

SOGNO BAROCCO

anne sofie von otter

MEZZO-SOPRANO | MEZZOSOPRAN

sandrine piau

SOPRANO | SOPRAN

susanna sundberg

CONTRALTO | ALT

ensemble cappella mediterranea

leonardo garcía alarcón

DIRECTION | CONDUCTOR | DIRIGENT

SOGNO BAROCCO

- | | | | |
|---|---|----|---|
| 1 | claudio monteverdi 1567-1643
si dolce è 'l tormento 4'07 | 7 | luigi rossi 1598-1653
lamento de la regina
di suezia 10'32 |
| 2 | francesco cavalli 1602-1676
instrumental, from <i>Elena</i>
(Venezia, 1659) 3'27 | 8 | francesco cavalli
vivo per te 1'44
<i>La Calisto</i> , III, 7 |
| 3 | claudio monteverdi?
benedetto ferrari 1603-1681?
francesco cavalli?
pur ti miro 4'25
<i>L'incoronazione di Poppea</i> , III, 8
with Sandrine Piau SOPRANO | 9 | francesco cavalli
dolcissimi baci 6'34
<i>La Calisto</i> , III, 7
with Sandrine Piau SOPRANO |
| 4 | francesco provenzale 1624-1704
squarciato appena havea 10'48 | 10 | francesco cavalli
sinfonia, from <i>Elena</i>
(Venezia, 1659) 5'20 |
| 5 | claudio monteverdi
signor, oggi rinasco 5'22
<i>L'incoronazione di Poppea</i> , III, 5
with Sandrine Piau SOPRANO | 11 | francesco cavalli
doriclea lamento 6'42
<i>Doriclea</i> , III, 1 |
| 6 | francesco cavalli
instrumental, from <i>Elena</i>
(Venezia, 1659) 2'18 | 12 | claudio monteverdi
di misera regina 10'06
<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i> , I, 1
with Susanna Sundberg CONTRALTO |

ensemble cappella mediterranea

leonardo garcía alarcón

GUIARE, THÉORBE
GUITAR, THEORBO
GITARRE, THEORBE
quito gato

GUIARE, ARCHILUTH
GUITAR, ARCHLUTE
GITARRE, ERZLAUTE
monica pustilnik

VIOLE DE GAMBE, LYRE
VIOLA DA GAMBA, LYRE
VIOLA DA GAMBA, LYRA
françois joubert-caillet

CORNET, FLÔTES
CORNETT, FLUTES
KORNETT, FLÖTEN
gustavo gargiulo

VIOLONCELLE
CELLO
félix knecht

ORGUE, CLAVECIN
ORGAN, HARPSICHORD
ORGEL, CEMBALO
ariel rychter

VIOLONS
VIOLINS
VIOLINEN
**boris begelman,
stéphanie de failly**

ALTO
VIOLA
BRATSCH
kathia robert

PERCUSSION
SCHLAGZEUG
thierry gomar

CLAVECIN
HARPSICHORD
CEMBALO*
leonardo garcía alarcón

** Only in Provenzale's Squarciato
appena havea*

MUSIQUE, VOIX HUMAINE ET SPREZZATURA

PAR LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

« Jouer en compagnie d'autres musiciens ne requiert pas les artifices du contrepoint autant que les grâces de l'Art. Si le musicien est bon, il n'a pas à insister sur l'étalage de son art, mais plutôt à s'accommoder aux autres... Ceux qui chantent et jouent bien doivent se donner du temps les uns les autres, et ils doivent rivaliser en grâce et imitations plutôt qu'en trop subtils artifices de contrepoint. Ils vont montrer leur Art en sachant répéter correctement et rapidement ce qu'ils viennent de faire... Les instruments, lorsqu'ils servent les voix qui sont les maîtres de la musique, ne doivent pas avoir d'autre but que de bien accompagner celles-ci. »

Pietro della Valle, *Discorso sulla musica dell'età nostra*, Rome 1640

Musique et voix humaine sont, de mon point de vue, synonymes, puisque la parole associée aux états d'âme a donné naissance à la conscience de la hauteur des notes et aux différents systèmes d'écriture musicale. La musique instrumentale a toujours eu pour objectif d'essayer désespérément d'imiter la voix. De cette utopie sont nés les plus grands rêves et folies, décrits dans plusieurs traités à travers les siècles. À chaque époque, musiciens et poètes ont ressenti le besoin fondamental de revenir aux sources de la relation entre mot et son. À la fin de la

Renaissance, ils ont su trouver la clé de cette expression grâce à un système rationnel qui a pu transformer les émotions humaines en « nombres » et en proportions. Seul le Romantisme a imaginé que les instruments pouvaient remplacer la voix en mettant à jour un nouveau type de musique, orienté vers une virtuosité mécanique, parfois artificielle. Aujourd'hui, interprètes et public sont toujours influencés par les canons de la beauté de la période Renaissance, comme s'il s'agissait d'un noyau contenant l'essentiel des paramètres que l'homme a développés pour connaître l'âme à travers les sons. Cela nous a amenés à imaginer un programme autour de deux des plus grands laboratoires de création musicale de l'histoire : Venise et Rome. Dans ces deux villes, les préceptes de la *Nuove Musiche* de Giulio Caccini ont trouvé un écho particulier. Trois grands musiciens ont réussi à transcender ses inventions : Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli et Luigi Rossi. Ces trois compositeurs ont bouleversé les règles existantes et exploré toutes les possibilités d'expression de la voix. Ils peuvent, à ce titre, partager avec Sigismondo d'India et Giacomo Carissimi l'honneur d'avoir récupéré des paramètres perdus au fil des siècles et d'en avoir inventé d'autres que même Caccini, Peri ou Cavalieri n'avaient jamais imaginés.

Au moment où Monteverdi compose le *Lamento de Pénélope* dans son opéra *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1639), il donne une leçon de construction parfaite, sur le plan formel, au service du

discours. En s'éloignant du célèbre *Lamento d'Arianna* (1608) composé trente ans plus tôt, il crée une nouvelle manière de réciter que Caccini avait déjà décrit comme « *recitar cantando, cantare recitando et cantare* ». Ces trois manières d'utiliser la voix en exacerbant le geste théâtral (chanter pour « soi-même », « pour les autres, en s'adressant au public » ou pour « les Dieux, la Nature ou en ayant perdu la raison ») seront reprises par Monteverdi, qui les inclut dans ses œuvres dès la naissance du théâtre public (1637) et qui seront reprises surtout par son élève Cavalli mais aussi par Rossi. Quand le personnage de Pénélope manque d'air par la douleur extrême, un *arioso* commence et développe un discours qui va se transformer, à la fin du XVII^e siècle, en l'aria traditionnel. Ce lamento va devenir un modèle dans toute l'Europe et fera bénéficier son auteur d'une grande notoriété, surtout en France. Il nous permet d'imaginer le style d'opéra monteverdien des années 1630, dont aucun exemple ne nous est malheureusement parvenu. La relation entre le *Lamento de Pénélope* de Monteverdi et celui de la Regina de Suezia de Rossi est étonnante et nous permet de comprendre pourquoi Rossi a été appelé pour créer son *Orfeo* à Paris en 1647, cinq années après la mort de ce dernier : il se présente, aux yeux de tous, comme un digne héritier de l'art du grand Monteverdi.

Toutes les expériences autour de la monodie accompagnée et du nouvel opéra public vénitien vont trouver dans *L'incoronazione di Poppea* une synthèse de ce qui a été rendu possible dans cet art. Même si cette œuvre est un travail d'atelier, Monteverdi a gardé pour lui les passages les plus dramatiques, les plus intenses, où l'âme des personnages est bouleversée par l'amour ou la colère, comme c'est le cas du duo de l'opéra « *Signor, deh, non partire* », chef-d'œuvre absolu du compositeur dans l'écriture du *dialogo* à deux personnages. Il a, en revanche, laissé à ses disciples (Benedetto Ferrari ou Francesco Cavalli) le soin d'écrire

quelques pièces dans un style plus proche de la musique populaire et du goût de l'époque, comme c'est le cas de « *Pur ti miro* », véritable bijou de l'écriture sur une basse obstinée, très appréciée à juste titre de nos jours par le public. Monteverdi avait dans sa jeunesse exploré le répertoire de la chanson et, grâce à cela, « *Si dolce è 'l tormento* » est l'une des premières pièces où la tonalité est absolument affirmée. C'est par ce type de composition qu'au XIX^e siècle les théoriciens ont démontré que Monteverdi était le premier musicien à abandonner la modalité au profit de la musique tonale. Aujourd'hui, entendre une telle pièce produit un effet familier sur n'importe quel auditeur grâce au mouvement de la basse évoluant par intervalles mélodiques de quarte et à une mélodie construite par des degrés conjoints.

Francesco Cavalli, fils du madrigaliste Giovanni Battista Caletti, a connu l'art de la monodie accompagnée par l'intermédiaire de Monteverdi, mais il est surtout un grand innovateur du point de vue mélodique, talent dont son élève Barbara Strozzi héritera. Ses opéras sont un corpus de connaissances sur la relation entre texte et musique adressé à un public plus large que celui de son maître. Son langage est à mi-chemin entre Monteverdi et Ferrari comme en témoigne le duo de *La Calisto*, où les nouveautés harmoniques du passé (1600-1620), associées à des mélodies de la nouvelle génération (1640-1650), peuvent exister dans une même pièce. Cavalli développe également les ritournelles instrumentales à l'opéra et leur donne une nouvelle fonction dans le *dramma per musica*. Son opéra *Elena* (1659) représente le meilleur exemple de l'association d'une musique instrumentale à des figures vocales et aux airs des personnages tout en étant également descriptive, au premier sens du terme. Les instruments parlent, mais aussi créent des paysages et surtout une perspective. Grâce à Cavalli, les instruments ne se limitent plus à jouer des courtes ritournelles entre les scènes ou à évoquer la danse. Une des œuvres les plus étonnantes du XVII^e siècle est sans doute la

cantate *Squarciato appena havea* (1654 ?) de Francesco Provenzale – une parodie du *Lamento della Regina di Svezia* de Rossi. Cette pièce, construite pour se moquer avec cynisme de l'œuvre de Rossi, tout en intégrant des connotations politiques, est en fait l'un des catalogues de danses les plus complets de l'époque et représente un exemple formidable de la diversité des chants napolitains. Provenzale était le premier compositeur d'opéras de cette ville et le créateur de la grande tradition de chant napolitain. Il était un grand admirateur de la musique de Cavalli et a arrangé ses opéras pour les adapter au goût de la ville de Naples.

Le programme de ce disque évoque la figure de plusieurs reines et rois, soit mythologiques comme Pénélope (reine d'Ithaque), Diana (couronnée reine de la Forêt par Jupiter), Helena (reine de Sparte), soit historiques comme Poppea, impératrice de Rome, ou la reine de Suède Marie Éléonore de Brandebourg. La voix d'Anne Sofie von Otter nous a dévoilé des mondes inconnus auparavant et a pu extraire de nos instruments des sons insoupçonnés. Sa voix crée des formes dans l'espace qui resteront à jamais pour nous un exemple de la manière dont un artiste doit aborder un répertoire – subtil mélange d'intelligence, de curiosité, de fraîcheur, de rigueur, et toujours enveloppé d'une surprenante nouveauté créatrice.



DE LA SUÈDE À L'ITALIE

PAR ANNE SOFIE VON OTTER

Si l'on veut généraliser, il existe deux sortes de musique baroque : de courts récitatifs avec de longues arias (Haendel, Vivaldi) et de longs récitatifs avec de courtes arias (Monteverdi, Cavalli). Dans ma jeunesse, j'aimais la première, avec ses arias passionnantes, superbes et difficiles sur le plan technique. Je pouvais mettre en valeur de longues lignes *colorature* ainsi que me complaire dans les couleurs orchestrales et les harmonies. Les récitatifs étaient juste une manière (ennuyeuse la plupart du temps) de passer d'une aria à la suivante. J'ai maintenant grandi en âge et en sagesse et j'ai découvert à quel point il est agréable de pénétrer les longs textes chantés de Monteverdi, Cavalli ou Rossi. Je trouve de la beauté dans les plus petits changements harmoniques, des possibilités de variation infinies dans la basse continue, et j'apprécie le défi consistant à jouer avec la voix. Plonger dans les merveilleuses créations de Claudio Monteverdi, avec son sens aigu du texte et de l'harmonie, est une expérience enrichissante, qui change presque la vie. Monteverdi est à la musique ancienne ce que Shakespeare est au théâtre : des possibilités de lecture illimitées, sur le plan intellectuel comme sur le plan émotionnel. La cantate de Provenzale, *Squarciata appena havea*, est une histoire en elle-même. Tout comme la cantate de Luigi Rossi, *Lamento de la Regina di Suezia* (Lamento de la reine de Suède), elle raconte le moment où un messager à bout de souffle a informé la reine de Suède, Marie Éléonore de Brandebourg, de la mort tragique de son mari, le roi Gustave Adolphe II. Le roi fut tué au combat sur les champs brumeux de Lützen, en Allemagne, en novembre 1632. C'était au cours de la

guerre de Trente Ans (1618-1648), tristement célèbre, à laquelle participa une grande partie de l'Europe, à commencer par la Suède. Marie Éléonore était connue en Europe pour sa beauté et son tempérament exalté. On la disait hystérique et mentalement instable et, conformément aux désirs du roi, elle n'a pas eu la garde de sa fille, Christine, à la mort de ce dernier. Christine (1626-1689) a hérité du trône de son père mais a abdicqué en 1654, s'est convertie au catholicisme et a quitté la Suède pour vivre à Rome, où elle a consacré une grande partie de sa vie à la littérature et aux arts. Ainsi, plusieurs compositeurs italiens ont écrit de la musique en son honneur et à sa demande. Les récitatifs de Provenzale racontant la triste nouvelle de la mort du roi et les réactions émotionnelles de Marie Éléonore sont brusquement entrecoupés de chansonnettes traditionnelles, de chansons populaires à la guitare de la Naples de l'époque, un peu indécentes. Quelque chose de très bizarre, et qui plaît généralement au public lors de l'exécution. C'est une œuvre que j'ai en ma possession depuis la fin des années 1970, lorsque le chef d'orchestre suédois Arnold Östman l'a découverte dans une bibliothèque musicale en Italie. Je la trouve absolument exceptionnelle et je n'ai jamais rien retrouvé de tel. La raison pour laquelle Provenzale l'a écrite de cette manière atypique et parodique n'est pas claire. C'est peut-être parce qu'il était contrarié de ne pas avoir obtenu un poste de musicien de cour. Qu'il ait été jaloux ou non, il ne fait aucun doute que Provenzale a parfaitement parodié le sérieux de Rossi dans le lamento de la reine – également enregistré dans ce disque.

REINES ET ROIS DU PREMIER OPÉRA

PAR VINCENT BOREL

Quatre souverains musicaux règnent sur l'opéra italien du XVII^e siècle, Claudio Monteverdi, Pier Francesco Cavalli, Luigi Rossi et le moins connu Francesco Provenzale, maître de chapelle napolitain et contemporain d'Alessandro Scarlatti. Monteverdi a transmis le genre lyrique de la cour à la ville. Cavalli a popularisé le genre dans les théâtres publics. Provenzale l'a accommodé à la napolitaine, mélangeant le burlesque et le tragique, alors que Luigi Rossi a exporté le genre lyrique, notamment à Paris. Son *Orfeo*, certes incompris par une partie du public, y a initié les Français au genre opéra. Lully, ayant écouté Rossi et Cavalli, invente la tragédie lyrique française. Les figures féminines, tragiques, rusées, déchirées, ont eu les faveurs de ces compositeurs. Le baroque a affectionné les sorcières amoureuses, comme Alcina ou Médée, les nobles dames délaissées, telles que Didon, Octavie, Pénélope. La plainte lyrique était d'abord féminine, la face profane des déplorations de la Vierge et des saintes catholiques.

Monteverdi, le créateur (1567-1643)

Du *Lamento d'Arianna* au *Lamento della ninfa*, ce natif de Crémone a effectué la synthèse des expérimentations esthétiques en cours à son époque. En effet, le *recitar cantando* avec ses grandes scènes dramatiques où l'action est menée par les inflexions du chant, les élites ne l'ont pas découvert un soir de février 1607 au palais ducal de Mantoue. L'*Orfeo* de Monteverdi est l'héritier des travaux érudits de la Camerata de Florence, cercle entiché de grécité et de néoplatonisme. Giulio Caccini, Domenico Belli, Bellerofonte Castaldi, ses contemporains, travaillaient aussi les formes codifiées du madrigal. Claudio Monteverdi, ainsi que le définit Rinaldo Alessandrini dans sa monographie parue chez Actes Sud en 2004, «a opposé à la collectivité indistincte héritée de la vieille tradition

médiévale l'individu, fils de l'humanisme né en Italie et qui voulut placer l'homme avec son sens critique et sa rationalité au centre du monde». Le *lamento* illustrant la solitude de Pénélope, au début du *Ritorno d'Ulisse*, en est un exemple frappant. Le texte s'y chante sans aucun de ces ornements virtuoses que développeront les décennies futures. Le genre du *lamento* est l'une des clés de l'opéra du premier baroque. Sa forme obstinée et ses notes descendantes qui viennent obscurcir le récitatif, casser la diction et le dialogue, enfoncent le coin de l'émotion dans le bois du théâtre. L'inouï se déploie, l'âme s'exhale, elle ouvre ses béances et ses noirceurs. Le malheur devient gloire et l'opéra, enfin, naît dans toute sa splendeur déchirante.

Cavalli, le passeur (1602-1676)

Depuis 1637, l'opéra est installé dans des lieux publics et payants. L'ouverture d'un théâtre public avec *impresario*, places payantes et l'amorce d'un star-system, a signé la naissance du genre en tant qu'entreprise privée. Une idée appelée à une grande fortune, et dont nos maisons d'opéra sont les héritières. Le duo « *Pur ti miro* », final intensément sensuel du dernier opus de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, éclaire d'un jour particulier la fabrique d'un opéra au XVII^e siècle. C'était d'abord une affaire d'atelier. On créait à plusieurs comme d'autres peignaient ensemble dans les ateliers de Rubens et de Vélasquez. La signature était importante mais pas prépondérante, et nous ne sommes toujours pas sûrs de l'attribution de ce duo couronnant Poppée : Monteverdi, ou bien ses condisciples Ferrari ou Cavalli. Successeur de Monteverdi, Cavalli est né en

1602. On sait peu de choses de l'homme tant il s'est effacé derrière son œuvre. Une certitude : Cavalli est un nom d'emprunt. Natif de Crema, dans le nord de l'Italie, il se nommait Pier Francesco Caletti-Bruni. Il adopta ce patronyme par allégeance au noble Federico Cavalli qui prit le jeune chantré dans sa suite, puis se rendit à Venise où Cavalli rejoignit la chapelle de San Marco. Cavalli pratique l'opéra en même temps que Monteverdi, pas après lui. À la date de *Poppea* (1642), il donne déjà ses propres œuvres. En 1639, il est appointé par le théâtre vénitien du San Cassiano comme compositeur, *impresario* et instrumentiste. La tragédie mythologique et le burlesque trouvent chez lui un parfait équilibre. Il démontre une science achevée du théâtre, enchaînant les ariettes cyniques, les tempêtes et les *lamenti*. Autant de trouvailles musicales où l'économie

des moyens est compensée par une grande séduction auditive. Cavalli offre des *lamenti* sublimes à la voix des héroïnes classiques : Circé, Cassandre, Didon, Doriclea...

