



DECCA

CECILIA
BARTOLI
QUEEN OF
BAROQUE





AGOSTINO STEFFANI (1654–1728)			
1	E l'honor stella tiranna* <i>I trionfi del fato</i> (Hanover, 1695; Enea)	2.01	
LEONARDO VINCI (1690–1730)			
2	Quanto invidia la sorte ... Chi vive amante* <i>Alessandro nell'Indie</i> (Rome, 1730; Erissena)	4.00	
GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)			
3	Lascia ch'io pianga mia cruda sorte <i>Rinaldo</i> (London, 1711; Almirena)	4.50	
RICCARDO BROSCHI (c.1698–1756)			
4	Son qual nave ch'agitata <i>Artaserse</i> (London, 1734; Arbace)	7.28	
GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710–1736)			
5	Stabat Mater dolorosa <i>Stabat mater</i> with June Anderson <i>soprano</i>	3.53	
ANTONIO VIVALDI (1678–1741)			
6	Agitata da due venti <i>Griselda</i> (Venice, 1735; Costanza)	5.22	
AGOSTINO STEFFANI			
7	Serena, o mio bel sole... Mia fiamma... Mio ardore <i>Niobe, regina di Tebe</i> (Munich, 1688; Anfione, Niobe) with Philippe Jaroussky <i>countertenor</i>	2.18	
ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725)			
8	Caldo sangue <i>Il Sedecia, re di Gerusalemme</i> (Rome or Urbino, 1705; Ismaele)	5.29	
GEORGE FRIDERIC HANDEL			
9	Ombra mai fu <i>Serse</i> (London, 1738; Serse)	3.24	
TOMASO ALBINONI (1671–1750/51)			
10	Aure, andate e bacciate <i>Il nascimento dell'Aurora</i> (Venice, c.1710; Zefiro) with Sol Gabetta <i>cello</i> & Andrés Gabetta <i>violin</i>	3.21	
CARL HEINRICH GRAUN (c.1703–1759)			
11	Deh, tu bel Dio d'amore ... Ov'è il mio bene? <i>Adriano in Siria</i> (Berlin, 1746; Farnaspe)	3.41	
AGOSTINO STEFFANI			
12	Eja Mater, fons amoris (mezzo-soprano countertenor chorus) Fac ut ardeat (tenors) Sancta Mater (countertenor chorus) Tui nati, vulnerati (mezzo-soprano countertenor) <i>Stabat Mater</i> with Franco Fagioli <i>countertenor</i> & Daniel Behle, Julian Prégardien <i>tenors</i>	4.19	
ANTONIO CALDARA (c.1671–1736)			
13	Vanne pentita a piangere <i>Il trionfo dell'Innocenza</i> (Santa Eugenia)	8.49	
GEORGE FRIDERIC HANDEL			
14	Disserratevi, o porte d'Averno <i>Oratorio per la Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo</i> (Rome, 1708; Angelo)	4.44	
NICOLA PORPORA (1686–1768)			
15	Parto, ti lascio, o cara <i>Germanico in Germania</i> (Rome, 1732; Arminio)	10.45	
AGOSTINO STEFFANI			
16	Combatton quest'alma <i>I trionfi del fato</i> (Enea, Lavinia) with Philippe Jaroussky <i>countertenor</i>	2.06	
GEORGE FRIDERIC HANDEL			
17	Bel piacere è godere fido amor <i>Rinaldo</i> (Almirena)	2.05	
CECILIA BARTOLI			
Coro della Radiotelevisione Svizzera (12) I Barocchisti Diego Fasolis (1, 7, 12, 16) Il Giardino Armonico Giovanni Antonini (2, 4, 9, 11, 15) Academy of Ancient Music Christopher Hogwood (3, 17) Sinfonietta de Montréal Charles Dutoit (5) Sonatori de la Gioiosa Marca (6) Les Musiciens du Louvre Marc Minkowski (8, 13, 14) Cappella Gabetta Andrés Gabetta (10)			
World-Premiere Recording*			



