die eine umfassende stimmliche und orchestrale Kunstfertigkeit erfordern, sind bei weiblichen Figuren also nicht häufig anzutreffen. Diese waren eher dem *primo uomo* (der männlichen Hauptfigur) vorbehalten. Dies macht die beiden großen Arien „Nobil onda“ von Cocchi [10] und „Qual pellegrino errante“ von Galuppi [8] zu etwas ganz Besonderem, da sie eine Ausnahme von dieser oft stereotypen Rollenverteilung darstellen. Doch trotz dieser für zwei Königinnen ungewöhnlichen Entfaltung heben die beiden Arien auch zwei recht typische Elemente römischer Heldinnen hervor. Bei den Soprankastraten wurde die hohe Stimmlage extrem stark beansprucht, wodurch die tiefe Stimmlage beeinträchtigt wurde, welche die Kastraten so sehr liebten. Die hier eingespielte Arie von Galuppi weist nicht weniger als sechsmal das dreigestrichene D auf – eine Note, die auch für Kastraten ziemlich selten vorkam [**siehe Seite 6, Foto des Manuskripts der Arie**]. „Nobil onda“ stammt aus Cocchis Oper *Adelaide* (1743), deren Libretto bereits 20 Jahre zuvor in Rom von Porpora vertont worden war – mit dem damals 18-jährigen Farinelli als *prima donna* in der Titelrolle! Cocchis Version ist zwar weniger „weiblich“ als Porporas, hat aber mit Galuppis Arie das zweite angekündigte Element gemein, das für römische Heldinnen typisch war: das Stakkato. Diese Phrasierung kommt daher in mehreren Arien auf dieser CD vor, insbesondere in Vivaldis berauschem „Per noi soave e bella“ aus *Giustino* [4], aber auch in Piccinnis „Furie di donna irata“ [13] – einer Arie, die durch Dame Joan Sutherland berühmt wurde, die sie Anfang der 1960er-Jahre aufnahm (nur den A-Teil). Sie stammt aus *La buona figliuola, o La Cecchina*, einer Opera buffa aus dem Jahr 1760, die bereits den klassischen Stil erahnen lässt. Es handelt sich um eine äußerst temperamentvolle Arie, die sich durch große stimmliche Strahlkraft auszeichnet, insbesondere durch aufsteigende Stakkato-Tonleitern in der höchsten Lage des Sängers. Dieser Effekt wurde auch von anderen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts immer wieder verwendet, um verschiedene Emotionen oder Stimmungen auszudrücken: zum Beispiel Koketterie (Celias Arien in Mozarts *Lucio Silla*) oder extreme Wut („Odio, furor, dispetto“ in Traettas *Armida*, „D’Oreste, d’Ajace“ in Mozarts *Idomeneo* sowie natürlich die Arien der Königin der Nacht).

Neben diesen Merkmalen des Stimmumfangs und der Verzierungen, die den römischen „prima donna“- und „primo uomo“-Kastraten auszeichnen, waren in der italienischen Hauptstadt Arien der großen Not oder Szenen des Wahnsinns üblich, die oft auf ein begleitetes Rezitativ folgten. Diese Art von Szenen, die oft auf Fioritur oder unnötige Virtuosität verzichten, verwenden originelle und sehr ausgeprägte Orchesterphrasierungen – manchmal gewagte Modulationen – und machen somit den Text und die theatralische Spannung zu den wichtigsten Elementen. Diese Stücke sind in der Regel der dramatische Höhepunkt des weiblichen Charakters. Die auf dem vorliegenden Album enthaltene Arie von Nicola Conforto ist ein gutes Beispiel für diese Art von Stücken. Der Komponist Conforto interessiert mich seit vielen Jahren, weil er zu seiner Zeit in der Opernwelt sehr einflussreich gewesen zu sein scheint, während uns heute seine Vokalmusik dennoch nahezu unbekannt ist. Ich war begeistert, als ich auf das Manuskript von *Livia Claudia vestale* (1755) stieß, einer sehr anspruchsvollen Oper, aus der die große Szene der Titelrolle stammt: „Padre, germano ... Vadasi pure a morte“ [11]. Die Orchestrierung ist bemerkenswert! Sie ist nicht weit entfernt von der Atmosphäre des inneren Aufruhrs der großen Heldinnen des vorreformatorischen Gluck, wie zum Beispiel der große Auftritt der Berenice in *Antigono*, der einzigen Oper, die Gluck in Rom uraufführte, und zwar nur ein Jahr später. Diese beiden Rollen wurden übrigens bei der Premiere von demselben Kastraten gesungen: Giovanni Belardi!