Délaissées, déchirées, le visage lacéré par les ongles du désespoir, elles laissent s'épancher leur plainte.

Luigi Rossi, l'exportateur (1597-1653)

Ce Napolitain de Torre Maggiore a été l'élève de Giovanni de Macque, lui-même héritier musical de Carlo Gesualdo. Dans les années 1640, Rossi fut un protégé de la famille Barberini, ces papes mécènes qui favorisèrent l'essor du baroque romain. Son appartenance à ce puissant clan permit que, par l'entreprise du cardinal Mazarin, l'un de leurs protégés, le compositeur fût invité à Paris pour y présenter

Orfeo (1647). Le public parisien découvrit le son d'un orchestre nouveau : l'opulent continuo qui construit le soubassement du drame et auréole des voix. Moire des violons et violones, scintillement des harpes et des théorbes ; guitares incisives ; souffle grave de l'orgue positif nécessaire à l'introspection des passions : chez Rossi le mythe s'habille de volupté.

Provenzale, la séduction napolitaine (1624-1704)

À l'époque, la partition d'un opéra est à géométrie variable, écrite pour être jouée selon le nombre d'interprètes dont on dispose. Le spectacle est aussi itinérant, transporté par des sociétés d'acteurs chanteurs tels les *Febi Armonici*, une troupe spécialisée dans les tournées d'opéra. En 1650, l'œuvre de Cavalli a atteint l'Italie du Sud. *Didone* et *Egisto* furent les premiers opéras donnés à Naples, un an avant *Poppea* qui y est joué en 1651 avec des remaniements de Cavalli. Sur place, il se vit réécrit selon les nécessités et les goûts locaux, notamment par Francesco Provenzale. Ce compositeur, attaché à la paroisse de San Domenico Maggiore puis à la prestigieuse chapelle du Trésor de San Gennaro, était à la fois un contrapuntiste savant et l'auteur d'opéras sacrés comme *La colomba ferita*. Dans un syncrétisme parfaitement napolitain, il peut substituer l'Esprit Saint à l'Amour

selon les nécessités du moment, profane ou religieux. Au cours d'une très longue carrière, qui le vit connaître le vieux Cavalli et le jeune Alessandro Scarlatti, Provenzale s'avéra aussi habile dans le style ancien que dans l'invention de formes nouvelles. Sa petite scène de théâtre *Squarciato appena havea* diffère du grand *lamento* à la vénitienne en télescopant les poussées presque hystériques de la tarentelle et les déchirements intérieurs – véritable parodie de l'œuvre de Rossi. Le *recitar cantando* offre parfois une facette plus inattendue : le miroir de la politique. Le *Lamento de la Regina di Suezia* de Rossi, écrit en 1632 suite au décès de Gustave Adolphe II de Suède dans la bataille de Lützen, plonge l'auditeur dans les souffrances de la Guerre de Trente ans. L'opéra a toujours été un art de son temps.



anne sofie von otter MEZZO-SOPRANO

La mezzo-soprano Anne Sofie von Otter jouit de la réputation internationale de l'une des meilleures chanteuses de sa génération. Sa collaboration avec Deutsche Grammophon a produit une abondante moisson d'enregistrements qui ont reçu de nombreuses récompenses : le prix de l'International Record Critics Association pour l'Artiste de l'année, un Grammy Award pour la meilleure performance vocale en répertoire classique (*Des Knaben Wunderhorn* de Mahler), ainsi qu'un Diapason d'or pour un disque de mélodies suédoises avec son accompagnateur de longue date Bengt Forsberg. Elle a également collaboré avec la légende de la pop Elvis Costello sur le disque *For the Stars*. Cet enregistrement est son troisième sous le label Naïve après *Love Songs*, aux côtés du mythique pianiste de jazz Brad Mehldau, et *Les Nuits d'été* de Berlioz avec Les Musiciens du Louvre-Grenoble et Marc Minkowski. Anne Sofie von Otter a accédé à la renommée internationale avec son incarnation exceptionnelle du personnage d'Octavian/*Der Rosenkavalier*, qu'elle a joué notamment au Royal Opera House Covent Garden, au Bayerische Staatsoper, à l'Opéra national de Paris et au Staatsoper de Vienne. On a pu la voir dans le même rôle dans le cadre d'une série d'engagements avec James Levine et le Metropolitan Opera de New York, et il existe un enregistrement DVD de sa prestation sous la direction de Carlos Kleiber. Parmi ses autres intégrales d'opéra marquantes, on peut citer *Le nozze di Figaro* avec James Levine, *Orfeo ed Euridice* sous la direction de John Eliot Gardiner et *Ariadne auf Naxos* sous celle de Giuseppe Sinopoli. Elle est encore très recherchée par les chefs, les orchestres, les opéras les plus prestigieux du monde. Parmi ses engagements récents, mentionnons ses débuts dans *Médée* de Charpentier à l'Opéra de Francfort et son interprétation de la comtesse Geschwitz/*Lulu* au Metropolitan Opera sous la direction de Fabio Luisi. En mai 2011, elle a chanté, avec Jonas Kaufmann et les Berliner Philharmoniker sous la direction de Claudio Abbado, *Das Lied von der Erde* dans le cadre du concert diffusé à la télévision qui marquait le centenaire de la mort de Mahler.

sandrine piau SOPRANO

La soprano Sandrine Piau, qui enregistre en exclusivité pour Naïve, affiche un large répertoire reflété par une abondante discographie et confirme sa place d'exception parmi la nouvelle génération de chanteurs français. Sur la scène lyrique, elle alterne rôles baroques, classiques et modernes ; en concert, elle chante sous la baguette de Myung-Whun Chung, Daniel Harding, Kurt Masur, Philippe Herreweghe, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Christophe Rousset, Michel Corboz, Ivor Bolton... En récital, elle se produit avec de nombreux partenaires, tout particulièrement en duo avec Susan Manoff, notamment à Carnegie Hall. Elle a été faite Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres en 2006 et sacrée Artiste lyrique de l'année par les Victoires de la musique classique 2009.

susanna sundberg CONTRALTO

La contralto suédoise Susanna Sundberg, qui a chanté récemment *Le Messie* de Haendel et *Mercédès/Carmen* à l'Opéra royal de Stockholm, a fait des études musicales poussées à l'Académie Sibelius d'Helsinki (Finlande) et au Collège universitaire d'opéra de Stockholm (Suède). Son répertoire comprend des opéras du XIX^e siècle – Bizet, Mascagni, Wagner, Verdi... – et des oratorios du XVIII^e siècle (Bach, Pergolèse, Mozart...). Susanna Sundberg a reçu la Bourse Bayreuth de la Société Wagner de Suède pour 2008. En 2007, elle a remporté le Premier Prix du Concours de lied de Kokkola (Finlande) et un prix spécial du Concours international de chant Sibelius.

leonardo garcía alarcón DIRECTION

Après avoir étudié le piano en Argentine, Leonardo García Alarcón s'installe en Europe en 1997 et consolide ses acquis au Conservatoire de Genève dans la classe de la claveciniste Christiane Jaccottet tout en complétant sa formation théorique au Centre de musique ancienne de Genève.

Membre de l'ensemble Elyma, il devient l'assistant de Gabriel Garrido avant de fonder son propre ensemble, Cappella Mediterranea, en 2005. Il s'investit dans la direction d'œuvres qu'il souhaite à nouveau mettre en lumière comme *Ulysse*, opéra de Giuseppe Zamponi créé en 2006, ou *Il diluvio universale* de Michelangelo Falvetti, créé en septembre 2010. Depuis 2010 et pour une durée de trois ans, Leonardo García Alarcón est en résidence au Centre culturel de rencontre d'Ambronay et est également directeur artistique et chef principal du Chœur de chambre de Namur. Il est désormais invité à diriger et à jouer dans les opéras, festivals et salles de concerts du monde entier : Festival d'Aix-en-Provence, Opéra de Lyon, Festival d'Ambronay, Konzerthaus de Vienne, Teatro Colón de Buenos Aires, Grand-Théâtre de Genève, Théâtre de la Zarzuela de Madrid, Concertgebouw d'Amsterdam, Opéra de Monte-Carlo, Théâtre des Champs-Élysées, Wigmore Hall de Londres, Fondation Gulbenkian de Lisbonne, Festival de La Chaise-Dieu, Teatro Massimo de Palerme... Sa discographie, tant à la tête de son Ensemble Cappella Mediterranea que du Chœur de chambre de Namur, a été unanimement saluée par la critique. Sa volonté de transmettre passe également par la formation de jeunes musiciens. Il est professeur de la classe de *Maestro al cembalo* et chef de chant baroque des classes professionnelles de chant au Conservatoire supérieur de musique de Genève. Il collabore également avec des structures d'insertion professionnelle telles que les académies d'Ambronay et d'Aix-en-Provence. Passionné par la voix et férù de recherches musicologiques, Leonardo García Alarcón n'a de cesse d'explorer les idéaux esthétiques propres aux musiques baroques latines et de les faire rayonner sur celles du nord. Le parcours sud-nord/nord-sud est devenu pour lui un geste de création et constitue son terrain de travail idéal, lui permettant de se retrouver dans la diversité de langages et des goûts, et non dans l'homogénéité, si éloignée de la pensée humaniste et baroque.

ensemble cappella mediterranea

L'Ensemble Cappella Mediterranea a été créé en 2005 par Leonardo García Alarcón avec l'objectif de revenir aux sources des idéaux esthétiques des grands musiciens du sud de l'Europe. Réuni par une rare complicité autour de son directeur artistique, l'ensemble se donne pour objectifs de réorienter l'approche de la musique baroque latine en s'appuyant sur les récentes découvertes musicologiques de la rhétorique italienne, de codifier les paramètres baroques encore vivants dans les musiques populaires du sud de l'Europe et enfin de redessiner le parcours sud/nord, typique de tous les arts, depuis la Renaissance jusqu'au baroque. L'Ensemble Cappella Mediterranea explore les trois principaux genres musicaux du début du XVII^e siècle que sont le madrigal, le motet polyphonique et l'opéra. Son approche originale et la qualité de son interprétation lui ont valu la reconnaissance de la presse internationale. Les enregistrements consacrés à Barbara Strozzi, Giovanni Giorgi, Zamponi et Falvetti sont des références, et l'ensemble poursuivra son travail de redécouverte d'œuvres en gravant au disque le *Nabucco* de Falvetti. En 2011, l'Ensemble Cappella Mediterranea continue ses prestigieuses collaborations en accompagnant la mezzo-soprano Anne Sofie von Otter à l'abbatiale d'Ambronay, au Wigmore Hall de Londres et au Théâtre des Champs-Élysées. L'un des projets phares de 2012 sera la création d'une nouvelle pièce de Michelangelo Falvetti, découverte en 2011 et jamais jouée depuis sa création à Messine en 1683, *Nabucco*. En 2013, l'Ensemble Cappella Mediterranea sera invité par l'Académie d'Aix-en-Provence pour créer l'opéra *Elena* de Cavalli sous la direction de Leonardo García Alarcón.



MUSIC, THE HUMAN VOICE AND SPREZZATURA

BY LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

'To play in the company of other musicians does not require the artifices of counterpoint so much as the graces of art. If the musician is good, he need not insist on showing off his art, but rather on fitting in with the others... Those who sing and play well must give each other time, and must vie with one another in grace and imitations rather than excessively subtle artifices of counterpoint. They will display their art in their ability to repeat correctly and rapidly what someone else has just played, and in making room for others by giving them the opportunity to repeat what they themselves have just done... The instruments, when they serve the voices which are the masters of music, must have no other aim but to accompany them well.'

Pietro della Valle, *Discorso sulla musica dell'età nostra*, Rome, 1640

Music and the human voice are in my view synonymous, since the word, associated with states of mind, engendered consciousness of the pitch of notes and the different systems of writing down music. Instrumental music has always aimed to try desperately to imitate the voice. That utopian purpose has given birth to the greatest dreams and follies, described in treatises down the centuries. In every period, musicians and poets have felt the basic need to return to the sources of the relationship between word and sound. At the end of the Renaissance,

they succeeded in finding the key to this expression thanks to a rational system capable of transforming human emotions into ‘numbers’ and proportions. Only the Romantics imagined that instruments could replace the voice by producing a new type of music, orientated towards a mechanical, sometimes artificial virtuosity. Today, musicians and audiences are still influenced by the canons of beauty of the Renaissance era, as if they formed a core containing the essential parameters that humanity has developed in order to know the soul by means of sounds. Our curiosity about these matters prompted us to devise a programme focusing on two of the greatest laboratories of musical creation in history: Venice and Rome. In these two cities, the precepts of Giulio Caccini’s *Nuove Musiche* found a special echo. Three great musicians succeeded in transcending his inventions: Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, and Luigi Rossi. These three composers drastically modified the existing rules and explored the full expressive potential of the voice. In this respect, they may share with Sigismondo d’India and Giacomo Carissimi the honour of having recovered parameters lost in the course of the centuries and of inventing others that even Caccini, Peri and Cavalieri had never imagined. When Monteverdi composed Penelope’s *Lamento* in his opera *Il ritorno d’Ulisse in patria sua* (1639), he provided a textbook lesson in perfect formal construction placed at the service of the discourse. By moving away from the model of the famous *Lamento d’Arianna* written thirty years earlier (1608), he devised a new way of singing text that Caccini had already described as ‘*recitar cantando, cantare recitando and cantare*’. These three ways of using the voice to intensify the theatrical gesture (singing ‘to oneself’, ‘to others, addressing the public’, or ‘to the gods, to Nature, or having lost one’s reason’) were taken up by Monteverdi, who featured them in his works right from the birth of the public theatre (1637); they were also employed by his pupil Cavalli, above all, but by Rossi too.

When the character of Penelope can no longer catch her breath for grief, an *arioso* begins and develops a discourse that was eventually to be transformed, in the late seventeenth century, into the now traditional aria. This *lamento* was to become a model throughout Europe and was to gain its composer great fame, above all in France. It enables us to imagine the style of Monteverdi's operas of the 1630s, of which, unfortunately, no example has survived. The relationship between Monteverdi's *lamento* for Penelope and Rossi's *Lamento della Regina di Svezia* is astounding, and gives us some insight into why Rossi was commissioned to premiere his *Orfeo* in Paris in 1647, five years after the older composer's death: he appeared in the eyes of all as a worthy heir to the art of the great Monteverdi.

All the experiments surrounding accompanied monody and the new Venetian public opera were to come together in *L'incoronazione di Poppea* to form a synthesis of what had now become possible in this art. Even if it is a workshop creation, Monteverdi kept for himself the most dramatic passages, the most intense, those where the characters' souls are deeply perturbed by love or anger, as is the case with the duet 'Signor, deh, non partire', the composer's supreme masterpiece in the *dialogo* style for two characters. However, he left to his disciples (Benedetto Ferrari or Francesco Cavalli) the task of writing a few pieces in a style closer to popular music and to the taste of the period, as with 'Pur ti miro', a veritable jewel of ostinato writing, much and rightly appreciated by today's audiences.

In his youth Monteverdi had explored the song repertory; *Si dolce è 'l tormento* is one of the first pieces in which tonality is unambiguously asserted. It was with this type of composition that nineteenth-century theorists demonstrated that Monteverdi was the first composer to

abandon modality in favour of tonal music. Today, hearing a piece like this produces an effect of familiarity on any listener because of the movement of the bass in melodic intervals of a fourth under a melody built out of conjunct steps.

Francesco Cavalli, the son of the madrigalist Giovanni Battista Caletti, learnt the art of the accompanied monody from Monteverdi, but he was above all a great innovator from the melodic point of view, a skill passed on to his pupil Barbara Strozzi. His operas represent for us a corpus of information on the relationship between text and music, addressed to a wider public than that of his mentor. His language is halfway between Monteverdi's and Ferrari's, as may be heard in the duet from *La Calisto*, where the harmonic innovations of the past (1600-20) and melodies of the new generation (1640-50) can be combined and coexist in a single piece.

Cavalli also developed the instrumental ritornello in opera and gave it a new function in the *dramma per musica*. His opera *Elena* (1659) constitutes the best example of a work in which instrumental music is associated with the vocal figures and arias of the characters while also remaining descriptive in the primary sense of the term. The instruments speak, but also create landscapes and, above all, a perspective. Thanks to Cavalli, instruments were no longer limited to playing brief ritornellos between the scenes or evoking the dance.

Probably one of the most astonishing works of the seventeenth century is Francesco Provenzale's cantata *Squarciato appena havea* (1654?), a parody of Rossi's *Lamento della Regina di Svezia*. This piece, composed to make a cynical mockery of Rossi's work while incorporating political connotations, is in fact one of the most complete catalogues of dances of

the period and represents a splendid illustration of the diversity of Neapolitan song. Provenzale was the first composer of operas in the city and the creator of the illustrious Neapolitan vocal tradition. He was a great admirer of Cavalli's music and arranged his operas to adapt them to the tastes of the city of Naples.

The programme of this disc evokes the figure of several queens and kings, whether mythological like Penelope (queen of Ithaca), Diana (crowned queen of the forest by Jupiter), and Helen (queen of Sparta), or historical like Poppaea, empress of Rome, and the Swedish queen Maria Eleonora of Brandenburg. The voice of Anne Sofie von Otter revealed to us worlds previously unknown and succeeded in extracting from our instruments sounds previously unsuspected. Her voice creates forms in space which will forever remain for us an example of the way an artist should tackle a repertoire – a subtle blend of intelligence, curiosity, freshness, and rigour, always accompanied by surprising creative innovation.

FROM SWEDEN TO ITALY

BY ANNE SOFIE VON OTTER

If one wants to generalise, there are two kinds of Baroque music: short recitatives with long arias (Handel; Vivaldi) and long recitatives with short arias (Monteverdi; Cavalli). When I was young I loved the former with its exciting, technically challenging, gorgeous arias. I could show off long lines and coloratura and indulge in the orchestral colours and the harmonies. The recitatives were just a (mostly boring) way of getting from one aria to the next. Now I am older and wiser I have discovered how deeply satisfying it is to penetrate the long, sung texts of Monteverdi, Cavalli or Rossi. I find beauty in the smallest shifts in harmony, the endless possibilities of variation in the basso continuo and I appreciate the challenge of acting with the voice. It is an enriching, almost life-changing experience to dive into Claudio Monteverdi's wonderful creations with his acute understanding of text and harmony. Monteverdi is to early music as Shakespeare is to drama: unlimited reading possibilities, intellectually and emotionally. The cantata by Provenzale, *Squarciata appena havea*, is a story in itself. Just like in Luigi Rossi's cantata *Lamento de la Regina di Svezia* (Lamento of the Swedish Queen), it recounts the moment a breathless messenger informed the Queen of Sweden, Maria Eleonora of Brandenburg, of the tragic death of her husband, King Gustavus II Adolphus. The King was killed in battle on the foggy fields of Lützen, Germany, in November 1632, the war being the infamous Thirty Years War (1618-48), which involved large parts of Europe, not least Sweden. Maria Eleonora was well known in Europe for her beauty and her highly strung psyche. She was called hysterical and

mentally unstable, and according to the King's wishes, she was not given custody of her daughter, Christina, when the King died. Christina (1626-89) inherited the throne from her father but abdicated in 1654, converted to Catholicism, and left Sweden to live in Rome where she dedicated much of her life to literature and the arts. Thus several Italian composers wrote music in her honour or at her request. Provenzale's recitatives recounting the sad news of the King's death and Maria Eleonora's emotional reactions are abruptly interspersed with folk ditties – popular, somewhat indecent guitar songs of contemporary Naples. Very bizarre and generally crowd-pleasers in performance. This is a piece I have had in my possession since the end of the 1970s when Arnold Östman, the Swedish conductor, found it in a music library in Italy. I find it quite unique and have never come across anything like it. Why Provenzale wrote it in this irregular, parodic way is not clear. It could be that he was annoyed that he didn't get a position as court musician. Whether or not Provenzale was jealous, he certainly managed very well to parody Rossi's serious take on the Queen's lament – also to be heard on this disc.