CECILIA BARTOLI

QUEEN OF BAROQUE



In the 18th century, music was a down-to-earth business. Indeed, it worked like an industry with an endless output of newly conceived works intended for immediate consumption. Operas, for instance, were rarely revived; and if they were, one adapted them to the new circumstances: local tastes, for instance, new casts, or the availability of a specific solo instrument in the orchestra. The pressure was great, so bits of music written earlier were often recycled to cope with the demand. Permanent novelty was expected of the composer. The stories, however, remained the same and even the bulk of the lyrics, which everyone knew by heart.

Structurally, a baroque opera consisted largely of arias strung together with recitatives like a chain of individual beautiful pearls. With grandiloquent poetry wrapped up in a certain figure of speech, the simile, arias functioned as allegories of a heightened emotional state. Musicians liked the simile too. It was a picture which they mirrored in the improvised embellishments of the vocal line and which they commented upon by means of a sophisticated counterpoint or a colourful orchestral backdrop. Moreover, such arias could easily be extracted from their original context and put into a new opera with a different story if the emotion displayed matched the new situation.

A common subgenre was the *opera pasticcio*, where virtually every aria had been taken from other works – a kind of “top ten” of pieces that were well received during their first performance. Apart from having one’s own music played again, this was in fact one of the few ways of paying homage to other great composers. To add an aria by a colleague to one’s own pasticcio was not considered plagiarism. Proposing it to a new audience was maybe the only way of prolonging its life.

And thus, the album on hand is a pasticcio, paying tribute to Cecilia Bartoli as an eminent baroque singer while bringing back to our minds 17 specimens of wonderful music from the 17th and 18th centuries. It shows how much ground this amazing artist has covered over some 20 years, from venturing tentatively into this repertoire to attaining the status of one of its most highly respected champions.

Just like any decent opera from that period, our pastiche captivates ear and heart through strong contrasts: plain, songlike numbers yield to elaborate and furiously virtuosic ones, cooing love duets to coloratura duels, religious fervour to warlike dramatism, moments of profoundest despair to flirtatious humour, sensational discoveries to all-time favourites.

Most of these works were written by composers from Italy; the few Germans that slipped in were in their turn profoundly marked by magnificent Italian music and musicians.

Cecilia Bartoli emerges as a baroque singer

For the first decade of her career, Cecilia followed the road of any self-respecting young mezzo-soprano and made a name for herself as an internationally acclaimed Mozart and Rossini singer. But in 1999 her steps turned a different way and down a path that was rarely trodden at the time of the *Vivaldi-Album*’s launch. Although Vivaldi was one of the most widely known classical composers, people then were familiar with less than a handful of his works, and performing baroque operatic music was still something of a niche. The way in which this young singer thrust upon us a totally unknown and completely wondrous new repertoire came as a shock to millions.

Commercially and image-wise the *Vivaldi-Album* gave Cecilia Bartoli’s career a vital boost. It brought her world-wide adoration from circles reaching far beyond those of traditional classical music and opera lovers. The aria “Agitata da due venti” – included here in the version recorded live in Italy – became a trademark for Cecilia and the Vivaldi revival. All at once and for the first time since the 18th century a bright spotlight was cast onto Vivaldi as a first-rate opera composer. That the repertoire of regular opera houses should include his staged works today, 20 years later, is the direct result of the Vivaldi craze provoked by this recording.

More than anything, the *Vivaldi-Album* established Cecilia's reputation as a fantastic, curious and imaginative singer, a specialist in early music who had embarked on a lasting tour of discovery through the world's ancient libraries. Artistically, this fundamentally important moment brought about a decisive shift in perception: from now on, Cecilia was no longer thought of as "merely" an excellent singer but as a respected artist and researcher, whose recommendations were willingly acknowledged by audiences, fellow musicians, promoters and musicologists all over the world. For a woman and for a singer this remains a rare position to attain.