Zu den drei heute am wenigsten bekannten Komponisten auf diesem Album gehört Rinaldo di Capua (ca. 1705 bis ca. 1780). Er ist so unbekannt, dass man nicht einmal seinen richtigen Geburtsnamen kennt: Da er in Capua geboren wurde, hat man ihn nach dieser Stadt benannt. Anscheinend hat er sich autodidaktisch in die Musik eingearbeitet, und sein einziges heute noch mehr oder weniger bekanntes Werk ist *La zingara* (1739). Es wurde unter dem Namen *La Bohémienne* ins Französische übersetzt und 1753 in Paris als Pasticcio aufgeführt. Zu seiner Zeit war er sehr berühmt, und die von seinen Opern erhaltenen Manuskripte zeugen von einem talentierten Komponisten mit großem Erfindungsreichtum. Eine Kostprobe davon findet sich in Gestalt von „Nell'orror di notte oscura“ [6] auf dieser CD.

Auch Giuseppe Arena (1713–1784) fehlt in unserer gewöhnlichen barocken Musiklandschaft. Das schelmische und charmante Menuett „Del sen gl’ardori“ [7] stammt aus seiner Oper *Achille in Sciro*. Dieses Stück ist höchstwahrscheinlich eines der beiden einzigen Werke dieses auf Malta geborenen Komponisten, die noch nie aufgenommen worden sind; und es wird beim Zuhörer ein Lächeln zurücklassen.

Der dritte und jüngste Komponist dieses Programms ist schließlich der in Saragossa geborene Spanier Francisco Javier García Fajer (1730–1809). Giulias zarte Cavatine „Grato oblio, soave pace“ [12] ist ein perfektes Beispiel für den galanten Stil, auf den der Komponist spezialisiert war. García Fajer, der in Italien „Lo Spagnoletto“ und bei seiner Rückkehr nach Spanien 1756 „El Españoletto“ (Der kleine Spanier) genannt wurde, weckt inzwischen allmählich das Interesse einiger zeitgenössischer Ensembles.

Roma Travestita ist eine kleine Reise in die Zeit dieser ziemlich einzigartigen Praxis in der Geschichte der Oper. Es ist immer wieder faszinierend, die unterschiedlichen künstlerischen Anforderungen zu erkennen, zu denen Umsetzung Komponisten und Interpreten manchmal gezwungen waren, in Abhängigkeit von der Region, in der sie ihre Musik komponierten oder aufführten. So konnte man in Frankreich keine Oper ohne Ballett schreiben (selbst Rossini und Verdi mussten sich noch daran halten), während in Rom die Besetzung ausschließlich aus Männern bestand, wie wir gesehen haben. Aus den zwei Jahrhunderten, die dieses Phänomen andauerte, habe ich lediglich einen Zeitraum von 40 Jahren (1721–60) ausgewählt. Trotzdem wollte ich eine möglichst vielfältige Klang- und Stilwelt bieten. Ob wir nun von hypnotischen Klagen wie in Vivaldis „Senza l’amato ben“ [5], in denen die Zeit stillzustehen scheint, zu virtuosen Wutausbrüchen oder zu lieblichen, galanten Melodien (wie oben beschrieben) übergehen – der Zuhörer wird sich von der Entdeckung eines Repertoires mitreißen lassen, das zum ersten Mal auf eine Weise gesungen wird, die legitimer nicht sein könnte: von Bruno de Sá mit seiner einzigartigen Sopranstimme.

Yannis François, Programmgestalter

Der Opern-Hintergrund von Yannis François

1 **Di, che sogno, o che deliro**

Scarlatti: *Griselda* Akt I, Szene 14 (*Griselda*)

Der sizilianische König Gualtiero nimmt die Schäferin Griselda zur Frau. Doch schließlich verstößt er sie, da das Volk Druck ausübt und keine Herrscherin von so niedrigem Stand mehr haben will. Der niederträchtige, sizilianische Adlige Ottone ist insgeheim für die Rebellion des Volkes verantwortlich und in Griselda verliebt. Da sie nun nicht mehr Herrscherin ist, droht er, ihren Sohn zu töten, falls sie sich weiterhin weigert, ihn zu heiraten. Griselda antwortet ihm mit dieser reizvollen, kleinen Zornesarie.

2 **Mi rivedi, o selva ombrosa**

Scarlatti: *Griselda* Akt II, Szene 1 (*Griselda*)

In dieser ersten Szene des zweiten Akts lebt Griselda wieder als Hirtenmädchen in ihrer Hütte im Wald und singt diese ergreifende Arie.

3 **Lascero d'esser spietata**

Vinci: *Farnace* Akt II, Szene 15 (*Berenice*)

Berenice, die Königin Kappadokiens, ist die Mutter von Tamiri, die mit dem pontischen König Farnace verheiratet ist. Dieser wiederum ist der Nachfolger seines Vaters, des verstorbenen Königs Mitridate. In einem früheren Krieg hat Mitridate Berenices Ehemann getötet. Seitdem empfindet sie einen tiefen Hass auf Mitridates Nachkommen und möchte Farnace und sogar den Sohn, den ihre eigene Tochter Tamiri mit ihm hat, ermorden lassen. Nach einer Reihe von Ereignissen gelingt es ihr schließlich, das Kind in die Hände zu bekommen – und sie möchte ihre Mission trotz Tamiris Tränen vollenden. Pompeo, bis dahin mit Berenice verbündet, weigert sich, ein unschuldiges Kind für ein Verbrechen hinrichten zu lassen, das sein Großvater väterlicherseits lange vor seiner Geburt begangen hat. In dieser Arie mit ihrer seltsam reizvollen Musikalität behauptet Berenice, sie werde sich nicht eher beruhigen, bis sie das Blut ihres Enkels fließen gesehen habe.