QUEENS AND KINGS OF EARLY OPERA

BY VINCENT BOREL

Four musical sovereigns reign over seventeenth-century Italian opera: Claudio Monteverdi, Pier Francesco Cavalli, Luigi Rossi, and the less well-known Francesco Provenzale, *maestro di cappella* in Naples and contemporary of Alessandro Scarlatti. Monteverdi transferred the operatic genre from the court to the city. Cavalli popularised it in the public theatres. Provenzale arranged it *alla napolitana*, mixing burlesque and tragic, while Luigi Rossi exported it, notably to Paris. His *Orfeo*, though misunderstood by a part of the public, initiated the French into the genre of opera. Lully, having listened to Rossi and Cavalli, invented the French *tragédie lyrique*. Female characters, tragic, wily or heartbroken, often enjoyed the favours of these composers. The Baroque era was fond of amorous sorceresses like Alcina or Medea, and forsaken noble ladies like Dido, Octavia, and Penelope. The operatic *lamento* was initially a feminine phenomenon, the profane side of the complaints of the Virgin and the female saints of the Catholic Church.

Monteverdi, the creator (1567-1643)

From the *Lamento d'Arianna* to the *Lamento della ninfa*, this native of Cremona realised a synthesis of the aesthetic experimentations current in his time. For the *recitar cantando*, with its great dramatic scenes where the action is brought forward by means of the inflections of the vocal line, was not simply discovered by the cultivated elite at the ducal palace of Mantua one evening in February 1607. Monteverdi's *L'Orfeo* is heir to the erudite research of the Florentine Camerata, an intellectual circle with a strong taste for ancient Greece and Neoplatonism. Giulio Caccini, Domenico Belli and Bellerofonte Castaldi, his contemporaries, also worked on the codified forms of the madrigal. Claudio Monteverdi, as Rinaldo Alessandrini puts it in his monograph on the composer,¹ 'set against the indistinct community inherited from the old medieval tradition

the individual, the child of that humanism born in Italy which sought to place man, with his critical sense and his rationality, at the centre of the world'. The *lamento* depicting Penelope's solitude at the opening of *Il ritorno d'Ulisse* is a striking illustration of this. The text is sung without any of those virtuosio ornaments developed over subsequent decades. The *lamento* genre is one of the keys to early Baroque opera. Its *basso ostinato* form and those descending notes that obscure the recitative, break up the diction and the dialogue, drive a wedge between emotion and the wood of the theatre. Something unprecedented is unfolded here: the soul gives forth, it opens up its gaping wounds and its dark recesses. Misery becomes glory and opera is born at last in all its heartrending splendour.

¹ *Monteverdi* (original Italian text, Palermo: L'Epos, 2006; French translation, Arles: Actes Sud, 2004).

Cavalli, the populariser (1602-76)

From 1637 onwards, opera took up its quarters in public places where the audience paid to attend. The opening of a theatre with *impresario*, tickets for sale, and the beginnings of a star system, marked the birth of the genre as private enterprise. An idea with a great future in front of it, of which our opera houses are the heirs. The duet 'Pur ti miro', the intensely sensual finale of Monteverdi's last work, *L'incoronazione di Poppea*, sheds a special light on the way an opera was made in the seventeenth century. It was first and foremost a workshop business. Composition was a team job, just as painting was in the workshops of Rubens and Velázquez. The signature was important but not preponderant, and we are still not sure whether this duet marking the coronation of Poppaea should be attributed to Monteverdi or to his fellow workers Ferrari or Cavalli. The successor to Monteverdi,

Cavalli was born in 1602. We know little about the man himself, who is very much hidden behind his œuvre. One thing is certain: Cavalli was a borrowed name. A native of Crema, in northern Italy, he was originally called Pier Francesco Caletti-Bruni. He adopted his new surname to mark his allegiance to the nobleman Federico Cavalli, who took the boy treble into his entourage, then moved back to Venice where Cavalli joined the *cappella* of St Mark's. Cavalli practised opera at the same time as Monteverdi, not after him. By the date of *Poppea* (1642), he was already presenting his own works. In 1639 he was appointed composer, *impresario* and instrumentalist at the Teatro San Cassiano in Venice. Mythological tragedy and burlesque are perfectly balanced in his works. He shows a consummate sense of theatre, stringing together cynical ariettas, storm scenes, and

lamenti. A whole series of strokes of musical inspiration, in which economy of resources is compensated for by great auditory appeal. Cavalli bestowed sublime on the voices of

the classical heroines: Circe, Cassandra, Dido, Doriclea... Forsaken, forlorn, their faces lacerated by the fingernails of despair, they pour out their plaints.

Luigi Rossi, the exporter (1597-1653)

This Neapolitan from Torre Maggiore was a pupil of Giovanni de Macque, himself the musical heir of Carlo Gesualdo. In the 1640s Rossi was a protégé of the Barberini family, the popes and patrons of the arts who created the conditions in which Roman Baroque could flourish. His membership of this powerful clan facilitated his invitation to Paris through the intermediary of Cardinal Mazarin, another Barberini protégé, to

present *Orfeo* (1647). The Parisian public discovered the sound of a new orchestra: the opulent continuo which underpins the drama and provides a halo for the voices. The shimmer of violins and violones; the sparkle of harps and theorbos; the incisive guitars; the deep breath of the positive organ so necessary for the introspection of the passions: in Rossi myth is clothed in sensual delight.

Provenzale, the Neapolitan charmer (1624-1704)

At this period, the score of an opera was a moveable feast, written to be played according to the number of performers that happened to be available. The spectacle was also moveable in another sense, transported by companies of singing actors like the Febi Armonici, a troupe that specialised in touring opera. In 1650 Cavalli's output reached southern Italy. *La Didone* and *L'Egisto* were the first operas given in Naples, a year before *Poppea* which was played there in 1651 with revisions by Cavalli. In Naples, operas were rewritten according to local requirements and tastes, notably by Francesco Provenzale. This composer, attached to the parish of San Domenico Maggiore, then *maestro di cappella* at the prestigious Treasury of San Gennaro, was both a learned contrapuntist and the author of sacred operas like *La colomba ferita*. With typically Neapolitan syncretism, he could substitute the Holy

Spirit for Cupid according to the needs of the moment, profane or religious. In the course of a very long career, in which he knew both the old Cavalli and the young Alessandro Scarlatti, Provenzale was as skilled in the old polyphonic style as in the invention of new forms. His little theatrical scene *Squarciato appena havea* differs from the solemn Venetian *lamento* in the way it telescopes the almost hysterical outbursts of the tarantella and the inner heartbreaks of its protagonist—a genuine parody of Rossi's work. For the *recitar cantando* sometimes presents a more unexpected face: the genre could also be a mirror of politics. Rossi's *Lamento della Regina di Suezia*, written in 1632 following the death of Gustavus II Adolphus of Sweden at the battle of Lützen, plunges the listener into the sufferings of the Thirty Years War. Opera has always been an art of its time.

anne sofie von otter MEZZO SOPRANO

The internationally acclaimed mezzo-soprano Anne Sofie von Otter is one of the finest singers of her generation. Her relationship with Deutsche Grammophon produced a wealth of recordings and numerous awards including: Recording Artist of the Year, International Record Critics Association; a Grammy Award for best classical vocal performance for Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*; and a Diapason d'Or for a recording of Swedish songs with her long-time accompanist Bengt Forsberg. She collaborated with pop legend Elvis Costello on the disc *For the Stars*. This, her third recording on the Naïve label, follows *Love Songs*, a collaboration with the legendary jazz pianist Brad Mehldau, and *Les Nuits d'été* with Marc Minkowski and Les Musiciens du Louvre-Grenoble. Anne Sofie von Otter gained an international reputation as an outstanding Octavian (*Der Rosenkavalier*) with performances at the Royal Opera House Covent Garden, the Bayerische Staatsoper, the Opéra National de Paris, and the Wiener Staatsoper. She also performed the role as part of a series of engagements with James Levine and The Metropolitan Opera; and a recording under the late Carlos Kleiber is available on DVD. Other seminal opera recordings include *Le nozze di Figaro* under James Levine, *Orfeo ed Euridice* under John Eliot Gardiner, and *Ariadne auf Naxos* under Giuseppe Sinopoli. She continues to be sought after by the world's leading conductors, orchestras and opera houses. Recent engagements have included her role debut in Charpentier's *Médée* for Oper Frankfurt and Countess Geschwitz (*Lulu*) at The Metropolitan Opera conducted by Fabio Luisi. In May 2011 she appeared with Jonas Kaufmann and the Berliner Philharmoniker under Claudio Abbado for a televised performance of *Das Lied von der Erde* on the one hundredth anniversary of Mahler's death.

sandrine piau SOPRANO

The soprano Sandrine Piau, who records exclusively for Naïve, possesses a broad repertoire reflected by her substantial discography and has confirmed her outstanding position in the new generation of French singers. On the operatic stage she alternates roles in Baroque, Classical and later music; in concert, she has sung under such conductors as Myung-Whun Chung, Daniel Harding, Kurt Masur, Philippe Herreweghe, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Christophe Rousset, Michel Corboz, and Ivor Bolton. Her numerous recital partners include notably Susan Manoff, with whom she has appeared at Carnegie Hall. She was appointed Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres in 2006 and voted Vocal Artist of the Year at the Victoires de la Musique Classique 2009.

susanna sundberg CONTRALTO

Recently a soloist in Handel's *Messiah* and Mercédès in *Carmen* at the Royal Opera House in Stockholm, the Swedish contralto Susanna Sundberg received her advanced music education at the Sibelius Academy in Helsinki (Finland) and the University College of Opera in Stockholm (Sweden). Her repertoire includes nineteenth-century opera – Bizet, Mascagni, Wagner, Verdi etc. – and eighteenth-century oratorio (Bach, Pergolesi, Mozart etc.). Susanna Sundberg was awarded the Swedish Wagner Society's Bayreuth Scholarship for 2008. In 2007, she won First Prize at the Kokkola Lied Competition (Finland) and a special prize at the International Sibelius Singing Competition.

leonardo garcía alarcón CONDUCTOR

After studying the piano in Argentina, Leonardo García Alarcón moved to Europe in 1997 for advanced studies at the Geneva Conservatoire in the harpsichord class of Christiane Jaccottet while completing his theoretical training at the Centre de Musique Ancienne de Genève. He was a member of the Ensemble Elyma, and became Gabriel Garrido's assistant before founding his own ensemble Cappella Mediterranea in 2005. He is committed to conducting works which he wishes to see revived, such as Giuseppe Zamponi's opera *Ulysse*, of which he gave the modern premiere in 2006, and Michelangelo Falveti's *Il diluvio universale*, recreated in September 2010. For three years from 2010, Leonardo García Alarcón is in residence at the Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay. He is also artistic director and principal conductor of the Chœur de Chambre de Namur. He is now invited to conduct in opera houses, festivals and concert halls throughout the world, including the festivals of Aix-en-Provence, Ambronay and La Chaise-Dieu, the Opéra de Lyon, the Vienna Konzerthaus, the Teatro Colón in Buenos Aires, the Grand-Théâtre in Geneva, the Teatro Zarzuela in Madrid, the Amsterdam Concertgebouw, the Opéra de Monte-Carlo, the Théâtre des Champs-Élysées, the Wigmore Hall in London, the Gulbenkian Foundation in Lisbon, and the Teatro Massimo in Palermo. His discography with both his ensemble Cappella Mediterranea and the Chœur de Chambre de Namur has received unanimous critical praise. His urge to communicate has also led him to become involved in training young musicians. He teaches in the *Maestro al cembalo* class and is Baroque vocal coach in the professional singing classes at the Conservatoire Supérieur de Musique in Geneva. He also collaborates with professional vocational training structures such as the Academies of Ambronay and Aix-en-Provence. Fascinated by the voice and a keen exponent of musicological research, Leonardo García Alarcón ceaselessly explores the specific aesthetic ideals of Baroque music in the Latin tradition and seeks to apply their influence to the music of northern Europe. For him, the south-north/north-south axis has become a gesture of creation and constitutes the ideal terrain of experimentation, allowing him to function within the extreme diversity

of languages and styles it offers, rather than the homogeneity so far removed from humanistic and Baroque philosophy.

ensemble cappella mediterranea

The Ensemble Cappella Mediterranea was founded by Leonardo García Alarcón in 2005 by Leonardo García Alarcón with the aim of going back to the sources of the aesthetic ideals of the great composers of southern Europe. United by a rare artistic complicity with its director, the ensemble has set itself three challenges: to reorientate our approach to Baroque music in the Latin tradition on the basis of recent musicological discoveries in the field of Italian rhetoric; to codify the Baroque parameters that still survive in the folk music of southern Europe; and, finally, to retrace the south-north trajectory, typical of all the arts, from the Renaissance to the Baroque. Cappella Mediterranea explores the three principal musical genres of the early seventeenth century, the madrigal, the polyphonic motet, and the opera. In these domains, its original approach and the quality of its interpretations have earned the ensemble the enthusiastic acclaim of the international press. Its recordings of music by Barbara Strozzi, Giovanni Giorgi, Giuseppe Zamponi and Michelangelo Falvetti are regarded as benchmarks. The ensemble will shortly be pursuing its work of rediscovering neglected scores by recording Falvetti's *Nabucco*. In 2011, Cappella Mediterranea continued its prestigious collaborations in a series of concerts with the mezzo-soprano Anne Sofie von Otter, at Ambronay Abbey, the Wigmore Hall in London, and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. One of its key projects for 2012 is the modern premiere of a second work by Michelangelo Falvetti, *Nabucco*, discovered in 2011 and never revived since its first performance at Messina in 1683. In 2013, Cappella Mediterranea will be guest ensemble at the Académie d'Aix-en-Provence for the new production of Cavalli's opera *Elena* under the direction of Leonardo García Alarcón.

MUSIK, MENSCHLICHE STIMME UND SPREZZATURA

VON LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

„In Begleitung anderer Musiker zu spielen setzt weniger die Kunstgriffe des Kontrapunkts voraus als künstlerische Begnadung. Ist der Musiker gut, dann hat er nicht so sehr seine Kunst zur Schau zu stellen als vielmehr sich den anderen anzupassen... Die gut singen und spielen, sollen eher an Grazie und Nachahmung miteinander wetteifern als im allzu subtilen Kontrapunktieren. Sie werden ihre Kunst zeigen, indem sie richtig und schnell nachzuspielen verstehen, was ein anderer gerade gespielt hat; und indem sie den anderen Raum lassen und Gelegenheit zu wiederholen, was sie gemacht haben... Wenn die Instrumente den Stimmen dienen, den Meistern der Musik, dürfen sie kein anderes Ziel haben als diese gut zu begleiten.“

Pietro della Valle, *Discorso sulla musica dell'età nostra*, Rom 1640

Musik und menschliche Stimme sind in meinen Augen Synonyme, da das mit Empfindungen verbundene Wort das Bewusstsein der Tonhöhe und die unterschiedlichen musikalischen Notationssystem hervorgebracht hat. Ziel der Instrumentalmusik war stets der verzweifelte Versuch, die Stimme nachzuahmen. Aus dieser Utopie sind die großen Träume und geistigen Verirrungen hervorgegangen, die Jahrhunderte hindurch in vielerlei Traktaten beschrieben wurden. In jeder Epoche verspürten Musiker und Dichter das tiefe Bedürfnis, zu den Quellen der Beziehung zwischen Wort und Klang zurückzukehren. Am Ausgang der Renaissance verstanden sie es, dank eines ausgeklügelten Systems der Verwandlung menschlicher

Emotionen in „Zahlen“ und Proportionen den Schlüssel zu jenem Ausdruckscharakter zu finden. Erst die Romantik kam auf die Idee, dass die Instrumente die Stimmen ersetzen könnten, indem sie einen neuen, auf mechanische, manchmal künstliche Virtuosität ausgerichteten Typus von Musik hervorbrachte. Heute stehen Interpreten und Publikum noch immer unter dem Einfluss des Schönheitskanons der Renaissance, ganz als sei hier in nuce das Wesentliche der Parameter enthalten, die der Mensch entwickelt hat, um die Seele durch Töne zu erkennen.

Dies hat uns auf den Gedanken gebracht, ein Programm zu entwerfen, das sich auf zwei der größten kreativen Laboratorien der Musikgeschichte konzentriert: Venedig und Rom. In beiden Städten fanden die von Giulio Caccini in den *Nuove Musiche* entwickelten Lehren ein besonderes Echo. Drei großen Musikern gelang es, seine Erfindungen zu transzendieren: Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli und Luigi Rossi. Diese drei Komponisten haben die bestehenden Regeln umgewälzt und sämtliche Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme erkundet. Mit Sigismondo d'India und Giacomo Carissimi teilen sie sich die Ehre, im Lauf der Jahrhunderte verlorene Parameter zurückerobert und weitere erfunden zu haben, die selbst Caccini, Peri oder Cavalieri sich niemals vorstellen konnten.

Monteverdis *Lamento di Penelope* aus seiner Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1639) stellt ein Lehrstück dar, das zeigt, wie formale Perfektion dem Diskurs dienen kann. Er entfernt sich hier von dem berühmten, dreißig Jahre zuvor (1608) komponierten *Lamento di Arianna* und

führt eine neue Vortragsweise ein, die Caccini schon als „*recitar cantando, cantare recitando e cantare*“ beschrieben hatte. Diese drei den Bühnengestus betonenden Einsatzweisen der Stimme („für sich selbst“ singen, „für die anderen, an ein Publikum gewandt“ oder für „die Götter, die Natur oder im Wahnsinn“) greift Monteverdi auf, um sie von der Entstehung der öffentlichen Theater an (1637) in seine Werke einzubeziehen; nach ihm greifen vor allem sein Schüler Cavalli, aber auch Rossi darauf zurück.

Als der außerordentliche Schmerz Penelope fast den Atem nimmt, setzt ein *arioso* ein und entwickelt einen Diskurs, der sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu der seither traditionell gewordenen Arie weiter entwickelt. Dieses Lamento wird in ganz Europa zum Modell und trägt seinem Urheber vor allem in Frankreich Ruhm ein.