What women may talk about freely

The *Vivaldi-Album* was also the first of what came to be known as Cecilia Bartoli's Concept Albums: originally recordings dedicated to a specific composer or programme, they eventually turned into international campaigns for unjustly neglected music, coordinating audio, film and book releases with concert tours, opera productions and special events.

By 2009 Cecilia's experience with baroque music, her interpretative powers and her vocal prowess had developed considerably, and she felt ready to delve more deeply into its origins. An intrinsic phenomenon, without which several centuries of early music would never have unfolded their splendour, is that of the castrati. Consequently she dedicated a large project, *Sacrificium*, to five of the greatest Neapolitan castrati and their teacher Nicola Porpora. The tremendous challenge Cecilia had to face here was a physical one, because for female singers and countertenors it is practically impossible to match the lung capacity, volume and vocal range castrati had at their command if the fateful operation during their boyhood had turned out a success. Detailed research also went into "everything you ever wanted to know about castrati but never dared to ask", with many delicate questions seemingly easier for a woman to talk about than a man.

Five tracks in this collection – including a rare example from an opera by Graun – are taken from *Sacrificium* to highlight the castrato's incredibly powerful but also versatile art: the heart-rending "Parto, ti lascio, o cara" with its endlessly spun phrases and huge interval leaps, for instance, which was originally sung by Caffarelli, an artist not usually associated with emotional depth. Since the publication of *Sacrificium*, Porpora's *Germanico in Germania*, from which this exceedingly difficult aria is taken, inspired several dedicated groups of people to bring it back to the stage and produce a complete recording in order to popularize this opera further.

A different example is the light-hearted "Chi vive amante" from Leonardo Vinci's *Alessandro nell'Indie*, published here as a world premiere. It was originally sung in 1730 by Porpora's pupil Giuseppe Appiani. According to the custom that castrati would begin working in the theatre by taking on female roles, Appiani played a young woman in this opera. His debut in Rome marked the beginning of a splendid career, cut short only by his premature death ten years later at the age of 30.

Mysteries and unpredictability

In her project *Mission*, published in 2012, Cecilia turned to early baroque music more thoroughly for the first time and in particular to composer Agostino Steffani. His life as a powerful clergyman, a wily politician and at times envious meddler contains many secretive moments with space for daring speculation. A successful collaboration with author Donna Leon and the creation of a new genre, the CD-novel or novel-CD, exploited some of these episodes in a light-hearted way.

During Steffani's active days as a composer for the stage, opera was not yet as strictly codified as it would become in the heyday of *opera seria*. His oeuvre contains a wide range of forms and melodies with a pleasing element of unpredictability and imaginative orchestration. Four specimens of Steffani's music have been chosen for this compilation, one of which, "E l'honor stella tiranna", is a world-premiere recording. A prominent excerpt from a famous work, the *Stabat Mater*, rounds off Steffani's presence on this album. It is taken from a two-part follow-up to *Mission* with one CD dedicated to his sacred music and another to his instrumental output.

Friendly challenges

In the 18th century the public's passion for opera was focussed on stellar casts, who would pit stunning technical and musical accomplishments against one another in legendary battles on and off stage. As an artist always in search of a friendly musical challenge, Cecilia Bartoli finds collaborations with fabulous colleagues rewarding and the discovery of new talents exciting. Our compilation presents some of her dazzling artistic partnerships with, for instance, Sol Gabetta, Franco Fagioli, Daniel Behle and Philippe Jaroussky. A generation ago, in 1993, Cecilia was the junior partner of June Anderson in a recording of Pergolesi's *Stabat Mater* with the Sinfonietta de Montréal and conductor Charles Dutoit.



Soon after, her musical interests underwent a fundamental shift. More and more, she began to take over the lead, defining her own artistic strategies. Over the past decades period instruments and historically informed performance practice have played an integral part in Bartoli projects and culminated in the formation of her own orchestra, Les Musiciens du Prince-Monaco, in 2016.

