

BaroqueDivas

Vivica Genaux / Sonia Prina / Mary-Ellen Nesi / Romina Basso
George Petrou / Armonia Atenea



DECCA



Vivica Genaux
Photo: Christian Steiner



Mary-Ellen Nesi
Photo: Irimi Michopoulou



Romina Basso
Photo: Paris Mexis



Sonia Prina
Photo: Paris Mexis

BAROQUE DIVAS

ROMINA BASSO, VIVICA GENAUX, MARY-ELLEN NESI mezzo-sopranos
SONIA PRINA contralto

FRANCESCO MARIA VERACINI 1690–1768

- 1 Amor, dover, rispetto *Adriano in Siria* Vivica Genaux 9.26

JOHANN ADOLF HASSE 1699–1783

- 2 Eccomi alfine ... 3.43
3 Pallido il sole *Artaserse* Sonia Prina 8.09

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1714–1787

- 4 Ma fille ... Jupiter, lance ta foudre! *Iphigénie en Aulide* Mary-Ellen Nesi 3.54

ANTONIO VIVALDI 1678–1741

- 5 Vedrò con mio diletto *Giustino* Romina Basso 6.41

JOHANN ADOLF HASSE

- 6 Solca il mar e nel periglio *Tigrane* Sonia Prina 4.10
7 Fra quest'ombre *Solimano* Vivica Genaux 11.43

GIOVANNI BATTISTA BONONCINI 1670–1747

- 8 Spera che questo cor *Astianatte* Mary-Ellen Nesi 3.04

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

- 9 Le belle immagini d'un dolce amore *Paride ed Elena* Vivica Genaux 4.21

	LEONARDO VINCI ?1696–1730	
10	Ti calpesto, o crudo amore <i>Astianatte</i> Sonia Prina	4.38
	DOMENICO NATALE SARRO 1679–1744	
11	Al torrente che ruina <i>Siroe re di Persia</i> Romina Basso	3.40
	GIOVANNI PORTA ?1675–1755 rev. GIUSEPPE SELLITTO 1700–1777	
12	Ti parli nel seno speranza ed amore <i>Siface</i> Mary-Ellen Nesi Dimitris Vamvas <i>solo oboe</i>	8.30
	ANTONIO CALDARA ?1671–1736	
13	Daranno all'ira mia <i>Euristeo</i> Romina Basso	3.57
	ARMONIA ATENEA on period instruments <i>sur instruments d'époque · auf authentischen Instrumenten</i>	
	GEORGE PETROU	
	DDD	

Farinelli, Faustina Bordoni, Grimaldi, Minelli: the eternal clash of singers “ancient” and “modern”

There is an early nineteenth-century print, labelled with the dedication *Al nobile uomo il Sig. Conte Cav. Pietro Gherardi* (“To his lordship the noble Count Pietro Gherardi”, Società Rainaldi, Florence, before 1829), which depicts a musical “family tree”, topped by Apollo’s lyre and with medallion portraits of the most celebrated singers of the previous hundred years hanging from its branches. Closest to the lyre are the oldest and most authoritative of their number — the uppermost medallion portrays five undisputed stars of eighteenth-century opera: Carlo Broschi (known as Farinelli), Vittoria Tesi, Marianna Benti Bulgarelli, Antonio Maria Bernacchi and Francesco Antonio Pistocchi. Just below them we find contemporaries of Farinelli such as Giovanni Carestini and Gaetano Majorano (known as Caffarelli). Faustina Bordoni sits alongside them, in a medallion all of her own, below that of Farinelli: a questionable choice of position from a historical point of view. Eighteenth-century sources are unanimous in acclaiming Farinelli’s peerless abilities, in all styles, but particularly in bravura pieces. Faustina, however, attempted the most death-defying feats of virtuosity even before Farinelli did (from her debut in 1716 onwards). More than that, she was responsible for a sea change in the history

of opera: where once singers had simply performed what was written in the score, thanks to Bordoni they now began to play a key and knowledgeable role in conveying aesthetic values, one legitimised by their own superiority over all others involved in opera. How was this achieved? By raising their technical and performance abilities to the highest level, even beyond those of the most experienced instrumentalists. According to Vincenzo Martinelli, Bordoni created a “third style” of performance to which composers had no choice but to adapt. As surviving scores confirm, the path taken by Farinelli — who made his debut in 1721 — had already been forged by his female Venetian colleague.

Certain singers are notable by their absence from our family tree: why were such glittering stars as Maria Maddalena Musi, Francesco de Castris, Antonio Pasi, Filippo Balatri and Francesca Cuzzoni left out? Such performers — all exponents of the *stile antico* — were lauded for the beauty of their sound, the nobility of their phrasing, their sparing use of improvised variations, their flexibility in adapting to any style — qualities considered less important, even entirely abandoned, by the representatives of the “new” style whose portraits, by contrast, feature so prominently here.

This album pays tribute to some of the most illustrious absentees. One such is Neapolitan alto castrato Nicolò Grimaldi, whose career began in 1685 and ended in 1731 and thus encompassed various changes in musical taste. From the start, Grimaldi made a name for himself as a great actor as well as singer — there was no one to match him in heroic and paternal roles. His greatest triumphs came during the years he spent in London: he created the title role in Handel's *Rinaldo*, written with him in mind, in 1711 (and appeared in the revivals of 1712, 1715 and 1717). Two of the arias included here — “Ti calpesto, o crudo amore” and “Pallido il sole” — feature qualities that suited Grimaldi's vocal style to perfection: a clear-cut melodic line, incisive declamation and brief passages of agility that highlight the heroic nature of the character in question.

Fellow alto Giovanni Battista Minelli had a more restricted career — in 1725 he turned down an opportunity to work in London alongside Senesino and Francesca Cuzzoni. Minelli, a castrato from Bologna, was one of the most acclaimed pupils of Pistocchi and heir to an older school of singing, dedicated to pure, high-flown lyrical expression. He was renowned for his tasteful ornamentations, and for being able to perform pieces of “every characterised style” (Giovanni Battista Mancini). Only at the height of his fame, when he

encountered the composers of the new Neapolitan school, did Minelli begin to demonstrate a hitherto unsuspected virtuosity. An aria such as “Solca il mar e nel periglio” (Hasse, *Tigrane*), written for him, would have daunted other valiant performers of the Bologna school, such as the more famous Bernacchi. Of the same generation as Minelli was soprano Giovanni Ossi, who studied with Francesco Gasparini. His gift for the pathetic was perfectly suited to arias such as Vivaldi's “Vedrò con mio diletto” (*Giustino*), included here.

Works written for performers of the *stile antico* display an obvious synergy between the text, the nature of the music and the vocal style of the performer. From the second decade of the eighteenth century onwards, however, this balance began to change, as vocal expressiveness in its own right became the predominant feature of opera — a shift demonstrated by the arias examined in the rest of this paragraph. “Amor, dover, rispetto” from *Adriano in Siria* by Francesco Maria Veracini is the epitome of Farinellian virtuosity: the passages of agility in this aria are among the most difficult ever written for the human voice (scales, arpeggios, repeated notes, leaps of over an octave; the version performed here is that published by John Walsh, which omits the woodwind parts). “Ti parli nel seno” represents the ideal of the aria in

vogue during that period: written in the major mode, *cantabile* in nature, with free and easy rhythms (a conservative theorist such as Pier Francesco Tosi would have railed against a piece of this type, in which “the *allegro* will now and then be mixed with the pathetic”). It was written for Farinelli by Giovanni Porta (*Farnace*; Bologna 1731); on this CD we hear a version reworked by Giuseppe Sellitto for the castrato Caffarelli as part of his setting of *Siface* (Sellitto rewrote the second part of the aria but did not touch the first, notable for the dialogue it establishes between voice and solo oboe.) “Spera che questo cor” from Bononcini's *Astianatte*, meanwhile, represents the best of the young Faustina: the *parlante* style was one of her specialities, as were long and complex coloratura passages.