4 **Per noi soave e bella**

Vivaldi: *Giustino* Akt II, Szene 5 (*Arianna*)

Arianna (Ariadne) ist mit dem byzantinischen Kaiser Anastasio verheiratet und wird von dem Tyrannen Vitaliano gefangen genommen. Als sie dessen Liebeswerben ablehnt, soll sie an einen Felsen gekettet werden, um nach Andromedas Vorbild von einem Seeungeheuer verschlungen zu werden. In letzter Minute wird sie von dem tapferen Soldaten Giustino gerettet und kann zu ihrem Mann Anastasio zurückkehren. Auf dem Schiff, das sie nach Byzanz bringt, singt Arianna diese Jubelarie.

5 **Senza l'amato ben**

Vivaldi: *Giustino* Akt III, Szene 4 (*Leocasta*)

Nachdem Kaiser Anastasio siegreich von Vitaliano zurückgekehrt ist, lässt er sich von Amanzio, dem General seiner Armeen, beeinflussen. Amanzio ist eifersüchtig auf Giustino, der als einfacher Bauer geboren, aber zu einem bewunderten Krieger geworden ist. Deshalb versucht er, den Kaiser davon zu überzeugen, dass Giustino seine Frau Arianna begehrt und sie Giustinos Charme erlegen sei. Anastasio lässt den unschuldigen Giustino zum Tode verurteilen, der in Wirklichkeit nur Leocasta, die Schwester des Kaisers, liebt. Als Leocasta von der ungerechten Verurteilung ihres Geliebten erfährt, schwört sie in dieser erhabenen Klage aus Vivaldis Feder, mit ihm zu sterben, wenn sie ihn nicht retten kann.

6 **Nell'orror di notte oscura**

Rinaldo di Capua: *Vologeso, re de' Parti* Akt II, Szene 7 (*Berenice*)

Lucio Vero soll Lucilla, die Tochter des römischen Kaisers, heiraten. Doch die Hochzeit wird bis zum Ende des Krieges verschoben, den er gegen Vologeso, den König der Parther, führen muss, der die armenische Königin Berenice zur Frau hat. Lucio Vero geht als Sieger aus diesem Krieg hervor, und Vologeso soll während der Schlacht gefallen sein. Berenice gerät in Gefangenschaft und wird von Lucio Vero umworben, dessen Annäherungsversuche sie jedoch zurückweist. Vologeso hat in Wirklichkeit überlebt, dringt in den Palast ein und versucht erfolglos, Lucio Vero zu vergiften. Er wird festgenommen, ins Gefängnis geworfen und schließlich zum Tode verurteilt. Berenice ist hin- und hergerissen zwischen der Freude, dass ihr Mann noch am Leben ist, und der Verzweiflung, dass er höchstwahrscheinlich bald hingerichtet wird.

7 **Del sen gl'ardori nessun mi vanti**

Arena: *Achille in Sciro* Akt I, Szene 14 (*Deidamia*)

Prinzessin Deidamia liebt Achilles, der sich seit seiner Kindheit auf der Insel Sciro (Skyros) in Gestalt einer Frau namens Pirra versteckt, die als einer ihrer Hofdamen vorgestellt wird. Es wird für Achilles immer schwieriger, seine Verkleidung aufrechtzuerhalten. (Er weiß nicht, dass ihn seine Mutter Tethis auf diese Weise versteckt hat, da sie hoffte, ihn so vor seinem in einer Prophezeiung angekündigten Schicksal im späteren Trojanischen Krieg zu bewahren.) Deidamias Vater, König Licomede, will sie mit Teagene vermählen, den sie nicht liebt. In dieser schelmischen Ariette in Form eines Menuetts weist sie seine Annäherungsversuche zurück.

8 Qual pellegrino errante

Galuppi: *Evergete* Akt I, Szene 11 (*Candace*)

Candaces Arie beschließt den ersten Akt und bestätigt die Handlung, auf der die ganze Oper beruht und deren Geschehnisse sich viele Jahre zuvor ereignet haben, nämlich: der Austausch von Candaces Sohn Evergete mit Lagide, dessen Vater Amasi Candaces Feind und der Mörder ihres Ehemanns, König Aprio, ist. Die beiden Kinder sind zu jungen Männern herangewachsen, und Candaces Plan trägt Früchte. In ihrer Arie vergleicht sie die Angst eines Pilgers, der sich in einem dunklen und gefährlichen Wald verirrt, mit den Zweifeln und dem Schrecken, den Amasi empfinden wird, wenn er versucht, den „Sohn“ seiner Rivalin zu töten, nicht wissend, dass es sich in Wirklichkeit um seinen eigenen Sohn Lagide handelt, der als Säugling mit Evergete vertauscht worden ist.