Over the years, such endeavours were supported by distinguished specialist conductors and ensembles, some of which are represented in this collection: Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music, Giovanni Antonini and Il Giardino Armonico, Marc Minkowski and Les Musiciens du Louvre, Diego Fasolis and I Barocchisti.

No way around Handel

While arguably occupying a less prominent position in her discography, music by Handel has nevertheless accompanied Cecilia for decades, as exemplified by the excerpts from *Rinaldo*, released in 2000. Moreover, with currently five of his operas and oratorios in her permanent repertoire he is one of the composers she has most frequently turned to in recent years for her appearances in fully-staged productions and on DVD.

Handel's formative sojourn in Cecilia Bartoli's hometown of Rome and the works he wrote while opera was banned by the pope have taken up a special place in her heart. In *Opera proibita* she delved deeply into those years and placed Handel's Italian oratorios alongside little-known music by Alessandro Scarlatti and Antonio Caldara, who surprised unprepared listeners with the intensity of their melodies and the ornate polyphony of their accompaniments.

An absolute expert on voice and deeply devoted to Italian music and Italian singers, Handel never missed an opportunity to indulge in virtuosity and theatricality. Nonetheless, even in his brightest splendour he rarely lacks a profundity of feeling which makes his music a joy to sing. For Cecilia Bartoli this is a cornerstone of her musicianship: for years, sharing music with her faithful audience has not only been Cecilia's greatest passion but also her greatest pleasure. In one of her favourite concert encores, another aria from *Rinaldo*, she imparts this joy to us in the way Handel outlined it: "Bel piacere è godere fido amor!"

MARKUS WYLER



CECILIA BARTOLI

LA REINE DU BAROQUE



Au XVIII^e siècle, la musique était un commerce très terre à terre. De fait, elle était gérée comme une industrie, avec une production illimitée d'œuvres nouvelles conçues en vue de leur consommation immédiate. Les opéras, par exemple, étaient rarement repris, et quand il arrivait qu'on les reprenne, on les adaptait à l'évolution des circonstances : les goûts d'une ville ou d'un pays donné, par exemple, l'engagement de nouveaux interprètes, ou encore la disponibilité, dans la fosse d'orchestre, d'un instrument soliste en particulier. La pression était si forte que des morceaux de musique écrits antérieurement étaient souvent recyclés pour faire face à la demande. Le compositeur était tenu d'innover en permanence et pourtant, les histoires demeuraient les mêmes, sans parler de la majeure partie des textes, que tout le monde connaissait par cœur.

De par leur structure, les opéras baroques étaient essentiellement constitués d'airs reliés entre eux par des récitatifs comme de beaux colliers de perles rares. Écrits sur des vers emphatiques enchâssés dans une figure de style spécifique, la métaphore, les airs fonctionnaient comme les allégories d'un état émotionnel poussé à son paroxysme. Les interprètes eux aussi appréciaient les métaphores ; les chanteurs en reflétaient les images dans les ornements improvisés de leur ligne vocale, et les compositeurs les commentaient au moyen d'un savant contrepoint ou d'un accompagnement orchestral chamarré. En outre, ces airs pouvaient aisément être extraits de leur contexte d'origine et insérés dans un nouvel opéra sur une trame différente du moment que l'émotion concernée correspondait à la nouvelle situation.

L'*opera pasticcio* était un sous-genre répandu dont presque chaque air avait été emprunté à d'autres ouvrages – une espèce de « *best of* » de morceaux ayant suscité l'enthousiasme lors de leur première exécution. Outre la

possibilité de refaire jouer leur propre musique, c'était aussi l'une des rares occasions où les compositeurs pouvaient rendre hommage à leurs talentueux confrères. Le fait d'ajouter l'air d'un collègue à son propre *pasticcio* n'était pas considéré comme du plagiat, et d'ailleurs, le proposer à un nouveau public était sans doute la seule manière d'en prolonger l'existence.