Instrumental-style virtuosity and a lack of interest in the pathetic style — distinctive elements of the three arias just discussed — did not last long: in the second half of the eighteenth century, as orchestral writing

became denser, vocal writing went in search of another more simplified means of expression. The kind of “overbearing unisons” referred to by Tosi yielded to sumptuous orchestration, the vocal line went back to its former pristine purity. This aesthetic can be heard in both “Fra quest'ombre” (Hasse, *Solimano*) and “Le belle immagini d'un dolce amore” (Gluck, *Paride ed Elena*): in essence, there was a return to the *patetico* style, to convincingly portrayed emotions, and to minor-mode tonic keys. Perhaps another triumph of the “ancient” over the “modern”?

Giovanni Andrea Sechi
Translation Susannah Howe

Bibliography

G.B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna 1774.
V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, London 1758.
P.F. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723.

Farinelli, Faustina Bordoni, Grimaldi, Minelli : l'éternelle rivalité entre style "nouveau" et style "ancien"

Sur une illustration du début du XIX^e siècle (*Al nobil uomo il Sig. Conte Cav. Pietro Gherardi, Société Rainaldi, Florence, ante 1829*) les plus éminents chanteurs du siècle précédent sont représentés dans les médaillons d'un arbre généalogique : au sommet — au plus près de la lyre d'Apollon —, on trouve les plus anciens et les plus influents. Dans le premier médaillon, on voit quelques chanteurs vedettes du XVIII^e siècle comme Carlo Broschi (dit Farinelli), Vittoria Tesi, Marianna Benti Bulgarelli, Antonio Maria Bernacchi ou Francesco Antonio Pistocchi. Au deuxième niveau de l'arbre se situent des contemporains de Farinelli tels que Giovanni Carestini et Gaetano Majorano (dit Caffarelli). Faustina Bordoni figure dans un médaillon isolé, sous Farinelli, ce qui est un choix discutable et peu défendable du point de vue historique. Les sources du XVIII^e siècle sont unanimes pour attribuer à Farinelli la primauté absolue dans tous les styles de chant, et plus particulièrement dans les airs de bravoure ; néanmoins, avant même le célèbre castrat, c'est Faustina Bordoni qui se lança dans les prouesses virtuoses les plus téméraires, et ce dès ses débuts, effectués en 1716. En outre, elle fut à l'origine de l'un des grands tournants de l'histoire de l'opéra. Grâce à Faustina

Bordoni, les chanteurs, qui jusqu'alors n'avaient été que les simples exécutants d'une partition devinrent les dépositaires conscients de valeurs esthétiques, justifiés par leur propre supériorité sur tous les artisans des spectacles lyriques. Comment la cantatrice parvint-elle à cette suprématie ? En portant ses propres capacités techniques et interprétatives au plus haut niveau, y compris celui des instrumentistes les plus aguerris. La Bordoni donna naissance à un "troisième style" interprétatif que les compositeurs se trouvèrent contraints d'adopter, comme nous l'explique Vincenzo Martinelli. Les partitions qui nous sont parvenues le confirment, Farinelli — qui fit ses débuts en 1721 — ne fit qu'emprunter la voie déjà tracée par sa consœur vénitienne.

Dans cet arbre généalogique, certaines absences nous frappent : pourquoi exclure des étoiles de l'envergure de Maria Maddalena Musi, Francesco de Castris, Antonio Pasi, Filippo Balatri ou Francesca Cuzzoni ? Ces interprètes — tous champions du "style ancien" — étaient loués pour la beauté de leur timbre, la noblesse de leur phrasé, leur discernement à l'heure d'improviser des variations, leur capacité d'adaptation au style de tous les morceaux avec la plus grande souplesse,

ces mêmes particularités qui pour ceux qui défendaient le "nouveau style" — majoritairement présents dans l'arbre généalogique — étaient moins évidentes ou parfois même laissées de côté.

L'objectif de la présente sélection est de rendre hommage à certains de ces illustres absents. Parmi eux figure le castrat contralto napolitain Nicolò Grimaldi. Sa carrière, qui commença en 1685 et s'acheva en 1731, couvrit différentes périodes du goût musical. Dès les premières années, Grimaldi s'imposa grâce à ses talents d'acteur ; il était notamment incomparable dans les rôles de héros et de pères. Sa renommée atteignit son zénith pendant sa période londonienne, et en 1711, Georg Friedrich Haendel écrivit pour lui le rôle-titre de *Rinaldo* (qu'il reprit ensuite en 1712, 1715 et 1717). Deux des airs de cette époque qui sont présentés ici, "*Ti calpesto, o crudo amore*" et "*Pallido il sole*", figurent parmi les plus représentatifs du style vocal de Grimaldi : une ligne de chant épurée, une déclamation ciselée et de brefs passages d'agilité soulignant le caractère héroïque du personnage.

Le contralto Giovanni Battista Minelli, qui en 1725 refusa un engagement aux côtés de Senesino et de la Cuzzoni, connut une carrière plus confidentielle. Ce castrat originaire de Bologne, qui fut l'un des plus fameux élèves de Pistocchi, était l'héritier d'une école de chant à l'ancienne, vouée à

la noblesse et à la pureté de l'expression lyrique. Il était renommé pour sa capacité d'embellir ses morceaux avec goût, et pour ses dons d'interprète de pièces "de quelque style caractéristique que ce soit" (Giovanni Battista Mancini). Ce n'est qu'au faite de sa carrière, quand il rencontra les compositeurs de l'école napolitaine, que Minelli se mit à déployer une virtuosité inédite. Un air écrit à son intention comme "*Solca il mar e nel periglio*" (Hasse, *Tigrane*) aurait fait reculer d'autres vaillants interprètes de l'école bolognaise, par exemple Bernacchi, qui était pourtant plus célèbre. Le soprano Giovanni Ossi, élève de Francesco Gasparini appartenait à la même génération : sa maestria dans l'expression du pathétique est illustrée ici par l'air "*Vedrò con mio diletto*" extrait du *Giustino* d'Antonio Vivaldi.