9 Timida pastorella

Cocchi: *Adelaide* Akt II, Szene 14 (*Adelaide*)

In der Oper *Adelaide* kommt diese Arie erst nach dem nächsten Stück, „Nobil onda“. (Bitte lesen Sie die folgende Zusammenfassung, um diese Arie besser zu verstehen.) Der Thronräuber Berengario und sein Sohn Idelberto sind nun Ottone's Gefangene. Dieser hofft, dadurch ein Druckmittel zu haben, um Adelaide zu befreien. Doch Berengarios Frau Matilde, die nun die Kontrolle über das Königreich hat, weigert sich, Ottone nachzugeben, und droht ihrerseits damit, Adelaide zu töten. In ihrer Verzweiflung klagt diese und vergleicht sich mit einer Schäferin, die trauert angesichts der Gefahren, denen ihr geliebter Schäfer ausgesetzt ist.

10 Nobil onda

Cocchi: *Adelaide* Akt I, Szene 17 (*Adelaide*)

Die italienische Königin Adelaide ist die Witwe des Königs Lotario, den Berengario, der Herzog von Spoleti, vergiftet hat. Um seine Macht zu sichern, will dieser, dass die Königin seinen Sohn Idelberto heiratet, und droht damit, andernfalls die Stadt zu belagern. Adelaide lehnt Berengarios Bedingungen zwar ab, ergibt sich aber. Obwohl sie gefangen ist, hat sie noch Hoffnung auf Freiheit, da sie weiß, dass der germanische König Ottone, den sie liebt, ihr zu Hilfe kommen wird.

11 **Padre, germano...Vadasi pure a morte** **Conforto: *Livia Claudia vestale*** Akt II, Szene 4 (*Livia Claudia*)
Livia Claudia ist eine Vestalin (römische Priesterin, die sich der Keuschheit verschrieben hat) und wurde dem römischen Konsul Publio Cornelio Scipione versprochen. Sie wird Zeugin, wie der Militärtribun Salustio, der um sie wirbt, dessen Annäherungsversuche sie jedoch zurückweist, zwei Wachen ermordet. Als sie ihm droht, sein Verbrechen zu verraten, entgegnet Salustio, er werde erzählen, dass er aus Pflichtgefühl gehandelt habe, da er die unreinen intimen Beziehungen zwischen Livia Claudia und den beiden Wachen beobachtet habe. Scipione ist zwar von Livia Claudias Unschuld überzeugt, wird aber durch die Umstände und das Gesetz gezwungen, sie zum Tode zu verurteilen. Angesichts der Ungerechtigkeit ihres Schicksals, das ihr unausweichlich erscheint, singt Livia Claudia daraufhin diese intensive Szene.

12 **Grato oblio, soave pace** **García Fajer: *Pompeo Magno in Armenia*** Akt III, Szene 5 (*Giulia*)
Der armenische König Tigrane wird von Pompeo Magno (Pompeius dem Großen) besiegt, der Konsul und Hauptmann der römischen Armee und mit Giulia, der Tochter des berühmten Julius Cäsar, verlobt ist. Giulia taucht unerwartet an der Front auf in Begleitung von Prisco, einem ihrer früheren Verehrer. Prisco ist fest entschlossen, Giulia für sich zu gewinnen: Er will sich mit Tigrane verbünden und einen Keil zwischen die beiden Verlobten treiben, indem er sich als Pompeos Freund ausgibt und diesen schließlich ermordet, um Giulia zurückzuerobern. Nachdem es Prisco gelungen ist, Giulia davon zu überzeugen, dass Pompeo in Tigranes Tochter Arisia verliebt ist, bringt er Cäsars Tochter dazu, zwei Wachen den Auftrag zu erteilen, Arisia zu ermorden. Pompeo, der zufällig zur selben Zeit am Ort des Geschehens ist, verhindert Arisias Ermordung, wird aber sofort von Prisco und Tigrane gefangen genommen. Währenddessen singt Giulia allein in ihren Gemächern diese bezaubernde Kavatine, in der Hoffnung, dass der Schlaf sie Pompeos angebliche Untreue vergessen lässt.

13 **Furie di donna irata** **Piccinni: *La buona figliuola, o La Cecchina*** Akt I, Szene 14 (*La Marchesa Lucinda*)
Die Marchesa Lucinda entdeckt die Romanze zwischen ihrem Bruder, dem Marchese della Conchiglia, und der einfachen Dienerin Cecchina. Da sie diese Situation angesichts der Sitten der damaligen Zeit völlig unangemessen findet, bekommt sie einen Wutanfall.