Ainsi donc, le présent album est un *pasticcio* qui salue en Cecilia Bartoli une illustre « baroqueuse » tout en nous remémorant dix-sept morceaux choisis des XVII^e et XVIII^e siècles. Ils illustrent le chemin parcouru au fil de quelque deux décennies par cette artiste extraordinaire qui, après s'être livrée à quelques timides incursions dans ce répertoire, a fini par devenir l'une de ses championnes les plus admirées et respectées.

Tout comme n'importe quel bon opéra de cette époque, notre pastiche captive et l'oreille et le cœur par des contrastes marqués : des numéros simples et mélodieux cèdent le pas à des airs sophistiqués et furieusement virtuoses, des duos d'amour roucouleurs font place à des duels de colorature, la ferveur religieuse alterne avec une théâtralité guerrière, des moments d'insondable désespoir ouvrent la voie à un humour enjôleur, et des découvertes sensationnelles côtoient des tubes indétrônables.

La plupart de ces œuvres ont été écrites par des compositeurs italiens ; les quelques Allemands qui se sont glissés ici ont à leur tour été profondément marqués par la magnifique musique et les merveilleux musiciens d'Italie.

L'avènement baroque de Cecilia Bartoli

Pendant la première décennie de sa carrière, Cecilia a suivi la voie de toute mezzo-soprano qui se respecte, se faisant un nom sur les scènes internationales en tant qu'interprète très applaudie de Mozart et de Rossini. Toutefois, lorsqu'en 1999 elle a publié son *Album Vivaldi*, ses pas l'ont menée dans une autre direction, sur un chemin alors rarement emprunté. En effet, même si Vivaldi était l'un des compositeurs classiques les plus célèbres du monde, les mélomanes connaissaient à peine une poignée de ses œuvres, et l'interprétation de la musique lyrique baroque était encore une sorte de spécialité très ciblée. Ainsi, la manière éblouissante par laquelle cette jeune cantatrice nous a révélé un répertoire totalement inconnu et complètement sublime a stupéfié des millions d'auditeurs.

Tant du point de vue commercial qu'au niveau de son image, l'*Album Vivaldi* a donné à Cecilia Bartoli une impulsion déterminante pour sa carrière et lui

a valu l'adoration planétaire de cercles allant bien au-delà des amateurs traditionnels de musique classique et d'opéra. L'air « *Agitata da due venti* » – inclus ici dans la version enregistrée sur le vif en Italie – est devenu un fer de lance de Cecilia et de la renaissance Vivaldi. Soudain, et pour la première fois depuis le XVIII^e siècle, un saisissant coup de projecteur a été donné sur Vivaldi en tant que compositeur d'opéra de premier plan. Si aujourd'hui, soit vingt ans plus tard, les plus grands théâtres lyriques font figurer ses ouvrages scéniques à leur répertoire, c'est la résultante directe de l'engouement provoqué par cet enregistrement.

Mais surtout, l'*Album Vivaldi* a scellé la réputation de Cecilia : on a commencé à la voir comme une cantatrice formidable, curieuse et imaginative, spécialiste de musique ancienne lancée dans un parcours durable à la découverte des bibliothèques les plus vénérables du globe. Sur le plan artistique, ce moment fondateur a complètement chamboulé les mentalités : dès lors, Cecilia n'était plus « simplement » perçue comme une cantatrice d'excellence, mais aussi comme une artiste et une chercheuse respectée dont les recommandations étaient volontiers prises en compte par les auditeurs, ses confrères musiciens, les promoteurs et les musicologues du monde entier. Pour une femme aussi bien que pour une chanteuse, ce statut fait figure d'exception.

Ce dont les femmes peuvent parler librement

L'*Album Vivaldi* a aussi été le premier de ce qu'on en est venu à dénommer les « Albums concepts de Cecilia Bartoli » : axés au départ sur un compositeur ou un programme spécifiques, ces enregistrements ont fini par devenir des sortes de campagnes internationales au bénéfice d'œuvres injustement négligées, avec une combinaison de publications audio, vidéo et écrites et de tournées de concerts, de productions d'opéra et de manifestations événementielles.