Dans les morceaux écrits pour ces interprètes du "style ancien", il existe une synergie évidente entre le texte poétique, le caractère musical de l'œuvre et le style vocal de l'interprète, un équilibre qui — depuis la deuxième décennie du XVII^e siècle — évolua à mesure que s'imposait, à l'opéra, l'expression d'une vocalité purement gratuite, ainsi que le montrent les airs examinés ci-après. "*Amor, dover, rispetto*", extrait d'*Adriano in Siria* de Francesco Maria Veracini représente le summum de la virtuosité à la Farinelli : les passages de bravoure de ce morceau

figurent parmi les plus difficiles composés pour la voix humaine (gammes, arpèges, *ribattute di gola* (sorte de battements saccadés sur des valeurs pointées qui remplacent une note tenue), sauts de plus d'une octave ; pour le présent enregistrement, on a choisi la version éditée par John Walsh, qui omet les parties de vents). "*Ti parli nel seno*" constitue l'exemple idéal d'air en vogue à cette époque : mode majeur, caractère cantabile, rythme désinvolte (les auteurs de traité conservateurs comme Pier Francesco Tosi se seraient déchainés contre une pièce de ce genre, dans lequel "*l'allegro [est] mêlé, de temps à autre, au pathétique*"). Ce morceau fut écrit pour Farinelli par Giovanni Porta (*Farnace*; Bologne, 1731); on a sélectionné ici une version remaniée par Giuseppe Sellitto à l'intention du castrat Caffarelli (extrait de *Siface*; Sellitto a réécrit la seconde partie de l'air mais n'a pas touché à la première, d'où se détache un dialogue entre la voix et le hautbois soliste). Dans l'air "*Spera che questo cor*" tiré d'*Astianatte* de Giovanni Bononcini, on peut imaginer la jeune Faustina Bordoni à son meilleur: le style déclamatoire était l'une de ses spécialités, tout comme les passages de colorature prolongés et compliqués.

Le règne de la virtuosité quasi-

instrumentale et du désintérêt envers le style pathétique — éléments distinctifs des trois airs cités précédemment — ne devait pas être long : durant la seconde moitié du XVII^e siècle, avec l'épaississement de la texture orchestrale, l'écriture pour la voix évolua vers une nouvelle simplification des moyens expressifs. "L'importune vexation des unissons" (Tosi) céda le pas à une orchestration opulente et la ligne vocale revint à sa pureté première. C'est cette esthétique que l'on retrouve dans les deux airs "*Fra quest'ombra*" (Hasse, *Solimano*) et "*Le belle immagini d'un dolce amore*" (Gluck, *Paride ed Elena*) : il s'agit là, en somme, du retour du style pathétique, de la vraisemblance des affects, et du mode mineur comme tonalité fondamentale. Peut-on y voir une nouvelle victoire des "anciens" sur les "modernes" ?

Giovanni Andrea Sechi
Traduction David Ylla-Somers

Bibliographie

G.B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienne, 1774.
V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, Londres, 1758.
P.F. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologne, 1723.

Farinelli, Faustina Bordoni, Grimaldi, Minelli: der ewige Kampf zwischen "neuen" und "alten" Sängern

Auf einem Druck des frühen 19. Jahrhunderts (*Al nobil uomo il Sig. Conte Cav. Pietro Gherardi, Società Rainaldi, Florenz, vor 1829*) sind die berühmtesten Sänger des vergangenen Jahrhunderts in Medaillons in einem Stammbaum dargestellt. An der Spitze, Apollos Leier am nächsten, haben die ältesten und einflussreichsten ihren Platz gefunden. Im ersten Medaillon erscheinen einige Gesangsstars des 18. Jahrhunderts: Carlo Broschi (genannt Farinelli), Vittoria Tesi, Marianna Benti Bulgarelli, Antonio Maria Bernacchi, Francesco Antonio Pistocchi. Von der zweiten Ebene des Baumes an finden wir Zeitgenossen Farinellis: Giovanni Carestini und Gaetano Majorano (genannt Caffarelli). Faustina Bordoni befindet sich in einem gesonderten Medaillon, unter dem Bild Farinellis — eine fragwürdige und vom historischen Standpunkt aus betrachtet wenig überzeugende Anordnung. Die Quellen des 18. Jahrhunderts schreiben Farinelli — einstimmig — das absolute Primat in allen Gesangsstilen zu, vor allem im Bravourgesang; gleichwohl erkundete Faustina, noch vor dem berühmten Kastraten, die kühnste Virtuosität (bereits bei ihrem Bühnendebüt 1716). Sie sorgte zudem für eine epochale Wende in der Geschichte der Oper. Der Sänger, die Sängerin, denen einst nur die Aufgabe

oblag, eine Partitur vorzutragen, wurde dank der Bordoni zu einem bewussten Träger ästhetischer Werte, legitimiert durch die eigene Überlegenheit über alle Mitglieder des Opernbetriebs. Dieses Primat wurde erzielt, indem sie die eigene interpretatorisch-technische Gestaltung auf das höchstmögliche Niveau führte, auch über die Fertigkeiten der erfahrensten Instrumentalisten hinaus. Faustina Bordoni prägte einen "dritten" Stil der Interpretation, nach dem sich — wie Vincenzo Martinelli meint — die Komponisten zu richten hatten. Wie die erhaltenen Partituren zeigen, setzte Farinelli — der 1721 debütierte — einen Weg fort, den seine venezianische Kollegin bereits gegangen war.

In dieser Genealogie beeindruckten in gleicher Weise auch die Interpreten, die abwesend sind. Warum sollte man erstklassige Stars wie Maria Maddalena Musi, Francesco de Castris, Antonio Pasi, Filippo Balatri, Francesca Cuzzoni ausschließen? Bei diesen Sängern — alle Vertreter des "alten Stils" — wurden die Schönheit des Klangs, die edle Phrasierung, die sparsam eingefügten Variationen, die flexible Gestaltung des entsprechenden Stücks gelobt, Besonderheiten, die hingegen bei den — überwiegend in der Genealogie vorhandenen — Verfechtern des "neuen Stils"

weniger deutlich zutage traten und zuweilen auch unterlassen wurden.

Mit den Stücken der vorliegenden Auswahl wollen wir einigen dieser illustren Abwesenden Ehre erweisen. Zu diesen gehört der neapolitanische Altkastrat Nicolò Grimaldi. In seiner Karriere, die 1685 begann und 1731 endete, durchlief er mehrere Epochen des Musikgeschmacks. Von Anfang an machte Grimaldi durch sein schauspielerisches Talent, unvergleichlich vor allem in heroischen und väterlichen Rollen, von sich reden. Den Gipfel seines Erfolgs erreichte er in seiner Londoner Zeit: 1711 schuf Georg Friedrich Händel für ihn die Titelrolle in *Rinaldo* (in der er auch 1712, 1715 und 1717 wieder auftrat). Zwei Arien aus diesen Opern sind auf der vorliegenden CD zu hören. "Ti calpesto, o crudo amore" und "Pallido il sole" repräsentieren Grimaldis Gesangkunst am deutlichsten: strenge Gesangslinie, prägnante Deklamation, kurze Passagen bewegten Gesangs, die den heroischen Charakter der Figur betonen.

Eher abgeschieden verlief die Laufbahn des Altisten Giovanni Battista Minelli — 1725 lehnte er ein Engagement nach London ab, wo Senesino und Francesca Cuzzoni auftraten. Der aus Bologna stammende Kastrat, zu den berühmtesten Schülern von Pistocchi gehörend, ging aus einer Schule des alten Gesangs hervor, die sich dem Adel und der Reinheit des lyrischen Ausdrucks verschrieben hatte. Er war für

seine Fähigkeit bekannt, die entsprechenden Stücke geschmackvoll auszuführen, und dafür, "jedem Stil gleich welcher Art" gewachsen zu sein (Giovanni Battista Mancini). Erst auf dem Höhepunkt seiner Karriere, als er den Komponisten der neuen neapolitanischen Schule begegnete, brillierte Minelli mit beispielloser Virtuosität. Eine für ihn geschriebene Arie wie "Solca il mar e nel periglio" (Hasse, *Tigrane*) habe, hieß es, andere Interpreten der Bologneser Schule erbleichen lassen, so den sehr berühmten Bernacchi. Zur selben Generation gehörte der Sopran Giovanni Ossi, ein Schüler von Francesco Gasparini: Seine Meisterschaft im pathetischen Ausdruck findet hier Wiederhall in der Arie "Vedrò con mio diletto" aus *Giustino* von Antonio Vivaldi.