Es gibt uns eine Vorstellung von dem uns leider durch kein Beispiel belegten Monteverdischen Opernstil der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts. Die enge Beziehung zwischen Monteverdis *Lamento di Penelope* und Rossis *Lamento della Regina di Svezia* ist erstaunlich und erklärt, warum Rossi 1647, fünf Jahre nach Monteverdis Tod, eingeladen wurde, seinen Orfeo in Paris aufzuführen: Er erscheint in aller Augen als würdiger Erbe der Kunst des großen Monteverdi. In *L'incoronazione di Poppea* finden alle Erfahrungen mit begleiteter Monodie und mit dem neuen Opernhaus in Venedig zu einer Synthese dessen, was in dieser Kunst möglich geworden ist. Zwar handelt es sich dabei um eine Werkstattarbeit, aber Monteverdi hat sich selbst doch die dramatischsten, intensivsten Passagen vorbehalten, in denen die Seele der Gestalten – etwa in dem Duett „*Signor, deh, non partire*“, einem absoluten Höhepunkt der Dialogkunst des Komponisten – von Liebe oder Zorn überwältigt wird. Hingegen überließ er seinen Schülern

(Benedetto Ferrari oder Francesco Cavalli) die Komposition einiger Stücke im Volkston oder Geschmack jener Zeit, etwa „*Pur ti miro*“, ein wahres Juwel unter den Kompositionen für Generalbass und heute zu Recht beim Publikum sehr beliebt.

In seiner Jugend hatte Monteverdi das Repertoire des Liedes erkundet, und daher ist „*Si dolce è'l tormento*“ eines der ersten absolut tonalen Musikstücke. Theoretiker des 19. Jahrhunderts haben an diesem Kompositionstypus gezeigt, dass Monteverdi als erster die modale Musik zugunsten der tonalen aufgab. Mit seinem in melodischen Quartintervallen fortschreitenden Bass und einer auf Ganztonschritten aufgebauten Melodie wirkt ein solches Stück auf jeden heutigen Hörer vertraut.

Francesco Cavalli, ein Sohn des Madrigalisten Giovanni Battista Caletti, hatte über Monteverdi die begleitete Monodie kennengelernt, trat aber vor allem durch Innovationen auf melodischem Gebiet hervor; seine Schülerin Barbara Strozzi führte dieses Erbe fort. Seine Opern kodifizieren die Erkenntnisse über die Beziehung zwischen Text und Musik für ein breiteres Publikum. Seine Tonsprache befindet sich auf halbem Wege zwischen Monteverdi und Ferrari; davon zeugt das Duett aus *La Calisto*, in dem harmonische Neuerungen der Vergangenheit (1600-1620) in ein und demselben Werk mit Melodien der neuen Generation (1640-1650) einhergehen.

Cavalli entwickelt auch das Instrumentritornell in der Oper weiter und weist ihm eine neue Funktion im *dramma per musica* zu. Seine Oper *Elena* (1659) stellt das beste Beispiel für die Verbindung von Instrumentalmusik mit Gesangsmotiven dar, wobei sie zugleich ganz beschreibend bleibt. Die Instrumente sprechen, aber sie schaffen auch Landschaften und vor allem eine Perspektive. Dank Cavalli beschränken die Instrumente sich nicht mehr auf kurze

Ritornelle zwischen den Auftritten oder die Andeutung von Tänzen. Eines der erstaunlichsten Werke des 17. Jahrhunderts ist gewiss die Kantate „*Squarciato appena havea*“ (1654?) von Francesco Provenzale, eine Parodie auf Rossis *Lamento della Regina di Svezia*. Dieses Werk, das in seinen zynischen Spott über Rossis Werk auch politische Komponenten einbezieht, stellt faktisch einen der vollständigsten Kataloge der Tänze jener Epoche und ein herrliches Beispiel für die Verschiedenartigkeit neapolitanischen Liedguts dar. Provenzale war der führende Opernkomponist dieser Stadt und Schöpfer einer großen Tradition neapolitanischen Gesangs. Er war ein großer Bewunderer der Musik Cavallis, dessen Opern er dem Geschmack Neapels anpasste.

Die hier vorgestellten Aufnahmen erinnern an die Gestalten mehrerer Königinnen und Könige: an mythologische wie Penelope (die Königin von Ithaka), Diana (die Jupiter zur Königin des Waldes krönte), Helena (die Königin von Sparta), an historische wie die römische Kaiserin Poppaea oder die schwedische Königin Maria Eleonora von Brandenburg. Die Stimme Anne Sofie von Otters hat uns zuvor unbekannte Welten enthüllt und unseren Instrumenten unerwartete Töne entlockt. Ihre Stimme schafft Formen im Raum, die für uns stets beispielhaft dafür sein werden, wie ein Künstler ein Repertoire anzugehen hat – mit einer subtilen Mischung aus Intelligenz, Neugier, Frische, Präzision und innovatorischem Schöpfergeist.



VON SCHWEDEN NACH ITALIEN

VON ANNE SOFIE VON OTTER

Allgemein lassen sich zwei Arten von Barockmusik unterscheiden: kurze Rezitative mit langen Arien (Händel, Vivaldi) und lange Rezitative mit kurzen Arien (Monteverdi, Cavalli). Als ich jung war, liebte ich die erste Variante mit ihren leidenschaftlichen, prachtvollen und technisch schwierigen Arien. Ich konnte lange Koloraturlinien ausschwingen lassen und in Orchesterfarben und Harmonien schwelgen. Die Rezitative waren nichts mehr als ein (meist langweiliger) Übergang von einer Arie zur nächsten. Inzwischen habe ich an Alter und Weisheit gewonnen und entdeckt, wie angenehm es ist, sich auf die langen gesungenen Texte von Monteverdi, Cavalli oder Rossi einzulassen. Ich empfinde Schönheit im kleinsten harmonischen Wechsel, unendliche Variationsmöglichkeiten im begleitenden Bass und schätze die ständige Herausforderung, mit der Stimme zu spielen. In die wundervollen Schöpfungen Claudio Monteverdis, in ihre subtile Auffassung von Text und Harmonie einzutauchen ist eine bereichernde Erfahrung, die fast das Leben ändert. Monteverdi bedeutet für die alte Musik, was Shakespeare für das Theater bedeutet: unbegrenzte Deutungsmöglichkeiten auf intellektueller wie auf emotionaler Ebene. Provenzales Kantate *Squarciata appena havea* ist eine Geschichte für sich. Ganz wie Luigi Rossis *Lamento della Regina di Svezia* erzählt auch diese Kantate von dem Augenblick, in dem ein atemloser Bote Maria Eleonora von Brandenburg, der Königin von Schweden, soeben die Nachricht vom Tod ihres Gatten, des Königs Gustavs II. Adolf überbracht hat. Er ist im November 1632 in der Schlacht auf den nebligen Feldern von Lützen gefallen. Dies trug sich im Verlauf des auf traurige Weise berühmten Dreißigjährigen Kriegs (1618-1648)

zu, an dem ein großer Teil Europas, allen voran Schweden, beteiligt war. Maria Eleonora war in Europa für ihre Schönheit und Exaltiertheit bekannt. Sie galt als hysterisch und geistig labil; beim Tod des Königs wurde ihr, wie dieser angeordnet hatte, das Sorgerecht für ihre Tochter Kristina verweigert. Kristina (1626-1689) erbte den Thron ihres Vaters, dankte aber 1654 ab, bekehrte sich zum Katholizismus und verließ Schweden, um in Rom einen großen Teil ihres Lebens der Literatur und den Künsten zu widmen. So kam es, dass mehrere italienische Komponisten in ihrem Auftrag und zu ihren Ehren Werke verfassten. Die traurige Nachricht vom Tod des Königs und die dadurch bei Maria Eleonora ausgelösten Gefühle werden in Provenzales Rezitativen brüsk von damals geläufigen Volksweisen, populären und etwas unsittsamen neapolitanischen Liedern mit Gitarrenbegleitung unterbrochen. Etwas höchst Sonderbares, das dem Publikum bei der Aufführung im allgemeinen gefällt. Seit der schwedische Dirigent Arnold Östman dieses Werk Ende der siebziger Jahre in einer italienischen Musikbibliothek entdeckte, ist es in meinem Besitz. Ich finde es absolut außerordentlich, niemals habe ich wieder dergleichen gefunden. Warum Provenzale es in dieser atypischen und parodistischen Weise komponiert hat, ist unklar. Vielleicht war er darüber verärgert, dass er keine Anstellung als Hofmusiker erhalten hatte. Ob er nun auf Rossi neidisch war oder nicht: dass Provenzale den Ernst von Rossis (ebenfalls auf dieser CD enthaltenen) Lamento der Königin völlig parodierte, steht zweifelsfrei fest.

KÖNIGINNEN UND KÖNIGE DER FRÜHEN OPER

VON VINCENT BOREL

Vier Komponisten beherrschen die italienische Oper des 17. Jahrhunderts: Claudio Monteverdi, Pier Francesco Cavalli, Luigi Rossi und der weniger bekannte Francesco Provenzale, ein Kapellmeister aus Neapel und Zeitgenosse Alessandro Scarlatti. Monteverdi brachte die Oper vom Hof in die bürgerliche Gesellschaft. Cavalli machte sie an den öffentlichen Schaubühnen populär. Burleskes mit Tragischem mischend, passte Provenzale sie dem neapolitanischen Geschmack an, während Luigi Rossi die Oper exportierte, namentlich nach Paris. Sein Orfeo, mag er auch bei einem Teil des Publikums auf Unverständnis gestoßen sein, eröffnete den Franzosen den Zugang zur neuen Gattung. Nachdem Lully Rossi und Cavalli gehört hat, erfindet er die französische tragische Oper. Diesen Komponisten liegen tragische, durchtriebene, zerrissene Frauengestalten. Das Barock war verliebten Zauberinnen wie Alcina und Medea, verlassenen Fürstinnen wie Dido, Octavia, Penelope zugetan. Das Lamento, diese profane Version der Klagen der Jungfrau Maria und weiblicher Heiligengestalten, war in erster Linie Frauen vorbehalten.

Monteverdi, der Schöpfer (1567-1643)

Der aus Cremona stammende Monteverdi schuf die Synthese der ästhetischen Experimente seiner Epoche. Das *recitar cantando* mit seinen großen dramatischen Ausbrüchen, bei denen Melodiebögen das Geschehen bestimmen, haben die Eliten nicht erst an einem Februarabend im herzoglichen Palast zu Mantua entdeckt. Monteverdis *Orfeo* verweist zurück auf die gelehrten Arbeiten der florentinischen Camerata, eines für Griechentum und Neuplatonismus schwärmenden Kreises. Seine Zeitgenossen Giulio Caccini, Domenico Belli und Bellerofonte Castaldi überarbeiteten auch die kodifizierten Formen des Madrigals. Wie Rinaldo Alessandrini in seiner 2004 erschienenen Monographie über Claudio Monteverdi ausführt, setzt dieser „dem von mittelalterlicher Tradition ererbten, unterschiedslosen gesellschaftlichen Verband das Individuum entgegen, den Spross des in Italien entsprun-

genen, den Menschen mit seinem kritischen Sinn und seiner Rationalität in den Mittelpunkt der Welt stellenden Humanismus“. Das Lamento, das zu Beginn des *Ritorno d'Ulisse* Penelopes Einsamkeit veranschaulicht, ist ein frappierendes Beispiel dafür. Für den Gesang spielen all die von späteren Jahrzehnten entwickelten virtuoson Ornamente noch keine Rolle. Das Genre des *lamento* ist einer der Schlüssel zur Oper des frühen Barock. Sein Ostinato und seine absteigende Tonlinie, die das Rezitativ verdüstern, die Diktion und den Dialog entkräften, machen die Bühne zum Resonanzkörper der Emotion. Das Unerhörte entfaltet sich, die Seele verströmt sich, sie öffnet ihre düstersten Abgründe. Das Unglück wandelt sich zu Glanz, und schließlich entsteht die Oper in ihrer ganzen, zerreißen Herrlichkeit.

Cavalli, der Vermittler (1602-1676)

Seit 1637 verfügt die Oper über öffentliche Aufführungsstätten, bei denen Eintritt zu zahlen ist. Die Eröffnung einer Schaubühne mit Intendant, Eintrittsgeldern und dem Ansatz zu einem Starsystem standen an der Wiege der Gattung als Privatunternehmen. Dieser Gedanke hatte Zukunft, unsere Opernhäuser sind aus ihm hervorgegangen. Das Duett *Pur ti miro*, dieses außerordentlich sinnliche Finale von Monteverdis letztem Werk *L'Incoronazione di Poppea*, wirft ein besonderes Licht auf die Produktion einer Oper im 17. Jahrhundert. Zunächst einmal war sie Sache einer ganzen Werkstatt. Man arbeitete zu mehreren, so wie in den Ateliers von Rubens und Velasquez gemeinsam gemalt wurde. Die Signatur war von Bedeutung, aber nicht vorrangig, und wir wissen immer noch nicht mit Sicherheit, wem das *Poppea* krönende Duett zuzuschreiben ist: Monteverdi oder seinen beiden Schülern Ferrari oder Cavalli. Cavalli,

der Nachfolger Monteverdis, wurde 1602 geboren. Wir wissen wenig von dem Menschen, so sehr trat er hinter seinem Werk zurück. Eines ist gewiss: Cavalli ist ein angenommener Name. Der spätere Cavalli stammt aus dem norditalienischen Crema und hieß zunächst Pier Francesco Caletti-Bruni. Er übernahm aus Dankbarkeit den Familiennamen des adligen Federico Cavalli, der den jungen Sänger in sein Gefolge auf- und nach Venedig mitnahm, wo er sich der Cappella di San Marco anschloss. Cavalli komponiert zur selben Zeit für die Oper wie Monteverdi, nicht nach ihm. Als *Poppea* uraufgeführt wird (1642), gibt er schon seine eigenen Werke. 1639 wird er am venezianischen Theater San Cassiano als Komponist, Impresario und Instrumentalist besoldet. Die mythologische Tragödie und die Burleske finden bei ihm zu einem perfekten Gleichgewicht. Er zeigt eine vollständige Beherrschung der

Theatereffekte, lässt zynische *ariette*, stürmische Szenen und *lamenti* einander abwechseln – musikalische Funde, bei denen die Sparsamkeit der Mittel durch starke akustische Verführungskraft ausgeglichen wird. Cavalli

bietet der Stimme seiner klassischen Heldinnen – Circe, Cassandra, Dido, Doriclea... – sublimen *lamenti*. Verlassen, zerstört, das Antlitz von den Nägeln der Verzweiflung zerkratzt, lassen sie ihren Klagegesang verströmen.

Luigi Rossi, der Exporteur (1597-1653)

Dieser Neapolitaner aus Torre Maggiore war Schüler des Giovanni de Macque, der seinerseits bei Carlo Gesualdo in die Schule gegangen war. In den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts wurde Rossi von der Familie Barberini protegiert, aus der jene Päpste stammen, die als Mäzene den Aufschwung des römischen Barock förderten. Seine Zugehörigkeit zu diesem mächtigen Clan ermöglichte es dem Komponisten, durch Vermittlung des Kardinals Mazarin (eines weiteren Günstlings der Bar-

berini) nach Paris eingeladen zu werden, um dort *Orfeo* aufzuführen (1647). Das Pariser Publikum entdeckte den Klang des neuen Orchesters: das üppige Continuo, das den Sockel des Dramas errichtet und den Stimmen ihren Nimbus verleiht. Ein Moiré von Geigen und Celli, ein Gefunkel von Harfen und Theorben, grelle Gitarrenklänge, der zur Introspektion der Leidenschaften erforderliche tiefe Atem des Orgelpositivs: bei Rossi hüllt der Mythos sich in Wollust.

Provenzale, die neapolitanische Verführung (1624-1704)

Zur damaligen Zeit war die Partitur einer Oper variabel, sie ließ sich der Zahl der zur Verfügung stehenden Interpreten anpassen. Wanderbühnen wie die *Febi Armonici*, eine auf Operntourneen spezialisierte Truppe von Sängern und Schauspielern, lassen die Aufführungen zirkulieren. 1650 gelangt Cavallis Werk nach Süditalien. *Didone* und *Egisto* sind die ersten in Neapel aufgeführten Opern, ein Jahr später folgt *Poppea* in einer Überarbeitung Cavallis (1651); sie wird den örtlichen Gegebenheiten und dem lokalen Geschmack namentlich von Francesco Provenzale angepasst. Dieser gelehrte Kontrapunktist und Verfasser religiöser Opern wie *La colomba ferita* arbeitet zunächst für die Pfarrei San Domenico Maggiore und schließt sich später der renommierten *Cappella del Tesoro di San Gennaro* an. Sein absolut neapolitanischer Synkretismus befähigt Provenzale, je nach

religiösem oder profanem Anlass den Heiligen Geist gegen Amor auszutauschen. Im Verlauf einer sehr ausgedehnten Karriere, die ihm die Bekanntschaft des alten Cavalli und des jungen Alessandro Scarlatti ermöglicht, zeigt Provenzale sich im alten Stil ebenso virtuos wie bei der Erfindung neuer Formen. Seine kleine Theaterszene „*Squarciato appena havea*“ sticht vom großen venezianischen Lamento ab, indem sie die fast hysterischen Momente der Tarantella mit seelischer Zerrissenheit verschränkt – eine wahre Parodie von Rossis Werk. Das *recitar cantando* bietet manchmal eine noch unerwartetere, politische Facette: Das nach dem Tod Gustavs II. Adolf in der Schlacht bei Lützen von Rossi komponierte *Lamento della Regina di Svezia* konfrontiert den Hörer mit den Gräueln des Dreißigjährigen Kriegs. Die Opernkunst war stets ein Kind ihrer Zeit.

anne sofie von otter MEZZOSOPRAN

Die Mezzosopranistin Anne Sofie von Otter genießt als eine der besten Sängerinnen ihrer Generation hohes internationales Ansehen. Aus ihrer Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon ist eine Vielzahl von Aufnahmen hervorgegangen, die mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurden: dem Preis der International Record Critics Association, die sie zur Künstlerin des Jahres kürte, einem Grammy Award als „Best Vocal Recording“ in der Kategorie Klassik (*Des Knaben Wunderhorn* von Mahler), einem Diapason d'or für die Einspielung schwedischer Lieder mit dem Pianisten Bengt Forsberg, ihrem ständigen Begleiter bei Liedinterpretationen. Das Album *For the Stars* entstand in Zusammenarbeit mit der Pop-Legende Elvis Costello. Nach den *Love Songs* mit dem legendären Jazz-Pianisten Brad Mehldau und Berlioz' *Nuits d'été* mit den Musiciens du Louvre unter der Leitung von Marc Minkowski war dies bereits ihre dritte Einspielung für Naïve. Internationalen Ruhm hat sich Anne Sofie von Otter mit ihrer aufsehenerregenden Interpretation des Octavian in *Der Rosenkavalier* u.a. im Royal Opera House Covent Garden, an der Bayerischen Staatsoper, der Pariser Opera national und der Wiener Staatsoper erworben. In dieser Rolle war sie auch in mehreren Aufführungen mit James Levine an der New Yorker Metropolitan Opera zu sehen; ihre Auftritte unter der Leitung von Carlos Kleiber wurden auf DVD aufgezeichnet. In weiteren herausragenden Operngesamtaufnahmen trat sie in *Le nozze di Figaro* unter der Leitung von James Levine auf, in *Orfeo ed Euridice* unter der Leitung von John Eliot Gardiner und in *Ariadne auf Naxos* unter Giuseppe Sinopoli. Anne Sofie von Otter ist bei den renommiertesten Dirigenten, Orchestern und Opernhäusern der Welt nach wie vor sehr gefragt. Unter ihren jüngsten Engagements sind zu nennen: ihr Debüt an der Oper Frankfurt mit Charpentiers *Médée*, ihre Interpretation der Gräfin Geschwitz (*Lulu*) an der Metropolitan Opera sowie *Das Lied von der Erde* mit Jonas Kaufmann und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Claudio Abbado, ein Konzert, das anlässlich des 100.Todestages von Gustav Mahler im Fernsehen übertragen wurde.