Übersetzungen: Birgit Irgang

il pomo d'oro

Francesco Corti
harpsichord & conductor

Violins I

Zefira Valova
Dmitry Smirnov
Dmitry Lepekhov
Daniela Nuzzoli

Violins II

Stefano Rossi
Valerio Losito
Giacomo Catana
Mauro Spinazze

Violas

Stefano Marcocchi
Archimede de Martini
Giulio D'Alessio

Cellos

Ludovico Minasi
Cristina Vidoni

Double Bass

Jonathan Alvarez

Theorbo

Miguel Rincón

Organ & Harpsichord

Deniel Perer

Psaltery

Franziska Fleischanderl

Traversos

Marcello Gatti
Francesca Torri

Oboes

Shai Kribus
Georg Fritz

Bassoons

Andrea Bressan
Matteo Scavazza

Horns

Alessandro Orlando
Giovanni Catania



FRANCESCO CORTI



Akt I, Szene 14

GRISELDA

Sag, dass ich träume, dass ich von Sinnen bin,
wenn ich dir sage, dass ich dich liebe.

Und wenn ich dich jemals
mit weniger Verachtung anblicke,
sag, dass der Zorn in meinem Herzen
nur verborgen, nicht aber erloschen ist.

Akt II, Szene 1

GRISELDA

Du siehst mich wieder, oh schattiger Wald,
doch nicht mehr als Königin und Gattin.
Du siehst mich wieder als vom Glück verlassenes,
verschmähtes Hirtenmädchen.

Das ist der Berg meiner Heimat,
dies ist die geliebte Quelle;
dort ist die Wiese und hier ist der Bach;
und nur ich bin nicht mehr dieselbe.

Akt II, Szene 15

BERENICE

Ich will so lange unerbittlich sein,
bis ich für die erlittene Kränkung gerächt bin.

Solange das gewünschte Blutvergießen
meinen Hass nicht stillt,
will ich in meinem Hass, in meinem Zorn
immer dieselbe bleiben.

Scarlatti: Griselda

Atto I, scena 14

GRISELDA

1 Di, che sogno, o che deliro,
se d'amarti io ti dirò.

E se mai lo sguardo giro
verso te meno sdegnosa;
di, ch'è l'ira in petto ascosa,
ma non già, che si placò.

Atto II, scena 1

GRISELDA

2 Mi rivedi, o selva ombrosa;
ma non più Regina, e sposa.
Mi rivedi sventurata,
disprezzata pastorella.

È pur quello, il patrio monte;
questa è pur l'amica fonte;
quello è il prato, e questo è il rio;
e sol io non son più quella.

Vinci: Farnace Atto II, scena 15

BERENICE

3 Lascero d'esser spietata
solo allor che vendicata dell'offese resterò.

Se la strage che desio
non appaga l'odio mio,
e nell'odio, nello sdegno
io l'istessa ognor sarò.

Act I, scene 14

GRISELDA

Tell me I am dreaming or raving
if ever I say I love you.

And if ever I look upon you
with a countenance less scornful,
tell me there is anger hidden in my heart
but never that it has abated.

Act II, scene 1

GRISELDA

You see me again, o shady wood;
but no longer Queen and wife.
You see me wretched,
a scorned shepherdess.

This mountain is my country now,
this spring my friend;
this the meadow, that the river;
and I alone no longer am my former self.

Act II, scene 15

BERENICE

I shall forsake my hostility
only once I have avenged my injuries.

Until the slaughter I desire
has satisfied my hatred,
in hatred and in fury
I ever shall remain.

Acte I, scène 14

GRISELDA

Dis-toi que je rêve ou je délire
si jamais je te dis que je t'aime.

Et si je tourne le regard
vers toi avec moins de dédain
dis-toi que la colère est cachée en moi
et non qu'elle s'est déjà apaisée.

Acte II, scène 1

GRISELDA

Tu me revois, forêt ombreuse,
mais non plus reine ni épouse.
Tu me revois pastourelle
méprisée et malheureuse.

Pourtant voici le mont familier
et voilà la source amie,
ici le pré, là le ruisseau ;
moi seule ne suis plus celle d'antan.

Acte II, scène 15

BÉRENICE

Je cesserai d'être impitoyable
seulement lorsque je serai
vengée de l'offense subie.

Si le meurtre une fois accompli
ne parvient à apaiser ma haine,
dans la haine et dans l'indignation
je demeurerai toujours la même.

Akt II, Szene 5

ARIANNA

Möge jeder Windhauch für uns
sanft und lieblich tänzeln auf dem Meer
und der Strahl jedes Sterns
für uns am Himmel leuchten.

Möge eine unbeschwerte Ruhe
auf den Wellen schaukeln und Amor
als unser treuer Steuermann
die schöne Fackel entzünden.

Akt II, Szene 4

LEOCASTA

Ohne meinen Liebsten
kann mein Herz nicht leben,
noch weiß es wie.

Möge er glücklich am Leben bleiben
oder mein Herz
wird mit ihm sterben.

Akt II, Szene 7

BERENICE

Ich bin wie ein erschöpfter Wanderer,
der sich im Schrecken einer dunklen Nacht
verirrt hat und der zweifelnd
stehen bleibt
und sehnlich den Tag erwartet.