In den Stücken, die für diese Sänger des "alten Stils" geschrieben wurden, ist eine deutliche Synergie zwischen dem poetischen Text, dem musikalischen Charakter des Stücks und dem Gesangsstil des Interpreten zu erkennen. Ein Gleichgewicht, das sich — vom zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an — allmählich zugunsten des stimmlichen Ausdrucks verschob, der in der Oper nun Selbstzweck wurde, wie die folgenden Arien zeigen. "Amor, dover, rispetto" aus *Adriano in Siria* von Francesco Maria Veracini ist der Inbegriff der Virtuosität fordernden Passagen gehören zu den

schwierigsten, die jemals für die menschliche Stimme geschrieben wurden (Skalen, Arpeggien, Notenwiederholungen, Sprünge von mehr als einer Oktave); in der vorliegenden Einspielung wurde die von John Walsh herausgegebene Version zugrunde gelegt, die auf die Bläserstimmen verzichtet.) "Ti parli nel seno" repräsentiert das Ideal der Arie, wie sie in jenen Jahren *en vogue* war: Durtonart, Kantabilität, ungezwungener Rhythmus (ein konservativer Theoretiker wie Pier Francesco Tosi hätte ein Stück dieser Art, in der "Fröhlichkeit von Zeit zu Zeit mit Pathos wechselt"; vehement abgelehnt). Diese Arie schrieb Giovanni Porta für Farinelli (*Farnace*; Bologna 1731); hier haben wir eine Version gewählt, die von Giuseppe Sellitto für den Kastraten Caffarelli bearbeitet wurde (aus *Siface*; Sellitto schrieb den zweiten Teil neu, ließ jedoch den ersten Teil unverändert, wo der Dialog zwischen der Gesangsstimme und der solistischen Oboe im Vordergrund steht). In der Arie "Spera che questo cor" aus *Astianatte* von Giovanni Bononcini ist die junge Faustina in Bestform zu finden: Ihr Sprechgesang war eine ihrer besonderen Stärken, doch ebenso gut meisterte sie die Passagen mit langen und komplexen Koloraturen.

Die als Instrument eingesetzte Virtuosität

und das Desinteresse am pathetischen Stil — wesentliche Elemente der drei genannten Arien — hielten nicht lange an: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden, während sich der Orchestersatz verdichtete, die Ausdrucksmittel des Gesangs wieder vereinfacht. "Die unangebrachte Unterdrückung der Unisoni" (Tosi) wich einer üppigen Orchestrierung, die Gesangslinie kehrte zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurück. Dieser Ästhetik folgen die beiden Arien "Fra quest' ombre" (Hasse, *Solimano*) und "Le belle immagini d'un dolce amore" (Gluck, *Paride ed Elena*): Hier kehrt der pathetische Stil wieder, die überzeugende Gestaltung der Affekte, Moll als Grundtonart. Wäre das nicht ein neuer Triumph der "Alten" über die "Modernen"?

Giovanni Andrea Sechi
Übersetzung Gundrun Meier

Bibliographie
G. B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774.
V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, London 1758.
P. F. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723.

Farinelli, Faustina, Grimaldi, Minelli: l'eterna sfida tra "nuovi" e "antichi" cantori

In una stampa del primo Ottocento (*Al nobile uomo il Sig. Conte Cav. Pietro Gherardi*, Società Rainaldi, Firenze, ante 1829) i cantanti più illustri del secolo precedente sono ritratti all'interno di medaglioni, in un albero genealogico: in cima — più vicini alla cetra di Apollo — sono collocati quelli più antichi ed autorevoli. Nel primo medaglione appaiono alcuni fuoriclasse del canto settecentesco come Carlo Broschi (detto Farinelli), Vittoria Tesi, Marianna Benti Bulgarelli, Antonio Maria Bernacchi, Francesco Antonio Pistocchi. Dal secondo livello dell'albero troviamo contemporanei di Farinelli come Giovanni Carestini e Gaetano Majorano (detto Caffarelli). Faustina Bordoni compare in un tondo a parte, sotto quello di Farinelli: una scelta discutibile e poco verosimile dal punto di vista storico. Le fonti settecentesche attribuiscono a Farinelli — in maniera unanime — il primato assoluto in ogni stile di canto, specie in quello di bravura; tuttavia, ancor prima del celebre castrato, fu Faustina a saggiare il virtuosismo più spericolato (già dall'esordio, avvenuto nel 1716). Ella, inoltre, fu la fautrice di una svolta epocale nella storia dell'opera. Il cantante, un tempo semplice esecutore di uno spartito, grazie alla Bordoni diventò portatore consapevole di valori estetici, legittimato dalla propria superiorità su tutte le maestranze dello

spettacolo operistico. In che modo conseguì tale primato? Portando le proprie capacità tecnico-esecutive al massimo livello, anche oltre quelle degli strumentisti più navigati. La Bordoni coniò un "terzo stile" esecutivo che — a detta di Vincenzio Martinelli — i compositori furono costretti ad assecondare. Come confermano le partiture superstiti, Farinelli — debuttante nel 1721 — si inserì in un cammino già intrapreso dalla collega veneziana.

In questa genealogia colpiscono allo stesso modo coloro che sono assenti: perché escludere astri di prima grandezza come Maria Maddalena Musi, Francesco de Castris, Antonio Pasi, Filippo Balatri, Francesca Cuzzoni? Tali interpreti — tutti esponenti dello "stile antico" — erano lodati per la bellezza del suono, la nobiltà del fraseggio, la parsimonia nell'improvvisare variazioni, l'adattarsi allo stile di qualsiasi brano con duttilità. Peculiarità che invece, negli appartenenti al "nuovo" stile — in gran parte presenti nella genealogia — erano meno evidenti o talvolta anche tralasciate.

Nella presente scelta di brani si è scelto di rendere omaggio ad alcuni di questi illustri assenti. Tra questi vi è il contralto napoletano Nicola Grimaldi. La sua carriera attraversò diverse epoche del gusto musicale: egli esordì nel 1685, e terminò nel 1731. Sin dai primi anni Grimaldi si impose

per il suo talento istrionico, impareggiabile in parti eroiche e paterne. Raggiunse l'apice del successo nel periodo londinese: nel 1711 Georg Friedrich Händel creò per lui il ruolo del titolo nel *Rinaldo* (che riprese anche nel 1712, 1715, 1717). Due arie tratte da queste opere, e proposte nel presente CD, "Ti calpesto, o crudo amore" e "Pallido il sole", sono tra le più rappresentative della vocalità di Grimaldi: linea di canto severa, declamazione scolpita, brevi passaggi di agilità che mettono in risalto il carattere eroico del personaggio.

Una carriera più appartata — nel 1725 rifiutò di essere ingaggiato a Londra, accanto a Senesino e la Cuzzoni — fu quella del contralto Giovanni Battista Minelli. Il castrato bolognese, tra gli allievi più celebri di Pistocchi, fu erede di una scuola di canto antica, votata alla nobiltà e alla purezza dell'espressione lirica. Egli era rinomato per la capacità di abbellire i propri brani con gusto, e per saper eseguire brani di "qualunque caratterizzato stile" (Giovanni Battista Mancini). Solo all'apice della carriera, quando incontrò i compositori della nuova scuola napoletana, Minelli fece sfoggio di un virtuosismo inedito. Un'aria scritta per lui come "Solca il mar e nel periglio" (Hasse, *Tigrane*) avrebbe fatto impallidire altri valenti interpreti della scuola bolognese, come il più celebre Bernacchi. Appartenente alla medesima generazione fu il soprano Giovanni Ossi, allievo di

Francesco Gasparini: la sua maestria nell'espressione patetica trova qui riscontro nell'aria "Vedrò con mio diletto" dal *Giustino* di Antonio Vivaldi.