sandrine piau SOPRAN

Die Sopranistin Sandrine Piau verfügt über eine ausgesprochen breites Repertoire. In ihren zahlreichen Aufnahmen (exklusiv mit Naïve) bestätigt sie ihre Ausnahmestellung innerhalb der neuen Generation französischer Sängerinnen. Auf der Opernszene wechselt sie zwischen Barock, Klassik und Moderne; Konzerte gab sie bereits unter der Leitung von Myung-Whun Chung, Daniel Harding, Kurt Masur, Philippe Herreweghe, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Christophe Rousset, Miche Corboz, Ivor Bolton... Bei Liederabenden trat sie mit zahlreichen Partnern auf, insbesondere mit Susan Manoff in der Carnegie Hall. Sie wurde 2006 zum Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt und 2009 bei den Victoires de la musique classique als Gesangsinterpretin des Jahres ausgezeichnet.

susanna sundberg ALT

Die schwedische Altistin Susanna Sunderberg, die kürzlich an der Königlichen Oper Stockholm Händels *Messias* sang und als Mercedes in *Carmen* auftrat, hat an der Sibelius-Akademie in Helsinki und am Musikkolleg der Oper Stockholm Gesang studiert. Ihr Repertoire umfasst Opern des 19. Jahrhunderts (Bizet, Mascagni, Wagner, Verdi...) sowie Oratorien des 18. Jahrhunderts (Bach, Pergolesi, Mozart...). Susanna Sundberg erhielt das Bayreuthstipendium der schwedischen Wagnergesellschaft für 2008. Im Jahr 2007 gewann sie bei der Kokkola Lied Competition (Finnland) den ersten Preis und einen Sonderpreis bei der Sibelius Singing Competition.

leonardo garcía alarcón DIRIGENT

Leonardo García Alarcón studierte zunächst Klavier in Argentinien und setzte sein Studium dann in Europa bei der Cembalistin Christiane Jaccottet am Conservatoire de Genève sowie theoretischen Bereich am dortigen Centre de musique ancienne fort. Er schloss sich dem Ensemble Elyma an und wurde Assistent von Gabriel Garrido, bevor er 2005 sein eigenes Ensemble, die Cappella Mediterranea, gründete. Seit 2010 ist Leonardo García Alarcón für drei Jahre Artist in Residence am Centre culturel de rencontre Ambronay sowie künstlerischer Leiter des Kammerchors Namur. Seither tritt er als Gastdirigent bei Opern, Festivals und in Konzertsälen der ganzen Welt auf: Festival d'Aix-en-Provence, Opéra de Lyon, Festival d'Ambronay, Wiener Konzerthaus, Teatro Colón in Buenos Aires, Grand-Théâtre de Genève, Teatro de la Zarzuela in Madrid, Concertgebouw Amsterdam, Opéra de Monte-Carlo, Théâtre des Champs-Élysées, Wigmore Hall in London, Gulbenkian Foundation in Lissabon, Festival de la Chaise-Dieu, Teatro Massimo in Palermo... Seine Aufnahmen mit der Cappella Mediterranea wie auch mit dem Kammerchor Namur wurden von der Kritik einhellig begrüßt. Seine künstlerische Tätigkeit schließt auch die Ausbildung junger Musiker ein. Er ist als Professor der Klasse *Maestro al cembalo* und Leiter der Barockgesangsausbildung für Berufsschoristen am Genfer Conservatoire supérieur de musique tätig. Mit der Académie d'Ambronay und der Académie d'Aix-en-Provence arbeitet er bei der beruflichen Eingliederung junger Sänger zusammen. Seine Leidenschaft für die Stimme und seine Begeisterung für musikalische Entdeckungen führten Leonardo García Alarcón zur Erforschung der für die südliche Barockmusik kennzeichnenden ästhetischen Ideale und dazu, sie im Norden zur Geltung zu bringen. In der Vermittlung zwischen Süden und Norden bewährt sich seine Schöpferkraft, da er – ganz wie das dem Homogenen entgegengesetzte Denken des Humanismus und des Barock – die Unterschiedlichkeit von Sprachen und Geschmacksrichtungen als sein ureigenes Betätigungsfeld empfindet.

ensemble cappella mediterranea

Im Jahr 2005 gründete Leonardo García Alarcón das Ensemble Cappella Mediterranea mit dem Ziel, die Quellen der ästhetischen Ideale der großen Musiker des südlichen Europa zu erkunden. In seltenem Einklang mit seinem künstlerischen Leiter setzt sich das Ensemble zur Aufgabe, gestützt auf jüngste musikwissenschaftliche Entdeckungen der italienischen Rhetorik das Herangehen an den musikalischen Barock in Südeuropa in eine neue Richtung zu lenken, die in südeuropäischer Volksmusik noch lebendigen barocken Parameter zu kodifizieren und schließlich die für alle Künste von der Renaissance bis zum Barock typischen Süd-Nord-Wanderung anders abzustecken. Cappella Mediterranea erkundet die drei bedeutendsten Musikgattungen des Anfangs des 17. Jahrhunderts: das Madrigal, das polyphone Motett und die Oper. Die dem Ensemble eigene Herangehensweise und die Qualität seiner Interpretation trugen ihm die Anerkennung der internationalen Presse ein. Die Barbara Strozzi, Giovanni Giorgi, Zamponi und Falvetti gewidmeten Aufnahmen haben Maßstäbe gesetzt. Mit einer Aufnahme von Falvettis *Nabucco* wird das Ensemble seine Arbeit an Neuentdeckungen fortsetzen. 2011 begleitete die Cappella Mediterranea seine Zusammenarbeit mit renommierten Interpreten mit der Mezzosopranistin Anne Sofie von Otter in der Abteikirche Ambronay, in der Londoner Wigmore Hall und im Théâtre des Champs-Élysées fort. Eines der bahnbrechenden Projekte für das Jahr 2012 ist die Interpretation des im Vorjahr entdeckten, seit seiner Uraufführung in Messina 1683 nie wieder gezeigten Werks *Nabucco* von Michelangelo Falvetti. Auf Einladung der Académie d'Aix en Provence, wird die Cappella Mediterranea 2013 Cavallis Oper *Elena* unter der Leitung von Leonardo García Alarcón aufführen.

Si douce est la peine
 Que j'ai dans le cœur,
 Que je vis comblé
 Pour une cruelle.
 Au ciel de beauté
 S'accroisse rigueur,
 Pitié disparaisse :
 Toujours comme roc
 Dans les flots d'Orgueil
 Sera ma constance.

Que l'espoir trompeur
 S'éloigne de moi,
 Que joie ni repos
 Sur moi ne descendent ;
 Que l'inhumaine que j'adore
 Me refuse le réconfort
 De tendre merci :
 Parmi les tourments infinis,
 Parmi l'espérance trahie
 Vivra ma constance.

Par feu ou par gel
 Je n'ai de repos,
 Au havre du Ciel
 Trouverai la paix.
 Puisqu'un coup mortel
 D'un trait inflexible
 A blessé mon cœur,
 Changeant ma fortune,
 Le dard de la mort
 Le saura guérir.
 Si ce cœur barbare
 Qui ravit le mien,

Monteverdi, *Si dolce è 'l tormento*

Si dolce è 'l tormento
 Ch'in seno mi sta,
 Ch'io vivo contento
 Per cruda beltà.
 Nel ciel di bellezza
 S'accreschi fieraezza
 Et manchi pietà:
 Che sempre qual scoglio
 All'onda d'Orgoglio
 Mia fede sarà.

La speme fallace
 Rivolgam' il piè.
 Diletto ne pace
 Non scendano a me.
 E l'empia ch'adoro
 Mi nieghi ristoro
 Di buona mercè:
 Tra doglia infinita,
 Tra speme tradita
 Vivrà la mia fè.

Per foco e per gelo
 Riposo non hò.
 Nel porto del Cielo
 Riposo haverò.
 Se colpo mortale
 Con rigido strale
 Il cor m'impiegò,
 Cangiando mia sorte
 Col dardo di morte
 Il cor sanerò.
 Se fiamma d'amore
 Già mai non senti

So sweet is the torment
Which resides in my heart
That I live contented
By a cruel fair.
In the heaven of beauty,
Let disdain increase
And pity be lacking,
Still like a rock
In a sea of pride
My constancy will remain.

Let false hope
Turn from me,
And peace and joy
Never fall to my lot.
And let the pitiless one I adore
Deny me the solace
Of kind compassion:
In infinite sorrow,
In hope betrayed,
My constancy will live on.

Between fire and ice
I have no rest;
In the haven of paradise
I will find rest.
If the mortal impact
Of a merciless dart
Has wounded my heart,
Changing my fate,
The arrow of death
Will heal that heart.
If the flame of love
Was never felt

So süß ist die Pein
In meiner Brust,
dass ich mich freue
Der grausamen Schönen.
Am Himmel der Schönheit
Nimmt die Bosheit zu
Und Mitleid schwindet:
Doch fest wie ein Fels
In den Fluten des Hochmuts
Steht meine Treue.

Die trügerische Hoffnung
Entfernt sich von mir
Weder Freude noch Ruhe
Steigen zu mir herab.
Und die Böse, die ich liebe
Verweigert mir den Trost
Rechtschaffenen Dankes:
In unendlichem Schmerz,
In verratener Hoffnung
Lebt meine Treue.

In Feuer und Eis
Finde ich keine Ruh,
Im Hafen des Himmels
Werde ich sie finden.
Da ein heftiger Strahl
Mit tödlichem Schlag
Das Herz mir versehrte,
Mein Schicksal wendend
Wird des Todes Stachel
Das Herz mir heilen.
Wenn die Flamme der Liebe
Niemals berührte

Jamais ne sentit
La flamme d'amour ;
Et si la cruelle
Qui charma mon âme
M'ôte sa pitié,
Qu'un jour elle puisse,
Contrite, éplorée,
Pour moi soupirer.

3

POPPEE, NÉRON

Enfin je te vois, enfin je t'étreins,
Enfin tu es à moi, enfin je t'enlace,
Je ne souffre plus, je ne meurs plus,
Ô ma vie, ô mon trésor.

Je suis tien / tienne, mon espérance,
Dis-le, dis-le encore, idole de mon cœur,
Tu es enfin mon bien
Et mon cœur et ma vie, oui.

Enfin je te vois, enfin je t'étreins...

4

De ses rayons dorés l'étincelante aurore
À peine avait chassé les nocturnes effrois
Pour rendre aux mortels, avec le soleil nouveau,
Le jour tant désiré,
Que, pantelant, et d'affliction rempli,
Un dolent messenger
S'approche du palais de la Reine de Suède
Et, de tristes accents faisant vibrer les airs,
Il fait entendre ces paroles :

Quel rigido core
Ch'il cor mi rapi,
Se nega pietate
La cruda beltate
Che l'alma invaghi:
Ben fia che dolente,
Pentita e languente
Sospirimi un di.

Monteverdi, *Pur ti miro*

POPPEA, NERONE

Pur ti miro, pur ti stringo,
Pur ti godo, pur t'annodo,
Più non peno, più non moro,
Ô mia vita, ô mio tesoro.

Io son tua/Tuo son io, speme mia,
Dillo di, l'idol mio,
Tu sei pur, sì mio ben,
Sì mio cor, mia vita sì.

Pur ti miro, pur ti stringo...

Provenza, *Squarciato appena havea*

Squarciato appena havea,
Con strali d'oro i tenebrosi horrori
La riluciente aurora,
A rendere ai mortali,
Col nuovo sole, il desiato giorno,
Quando anelante e mesto
Ecco che giunto
Un messenger dolente,
Alla reggia s'invia

By that hard heart
That stole my heart;
If pity is denied me
By that cruel beauty
Who ravished my soul;
Then one day, sorrowing
Repentant and pining,
Let her sigh for me.

POPPAEA, NERO

At last I see you, at last I enjoy you,
At last I embrace you, at last I entwine you;
I grieve no more, I die no more,
O my life, O my treasure.

I am yours, my hope,
Say it, say it, my idol,
You are finally mine, yes, mine,
Yes, my heart, my life, yes.

At last I see you, at last I enjoy you . . .

Scarcely had shining dawn,
With its golden rays, dispelled
The dark mysteries of night,
To restore to mortals,
With the new sun, long-awaited day,
When behold,
Breathless and afflicted,
A doleful messenger
Approached the palace

Dieses feste Herz,
Das das Herz mir raubte,
Wenn das Mitleid mir weigert
Die grausame Schöne
Die mir die Seele verzückt:
So mag sie mit Schmerzen
Reuevoll sehnend
Eines Tages nach mir seufzen.

POPPÄA, NERO

Dich betrachte ich, dich umfasse ich,
Dich besitze ich, dich umschlinge ich,
Nicht mehr leide ich, nicht mehr sterbe ich,
Oh mein Leben, oh mein Schatz.

Ich bin dein, Sehnsucht mein,
Sag es, sprich, du mein Idol,
Du bist, bist wahrhaft
[mein höchstes Gut,
Ja mein Herz, ja mein Leben.
Dich betrachte ich, dich umfasse ich...

Kaum hat mit goldenen Strahlen
Leuchtend Aurora die Schrecken des Dunkels
Durchdrungen, den Sterblichen mit neuer Sonne
Den ersehnten Tag zu bringen,
Da naht atemlos und niedergeschlagen
Ein schmerzbeladener Bote
Dem Palast der Königin von Schweden
Und mit flehender Stimme die Lüfte bewegend
Spricht er dergleichen Töne:

« La belle Marguerite,
fa li la li ré la,
Est blanche comme fleur. »

Aussitôt introduit,
Le triste ambassadeur, entrant dans le palais,
Avec respect s'incline
Aux pieds de la Reine
Et, d'une voix plaintive,
Il lui tient aussitôt
Ce funeste langage :
« À Rome s'en allait
Frère Jacopino,
Un bourdon sur l'épaule,
Un manteau sur le dos. »

À peine a-t-elle appris la terrible nouvelle :
« Pauvre de moi ! dit-elle, ainsi Gustave est
[mort ?
Ainsi le puissant Roi des Goths
Sans vie et sans vengeance est étendu à terre,
Et la douleur ne me tue pas ? »
Enfin, par le chagrin vaincue,
Pâle soudain, les yeux sans flamme,
D'une voix plaintive et suave
Qui d'un cœur endurci pourrait tirer des pleurs,
Elle exhale en ces mots sa déchirante plainte :
« Mes bons amis, fa la lé ra,
Je suis mariée, moi, Cotognella, depuis six mois !
J'en ai trouvé un de Padoue

Della Sveta Regina
E, con flebile voce
Ferendo l'aura e i venti,
Formò simili accenti:
"La bella Margherita,
Fa li la li re la,
È bianca quant'un fior."

AmMESSO in un istante,
Il mesto ambasciador entro la reggia,
Riverente s'inchina
A piè della Regina,
E con voce dolente,
Così rivolta a quella
L'infelice favella:
"Fra Jacopino
A Roma se n'andava,
Bordon in spalla
E in collo una schiavina."

Udite appena l'infelice nuove,
Dunque, misera, disse:
"Il mio Gustavo è morto?
Dunque il gran Re de Gothi esangue cadde,
Invendicato al suolo,
E non m'uccide il duolo?"
Poscia dal dolor vinta,
Fatta pallida e smorta,
Con voce flebile e soave,
Da mover a pietà un cor crudele,
Così seguì l'amare sue querele:
"Amici miei, fa la le ra, son maritata
Cotognella già mesi sei.
Ho trov'un Paduan fatt'a mio modo

Of the Queen of Sweden
And, rending the air
With plaintive voice,
Uttered these words:
'Lovely Margherita,
fa li la li re la,
Is as white as a flower.'

Admitted forthwith,
The sad ambassador entered the palace,
Bowed respectfully
At the Queen's feet,
And in a mournful voice
Addressed her
In these unhappy terms:
'Brother Jacopino
Set off for Rome,
A pilgrim's staff on his shoulder
And gown on his back.'

No sooner did she hear the dreadful news
Than, wretched, she said:
'Then my Gustav is dead?
Then the mighty King of the Goths lies lifeless,
Unavenged, on the ground,
And my sorrow does not kill me?'
Thereupon, overcome by grief,
She grew pale and wan,
And in a sweet and plaintive voice
That would move even a heart of stone to tears,
She made this painful declaration:
'My friends, fa la le ra,
I, Cotognella, have been married for six months!
I've found a Paduan just the way I like them,

„Die schöne Margarita,
falli lalli lera,
Ist weiß wie eine Blume.“

Sogleich eingelassen,
Betritt der traurige Bote den Palast,
Neigt sich ehrfürchtig
Zu Füßen der Königin
Und mit klagender Stimme
Eröffnet er ihr
Die unglückselige Botschaft:
„Bruder Jakob ging nach Rom,
Den Stab auf der Schulter, die Kutte am Hals.“
Kaum hört sie die unselige Nachricht:
„Ich Ärmste! So sagt er, mein Gustav ist tot“

So fiel denn der große König der Goten
Leblos und ungerächt zu Boden,
Und mich rafft der Schmerz nicht dahin?“
Sodann, von Pein überwältigt,
Wird sie bleich, ihr stockt das Blut,
Und mit flehender, süßer Stimme
Die das grausamste Herz gerührt hätten,
Setzt sie ihre bittere Klage fort:

„Liebe Freunde, falla lera,
Ich, Cotognella, seit sechs Monaten verheiratet,
Hab einen aus Padua gefunden, der mir passt.
Er ist so gut, barabim biribio,

Fait à mon goût,
Il est si bon, barambim biribio,
Vive ce mari-là ! »
De douleur infinie à cet instant frappée,
Voici que la veuve affligée,
En invoquant Gustave, son époux bien-aimé,
Succombant au chagrin tombe aux bras
[de la mort.