Dès 2009, l'expérience de Cecilia en matière de musique baroque, ses capacités d'interprète et ses prouesses vocales avaient nettement progressé, et elle s'est sentie prête à explorer plus méticuleusement les origines de ces pages, et notamment un phénomène dont elles sont indissociables et sans lequel des siècles de musique ancienne n'auraient jamais déployé leur splendeur : les castrats. Ainsi, elle a consacré un grand projet, *Sacrificium*, à cinq des plus fameux *castrati* napolitains et à leur professeur, Nicola Porpora. En l'occurrence, le formidable défi que devait relever Cecilia était de nature physique, car il est pratiquement impossible aux cantatrices ou aux contre-ténors d'égaler la capacité pulmonaire, le

volume sonore et la tessiture vocale dont disposaient les castrats quand la terrible opération subie pendant leur enfance s'était avérée être une réussite. Des recherches poussées ont aussi été faites sur « tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les castrats sans jamais oser le demander », ayant trait à bien des questions délicates qui semblaient être plus faciles à aborder pour une femme que pour un homme.

Cinq morceaux de cette collection – y compris un rare exemple d'opéra composé par Graun – sont extraits de *Sacrificium* et illustrent l'art incroyablement puissant mais également polymorphe du *castrato* : le déchirant « *Parto, ti lascio, o cara* » avec ses phrases prolongées à l'infini et ses immenses sauts d'intervalles, par exemple, qui fut d'abord chanté par Caffarelli, un artiste que d'ordinaire on n'associait pas à la notion de profondeur émotionnelle. Depuis la parution de *Sacrificium*, plusieurs collectifs motivés ont souhaité monter *Germanico in Germania* de Porpora, dont cet air excessivement difficile est tiré, et produire un enregistrement intégral de cet opéra afin de renforcer sa popularité.

Un exemple différent nous est donné par « *Chi vive amante* », air insouciant extrait d'*Alessandro nell'Indie* de Leonardo Vinci publié ici en premier enregistrement mondial. Il fut chanté pour la première fois en 1730 par un élève de Porpora, Giuseppe Appiani. Selon la coutume des théâtres d'alors, les castrats commençaient à travailler en endossant des rôles féminins, et dans cet opéra, Appiani incarnait une jeune femme. Ses débuts à Rome marquèrent le début d'une magnifique carrière pour ce chanteur, mais celle-ci fut brisée net par son décès prématuré, survenu dix ans plus tard alors qu'il n'avait que trente ans.

Mystères et incertitude

Dans son projet *Mission*, publié en 2012, Cecilia s'est attachée pour la première fois plus précisément aux débuts de la musique baroque, et en particulier au compositeur Agostino Steffani, dont l'existence d'homme d'église influent, de politicien roué et parfois même d'intrigant envieux est émaillée de nombreuses périodes sur lesquelles plane un air de mystère qui prête lieu aux hypothèses les plus audacieuses. Une fructueuse collaboration avec l'écrivaine Donna Leon et la création d'un genre nouveau, le CD-roman ou roman-CD, a exploité certains de ces épisodes en toute légèreté.

Durant la période où Steffani mena ses activités musicales, l'opéra n'était pas encore aussi strictement codifié qu'il allait le devenir pendant l'âge d'or



de l'*opera seria*, et les ouvrages scéniques de ce compositeur comprennent un large éventail de formes et de mélodies dotées d'un séduisant élément d'imprévisibilité et d'une orchestration imaginative. Quatre spécimens de la musique de Steffani ont été choisis pour la présente compilation, et parmi eux, « *È l'honor stella tiranna* » est un premier enregistrement mondial. Un notable extrait d'une œuvre célèbre, le *Stabat Mater*, couronne l'intervention de Steffani sur cet album. Il est tiré d'une parution en deux volets qui a fait suite à *Mission*, avec un CD consacré à la musique sacrée du compositeur, et un autre à sa production instrumentale.