Nei brani scritti per tali interpreti dello "stile antico" vi è una sinergia evidente tra il testo poetico, il carattere musicale del brano, lo stile vocale dell'interprete. Un equilibrio che — dal secondo decennio del Settecento — andò alterandosi, mentre divenne predominante nell'opera l'espressione della vocalità fine a sé stessa, come mostrano le arie esaminate qui di seguito. "Amor, dover, rispetto" dall'*Adriano in Siria* di Francesco Maria Veracini è l'epitome del virtuosismo farinelliano: i passaggi d'agilità di questo brano sono tra i più difficili mai scritti per la voce umana (scale, arpeggi, ribattuti, salti di più di un'ottava; nella presente incisione si è scelta la versione edita da John Walsh, che omette le parti dei fiati). "Ti parli nel seno" rappresenta l'ideale di aria in voga quegli anni: modo maggiore, carattere cantabile, ritmo spigliato (un trattatista conservatore come Pier Francesco Tosi si sarebbe scagliato contro un brano del genere, dove "l'allegro [è] misto, di quando in quando, col patetico"). Questo brano fu scritto per Farinelli da Giovanni Porta (*Farnace*; Bologna 1731); in questa sede si è scelta una versione rimaneggiata da Giuseppe Sellitto ad uso del castrato Caffarelli (dal *Siface*; Sellitto riscrisse la seconda parte dell'aria,

ma lasciò intatta la prima parte, dove campeggia il dialogo tra voce e oboe solista). Nell'aria "Spera che questo cor" dall'*Astianatte* di Giovanni Bononcini si può trovare il meglio della giovane Faustina: lo stile parlante era una delle sue specialità, così come i lunghi e complessi passaggi di coloratura.

Il virtuosismo strumentaleggiante e il disinteresse per lo stile patetico — elementi distintivi delle tre arie di cui sopra — non durarono a lungo: nella seconda metà del Settecento, con l'ispessirsi della scrittura orchestrale, il canto andò incontro a una nuova semplificazione dei mezzi espressivi. "L'importuna vessazione degli unisoni" (Tosi) cedette il passo a una sontuosa orchestrazione, la linea vocale ritornò alla

sua purezza pristina. Abbracciano quest'estetica le due arie "Fra quest'ombre" (Hasse, *Solimano*) e "Le belle immagini d'un dolce amore" (Gluck, *Paride ed Elena*): in essere fa ritorno lo stile patetico, la verosimiglianza degli affetti, il modo minore come tonalità d'impianto. Non sarebbe questo un nuovo trionfo degli "antichi" sui "moderni"?

© Giovanni Andrea Sechi

Bibliografia

G.B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna 1774.

V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, Londra 1758.

PF. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723.



George Petrou and Armonia Atenea

Adriano in Siria (London 1735)
Libretto: Angelo Maria Cori
nach Pietro Metastasio
(Arie des Farnaspe)

Liebe, Pflicht, Achtung,
in meiner aufgewühlten Brust
habt ihr euch alle gerüstet,
mir das Herz zu zerreißen.
Diese grausamen Tyrannen,
die sich gegen mich erzürnen,
mehren den Schmerz
meiner unglücklichen Liebe.

FRANCESCO MARIA VERACINI 1690–1768

Amor, dover, rispetto
Adriano in Siria (Londra 1735)
Libretto: Angelo Maria Cori
da Pietro Metastasio
(Aria di Farnaspe)

- 1 Amor, dover, rispetto
nell'agitato petto
vi siete tutti armati
a lacerarmi il cor.
Contro di me sdegnati
sì barbari tiranni
van raddoppiando affanni
al mio infelice amor.

Adriano in Siria (London, 1735)
Libretto: Angelo Maria Cori
after Pietro Metastasio
(Aria: Pharnaspes)

Love, duty and respect,
you have all taken up arms
within my troubled breast
to tear my heart to shreds.
Such barbarous tyrants,
displeased with me,
are heaping woe after woe
upon my unhappy love.

Adriano in Siria (Londres, 1735)
Livret : Angelo Maria Cori
d'après Pietro Metastasio
(Air de Farnaspe)

Amour, devoir, respect,
vous vous êtes tous armés
pour lacérer mon cœur
dans ma poitrine agitée.
Irrités contre moi,
ces tyrans barbares
viennent redoubler les souffrances
de mon malheureux amour.

Artaserse (Venedig 1730)
Libretto: Pietro Metastasio
bearbeitet von Domenico Lalli
(Rezitativ und Arie des Artabano)

Endlich kann ich meinem Schmerz
freien Lauf lassen; was habe ich nur getan?
O erbarmungsloser
Vater! Unglücklicher Arbace! Ich habe dir
Verderben gebracht!
Ich habe dich schon vor Augen
in diesem höllischen Schauspiel; ich höre
die Worte, höre das Schluchzen
des unschuldigen Opfers! Ach! Scharfrichter,

JOHANN ADOLF HASSE 1699–1783

Eccomi alfine ... Pallido il sole
Artaserse (Venezia 1730)
Libretto: Pietro Metastasio
riv. Domenico Lalli
(Recitativo ed Aria di Artabano)

- 2 Eccomi alfine in libertà del mio
dolor; che feci mai? O dispietato
padre! O misero Arbace! Io ti perdei!
Già spettacolo funesto agl'occhi miei
ti veggio; odo gl'accenti; odo i singhiozzi
dell'innocente vittima. Deh! Ferma

Artaserse (Venice, 1730)
Libretto: Pietro Metastasio
revised Domenico Lalli
(Recitative and Aria: Artabanus)

At last I can freely express my
sorrow; what have I done? O pitiless
father! O wretched Arbaces! I have
lost you!
I can already see you before me, o vision
of horror; I can hear the cries; I can hear
the sobs
of the innocent victim. Alas! Executioner,

Artaserse (Venise, 1730)
Livret : Pietro Metastasio
révisé par Domenico Lalli
(Récit et Air d'Artabano)

Me voici enfin délivré de ma
douleur; qu'ai-je fait? Ô père
impitoyable! Ô malheureux Arbace!
Je t'ai perdu!
Je vois déjà ce spectacle funeste
devant mes yeux; j'entends les mots,
j'entends les sanglots
de la victime innocente. Oh! Bourreau,

gebiete dem Beil Einhalt! Ach! Da schlägt
 es schon zu,
 und der abgeschlagene Kopf fällt, o Gott,
 auf die entblößte Schulter... Wehe! Er ist tot!
 O Unglück! Wo verberge ich mich?
 Hier sehe ich das Henkerbeil;
 dort finde ich das traurige Gerüst; hier
 flößt mir der Henkersknecht Furcht ein,
 dort entsetzt mich
 der entstellte Rumpf. Ach! das bleiche
 Phantom
 eilt mir entgegen. Wer rettet mich?
 Wo verberge ich mich? O Gott, ich kann
 seinen Anblick nicht ertragen. Teurer Sohn,
 teurer Arbace,
 vergib meiner Schande; töte mich,
 mein Sohn.
 Doch was rede ich? Mein Sohn lebt
 doch noch,
 meinem Gewissen zur Qual, und da ich
 selbst gerettet bin,
 soll mein teurer Arbace nicht zugrunde
 gehen.