Des dames éplorées alors les cris redoublent
Et s'envolent au ciel pour fléchir les étoiles.
L'une, pourtant, plus sage et plus chère
[à son cœur,

À la pauvre mourante apportant réconfort,
Lui tient à peu près ce langage :
« Qui t'a fait ces petits souliers
Qui te vont si bien, Girometta ?
Mon amoureux me les a faits,
Qui m'aime si fort, Girometta ! »

Tandis que tous faisaient silence,
Attentifs aux propos de celle qui parlait,
La belle, languissant, éclate en un sanglot
Et, à Gustav en pensée s'adressant,
Telle une nouvelle bacchante,
En un cri tout à coup elle lance ces mots :
« Ça, tu n'es pas le coq de Mona Fiore,
Car sitôt descendu, v'la qu' tu veux remonter ! »

Puis, de penser changeant,
Il semble que la reine à la raison revienne,
Elle presse contre son sein
Celui qui l'a blessée à mort,
Et on l'entend alors prononcer ces paroles :

L'è tanto buon, barambim biribio,
Viva pur' sto mario!"
Da cordolio infinito all'hor percossa
La vendovella afflitta
Invocando Gustavo,
L'amato suo consorte,
Cade vinta dal duolo in grembo a morte.
Qui s'accrebar le strida
Dell'afflitte donzelle
Ch'al ciel s'en giran a impetosir le stelle.
Una però più saggia
E tra dolor più cara
All'egra moribonda
Si volge a consolarla
E in tali accenti parla:
"Chi t'a fatte queste scarpete
Che ti stan si ben, Girometta?
Me l'ha fatte lo mio amore
Che mi vuol gran ben, Girometta."

Mentre tacquero tutte
Ad ascoltar la parlatrice intente,
Proruppe in un sospiro
Quella bella languente
E, volta al suo Gustavo col pensier,
Quasi nuova baccante,
Grida con tai parole in un istante:
"Gallo di Mona Fiore non sei già tu,
Ch'a pena sceso sei, vuoi montar sù."

Poscia pensier cangiando,
Par che torni in se stessa
E quasi accolga in seno
Chi a morte la ferì
S'ode parlar così:

He's so good, barambim biribio,
 Long live that husband!
 Then, struck with infinite desolation,
 The afflicted widow,
 Invoking Gustav,
 Her beloved consort,
 Overwhelmed by grief, fell into the bosom of death.
 Now the cries of the distressed ladies
 Grew louder,
 And rose to Heaven to move the stars to compassion.
 But one, wiser
 And dearer to her in her grief,
 Turned to the weak, dying sovereign
 To console her,
 Speaking in this wise:
 'Who made you those little shoes
 That fit you so well, Girometta?
 My sweetheart made them for me,
 Who loves me so much, Girometta!'

While all were silent,
 Listening intently to the lady who spoke,
 The fair languishing queen
 Uttered a sigh,
 And, thinking she was addressing Gustav,
 Like some new bacchante
 Suddenly burst out with this cry:
 'For sure, you're not Mona Fiore's cock,
 For no sooner are you down than you want up again!'

Then, as a new thought came to her,
 She seemed to regain her senses;
 She pressed to her bosom
 The man who had dealt her this mortal blow,
 And was heard to speak thus:

Hoch soll dieser Gatte leben!“
 Von unendlicher Qual durchdrungen
 Fällt die erschütterte Witwe
 Gustav, den geliebten Gatten, anrufend
 Von Schmerz entseelt, dem Tod in die Arme.
 Da steigen die Schreie der bestürzten Hofdamen
 Verdoppelt zum Himmel empor,

[die Sterne zu erweichen.
 Doch eine, weiser und im Schmerz ihr näher,
 Wendet sich tröstend an die arme Sterbende
 In etwa mit folgenden Worten:
 „Wer hat dir deine Schuhchen gemacht,
 Die dir so gut stehn, Girometta?
 Ja, die hat mir mein Liebster gemacht,
 Der mich sehr gerne mag, Girometta!“

Alles schweigt still,
 Der Sprecherin lauschend,
 Da entringt sich der sehnenen Schönen ein Seufzer
 Und, in Gedanken an Gustav gewandt,
 Bricht sie, eine neue Bacchantin,
 Plötzlich in den Schrei aus:
 „Der Hahn von Mona Fiore, nein nein,
 [der bist du nicht,
 Denn kaum bist du herab,
 [willst du schon wieder drauf.“

Sodann anderen Sinnes werdend
 Und sich insoweit besinnend
 Drückt sie fast an ihre Brust
 Den, der sie tödlich traf,

« Va, bisque, ricane,
 Sans t'embarrasser,
 Grogne et puis regrogne
 Contre qui re-regrognera,
 Car de tout cela,
 Moi, je n'ai que faire,
 Pourvu que je raille
 Avec qui me plaît.
 Avec mon petit frère
 Qui semble un paladin,
 Je veux aller raillant
 Dans tout le voisinage,
 À tous les instants
 Du jour et de la nuit. »

Ainsi la belle au délire succombe
 Et, s'affaissant, de tous éveille la pitié ;
 Alors on entendit, en des accents funèbres,
 De la reine suédoise, immobile et sans vie,
 Mille dames en pleurs déplorer le trépas,
 À cette infortunée chacune répétant :
 « Il est mort, Saïone,
 Vous, grands et petits,
 Chantez tous en chœur
 En un faux-bourdon :
 Il est mort, Saïone ! »

5

POPÉE

Seigneur, je renaiss aujourd'hui,
 Et les premières fleurs de cette vie nouvelle,
 Je veux qu'elles soient des soupirs,
 Et qu'ils t'apportent l'assurance
 Qu'en renaissant, pour toi je languis et me meurs,
 Et mourant et vivant sans cesse je t'adore.

“ Caccia su e ghigna
 E non ti dubitar
 Grugna e rigrugna
 Con chi vuol ringragnar.
 Ch'io per me tanto
 Non me ne curo, già
 Pure ch'io ghigni
 Con quello che mi vâ.
 Col mio fratellino,
 Che pare un paladino,
 Voglio andar ghignando
 Per questo contorno
 A tutte le hore
 Di notte e di giorno. ”

Così la bella delirando va,
 Sì che dal duolo uccisa
 Sol col cader desta in altrui pietà,
 Onde morta ed esangue Sveti la Regina
 Mille donzelle accompagnar col pianto
 S'odono in mesto suono, e all'infelice
 Ognuno così dice:
 “ È morto Saione
 Voi grandi e piccini
 Cantate vicini un falso bordone:
 È morto Saione! ”

Monteverdi, *Signor, oggi rinasco*

POPPEA

Signor, oggi rinasco, ai primi fiori
 Di questa nova vita,
 Voglio che sian sospiri
 Che ti faccian sicuro
 Che, rinata, per te, languisco e moro,
 E morendo e vivendo ogn'hor t'adoro.

'Go on then, lose your temper, mock,
Don't hesitate,
Grumble and grumble again
At anyone who grumbles back at you.
Whatever you do,
I don't care,
As long as I can mock
Whoever I like.
With my little brother,
Who looks like a paladin,
I want to go mocking
All through the neighbourhood,
At all hours
Of the day and the night.'

Thus the fair one raved on,
Until, suffocated by grief, she swooned,
Arousing the pity of all;
Then was heard the dismal sound
Of a thousand ladies mourning
The pale and lifeless Queen of Sweden,
Each of them repeating to the poor unfortunate:
'Saione is dead!
All of you, great and small,
Sing in chorus
A fa-burden:
Saione is dead!'

POPPAEA

Lord, today I am reborn,
To the first blossoms of this new life.
I want them to be sighs
Which assure you
That, reborn, for you I languish and die,
And dying and living will always adore you.

Und man hört sie sagen:
„Jag davon und lache
Und zögere nicht
Grunze und begrunze
Den, der zurückgrunzen will.
Denn mit alle dem
Hab ich nichts zu tun,
Solange ich spotte
Mit dem, der mir passt.
Mit meinem kleinen Bruder,
Ein wahrer Paladin,
Möchte ich Unfug stiften
In der ganzen Nachbarschaft
Zu jedweder Stunde
Nachts und am Tag.“
So fällt die Schöne dem Wahn anheim
Und der Schmerz rafft sie dahin.
Ihr Fall rührt die Anwesenden
Und so hört man tausend Damen
Die tote und leblose Königin von Schweden
Mit traurigem Gesang beklagen
Und zu der Unseligen jede so sprechen:
„Saione ist tot,
Ihr Großen und Kleinen,
Singt alle zusammen
Im Chor und Refrain
Saione ist tot!“

POPPÄA

Herr, heute bin ich wiedergeboren,
[mit der ersten Blüte
Dieses neuen Lebens
Mögen Seufzer ihm entspringen
Die dir beteuern
Dass, wiedergeboren, nach dir ich mich

NÉRON

Aujourd'hui, j'en ai fait promesse,
Tu seras mon épouse.

POPÉE

Je ne puis espérer voir un jour plus heureux.

NÉRON

Par le trône de Jupiter, et par le mien,
Tu seras aujourd'hui, je t'en fais le serment,
De Rome impératrice,
Je t'en donne à présent ma royale parole.

POPÉE

Ta royale parole ?

NÉRON

Je t'en donne à présent ma royale parole.

POPÉE

Idole de mon cœur, voici l'heure venue
De jouir d'un bien que j'adore.

POPÉE, NÉRON

Plus d'obstacle ou d'ennui pour nous venir
[troubler !

Mon cœur n'est plus dans ma poitrine :
Tu me l'as dérobé, oui, oui,
De mon sein l'a ravi
L'azur étincelant de tes beaux yeux.
Par ta faute, ô mon bien, mon cœur s'en est allé.
J'étreindrai dans mes bras amoureux
Celle/Celui qui m'a blessé(e)... Hélas !

NERONE

Oggi, come promisi,
Mia sposa tu sarai.

POPPEA

Sì caro di, veder non spero mai.

NERONE

Per il trono di Giove, e per il mio,
Oggi sarai, ti giuro,
Di Roma imperatrice,
In parola regal te n'assicuro.

POPPEA

In parola regal?

NERONE

In parola regal te n'assicuro.

POPPEA

Idolo del cor mio, giunta è pur l'ora
Ch'è del mio ben godrò.

POPPEA, NERONE

Non più s'interporrà noia ò dimora.
Cor nel petto non hò:
M'el rubasti, sì, sì,
Dal sen me lo rapi
De' tuoi begl'occhi il lucido sereno.
Per te, ben mio, non hò più core in seno.
Stringerò tra le braccia innamorata
Chi mi trafisse... Ohimè!

[verzehre und sterbe
Und lebend und sterbend dich immerzu anbete.

NERO
Today, as I promised,
You will be my wife.

POPPAEA
So dear a day I never hoped to see.

NERO
By Jupiter's throne and by mine,
Today, I swear it, you will be
Empress of Rome;
I give you my royal word.

POPPAEA
Your royal word?

NERO
I give you my royal word.

POPPAEA
Idol of my heart, the hour has come
For me to delight in my treasure.

POPPAEA, NERO
No further obstacle or delay will come between us!
I no longer have a heart in my breast:
You have stolen it from me, yes, yes,
It has been ravished from my bosom
By the serene radiance of your fair eyes.
Because of you, my love, I no longer have
[a heart in my breast.
I will press in my loving arms

NERO
Heute, wie ich es versprach,
Wirst du meine Gattin.

POPPÄA
Einen glücklicheren Tag kann ich mir nicht erhoffen.

NERO
Bei Jupiters Thron und dem meinen:
Heute wirst du, ich schwöre es dir,
Roms Kaiserin
Mein königliches Wort gebe ich dir.

POPPÄA
Dein königliches Wort?

NERO
Mein königliches Wort gebe ich dir.

POPPÄA
Idol meines Herzens, dann ist die Stunde da,
Mich meines höchsten Gutes zu erfreuen.

POPPÄA, NERO
Nichts wird uns mehr hindern oder trennen,
Mein Herz ist nicht mehr mein:
Du hast es mir geraubt, oh ja,
Der Brust hat es entrissen
Deiner schönen Augen lichter Schein.
Deinetwegen, höchstes Gut, schlägt mir kein Herz in der Brust.
Ich werde mit liebenden Armen umfassen
Was mich durchbohrte, ach!

Tes heures fortunées jamais ne cesseront,
 Si je me perds en toi,
 En toi je me retrouverai,
 Et pour me perdre encor, chère, je reviendrai,
 Car je veux pour toujours être perdu(e) en toi.

7

Un cavalier blessé,
 De sueur, de poussière et de sang tout couvert,
 Quittant son coursier hors d'haleine,
 Tombe, ou s'incline, je ne sais,
 Aux pieds de la Reine suédoise.
 Il dit : « Mars incertain et périlleux anime
 En un rude combat l'Autrichien et le Goth ;
 Moi, de coups transpercé, je viens ici mourir,
 Afin que de tes pleurs le Souverain occis
 Reçoive les derniers offices.
 Pleure l'injustice du ciel,
 Ah ! pleure, Reine, hélas !
 Gustav est mort. »
 Alors cent jeunes filles
 En un déluge d'or défirent leurs cheveux,
 Se frappèrent la face
 Et, ayant entendu si funeste nouvelle,
 En un cri douloureux la Reine s'exclama :

« Qu'on m'envoie, par pitié, quelqu'un pour me tuer !
 Ô mon Seigneur et Roi, qui te ravit à moi ?
 Glaive cruel, glaive barbare,
 Qui en des flots ardents a répandu son sang,
 Pourquoi ne viens-tu pas répandre aussi
 [le mien ?

Non interrotte havrai l'hore beate, nò,
 Se son perduto(a) in te,
 In te mi troverò
 E tornerò à riperdermi ben mio,
 Che sempre in te perduto(a).

Rossi, *Lamento de la Regina di Suezia*

Un ferito cavaliere, di polve,
 Di sudor, di sangue asperso,
 L'anelante Corsiero
 Lassa, ne sò s'ai piè cade ò s'inchina
 De la Sveta Regina.
 Dice: "L'Austriaco e'l Goto
 Incerto Marte e periglioso stringe;
 lo trafitto colà qui a morir vengo,
 Acciò del pianto tuo gl'estremi ufficij
 Habbia l'ucciso Rè.
 Piangi del cielo il torto,
 Piangi Regina, ohimè! Gustavo è morto."

Sciolser cento Donzelle i biondi crini
 In un diluvio d'oro,
 Si percossero il viso,
 E à si funebre avviso
 Esclamò la Regina
 Con dolorose strida:

"Datemi, per pietade, un che m'uccida!
 O mio Signore e Rè, chi mi t'hà tolto?
 Barbara, fiera spada,
 Ch'il suo sangue spargest'in caldo rio,
 Deh, che non sparg'il mio?"

Her/him who has wounded me – alas!
Your blest hours will never cease:
If I am lost in you,
In you I will find myself once more,
And I will return to lose myself again, my love,
For I wish to be forever lost in you.

A wounded horseman,
Spattered with dust, sweat, and blood,
Dismounted from his panting steed,
And fell or bowed, I know not which,
At the feet of the Queen of Sweden.
He said: 'Mars locks the Austrian and the Goth
In uncertain and perilous combat;
Pierced with wounds, I come here to die,
So that my tears may pay a last tribute
To my dead sovereign.
Weep at Heaven's injustice,
Weep, O Queen, alas! Gustav is dead.'

Then a hundred ladies-in-waiting loosened
Their blonde locks in a shower of gold,
And struck their faces,
And, on hearing the dismal news,
The Queen exclaimed
With sorrowing cry:

'For pity's sake, let someone slay me!
O my Lord and King, who has torn you from me?
Cruel, merciless sword
That shed his blood in warm streams,
Why do you not come to shed mine too?
Must then the indomitable monarch of the North

Die seligen Stunden werden nicht mehr enden.
Wenn ich mich in dir verliere,
In dir werde ich mich wiederfinden
Und mich erneut in dir verliere, mein höchstes Gut,
Der ich immer in dir verloren sein will.

Ein verwundeter Reiter
Voll Staub, Schweiß und Blut,
Lässt sein abgekämpftes Ross stehen,
Sürzt oder verneigt sich, wer weiß,
Zu Füßen der schwedischen Königin
Und spricht: „Den Österreicher und den Goten
Führt der unbeständige und gefährliche
[Mars zusammen.

Dort vom tödlichen Hieb durchbohrt,
komme ich hierher, um zu sterben,
Damit der erschlagene König
Deiner Klage letzten Dienst empfangen.
Beweine die Ungerechtigkeit des Himmels.
Weine, Königin, ach!
Gustav ist tot.“
Nun lösten hundert Hofdamen
Ihr blondes Haar in goldene Flut auf.
Schlugen sich ins Gesicht
Und bei der unheilvollen Nachricht
Schrie die Königin schmerzhaft auf:

„Gebt mir aus Barmerzigkeit einen, der mich tötet!
Oh mein Herr und König, wer hat dich mir geraubt?
Barbarisches, grausames Schwert,
Das in heißen Fluten dein Blut vergoss,
Ach, warum vergießt du nicht das meine?

Le monarque invaincu des Ourses boréales
 Sous le fer de la mort incline donc le chef ?
 Ainsi je ne le verrai plus,
 Oubliant et l'armure et les rigueurs de Mars,
 Jouir de notre amour,
 Plus jamais il ne m'aimera ?
 Qu'on m'envoie, par pitié, quelqu'un pour me tuer !
 Seule une lèvres fausse a pu me dire heureuse,
 Ah ! puisqu'un seul instant a fait tout
 [mon malheur !
 Fortune mensongère !
 De tes faveurs trompeuses
 Je croyais bien déchoir, mais point tomber
 [encore.
 Ah ! mort ! Ah ! sort perfide !
 Qu'on m'envoie, par pitié, quelqu'un pour me tuer !

Las ! de tant d'épées entourée,
 Je n'en puis obtenir une pour me frapper ?
 Mais que dis-je ? Quel est ce discours ?
 Ainsi le Roi pourrait demeurer sans vengeance
 Et laisser impuni qui lui donna la mort ?
 Allons, mes sujets valeureux,
 Suédois, Goths et Biarmis,
 Vous qui de la Baltique aux froidures du Rhin
 Avez fait plier tous les peuples,
 Terreur de l'univers et foudres de la guerre,
 Répandez sur la terre un déluge de sang,
 Que par vos mains chaque cité s'enflamme,
 Chaque province brûle !
 Tuez, frappez, sans merci pour les misérables !
 Au farouche Germain, à l'ibère cruel,
 À l'Italique téméraire,
 Il ne faut plus parler de paix !
 Mais que dis-je, insensée ? Hélas ! dolente veuve,

Dunque l'invitto regnator dell' Orse
 Sotto il ferro di morte il capo inchina,
 Et io no'l vedrò più, deposto l'elmo
 E'l martial rigore, gioir del nostro Amore,
 E più non m'amerà ?
 Datemi un che m'uccida,
 Ah! per pietà! Chi mi chiamò felice,
 Incauta lingua errante,
 Se mi fece infelice un solo istante.
 Ah! bugiarda Fortuna,
 Del tuo favor fallace
 Scender credevo io ben, ma non cadere.
 Ah! Morte, ah! sorte infida,
 Datemi per pietade un che m'uccida!