In meiner Angst, in meinem Unglück
erhofft sich meine Seele nur von euch,
barmherzige Götter, jene Ruhe
die aus meinem Herzen gewichen ist.

Vivaldi: Giustino

Atto II, scena 5

ARIANNA

4 Per noi soave e bella
ogn'aura scherzi in mare,
e 'l raggio d'ogni stella
in ciel per noi risplenda.

La calma più serena
scherzi sull'onde, e fido
fato nocchier Cupido,
la bella face accenda.

Atto III, scena 4

LEOCASTA

5 Senza l'amato ben
vivere questo sen
non può, non sa.

O, lieto ei viva ancor
O, seco questo cor
morir saprà.

Rinaldo di Capua: Vologeso, re de' Parti Atto II, scena 7

BERENICE

6 Nell'orror di notte oscura
son qual stanco passeggero
che, smarrito il suo sentiero,
dubbio ferma il passo errante,
e anelante aspetta il dì.

Nel timor, nei mali miei,
sol da voi pietosi dei,
spera l'anima quella calma,
che dal seno si parti.

Act II, scene 5

ARIANNA

May every breeze, so sweet and fair,
cavort for us upon the seas
and the rays from every star
shine down to us from heaven above.

May most unruffled calm
smile upon the waves, and trusty
helmsman Cupid
illuminate his pretty torch.

Act II, scene 4

LEOCASTA

Without my love
this heart of mine
cannot endure.

May he live joyfully,
or else this heart of mine
will die with his.

Act II, scene 7

BERENICE

In the horror of darkest night
I am like the weary traveller
who, straying from the path,
is halted in his tracks by doubt
and anxiously awaits the day.

In my fear and all my trouble
from you alone, compassionate gods,
may my soul expect that calm
that from my heart has gone.

Acte II, scène 5

ARIANNA

Puisse s'agiter pour nous
un doux zéphyr marin
et resplendir au ciel
la lueur de chaque étoile.

Puisse un calme serein
jouer sur l'onde et Cupidon
le nocher, fidèle compagnon,
illuminer son beau flambeau.

Acte II, scène 4

LEOCASTA

Sans mon bien-aimé,
mon cœur ne sait
ni ne peut vivre.

Puisse-t-il vivre heureux !
sinon mon cœur saura
mourir avec lui.

Acte II, scène 7

BÉRÉNICE

Dans l'horreur d'une nuit obscure
je suis ce voyageur fatigué
qui, son vague sentier se perdant,
arrête son pas hésitant
et attend le jour en soupirant.

Dans mon angoisse, dans mon tourment,
de vous seuls, dieux compatissants,
mon âme espère cette paix
qui s'est éloignée de mon cœur.

Akt I, Szene 14

DEIDAMIA

Es soll mir keiner
die Leidenschaft in seinem Herzen rühmen,
ich dulde keine Liebschaften,
will keine Liebhaber,
die Freiheit ist mir
viel zu lieb.

Wäre jeder
so aufrichtig wie ich,
die Wahrheit schiene
nicht so unbequem,
Untreue käme
viel seltener vor.

Akt I, Szene 11

CANDACE

So wie ein verirrter Pilger
im dichten, dunklen Wald
zögernden Schrittes umherirrt,
wie er den grässlichen Zorn
einer gierigen Bestie fürchtet
und tausend Tode stirbt
vor Kummer und Entsetzen,
so soll er in seinen Zweifeln
voller Erbitterung und Schrecken
in jedem Augenblick
meinen schlimmen Schmerz spüren.

Arena: Achille in Sciro Atto I, scena 14

DEIDAMIA

7 Del sen gl'ardori
nessun mi vanti,
non soffro amori,
non voglio amanti,
troppo m'è cara
la libertà.

Se fosse ognuno
così sincero,
meno importuno,
parrebbe il vero,
saria più rara
l'infedeltà.

Galuppi: Evergete Atto I, scena 11

CANDACE

8 Qual pellegrino errante
in folta oscura selva,
muove l'incerte piante,
teme d'ingorda belva
il barbaro furore,
e mille volte more
di pena e di terror.

Così ne' dubbi suoi
pien d'ira e di spavento,
ei provi ogni momento
il fiero mio dolor.

Act I, scene 14

DEIDAMIA

No one could ascribe to me
a fiery heart,
I spurn romance
as I snub all paramours,
my freedom
is too dear to me.

If everyone
were this sincere,
the truth
would seem less tedious
and infidelity
would be more scarce.

Act I, scene 11

CANDACE

Like a pilgrim lost
in thick and shady forestland
who falters through the undergrowth
and fears the savage fury
of the ravenous wild beasts
and dies a thousand deaths
from terror and alarm,

so may he, in doubts imbued
with anger and with fright,
experience at every moment
my proud display of suffering.

Acte I, scène 14

DEIDAMIA

Les ardeurs du cœur,
que nul ne me les vante,
les amours m'insupportent,
je ne veux pas d'amants,
trop m'est chère
ma liberté.