Bleich ist die Sonne, trübe der Himmel,
 Schlimmes droht, der Tod lauert:
 Alles flößt mir Reue und Schrecken ein.
 Die Furcht umfängt mich mit eisige
 Kälte,
 der Schmerz macht mein Leben bitter:
 Mein eigenes Herz lässt mich erzittern.

carnefice la scure! Ah! Che già piomba
 il colpo e il capo, oh dio, reciso e tronco
 sugli omeri sen cade... Ah! Ch'egli è morto!
 Ahimè! Dove m'ascondo?
 Qui la bipenne incontro;
 qui trovo il feral palco; il manigoldo
 là mi spaventa, e là l'informe busto
 m'inorridisce. Ah! Che la pallid'ombra
 ver me s'affretta. Chi mi salva? Dove
 mi celo? Oh dio, non posso
 sostener la sua vista. O caro figlio,
 caro Arbace,
 perdona il mio rossor; svenami, o figlio.
 Ma che vaneggio? Al mio rimorso ancora
 il figlio vive e se salvai me stesso
 il caro Arbace mio non cada oppresso.

3 Pallido il sole, torbido il cielo
 pena minaccia, morte prepara:
 tutto mi spira rimorso ed orror.
 Timor mi cinge di freddo gelo,
 dolor mi rende la vita amara:
 io stesso fremo contro il mio cor.

stay your blade! Ah! The blow has
 fallen, and his severed head, o god,
 falls from his shoulders... Ah! He is dead!
 Alas! Where can I hide?
 Here lies the double-bladed axe;
 here stands the grim scaffold; there
 I tremble
 before the executioner, and there the
 mutilated body fills me with horror. Ah!
 A ghostly figure
 is flying towards me. Who will save me?
 Where can I hide? O god, I cannot bear
 the sight of it. O beloved son,
 beloved Arbaces,
 forgive my shameful act; strike me down,
 my son.
 But, what visions are these? My son
 still lives,
 I am filled with remorse — if I have
 saved myself,
 let my beloved Arbaces also be spared
 from death.

The pallid sun and stormy sky
 threaten sorrow and herald death:
 I am beset by horror and remorse.
 Fear holds me in its icy grasp,
 grief fills my life with bitterness:
 I quail at what lies within my own heart.

arrête ta hache ! Ah ! Déjà le coup
 est porté, et la tête, grand Dieu, détachée
 de son corps
 tombe de ses épaules... Ah ! Il est mort !
 Hélas ! Où me cacherai-je ?
 Ici je trouve la hache à double tranchant,
 là je vois la scène atroce ; ici l'exécuteur
 m'épouvante, et là le buste informe
 m'horripie. Ah ! le pâle fantôme
 se précipite sur moi ! Qui me sauvera ? Où
 me réfugierai-je ? Grand Dieu, je ne peux pas
 soutenir sa vue. Ô cher fils, cher Arbace,
 pardonne à ma honte ; tue-moi, mon fils.
 Mais quel délire me prend ? Mon fils
 vit encore
 pour mon remords et si je me suis sauvé
 moi-même,
 que mon Arbace bien-aimé ne
 succombe pas.

Le soleil livide, le ciel brouillé,
 menaçants, annoncent la peine, appréhendent
 la mort :
 tout m'inspire remords et horreur.
 La crainte m'enserme d'un étai glacé,
 la douleur rend ma vie amère :
 je fulmine contre mon propre cœur.

Iphigénie en Aulide (Paris 1774)
Libretto: François-Louis Gand-Leblanc
du Roullet
(Szene und Arie der Clytemnestre)

Meine Tochter... ich sehe sie... unter dem
unmenschlichen Schwert...
das ihr herzloser Vater mit eigener Hand
geschärft hat;
ein Priester, von einer schändlichen Menge
umgeben,
wagt es, an sie grausam Hand anzulegen;
er zerreißt ihr die Brust, und mit
neugierigem Blick
in ihr... klopfendes... Herz... wendet er sich
an die Götter.
Halt ein, blutrnstiges Ungeheuer!
Zittere, das ist das reinste Blut des
Himmelsknigs,
mit dem du wagst, die Erde rot zu färben!

Jupiter, schleudere deinen Blitz!
Unter deinen schmetternden Hieben
sollen die Griechen zu Staub zermalmt werden
auf ihren Iodernden Schiffen!
Und du, Sonne, du, die du in diesem
Gefilde
den Erben und wahren Sohn des Atreus
aner kennst,
du, die nicht wagte, das Festmahl des
Vaters zu erhellen,
weiche zurück, sie haben dir diesen
unheilvollen Weg gewiesen.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1714–1787

Ma fille ... Jupiter, lance ta foudre!

Iphigénie en Aulide (Paris, 1774)
Libretto: François-Louis Gand-Leblanc
du Roullet
(Scène et Air de Clytemnestre)

4 Ma fille... je la vois... sous le fer inhumain...
que son barbare père aiguisa de sa main ;
un prêtre, environné d'une foule criminelle,
ose porter sur elle une main cruelle ;
il déchire son sein, et d'un œil curieux
dans son cœur.... palpitant... il consulte
les dieux.
Arrêtez, monstre sanguinaire !
Tremblez ! c'est le plus pur sang du
souverain des cieus,
dont vous osez rougir la terre !

Jupiter, lance ta foudre !
Que, sous tes coups écrasés,
les Grecs soient réduits en poudre,
dans leurs vaisseaux embrasés !
Et toi, soleil, et toi, qui, dans cette
contrée,
reconnais l'héritier et le vrai fils d'Atrée,
toi, qui n'osas du père éclairer le festin,
recule, ils t'ont appris ce funeste
chemin.

Iphigénie en Aulide (Paris, 1774)
Libretto: François-Louis Gand-Leblanc
du Roullet
(Scena & Aria: Clytemnestra)

My daughter... I see her... beneath the
cruel blade...
that her barbarous father himself has
sharpened;
a priest, surrounded by a villainous throng,
dares to lay his cruel hand upon her;
he rips open her chest and, with a curious
eye,
peers into her beating... heart... to consult
the gods.
Stop, you bloodthirsty monster!
Have fear! it is the purest blood of the ruler
of heaven
that by your reckless hand now stains the
earth in red!

Jupiter, hurl down your lightning!
Crushed beneath your blows,
let the Greeks be turned to dust
upon their blazing vessels!
And you, o sun, and you, who upon
this soil
recognise the heir and true son of Atreus,
you who dared not light his father's feast,
turn back, they did show you this
ill-omened path.

ANTONIO VIVALDI 1678–1741

Vedrò con mio diletto

Giustino, RV 717 (Roma 1724)

Libretto: Pietro Pariati da Nicolò Beregan
(Aria di Anastasio)

Giustino, RV 717 (Rom 1724)

Libretto: Pietro Pariati nach Nicolò Beregan
(Arie des Anastasio)

Voller Freude werde ich
die Seele meiner Seele,
das Herz meines Herzens
froh und heiter sehen.

Und sollte ich dem geliebten Wesen
fern sein müssen,
so werde ich allezeit
seufzen und leiden.

5 Vedrò con mio diletto
l'alma dell'alma mia
il cor del mio/di questo cor
pien di contento.

E se dal caro oggetto
lungi convien che sia
sospirerò penando
ogni momento.