Ahimè! frà tante spade
 Non inpetro una spada?
 Ma chè dico? Che parlo?
 Dunque il Rè Goto invendicato resta
 Di chi gli die la morte?
 Sù sù, mia gente forte,
 Sveti, Goti e Biarmi,
 Che dal Baltico mare al Reno algente
 Debellaste ogni gente,
 Terror del Mondo e fulmini
 Di guerra, sommergete
 La terra fra diluvij di sangue ,
 Arda per le man vostre ogni citade,
 Ogni provincia abbruggi!
 Uccidete, ferite,
 Non perdonat'agl'empi!
 Al Germano feroce,
 Al crudo Ibero, all'Italico audace,

Bend his head beneath the sword of death?
 Will I see him no more
 Cast aside his helmet and his martial severity
 To rejoice in our love?
 Will he love me no longer?
 For pity's sake, let someone slay me!
 Ah, incautious, mistaken tongue,
 To call me happy,
 When a single instant can make me miserable!
 Alas, deceiving Fortune!
 I knew I must descend from the heights
 Of your false favour, but not fall so precipitously.
 Ah, Death! Ah, treacherous Fate!
 For pity's sake, let someone slay me!

'Alas! Amid so many swords,
 May I not beg a single one?
 But what am I saying? What are these words?
 Will the King of the Goths be left with no one
 To wreak vengeance on those who slew him?
 Come, my brave subjects,
 Swedes, Goths and Bjarmians,
 Who from the Baltic to the chilly Rhine
 Have overcome every people,
 Terrors of the world and heroic warriors,
 Submerge the earth
 Under deluges of blood,
 By your hands let every city burn,
 Every province blaze!
 Kill, strike,
 Show the wretches no mercy!
 With the fierce German,
 The cruel Spaniard, the bold Italian,

Der unbesiegte Herrscher des Nordens
 Neigt sein Haupt unter das Eisen des Todes
 Und ich sehe ihn nicht mehr,
 Wie er Helm und kriegerische Härte
 Ablegt, um mit mir der Liebe zu pflegen,
 Und nie mehr wird er mich lieben?
 Gebt mir aus Barmherzigkeit einen, der mich tötet!
 Da ein einziger Augenblick mich
 [unglücklich macht,
 Hat, wer mich glücklich nannte,
 [seiner Zunge nicht geachtet.
 Oh! Trügerische Fortuna!
 Deine täuschende Gunst
 Glaubte ich wohl sinken, aber nicht fallen zu sehen.
 Oh Tod! Oh treuloses Geschick!
 Gebt mir aus Barmherzigkeit einen, der mich tötet!

Ach! Ist unter soviel Schwertern
 Nicht eines, das sich meiner erbarmt?
 Aber was sage ich? Was sprech ich?
 Soll denn der König der Goten
 Ungerächt bleiben an denen, die ihn umbrachten?
 Auf, auf, meine tapferen Völker,
 Schweden, Goten und Bjärmer,
 Die ihr vom baltischen Meer bis zum eisigen Rhein
 Alle Völker unterwarft,
 Schrecken der Welt und Blitze des Krieges,
 Taucht die Welt in blutige Fluten,
 Jede Stadt soll von eurer Hand entflammen,
 Jede Provinz niederbrennen.
 Tötet, Schlacht nieder, keine Nachsicht den Gottlosen!
 Zum wilden Germanen,
 Zum grausamen Iberer, zum kühnen Italiener
 Spreche man nicht von Frieden!
 Doch welcher Wahn! Ach, schmerzvolle Witwe,

Abandonnée, perdue parmi tant d'ennemis,
À qui la mort n'a laissé que la vie !
Mon doux Seigneur occis, qui combattrà encore ?
Qu'on m'envoie, par pitié, quelqu'un pour me tuer !

À quoi bon désormais ce beau titre de Reine,
Car il n'est plus de Souveraine
Lorsque de l'esclavage on redoute les fers.
Ainsi le sang royal de l'empire des Goths
Devra, privé d'honneur, souffrir en s'inclinant
D'une étrangère main le joug impitoyable ?
Hélas ! pourquoi réserver plus longtemps
Cette âme à la risée des barbares étoiles ?
Ah ! mes chères compagnes,
Qui m'est la plus fidèle au cœur vienne frapper !
Qu'on m'envoie, par pitié, quelqu'un pour me tuer !

Mais si le ciel, plein de miséricorde,
D'une infortunée qui se meurt
Entend les derniers mots, ô cruel Capitaine
Qui te fais un trophée des peines que j'endure,
Alors, fassent mes vœux que, par l'orgueil poussé,
Tu dégages l'épée contre ton propre Maître,
Puis, rebelle arrogant,
De l'Aigle Impérial tu fuies un jour la serre,
Sans foi, sans honneur, sans appui,
Pour tomber à la fin, pauvre, sans force, et nu,

Non si parli di pace!
Mà che vaneggio, ohimè, vedova afflitta,
Abbandonata e sola
Frà nemici smarrita,
A cui morte lasciò solo la vita!
Ucciso il mio Signor, chi pugnerà?
Datemi un che m'uccida, ah! per pietà!

Non mi lusinghi più l'esser Regina,
Nò, che Regina
Non è Chi teme esser
Condotta in servitù.
Dunque il sangue real del Goto Impero
Potrà, privo di fasto,
Paciente soffrire
Di straniero servaggio
Il giogo acerbo.
Deh! perche più riserbo
Quest'alma allo schernir dell'empie stelle?
Ah! mie care donzelle,
Mi trafigga di voi chi m'è più fida!
Datemi, per pietade, un che m'uccida!
Ma se gl'ultimi accenti
D'un infelice misera che more
Ode il cielo pietoso,
Oh! Capitan crudele,
Che de le doglie
Mie formi trofei,
Facciano i prieghi miei,
Che tù, fatto superbo,
Contro il proprio Signor la spada cinga,
Poi, protervo rubello,
Dell'Aquila Real
Fugghi l'artiglio, senza fè, senza honor,
Senza Consiglio, e t'uccida alla fine,
Povero, infermo e nudo,

Let there be no talk of peace!
But why do I rave thus? Alas, a grieving widow,
Lost and forsaken
Among so many enemies,
The only one whom death has left alive!
With my Lord dead, who will fight now?
For pity's sake, let someone slay me!

'I no longer delude myself that I am Queen, no,
For she is no longer a queen
Who fears to be
Led into slavery.
Must the royal blood of the Empire of the Goths,
Shorn of all pomp,
Patiently suffer
The bitter yoke
Of foreign bondage?
Alas! Why preserve this soul any longer
To be mocked by the pitiless stars?
Ah, my dear ladies-in-waiting,
Let the most faithful among you pierce my breast!
For pity's sake, let someone slay me!
But if merciful Heaven
Hears the last words
Of an unhappy, dying wretch,
O cruel Captain,
You to whom my sufferings
Are a trophy,
Then I pray that you,
Grown over-proud,
May gird on the sword against your own master,
And then, an arrogant rebel,
Flee from the clutches
Of the Imperial Eagle,
Without loyalty, without honour, without counsel,
At last to die, poor, weak, and naked,

Verlassen und verloren unter den Feinden,
Der das Leben nur den Tod übrig ließ!
Da mein Herr erschlagen ist, wer wird
[da noch kämpfen?
Gebt mir aus Barmherzigkeit einen, der mich tötet!

Wozu noch Königin sich nennen, nein,
Denn Königin ist nicht,
Wer fürchtet, in Knechtschaft zu enden.
So kann das königliche Blut des gotischen Reiches
Der Ehre beraubt, geduldig erleiden
Das bittere Joch der Knechtung durch Fremde.
Ach! Warum diese Seele
Dem grausamen Hohn ruchloser Sterne überlassen?
Ah! Meine lieben Begleiterinnen,
Seid ihr mir treu, so durchbohrt mir das Herz!
Gebt mir aus Barmherzigkeit einen, der mich tötet!

Aber wenn der Himmel voll Erbarmen
Die letzten Seufzer einer unglückselig Sterbenden hört,
Oh grausamer Hauptmann, der du
Meine Schmerzen dir zur Trophäe windest,
Mögen meine Wünsche bewirken, dass du aus Stolz
Gegen den eigenen Herrn das Schwert zückst
Und dann als übermütiger Rebell
Dem Käfig des kaiserlichen Adlers entweichst,
Gottlos, ehelos, hilflos,
Arm, kraftlos und nackt
Dem grausamen Schwert eines gemeinen
[Soldaten erliegt.
Ach, Elende, wozu?

Sous le barbare fer d'un vulgaire soldat.
Hélas! Infortunée, à quoi bon ces prières ?
Sa mort à mon Seigneur ne rendra pas la vie !
Qu'on m'envoie, par pitié, quelqu'un pour me tuer ! »

Ici elle se tut et, de douleur brisée,
Laissa couler ses larmes,
Et, pleine de fureur, errant, comme insensée,
Considérant le Sort, en un ris dédaigneux
Elle dit: « Qu'à jamais éprouve mon mépris
Celui qui en l'Empire a mis ses espérances
Et se fie à la Royauté. »

8

ENDYMION

Je vis pour toi, ô ma compatissante,
Pour toi je respire, ô clément,
Ma lumineuse joie,
Ma peine rayonnante.
Plutôt que de te renier,
Mourir, oui, mourir je voudrais
Dans les supplices, ô déesse !

9

DIANE

Tu m'aimes donc tant ?
Qui me le prouvera ?

ENDYMION

Mon cœur, qui est en toi ;
À mon âme enchaîné,
Dans ton sein il s'est envolé.
Et je vis privé d'âme et je n'ai plus de cœur.

D'un gregario Guerriero il ferro crudo.
Misera, mà che prò,
Per questo il mio Signor già non vivrà!
Datemi un che m'uccida, ah! per pietà!"

Qui tacque e flagellata
Dal duol mosse le piante
E furiando errò qual forsennata,
Mirò Fortuna, e con sorriso
Altero disse: "Provi il mio sdegno
Chi le speranze sue ponne l'Impero
E si fida del regno."

Cavalli, Vivo per te

ENDIMIONE

Vivo per te pietosa,
Spiro per te clemente,
Gioia mia luminosa,
Pena mia risplendente.
Pria, che te riniegare,
Morir, morir volea
Martirizzato o dea.

Cavalli, Dolcissimi baci

DIANA

Tanto dunque tu m'ami?
Chi me l'attesterà?

ENDIMIONE

Il cor, che teco sta;
Con l'alma congiurato
Nel tuo petto volò.
Vivo disanimato, e cor non ho.

Under the cruel steel of a common soldier.
But woe is me, what will that avail?
It will not bring my Lord back to life!
For pity's sake, let someone slay me!'

Here she fell silent and, lacerated by grief,
Poured forth her tears,
And wandered in a frenzy, like a madwoman.
She contemplated Fortune, and with a dignified smile
She said: 'Let all those feel my scorn
Who place their hopes in empire
And trust in royalty.'

ENDYMION

I live for you, O compassionate one,
I breathe for you, O merciful one,
My joy and light,
My radiant pain.
Rather than renounce you,
I would prefer to die
A martyr's death, O goddess!

DIANA

Then you love me as much as that?
What will prove it to me?

ENDYMION

My heart, which is within you;
Conspiring with my soul,
It has flown to your breast.
I live without a soul and have no heart left.

Davon wird mein Herr nicht lebendig!
Gebt mir aus Barmherzigkeit einen, der mich tötet!"

Da schwieg sie, und von Schmerz gefoltert
Ließ sie die Tränen fließen
Irrte wild, wie im Wahnsinn, umher,
Erblickte Fortuna, und mit hochmütigem Lächeln
Sprach sie: „Meine Verachtung möge spüren
Wer seine Hoffnung auf das Reich setzt
Und dem Königtum traut.“

ENDYMION

Ich lebe für dich, Mitleidende,
Ich atme für dich, Verzeihende,
Meine leuchtende Freude,
Meine strahlende Pein.
Bevor ich dich verleugne
Will ich sterben, ja sterben
Als dein Märtyrer, Göttin.

DIANA

So sehr also liebst du mich?
Was beweist es mir?

ENDYMION

Mein Herz, das in dir schlägt;
Mit meiner Seele im Bunde
Entwich es in deine Brust.
Und ich lebe entseelt und habe kein Herz mehr.

DIANE

Ô mon doux amoureux,
Ma Divinité ne saurait connaître
Félicité plus grande
Que d'entendre ces mots suaves de ta bouche
Qui m'appelle ton âme et ton cœur.
Mais je veux que tu abandonnes
Ces bois et ces monts pélasgiens,
Afin d'échapper aux rigueurs
Des Dieux de ces forêts, et des bergers.
Jalouse de ton bien,
Aux rivages ioniens je prétends te conduire.
Là, du Latmos altier
Les cimes se feront
Confidentes de nos ardeurs ;
Toi, timide, et moi, pure,
De nos baisers, là-haut, nous nous enivrerons.

ENDYMION

Un baiser, un baiser suffit
Au chaste amant ;
Je ne veux qu'un baiser, sans exiger le reste ;
De mes sens je demeure maître,
Nul feu impur ne consume mon cœur.

DIANE, ENDYMION

Ô suaves baisers,
Vous êtes un nectar
Qui attise sans cesse
Les flambeaux de l'amour.
Le baiser qui expire
Au baiser donne vie,
La joie est infinie.
Pourquoi tarder, pourquoi attendre encore ?
Ces lèvres

DIANA

Lusinghiero amoroso,
Contentezza maggiore
La deitade mia provar non puole,
Quanto sentir le dolci tue parole
Chiamarmi anima, e core.
Ma vo', che tu abbandoni
Questi boschi pelasgi, e questi monti
Per fuggire i rigori
De' Numi delle selve, e de' pastori.
Gelosa del tuo bene
Condur ti voglio sulle ionie arene.
Là del Latimio eccelso
Secretarie le cime
De' nostri ardor faremo ;
Tu modesto, ed io casta
Lassù, ci bacieremo.

ENDIMIONE

Il bacio, il bacio basta
Ad amatore onesto ;
Il bacio sol desio, non chiedo il resto ;
Son del senso signore
Nè foco vil m'incenerisce il core.

DIANA, ENDIMIONE

Dolcissimi baci
Un nettare siete
Che sempre le faci
D'amor accrescete.
Il bacio, che more
Al bacio dà vita,
La gioia è infinita.
Ch'indugi e dimore ?
Il labbro

DIANA

Flattering lover,
My Divinity cannot feel
Greater contentment
Than to hear your sweet words
Calling me your soul and your heart.
But I want you to forsake
These Pelasgian forests and mountains,
To flee the rigours
Of the woodland gods and shepherds.
Jealous of your well-being,
I would take you to Ionian shores.
There we will let
The lofty peaks of Latmos
Witness our ardour;
You modest, I chaste,
On the mountaintops we will exchange kisses.

ENDYMION

A kiss, a kiss is enough
For the virtuous lover;
I desire only a kiss, I do not ask for the rest;
I am the master of my senses;
No impure fire consumes my heart.

DIANA, ENDYMION

O most sweet kisses,
You are a nectar
That constantly increases
The flames of love.
The kiss that dies
Gives life to another kiss,
And joy is infinite.
Why delay, why tarry?
Those lips

DIANA

O mein süßer Geliebter
Eine größere Freude
Kann meine Gottheit nicht kennen
Als deine süßen Worte
Mich deine Seele, dein Herz nennen.
Aber ich will, dass du diese pelasgischen
Wälder und Berge verlässt
Um der Strenge der Herren und Hirten
Dieser Öde zu entfliehen
Die dir dein Gut neiden
Zu ionischen Ufern will ich dich führen.
Dort machen wir die Gipfel
Des erhabenen Latmos
Zu Vertrauten unserer Glut;
Du scheu, ich rein –
So werden wir uns dort oben küssen.

ENDYMION

Ein Kuss, ein Kuss genügt
Dem sittsamen Liebenden;
Nur einen Kuss will ich, nichts mehr;
Ich bin meiner Sinne Meister,
Kein unreines Feuer verzehrt mein Herz.

DIANA, ENDYMION

O süßeste Küsse
Ihr seid ein Nektar,
Der immer die Flammen
Der Liebe entfacht.
Der vergehende Kuss
Gebärt den nächsten,
Die Freude ist ohne Grenzen.
Warum zögern, warum zaudern?
Die Lippe,

Qui font naître
Tant de douceurs,
Aux baisers qu'elles se préparent,
Mon bien, mon cœur, ô ma beauté.

Ch'è fabbro
Di tanta dolcezza
Sen vada a baciare,
Mio ben, mio cor, mia bellezza.

11

DORICLEA

Bien qu'en cette cité
Jamais on ne m'ait vue, je crains trop cependant
D'y être reconnue ; et c'est pourquoi, fuyant
Les palais et les cours, et traînant après moi
Mille tourments cruels, mille sombres alarmes,
En ce lieu solitaire où règne le silence,
En ce séjour caché je consume mes jours.
Eurinda, quelle est donc
L'amoureuse folie qu'en ton sein tu abrites ?
Par un enfant trompée, tu ne peux désormais
Espérer plus longtemps et, parmi l'onde même,
Sans cesse par la soif tu seras tourmentée.
Mais que dis-je ? Où vont mes pensées ?
Ma mémoire a donc pu
Vers de si vains objets
Un instant se tourner,
Et oublier Tigrane ?
Fuis, mon aimé, fuis l'Assyrien,
Hélas, fuis-le, si tu m'en crois,
Il est notre ennemi :
C'est en vain que je crie,
Les accents de ma voix
Ne peuvent pas t'atteindre.

Oh ! aimables zéphyrs,
Portez, je vous en prie,
Portez à mon époux
Ces accents douloureux.

Cavalli, *Lamento de Doriclea*

DORICLEA

Se ben mai non mi vide
Questa città, pur temo
D'esser riconosciuta, onde m'involò
Alle regie adunanze, e accompagnata
Da mille gravi, ed agitanti cure,
Tra solitarii, e taciti soggiorni,
Tra remoti silenzi io traggo i giorni.
Eurinda, e quale
Amorosa follia nel petto alberghi?
Ti delude un fanciullo, e disperate
Sono le tue speranze, in mezzo all'onda
Arida, sarai sempre, e sitibonda.
A che bado? A che penso?
E la memoria puote
Essercitarsi in cose
Così leggere, e vane,
E abbandonar Tigrane?
Fuggi, mio ben l'Assiro,
Ohimè, fuggilo dico,
Egl'è nostro nemico:
Indarno, io grido,
Non pon gl'accenti miei,
Giunger dove tu sei.

Deh voi, cortesi, voi
Arrecate, vi prego,
Al mio consorte, o venti,
Queste voci dolenti:

That distil
Such delights,
Let them set to kissing,
My beloved, my heart, my beauty.

DORICLEA

Although I have never been seen
In this city, yet I fear
I may be recognised; and so I shun
Gatherings at court, and, accompanied
By a thousand heavy pressing cares,
In solitary, silent places,
In stillness and remoteness I drag out my days.
Eurinda, what is this amorous madness
That you harbour in your bosom?
You are deceived by a child, and your hopes
Are unavailing; even surrounded by water
You will always remain parched and thirsty.
But what am I saying? What am I thinking?
Could my memory
Have turned to matters
So vain and futile,
And forsake Tigrane?
Fly, my beloved, fly the Assyrian;
Alas, fly him, I say,
He is our enemy.
But I cry out in vain:
My words cannot reach
That place where you are.

Ah, kind breezes,
I beg you,
Carry to my husband
These sorrowing words.

der soviel Süßes
Entspringt
Fährt fort zu küssen
Mein Gut, mein Herz, mein Schönstes.