Si chacun avait
cette sincérité,
moins importun
paraîtrait le vrai,
plus rare serait
l'infidélité.

Acte I, scène 11

CANDACE

Ce pèlerin errant
dans un sombre bois touffu
avance à pas incertains –
il craint d'un fauve avide
la fureur barbare
et meurt mille fois
d'angoisse et de terreur.

Ainsi en proie à ses doutes,
plein de colère et d'effroi,
puisse-t-il à tout moment
éprouver ma cruelle douleur.

Akt II, Szene 14

ADELAIDE

Die furchtsame Schäferin
netzt ihre Augen mit Tränen,
wenn sie den liebsten Schäfer
in Gefahr sieht.

Sie will in dieser schlimmen Prüfung
nicht von seiner Seite weichen,
auch wenn sie weiß,
dass er gewinnen wird.

Akt I, Szene 17

ADELAIDE

Edles Wasser,
reine Tochter eines hohen Berges,
je enger und gefangener es fließt,
desto vergnügter sprudelt es an der Quelle,
desto geschmeidiger tritt es an die Luft.

So wird auch meine Seele,
je tiefer sie das Schicksal niederdrückt,
sich umso höher schwingen
und den Vorzug, stark zu sein
aus ihrem Kummer ziehen.

Cocchi: Adelaide

Atto II, scena 14

ADELAIDE

9 Timida pastorella
bagna di pianto il ciglio,
se vede nel periglio
l'amato suo pastor.

E nel cruel cimento
lasciarlo non vorria,
ancor che certa sia
che resti vincitor.

Atto I, scena 17

ADELAIDE

10 Nobil onda,
chiara figlia d'alto monte,
più ch'è stretta e prigioniera,
più gioconda scherza in fronte,
più leggiera all'aure va.

Tal quest'alma,
più che oppressa dalla sorte,
spiegherà più in alto il volo
e la palma d'esser forte
dal suo duolo acquirerà.

Act II, scene 14

ADELAIDE

The bashful shepherdess
is moved to tears
each time she sees
her shepherd love at risk.

Cruel dangers she must
face with him
even though she knows
that victory is his.

Act I, scene 17

ADELAIDE

Noble stream,
bright daughter of the high mountains,
the more it is confined and checked,
the more merrily in the fountain it cavorts,
the more lightly do the breezes bear it up.

So is this soul of mine,
the more by fate it is oppressed,
the higher does it soar aloft,
and from its woes the palm
of fortitude it shall obtain.

Acte II, scène 14

ADELAIDE

La timide pastourelle
baigne ses yeux de pleurs
si elle voit en danger
son pastoureau aimé.

À son terrible destin
elle ne saurait le laisser
bien qu'elle soit certaine
qu'il ressorte vainqueur.

Acte I, scène 17

ADELAIDE

Onde sublime,
fille limpide de la montagne –
plus elle est retenue prisonnière,
plus elle s'amuse à sa source,
plus elle va légèrement au vent.

Telle est mon âme :
plus elle est accablée par le sort,
plus haut elle s'envolera
et de la douleur gagnera
les palmes de sa fortitude.

Akt II, Szene 4

LIVIA CLAUDIA

Accompagnato-Rezitativ

Vater, Bruder ...

Ach, ihr hört mich nicht an,
ich bin euch verhasst. Der teure Liebste
verurteilt mich und läuft davon. Elender, du allein weidest
dich an meinem Leid ... Der Vater,
der Bruder, sie hören mich nicht an: Alle jagen mich fort,
sie wünschen, dass ich tot bin. Was wartet ihr denn noch?
Wo bleibt mein Tod? Was rede ich! Der Tod
ist doch mein ganzer Schmerz! Nicht doch,
ich seufze, weil ich
wie eine Verbrecherin
mit Schamesröte vor mein Vaterland,
vor meinen Gatten, vor den Vater treten muss.

Arie

Nun denn, ich sterbe,
mein Kummer soll ein Ende haben,
auf diese Weise wird mein
böses Schicksal sich besänftigen.

Aber in meinem tiefen Schmerz,
in meiner großen Schande
entsetzt mich nur
die schlimme Ungerechtigkeit.

Akt III, Szene 5

Kavatine

GIULIA

Liebliches Vergessen, süßer Friede,
breite sanft die Flügel über mir aus
und schmeichle – ich bitte dich,
in meinen Tränen meinem Schmerz.

Conforto: Livia Claudia vestale Atto II, scena 4

LIVIA CLAUDIA

Recitativo accompagnato

11 Padre, germano...

Ah, voi non m'ascoltate,
l'odio vostro divenni, il caro bene
mi condanna, e s'involò. Empio, tu solo
godi del mio penar... Il genitore,
il german non m'ascolta: ognun mi scaccia,
ognun mi vuole estinta. Eh, che si tarda?
Dov'è la morte mia? Ma che! la morte
è tutto il mio dolor! Ah no, la pena
che mi fa sospirar, è che degg'io
in sembianza di rea
comparir con rossore
alla patria, allo sposo, al genitore.