Giustino, RV 717 (Rome, 1724)

Libretto: Pietro Pariati after Nicolò Beregan
(Aria: Anastasius)

With delight shall I see
the soul of my soul,
the heart of this heart
filled with joy.

And if I must travel
far from my beloved,
without cease
shall I sigh with grief.

Giustino RV 717 (Rome, 1724)

Livret : Pietro Pariati d'après Nicolò Beregan
(Air d'Anastasio)

Je verrai avec bonheur
l'âme de mon âme,
le cœur de mon cœur,
empli de joie.

Et s'il me faut éloigné
du cher objet de mon amour,
je soupirerai à toute heure,
plongé dans la peine.

JOHANN ADOLF HASSE 1699–1783

Solca il mar e nel periglio

Tigrane (Napoli 1729)

Libretto: Francesco Silvani (*et al.*)
(Aria di Tigrane)

Tigrane (Neapel 1729)

Libretto: Francesco Silvani (*et al.*)
(Arie des Tigrane)

Das Meer durchpflügend
und ohne Hoffnung in der Gefahr,
zürnt der Steuermann und zittert.
Dann, am geliebten Ufer angekommen,
denkt er nicht mehr an den tückischen
Wind,
der ihn Schiffbruch erleiden ließ.
Das armselige Schiff,
das er den Wellen preisgab,
bedrückt ihn nicht mehr, nur der Hafen
bereitet ihm Freude, und er verachtet
das Meer.

6 Solca il mar e nel periglio
senza speme,
il nocchier s'adira e freme.
Giunto poi nel caro lido,
più non pensa al vento infido
che lo spinse a naufragar.

Più del misero naviglio
che lasciò fra l'onde assorto
non gli preme, e sol del porto
va godendo, e sprezza il mar.

Tigrane (Naples, 1729)

Libretto: Francesco Silvani (*et al.*)
(Aria: Tigrane)

As he steers his course, bereft of hope
in the face of danger,
the helmsman grows angry and fearful.
Yet having reached his beloved shore,
he thinks no more of the treacherous wind
that brought him to disaster.

Forgetting the ill-fated ship
he has left to be swallowed
by the waves, he enjoys life
in port, and turns his back on the sea.

Tigrane (Naples, 1729)

Livret : Francesco Silvani (*et al.*)
(Air de Tigrane)

Sillonnant la mer, dans le péril,
sans espoir,
le marin se fâche et tremble,
mais une fois revenu au cher rivage,
il ne pense plus au vent infidèle
qui le poussait au naufrage.

Il ne se soucie plus du pauvre navire
qu'il a laissé, englouti par les flots,
et se réjouit seulement d'être au port,
méprisant la mer.

Solimano (Dresden 1753)
Libretto: Giovanni Ambrogio Migliavacca
(Arie des Selim)

Siehst du zwischen diesen Schatten einen,
der sich müht, Ruhe zu finden,
so ist es der Schatten deines treuen
Gemahls,
der zu dir kommt, deinen Beistand
zu erleben.
Süß werden meine letzten Seufzer sein,
wenn du nach meinem Tode für mich
lebst.

Astianatte (London 1727)
Libretto: Antonio Salvi (et al.)
(Arie der Ermione)

Hoffe, denn mein Herz
wird nicht mehr grausam zu dir sein,
wenn der Verräter zugrunde geht.
Doch wenn ich sehe, dass er lebt,
dann wird meine Seele, nein,
niemals Mitleid mit dir haben.

Fra quest'ombre

Solimano (Dresda 1753)
Libretto: Giovanni Ambrogio Migliavacca
(Aria di Selim)

7 Fra quest'ombre se un'ombra tu miri
che s'aggiri cercando riposo
l'ombra è quella del fido tuo sposo,
che a te viene chiedendo mercé.
Saran dolci gli estremi sospiri
s'io morendo, tu vivi per me.

GIOVANNI BONONCINI 1670–1747

Spera che questo cor
Astianatte (Londra 1727)
Libretto: Antonio Salvi (et al.)
(Aria di Ermione)

8 Spera che questo cor,
se cade il traditor,
non più crudel sarà.
Ma vivo s'il vedrò
pietà quest'alma, no,
di te mai non avrò.

Solimano (Dresden, 1753)
Libretto: Giovanni Ambrogio Migliavacca
(Aria: Selim)

If among these shadows you spy
a wandering shade in search of rest,
'tis that of your faithful husband,
come to beg you for mercy.
Sweet will my final breaths be
if, after my death, you live on for me.

Astianatte (London, 1727)
Libretto: Antonio Salvi (et al.)
(Aria: Hermione)

If the traitor dies,
you may hope for an end
to my heart's cruelty.
Yet if I see him alive,
my soul will never
show you mercy.

Solimano (Dresde, 1753)
Livret : Giovanni Ambrogio Migliavacca
(Air de Sélim)

Si parmi ces ombres, tu en vois une
qui erre alentour, cherchant le repos,
ce sera celle de ton fidèle époux
qui vient à toi pour implorer ta pitié.
Mes derniers soupirs seront doux
si après ma mort, tu continues à vivre
pour moi.

Astianatte (Londres, 1727)
Livret : Antonio Salvi (et al.)
(Air d'Ermione)

Espère, car mon cœur
ne te sera plus cruel
si le traître est occis.
Mais si je le vois survivre,
non, jamais mon âme
n'aura pitié de toi.

Paride ed Elena (Wien 1770)
Libretto: Ranieri de' Calzabigi
(Arie des Paride)

Die schönen Bilder einer süßen Liebe
sehe ich, zitternd vor Angst,
alle verblassen, alle entschwinden.

Doch wenn frohe Hoffnung
mir wieder Sicherheit gibt,
so kommt allein von Venus mein Mut.

Astianatte (Neapel 1724)
Libretto: Antonio Salvi (et al.)
(Arie des Pirro)

Ich missachte dich, grausame Liebe,
die schändliche Glut habe ich gelöscht,
nur die Ehre soll in mir triumphieren.

Und du begib dich ans griechische
Gestade
und sage, Pirro sei treu,
und an Treue habe es ihm nie gefehlt.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Le belle immagini d'un dolce amore

Paride ed Elena (Vienna 1770)
Libretto: Ranieri de' Calzabigi
(Aria di Paride)

9 Le belle immagini d'un dolce amore
veggo fra i palpiti del mio timore
tutte disperdersi, tutte sparir.

Che se nell'anima lieta speranza
fa poi risorgere la mia costanza
solo da Venere mi vien l'ardir.

LEONARDO VINCI ?1696–1730

Ti calpesto, o crudo amore
Astianatte (Napoli 1724)
Libretto: Antonio Salvi (et al.)
(Aria di Pirro)

10 Ti calpesto, o crudo amore,
ho già spento il vile ardore,
sol trionfi onore in me.

E tu vanne al greco lido,
e di' pur che Pirro è fido
né mancò giammai di fè.

Paride ed Elena (Vienna, 1770)
Libretto: Ranieri de' Calzabigi
(Aria: Paris)

Amid fear and trembling
I see my fair visions of a sweet love
all begin to fade and vanish.

For while my soul's constancy
is revived by joyous hope,
my courage comes from Venus alone.

Astianatte (Naples, 1724)
Libretto: Antonio Salvi (et al.)
Aria: Pyrrhus

I trample on you, cruel love,
after crushing a craven passion —
let honour alone triumph within me.