Défis amicaux

Au XVIII^e siècle, la passion du public pour l'opéra se focalisait sur les distributions vedettes, avec des chanteurs qui rivalisaient de prouesses techniques et musicales ahurissantes lors d'affrontements légendaires, à la scène et à la ville. Toujours en quête d'un défi musical amical, Cecilia Bartoli se plaît à concevoir des collaborations artistiques qui mettent en valeur certains de ses fabuleux confrères et stimulent la découverte de nouveaux talents. Notre compilation présente quelques-uns de ses éblouissants partenariats artistiques, avec par exemple Sol Gabetta, Franco Fagioli, Daniel Behle ou encore Philippe Jaroussky. Au cours de la génération précédente, en 1993, Cecilia a aussi été la jeune partenaire de June Anderson dans une captation du *Stabat Mater* de Pergolèse avec la Sinfonietta de Montréal et le chef d'orchestre Charles Dutoit.

Peu de temps après, ses centres d'intérêt musicaux ont pris un virage décisif, et elle a commencé à se montrer de plus en plus décisionnaire, définissant elle-même ses stratégies artistiques. Au fil de ces dernières décennies, les instruments anciens et les pratiques interprétatives historiquement informées ont joué un rôle déterminant dans les projets de Cecilia Bartoli, culminant en 2016 par la formation de son propre orchestre, Les Musiciens du Prince-Monaco.

Avec les années, ces entreprises ont été soutenues par d'éminents chefs d'orchestre et ensembles spécialisés, dont certains figurent dans la présente collection : Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, Giovanni Antonini et Il Giardino Armonico, Marc Minkowski et Les Musiciens du Louvre, ainsi que Diego Fasolis et I Barocchisti.

Incontournable Haendel

Si elle occupe une place peut-être un peu moins proéminente dans la discographie de Cecilia, la musique de Haendel accompagne néanmoins la cantatrice depuis des décennies, comme le montrent les extraits de *Rinaldo*, intégrale parue en 2000. En outre, avec actuellement cinq de ses opéras et oratorios à son répertoire permanent, Haendel est l'un des compositeurs vers lesquels elle s'est le plus fréquemment tournée ces dernières années pour se produire dans des productions montées sur différentes scènes et captées pour le support DVD.

Le séjour formateur que fit le compositeur dans la Rome natale de Cecilia Bartoli et les ouvrages qu'il écrivit alors que l'opéra était interdit par le pape sont particulièrement chers au cœur de la cantatrice. Dans *Opera proibita*, elle a exploré ces années créatives en profondeur et fait figurer les oratorios italiens de Haendel aux côtés de pages peu connues d'Alessandro Scarlatti et d'Antonio Caldara, qui ont pris les auditeurs au dépourvu avec l'intensité mélodique de leurs airs et le raffinement polyphonique de leurs accompagnements.

Expert absolu en matière vocale et dévoué corps et âme à la musique italienne et aux chanteurs italiens, Haendel ne manqua jamais une occasion de déployer toute la virtuosité et la théâtralité dont il était capable, et cependant, même lorsqu'elle brille de tout son éclat, sa musique se départ rarement d'une profondeur émotionnelle qui fait le régal de ses interprètes. Pour Cecilia Bartoli, c'est une pierre angulaire de son art : depuis des années, le fait de partager de la musique avec son fidèle public est non seulement sa plus grande passion mais aussi son plus grand bonheur. Dans l'un de ses *bis* de concert préférés, un autre air de *Rinaldo*, elle nous communique cette joie telle que Haendel l'a mise en exergue : « *Bel piacere è godere fido amor!* »