Aria

Vadasi pure a morte,
finisca il dolor mio,
la mia tiranna sorte
così si placherà.

Ma nell'affanno rio,
in tanto mio rossore,
solo mi dà terrore
l'ingiusta reità.

García Fajer: Pompeo Magno in Armenia Atto III, scena 5

Cavatina

GIULIA

12 Grato oblio, soave pace
dolce spiega a me le piume
e lusinga se ti piace
fra il mio pianto, il mio dolor.

Act II, scene 4

LIVIA CLAUDIA

Accompanied recitative

Father, brother...

Ah, you ignore me,
I have become hateful to you. My dear beloved
condemns me and takes flight. Cruel one, you alone
delight in my suffering... My father
and my brother ignore me: all repudiate me
and wish me dead. Ah, why this delay?
Where are you, death? But wait! death
causes all my suffering! Ah no, the pain
that makes me weep is that I must,
in blushing shame,
appear a guilty woman
before my country, my spouse, my father.

Aria

Let death now come
to end my pain,
and thus my tyrant fate
shall be assuaged.

But in my cruel anguish,
in all this shame of mine,
the only outrage that I feel
is the unjust charge of guilt.

Act III, Scene 5

Cavatina

GIULIA

Welcome oblivion, gentle peace
sweetly spread your wings for me,
and bring consolation, if it please you,
amid my sorrow and distress.

Acte II, scène 4

LIVIA CLAUDIA

Récitatif accompagné

Mon père, mon frère...

Ah, vous ne m'écoutez pas,
je suis devenue l'objet de votre haine. Mon bien-aimé
me condamne et disparaît. Impie, toi seul
te réjouis de ma peine... Mon père,
mon frère ne m'écotent pas, on me chasse,
on me souhaite morte. Eh bien, que tarde-t-elle ?
Où est ma mort ? Mais enfin ! ma mort,
c'est toute cette souffrance ! Non, la peine
qu'il m'inflige est que je dois,
avec l'allure d'une coupable,
comparaître honteusement
devant ma patrie, mon époux, mon père.

Air

Que la Mort vienne maintenant,
mettre fin à ma douleur,
mon destin tyrannique
s'apaisera ainsi.

Mais dans mon cruel tourment,
moi qui souffre tant de honte,
une seule chose m'épouvante :
ma prétendue culpabilité.

Acte III, scène 5

Cavatine

GIULIA

Doux oubli, suave paix,
déplie doucement tes ailes
et console, si bon te semble,
ma douleur parmi mes pleurs.

Akt I, Szene 14

DIE MARCHESA LUCINDA
Die Furien einer zornigen Frau
rufe ich zu Hilfe.
Ach, eine verzweifelte Liebe
entflammt meine Leidenschaft.

Von einer Undankbaren zum Spielball
eines feindlichen Schicksals gemacht,
ersinne ich in meiner Wut
Blutvergießen, Rache und Tod.

Piccinni: *La buona figliuola, o La Cecchina* Atto I, scena 14

LA MARCHESA LUCINDA

13 Furie di donna irata
in mio soccorso invoco.
Ah, che mi accresce il foco
un disperato amor.

Resa per un'ingrata
gioco d'avversa sorte,
stragi, vendetta e morte
medita il mio furor.

Act I, scene 14

THE MARCHIONESS LUCINDA

Full force of a woman's wrath
I now invoke to my aid.
Ah, a desperate love
fans the flames inside me.

Reduced by that ingrate,
to a plaything of hostile fate,
carnage, vengeance and death
my fury now desires.

Acte I, scène 14

LA MARQUISE LUCINDA

Furies de la femme en colère,
je vous invoque à mon secours.
Ah, comme ma rage enflamme
mon amour désespéré !

Par une ingrate devenue
le jouet d'un sort adverse,
meurtre, vengeance et mort
fomente ma fureur.

Recorded: 23.II.–2.III.2021, Villa San Fermo, Lonigo, Italy

Executive Producer: Alain Lanceron

Recording Producer & Recording, Mixing and Mastering Engineer: Ken Yoshida

Producers for Il P'omo d'Oro: Giulio D'Alessio, Gesine Lübben

Concept: Max Emanuel Cenčić

Principal Music Consultant & Musical Researcher: Yannis François

Performance Editions: © Editions Charybde & Scylla – Yannis François (editions-c-s.com)

Sung text translations: Robert Sargant (English), Daniel Fesquet (Français), Daniela Wiesendanger (Deutsch)

Photography: © Laure Bernard;

except © Ribalta Luce Studio (Il Pomo d'Oro, p.31), © C. Doutre (Corti, p.32)

Caricature on p.15: *Farinelli in a female role, Rome, 1724* by Pier Leone Ghezzi

Cover and Packaging Design, Booklet Layout & Editorial: WLP London Ltd

A Warner Classics/Erato release,

© & © 2022 Parlophone Records Limited

ilpomodoro.org · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