And you, journey now to Greece
and tell them that Pyrrhus is true,
that his faith has never wavered.

Paride ed Elena (Vienne, 1770)
Livret : Ranieri de' Calzabigi
(Air de Pâris)

Je vois, palpitant de peur,
se disperser et disparaître
toutes les belles images d'un doux amour.

Et si en mon âme le joyeux espoir
me redonne de l'assurance,
mon courage ne me vient que de Vénus.

Astianatte (Naples, 1724)
Livret : Antonio Salvi (et al.)
(Air de Pyrrhus)

Je te foule aux pieds, amour cruel,
ma vile flamme est déjà éteinte :
que l'honneur seul triomphe en moi !

Et toi, gagne les rives de la Grèce,
annonce que Pyrrhus est fidèle
et n'a jamais manqué à sa foi !

DOMENICO NATALE SARRO 1679–1744

Al torrente che ruina

Siroe re di Persia (Napoli 1727)

Libretto: Pietro Metastasio
(Aria di Cosroe)

11 Al torrente che ruina
dalla gelida pendice
sia riparo a un infelice
la tua bella fedeltà.
Il periglio s'avvicina
a fuggirlo è incerto il piede
se gli manca la tua fede:
altra scorta un re non ha.

Siroe re di Persia (Naples, 1727)

Libretto: Pietro Metastasio
(Aria: Cosroe)

May your treasured loyalty
protect an unhappy man
from the torrent that roars
down the frozen hillside.
Danger is ever closer,
and I know not whether to flee
if I lack your loyal support:
as king I have no other protector.

Siroe re di Persia (Naples, 1727)

Livret : Pietro Metastasio
(Air de Cosroe)

Que ta belle fidélité
protège un malheureux
du torrent qui dévale
la pente gelée.
Le danger approche,
mes pieds hésitent à le fuir
s'il leur manque ta constance :
c'est le seul secours de ce roi.

Siroe re di Persia (Neapel 1727)

Libretto: Pietro Metastasio
(Arie des Cosroe)

Vor dem Sturzbach,
der den eisigen Hang herabstürzt,
möge deine geschätzte Treue
einen Unglücklichen schützen.
Die Gefahr rückt näher,
ich zögere, mich ihr zu entziehen,
wenn dein Beistand fehlt:
Einen anderen Schutz hat ein König nicht.

GIOVANNI PORTA 1675–1755

riv. **GIUSEPPE SELLITTO** 1700–1777

Ti parli nel seno

Siface (Napoli 1734)

Libretto: Pietro Metastasio (*et al.*)
(Aria di Siface)

12 Ti parli nel seno
speranza ed amore
e dica al tuo core
che alfin la costanza
saprà trionfar.
Ti chiama al regno l'affetto mio:
del pio disegno non ti sdegnar.

Siface (Naples, 1734)

Libretto: Pietro Metastasio (*et al.*)
(Aria: Syphax)

Let hope, and love,
speak within you
and tell your heart
that constancy
in the end will triumph.
My love summons you to the throne:
do not scorn a hallowed design.

Siface (Naples, 1734)

Livret : Pietro Metastasio (*et al.*)
(Air de Siface)

Que l'espoir et l'amour
parlent à ton cœur,
et lui disent
qu'en fin de compte,
la constance vaincra.
L'amour que je te porte t'appelle à régner :
ne t'offusque pas de mon pieux dessein.

Siface (Neapel 1734)

Libretto: Pietro Metastasio (*et al.*)
(Arie des Siface)

Sprechen sollen in deiner Brust
Hoffnung und Liebe
und deinem Herzen sagen,
dass die Beständigkeit
endlich siegen wird.
Dich ruft meine Zuneigung auf den Thron:
Verachte meinem heiligen Plan nicht.

Euristeo (Wien 1724)
Libretto: Apostolo Zeno
(Arie der Erginda)

Täuschung und Eifersucht
werden meinem Zorn
Rache und Ruhe geben.

Und einen Knoten werde ich lösen,
den ich nicht festziehen kann,
ohne dass mir die Seele
aus der Brust gerissen würde.

Übersetzung Gudrun Meier

ANTONIO CALDARA ?1671–1736

Daranno all'ira mia

Euristeo (Vienna 1724)
Libretto: Apostolo Zeno
(Aria di Erginda)

13 Daranno all'ira mia
inganno, e gelosia
vendetta, e calma.

E un nodo scioglierò
che stringer non si può
senza che sciolta sia
dal sen quest'alma.

Euristeo (Vienna, 1724)
Libretto: Apostolo Zeno
(Aria: Erginda)

Deception and jealousy
will give vengeance and calm
to my anger.

And I shall undo a bond
that cannot be tightened
without my soul being torn
from my breast.

Translation Susannah Howe

Euristeo (Vienne, 1724)
Livret : Apostolo Zeno
(Air d'Erginda)

La duperie et la jalousie
apporteront la vengeance et l'apaisement
à ma colère.

Et je déferai un lien
que je ne puis resserrer
sans voir mon cœur
arraché de ma poitrine.

Traduction David Ylla-Somers

Armonia Atenea

Violins I

Leader: Sergiu Nastasa
Juleta Avetyan
Liu Jing
Olga Kim
Nasos Martzoukos

Violins II

Otilia Alitei
Angela Fanarioti
Elena Tavantzi
Luise Stahl

Violas

Laurentiu Matasaru
Elisabeth Schaefer

Cellos

Iason Ioannou*
Christopher Humphreys
Ilias Sakalak

Double basses

Vassilis Liarmakopoulos*
Dimitris Tingas*

Oboes

Yannis Papagiannis
Dimitris Vamvas

Bassoon

Alexandros Economou

Horns

Costas Siskos
Spyros Kakos

Theorbo

Theodoros Kitsos*

Harpichord

Markellos Chryssikos (assistant conductor)*

basso continuo*

© 2015 Parnassus Arts Productions under exclusive licence to Decca Music Group Limited
© 2015 Decca Music Group Limited

Executive Producers: Max Emanuel Cencic & Georg Lang
Recording Producer, Engineer & Editing: Dagmar Birwe
Assistant Engineers: George Mathioudakis, Alex Aretaios, Nikos Espialidis & Bobby Blazoudakis
Recording Location: Dimitris Mitropoulos Hall, Megaron, The Athens Concert Hall, Athens, 17 & 18 June 2012, 7–11 January 2013
Editions: Giovanni Andrea Sechi (Amor, dover, rispetto; Fra quest'ombre; Solca il mar; Spera che questo cor)
Special thanks to Lefteris Hiliadakis for his valuable help
Introductory Notes: © 2015 Giovanni Andrea Sechi
All Translations © 2015 Decca Music Group Limited
Cover Photos: Trevillion Images
Back Cover Photo: Ilias Sakalak
Booklet Editing & Art Direction: WLP Ltd



With the support of
funkygourmet
the restaurant



www.facebook.com/parnassus.arts.productions
www.facebook.com/maxemanuelcencic
www.facebook.com/kamerata.gr



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



hasse: siroe re di persia
Cencic/Lezhneva/Nesi
Fagioli/Snouffer/Sancho
Armonia Atenea/Petrou
478 6768



rokoko — hasse opera arias
Cencic/Armonia Atenea/Petrou
478 6418



the 5 countertenors
Cencic/Mynenko/Sabadus/Yi
Armonia Atenea/Petrou
478 8094



beethoven: die geschöpfe des prometheus
Armonia Atenea/Petrou
478 6755