DORICLEA

Obschon nie mich sah
Diese Stadt, fürchte ich doch
Erkannt zu werden, und fliehe
Den königlichen Hof, beschwert
Von tausend quälenden Sorgen,
An einsamen, schweigsamen Stätten,
An entlegenem Ort meine Tage zu enden.
Eurinda, welch einen
Verliebten Wahn birgst du im Busen?
Ein Knabe betrügt dich, enttäuscht
Sind deine Hoffnungen, mitten im Nass
Stirbst du vor Durst.
Zu wem sprech ich? An wen denk ich?
Hat dein Gedächtnis
Dich in Dinge ziehen können,
So leicht, so eitel,
Und Tigrane verlassen?
Flieh, mein Geliebter, flieh den Assyrer,
Oh flieh ihn, sag ich,
Er ist unser Feind.
Vergebens schrei ich,
Der Klang meiner Stimme
Kann dich nicht mehr erreichen.

Oh liebliche Winde,
Traget, ich bitt euch
Tragt meinem Gatten
Diese Klagelaute zu:

Ah ! des Dieux vile engeance,
 Orgueilleux fils d'Astrée,
 Quand vous deviez vers lui les porter en secret,
 Vous les jetez à l'air qui les disperse ?
 Que dans ses creux rochers Éole vous enferme !
 Que des fers éternels vous tiennent attachés !
 Tigrane, hélas ! du perfide Assyrien
 Je te revois captif ?
 Où est l'écu, où est la lance ?
 Holà ! qu'on me donne les armes !
 Et qu'à mon cher Seigneur
 Liberté soit rendue !
 Traître, laisse-le donc !

Infortunée, quelle est donc ta folie ?
 Quels funestes projets m'inspire ma douleur ?
 De mon esprit troublé l'espoir soit le remède !
 Mais quel oubli venu des rives du Léthé
 Invite tous mes sens au sommeil, à la paix ?
 Mes yeux, urnes des larmes,
 Las de toujours pleurer mes trop cruels
 [tourments,
 Au sein de mille fleurs abandonnent le jour.

12

PÉNÉLOPE

D'une reine infortunée,
 Ô tourments douloureux et jamais achevés !
 Il ne vient pas, lui que j'attends,
 Et les années s'enfuient.
 De mes peines, hélas, trop long est le cortège,
 Et le temps est boiteux pour qui vit dans l'angoisse.
 Espoir trop fallacieux,
 Espérances chenuées qui ne verdissez plus,

Ah plebe degli Dei,
 Superbissimi Astrei,
 Invece di portale a lui segrete
 Al'aere le gettate, e disperdete?
 Nelle concave rupi Eolo vi serri.
 V'annodin sempre adamantini ferri.
 Ohimè Tigrane, dell'empio Assiro
 Prigione io ti rimiro?
 Dov'è lo scudo e l'asta?
 Chi mi da l'armi, olà,
 Ritorni in libertà
 Il mio caro Signore,
 Lascialo, traditore.

Che vaneggio infelice? E quai mi detta
 Funesti auguri il duol? La speme sia
 Dell'egro spirto mio medica pia,
 Ma qual oblio di Lete
 M'alletta i sensi al sonno, e alla quiete?
 I lumi urne del pianto,
 Stanchi di lagrimar l'angoscie mie,
 Di mille fiori in sen lasciano il die.

Monteverdi, *Di misera regina*

PÉNÉLOPE

Di misera regina
 Non terminati mai dolenti affanni!
 L'aspettato non giunge
 E pur fuggono gl'anni.
 La serie del penar è lunga, ah, troppo:
 A chi vive in angoscia il tempo è zoppo.
 Fallacissima speme,
 Speranze non più verdi ma canute,

Ah, vile offspring of the gods,
 Arrogant sons of Astraeus,
 Instead of carrying them to him in secret,
 You hurl them into the air and disperse them!
 May Aeolus confine you in his hollow rocks!
 May unbreakable chains bind you!
 Alas, Tigrane, do I see you once more a prisoner
 Of the treacherous Assyrian?
 Where are the shield and lance?
 Ho there, bring me arms!
 And let my dear Lord
 Regain his freedom!
 Release him, traitor!

Woe is me, why do I rave? To what gloomy
 [thoughts
 Does grief drive me? Let hope be
 The merciful remedy for my fainting spirit!
 But what oblivion come from Lethe's banks
 Entices my senses to sleep and repose?
 My eyes, those urns of tears,
 Weary of weeping over my torments,
 Amid a thousand flowers abandon the light of day.

PENELOPE

Oh grievous, never-ending torments
 Of a hapless queen!
 He whom I have so long awaited does not come,
 And the years fly past.
 The procession of my woes, alas, is all too long,
 And time limps by for one who lives in anguish.
 Hope most deceptive,
 Hopes no longer green, but hoary,

Ah! Götterheer ihr!
 Erhabene Himmlische,
 Statt geheim sie zu tragen
 Zerstreut ihr sie in der Luft?
 Möge Äolus euch in seine hohlen
 [Felsen einschließen!
 Tigrane, ach! Als vom ruchlosen Assyrrer
 Gefangen seh ich dich wieder?
 Wo ist das Schild, wo der Speer?
 Heda! Gebt mir Waffen,
 In Freiheit kehre wieder
 Mein liebwerter Herr,
 Lass los ihn, Verräter!

Welch ein Wahn, Unselige! Welch
 [finsteres Los
 Redet der Schmerz mir ein? Die Hoffnung sei
 Meines schwachen Geistes fromme Arznei.
 Aber welches von Lethe gesandte Vergessen
 Lädt nun meine Sinne zum Schlummer, zur Ruhe?
 Meine Augen, Tränenurnen,
 Müde meine quälende Angst zu beweinen
 Inmitten tausender Blumen lassen sie ab vom Tag.

PENELOPE

O der unglückseligen Königin
 Unendliche Leiden!
 Er kommt nicht, den ich erwarte
 Und die Jahre fliehen dahin.
 Ihre schmerzvolle Reihe ist lang, ach, zu lang:
 Wer in Ängsten lebt, für den hinkt die Zeit
 O trügerisches Hoffen,
 O gealterte Hoffnung,

À mon mal avec moi vieilli
 Vous ne promettez plus ni paix ni guérison.
 Quatre lustres ont passé
 Depuis ce jour mémorable
 Où le Troyen superbe
 À la ruine entraîna son illustre patrie.
 Troie périt dans de justes flammes,
 Puisque l'amour impur,
 Qui est crime de feu,
 Par le feu doit être purgé;
 Mais c'est pour une injuste cause,
 Pour le crime d'un autre
 Condamnée, que je fais, innocente,
 De la faute d'autrui
 La triste pénitence.
 Ulysse, habile et sage,
 Qui te fais un honneur de punir l'adultère,
 Tu aiguises le fer
 Et tu portes le feu
 Pour venger les erreurs
 D'une Grecque transfuge,
 Et tu laisses pourtant
 Ta chaste épouse
 Aux mains de rivaux ennemis,
 Menacée dans son honneur même
 Et peut-être en péril de mort.
 Il n'est départ qui ne promette
 La joie d'un retour désiré:
 Toi seul de ton retour
 As oublié le jour.

All'invecchiato male
 Non promettete più pace o salute.
 Scorsero quattro lustri
 Dal memorabil giorno
 In cui, con sue rapine,
 Il superbo Troiano
 Chiamò l'alta sua patria alle ruine.
 A ragion arse Troia,
 Poiché l'amore impuro,
 Ch'è un delitto di foco,
 Si purga con le fiamme;
 Ma ben contra ragione,
 Per l'altrui fallo
 Condannata innocente,
 Dell'altrui colpe io sono
 L'afflitta penitente.
 Ulisse, accorto e saggio,
 Tu che punir gl'adulteri ti vanti,
 Aguzzi l'armi
 E susciti le fiamme
 Per vendicar gli errori
 D'una profuga greca,
 E in tanto lasci
 La tua casta consorte
 Fra i nemici rivali,
 In dubbio de l'honore,
 In forse a morte.
 Ogni partenza attende
 Desiato ritorno:
 Tu sol del tuo tornar
 Perdesti il giorno.

To my misfortune now grown old
You no longer promise peace or cure.
Twenty years have passed
Since that memorable day
When, by an abduction,
The proud Trojan
Called down ruin on his illustrious homeland.
It was just that Troy should burn,
For impure love,
Which is a crime of fiery passion,
Must be purged with flames;
But it is unjust that I,
Innocent, yet condemned
For another's crime,
Should do sad penitence
For another's fault.
Ulysses, shrewd and wise,
You who boast of punishing adulterers,
You whet your sword
And fan the flames
To avenge the transgressions
Of a fugitive Greek princess,
And meanwhile you leave
Your chaste consort
Among hostile rivals,
Threatened with dishonour
And perhaps even death.
Every parting holds promise
Of a longed-for return:
You alone have lost the day
Of your return.

Der langwährenden Qual
Versprecht ihr nicht Besänftigung noch Heilung
Zwei Jahrzehnte sind vergangen
Seit dem denkwürdigen Tag,
Da der stolze Trojaner durch gewaltsame Entführung
Seine erhabene Vaterstadt ins Unheil stürzte.
Zu Recht brannte Troja,
Da unreine Liebe,
Ein feuriges Vergehen,
Durch Flammen zu sühnen ist.
Aber sehr zu Unrecht,
Für das Verbrechen eines anderen
Unschuldig verurteilt,
Büße ich qualvoll fremde Schuld.
Erfahrener, weiser Odysseus,
Der du dich rühmst, Ehebrecher zu strafen,
Du schärfst die Waffen
Und entfachst die Flammen,
Die Verfehlungen zu rächen
Einer übergelaufenen Griechin
Und lässt doch
Deine treue Gattin
In den Händen feindlicher Rivale zurück,
In ihrer Ehre bedroht,
Vielleicht gar mit dem Tod.
Jede Abfahrt verspricht
Die ersehnte Rückkehr
Du allein vergaßest
Den Tag deiner Heimkehr.

EURYLÉE

Malheureuse Euryclée, nourrice inconsolable,
Compatis au chagrin de ta reine chérie.

PÉNÉLOPE

Pour moi seule le sort ne changerait donc pas ?
Peut-être la Fortune a-t-elle transformé
Sa versatile roue en un trône immobile ?
Et sa voile rapide
Qui entraîne en son vol tous les destins humains
Sur les chemins de l'inconstance,
Pour moi seule au vent se refuse ?
Pour les autres, errantes ou fixes,
Les étoiles au ciel pourtant changent d'aspect.
Reviens, hélas ! reviens, Ulysse !
Pénélope t'attend.
L'innocente soupire
Et l'offensée gémit,
Mais contre un offenseur à lui nuire obstiné,
Non, elle n'a point de colère.
À mon âme affligée
Je fais voir les raisons de pardonner l'offense,
Afin qu'il n'apparaisse
De cruauté souillé ;
Et pour seul auteur de mes maux
C'est le sort même que j'accuse.
Ainsi, pour te défendre,
Contre le Destin et le Ciel,
Je déclare la guerre et m'apprête au combat.
Reviens, hélas ! reviens, Ulysse !

EURYLÉE

Nulle étoile n'ordonne un départ sans retour :
Mais il n'est de départ qui ne soit une perte.

ERICLEA

Infelice Ericlea, nutrice sconsolata,
Compiangi il duol della regina amata.

PENELOPE

Non è dunque per me varia la sorte?
Cangiò forse Fortuna
La volubile ruota in stabil seggio?
E la sua pronta vela
Ch'ogni human caso porta
Fra l'incostanza a volo
Sol per me non raccoglie un fiato solo.
Cangian per altri pur aspetto in Cielo
Le stelle erranti e fisse.
Torna, deh! torna, Ulisse!
Penelope t'aspetta!
L'innocente sospira,
Piange l'offesa,
E contro il tenace offensor
Né pur s'adira.
All'anima affannata
Porto le sue discolpe,
Acciò non resti
Di crudeltà macchiato,
Ma fabbro de' miei danni
Incolpo il fato.
Così, per tua difesa,
Col destino, col Cielo,
Fomento guerre e stabilisco risse.
Torna, deh! torna, Ulisse!

ERICLEA

Partir senza ritorno non può stella influir:
Non è partir ahi, che non è partir.

EURYCLEIA

Unhappy Eurycleia, disconsolate nurse,
Take pity on the grief of your beloved queen.

PENELOPE

Then does fate not change for me?
Has Fortune perhaps transformed
Her fickle wheel into a fixed seat?
And does her swift sail,
Which bears every human destiny
Through inconstant waters,
For me alone not gather a single breath of wind?
For others, the heavens, the wandering
And fixed stars, change their aspect.
Return, ah, pray return, Ulysses!
Penelope awaits you.
The innocent spouse sighs,
The offended spouse weeps,
Yet she cannot be angry
With the hardened offender.
I make excuses for him
To my afflicted soul,
So that he may not be
Sullied by cruelty;
And as the architect of my woes
I accuse fate alone.
Thus, to defend you,
I foment war and start brawls
With Destiny and Heaven.
Return, ah, pray return, Ulysses!

EURYCLEIA

A star cannot cause a departure without return:
That is no departure, alas, it is no departure.

EURYKLEA

Unselige Euryklea, untröstliche Amme,
Teile den Schmerz deiner geliebten Königin!

PENELOPE

Mein Schicksal also änderte sich nicht?
Vielleicht hat Fortuna ihr rollendes Rad
Gegen einen festen Sitz getauscht?
Und ihr rasches Segel,
Das jedes Menschenlos im Flug
Ins Unbeständige entführt,
Für mich allein bewegt es kein Windhauch?
Für andere wechselt doch am Himmel
Der Anblick wandernder und fixer Sterne.
Komm zurück, ach, komm zurück, Odysseus!
Penelope wartet auf dich!
Die Unschuldige seufzt,
Die Beleidigte weint,
Doch gegen den hartnäckigen Beleidiger
Wird sie nicht klagen.
Die leidgeprüfte Seele
Nenne ich schuldlos,
Damit Grausamkeit
Sie nicht beflecke,
Und bezichtige der Schuld
An meinen Leiden das Schicksal.
So zu deiner Verteidigung
Dem Schicksal, dem Himmel,
Erkläre ich Krieg und sage den Kampf an.
Komm, ach komm zurück, Odysseus!

EURYKLEA

Fahrt ohne Rückkehr kann kein Stern veranlassen:
Doch jede Fahrt, ach! ist auch Gefahr.

PÉNÉLOPE

Le calme revient sur la mer,
Le zéphyr au pré s'en retourne,
Et l'aurore invitant le soleil à paraître
Annonce le retour du jour qui avait fui.
Le givre revient sur la terre,
Les rochers dans les profondeurs,
Et, d'un pas ondoyant,
Le fleuve à l'océan retourne.
L'homme qui respire ici-bas,
Loin de son origine
Porte une âme céleste et un débile
[corps.

Et bientôt le mortel périt,
Et son âme au ciel s'en retourne,
Rendant son corps à la poussière
Après un séjour passager.
Toi seul de ton retour as oublié le jour.
Reviens, car cependant qu'à ma douleur extrême
Tu ajoutes les maux d'une attente cruelle,
Je vois de mon trépas l'heure déjà venue.
Reviens, hélas ! reviens, Ulysse !

PENELOPE

Torna il tranquillo al mare,
Torna il zeffiro al prato;
L'aurora, mentre al sol fa dolce invito,
È un ritorno del dì ch'è pria partito.
Tornan le brine in terra,
Tornano a centro i sassi,
E, con lubrici passi,
Torna all'oceano il rivo.
L'huomo quaggiù ch'è vivo
Lunge da' suoi principii
Porta un alma celeste e un corpo
[frale.

Tosto more il mortale
E torna l'alma in cielo,
E torna il corpo in polve
Dopo breve soggiorno.
Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno.
Torna, ché mentre porti empie dimore
Al mio fiero dolore,
Veggio del morir mio l'hore prefisse.
Torna, deh! torna, Ulisse!

PENELOPE

Calm returns to the sea;
The zephyr returns to the meadow;
Dawn, when it gently invites the sun,
Marks the return of the day that departed
[previously.

Frosts return to the earth,
Stones return to the centre,
And, gently gliding,
The brook returns to the ocean.
Man who lives here below,
Far from his origins,
Possesses a celestial soul and a frail body.
Soon the mortal dies,
And his soul returns to Heaven,
And his body returns to dust
After a brief sojourn.
You alone have lost the day
Of your return.
Return, for while you add cruel delays
To my fierce sorrow,
I see the appointed hour of my death.
Return, ah, pray return, Ulysses!

PENELOPE

Aufs Meer kehrt die Ruhe zurück,
Auf die Wiese der Zephyr.
Und die Morgenröte, die Sonne sanft einladend,
Kündigt die Rückkehr des Tags an, der entfloh.
Der Reif kehrt zur Erde zurück,
Der Fels in die Tiefen,
Und mit gleitendem Schritt
Der Strom in das Meer.
Der Mensch hinieden
Weit von seinem Ursprung,
Besitzt eine himmlische Seele und einen
[gebrechlichen Körper.
Früh stirbt der Sterbliche
Und die Seele kehrt in den Himmel zurück,
Und der Körper zu Staub
Nach kurzem Aufenthalt.
Du allein hast den Tag
[deiner Rückkehr vergessen.
Kehr zurück, denn während du mir
Wilden Schmerz zufügst,
Sehe ich das Ende meiner Tage nah.
Komm, ach komm zurück, Odysseus!

également disponibles | also available

berlioz

Les Nuits d'été, Harold en Italie,
Chanson du roi de Thulé
Anne Sofie von Otter, Antoine Tamestit,
Les Musiciens du Louvre-Grenoble,
Marc Minkowski
V 5266

love songs

Songs by Mehlau, Ahlert, Barbara,
Bernstein, Brel, Färlöf, Ferré, Kern,
Legrand, Lennon, Maccartney, Mitchell,
Rodgers, Telson, Waits
Anne Sofie von Otter, Brad Mehlau
V 5241

Recording producer & editing: JEAN-PIERRE LOISIL

Balance and mixing engineer: THOMAS DAPPELO

Tuning: Mats FERNER

Positive Organ Ahrendt

Harpsichord flemish model Mats ARVIDSSON

Recorded in January 2012 at the Gävle Konserthus (Sweden)

Recording system: Studio Kalison & Starlight

Microphones: Neumann TLM50, M149, TLM170,
KM140, Schoeps Mk21, Mk4V

Preamplifiers GML

AD converters: Mytek & DAD-AX24

Recording station: Pyramix

Articles translated by Charles JOHNSTON (English), MARIE-STELLA PARIS (English), ACHIM RUSSER (German)

Sung texts translated by MICHEL CHASTEAU (French), CHARLES JOHNSTON (English), ACHIM RUSSER (German)

Leonardo García ALARCÓN enjoys a residency at the Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay and appears by kind permission of the label Ambronay Éditions | The Ensemble Cappella Mediterranea receives support from the Fondation Orange



Anne Sofie VON OTTER wishes to thank Arnold ÖSTMAN and Reinhard GOEBEL

Cover: © Ewa Marie RUNDQUIST

Inside photos: © Alexander SPARF; © Cappella Mediterranea/Bertrand PICHENE;

Leonardo García ALARCÓN © Jean-Baptiste MILLOT

Artwork: Naïve

www.naive.fr

© & © 2012 Naïve V 5286