MARKUS WYLER

Traduction David Ylla-Somers



CECILIA BARTOLI

DIE KÖNIGIN DES BAROCK



Im 18. Jahrhundert war die Musik ein nüchternes Geschäft. Tatsächlich funktionierte der Musikbetrieb wie ein Gewerbe mit einer unaufhörlichen Produktion von neuen Kompositionen zum sofortigen Gebrauch. Opern z. B. wurden selten wiederaufgeführt, und wenn doch, wurden sie den neuen Bedingungen angepasst: dem örtlichen Geschmack, einer neuen Besetzung oder der Verfügbarkeit eines bestimmten Soloinstrumentes im Orchester. Der Druck war stark, daher wurden früher geschriebene Musikstücke oft wiederverwertet, um der Nachfrage zu entsprechen. Vom Komponisten wurde ständig Neues erwartet. Die Geschichten blieben jedoch die gleichen, ebenso der Großteil der Texte, die ein jeder auswendig kannte.

Strukturell bestand eine Barockoper vor allem aus Arien, die mit Rezitativen wie eine Kette aus einzelnen schönen Perlen aneinandergereiht waren. Die Arien, deren hochfliegender poetischer Text in einer bestimmten Redefigur, dem Gleichnis, gestaltet wurde, wirkten als Allegorien von hochgradiger Emotionalität. Auch Musiker schätzten das Gleichnis. Es war ein Bild, das sie in der improvisierten Verzierung der Gesangslinie nachzeichneten und das sie mittels eines ausgefeilten Kontrapunkts oder eines farbigen Orchesterhintergrunds kommentierten. Überdies konnten derartige Arien auch leicht aus ihrem ursprünglichen Kontext genommen und in eine neue Oper mit einer anderen Geschichte eingefügt werden, wenn das dargestellte Gefühl zu der neuen Situation passte.

Eine geläufige Untergattung war die *opera pasticcio*, in der praktisch jede Arie aus einem anderen Werk stammte – eine Art Bestenliste von Stücken, die bei ihrer Erstaufführung gut aufgenommen worden waren. Abgesehen davon, dass die eigene Musik erneut gespielt wurde, war dies tatsächlich eine der wenigen Möglichkeiten, andere große Komponisten zu

würdigen. Das Hinzufügen einer Arie eines Kollegen in das eigene Pasticcio galt nicht als Plagiat. Es neuen Hörern anzubieten, war vielleicht die einzige Möglichkeit, das Stück zu erhalten.

Und so ist auch dieses Album ein Pasticcio, das Cecilia Bartoli als herausragende Barocksängerin ehrt und gleichzeitig an 17 Beispiele wunderbarer Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert erinnert. Es zeigt die große Spanne im Wirken dieser erstaunlichen Künstlerin über etwa 20 Jahre hinweg, von wagemutigen Versuchen in diesem Repertoire bis zum Erreichen des Ranges einer seiner angesehensten Verfechterinnen.

Genau wie jede ordentliche Oper aus dieser Zeit bezaubert unser Pasticcio Ohr und Herz mit seinen starken Kontrasten: von einfachen liedähnlichen Nummern bis zu raffinierten und rasend virtuellen, von gurrenden Liebesduetten zu Koloraturduellen, von religiöser Inbrunst zu kriegischer Dramatik, von Momenten tiefster Verzweiflung zu kokettem Witz, von sensationellen Entdeckungen zu weitem bekannten Lieblingsstücken.

Die meisten dieser Werke wurden von italienischen Komponisten geschrieben; die wenigen deutschen darunter waren ihrerseits wiederum durch großartige italienische Musik und Musiker geprägt.

Cecilia Bartoli tritt als Barocksängerin hervor

Im ersten Jahrzehnt ihrer Karriere folgte Cecilia dem Weg jeder jungen Mezzosopranistin, die auf sich hält, und machte sich einen Namen als international gefeierte Mozart- und Rossinisängerin. Doch 1999 begab sie sich auf einen anderen Weg, der zu der Zeit, in der das *Vivaldi-Album* erschien, nur selten eingeschlagen wurde. Obgleich Vivaldi einer der namhaftesten Komponisten der klassischen Musik war, kannte man damals kaum eine Handvoll seiner Werke, und Aufführungen von Opernmusik aus der Barockzeit waren noch selten. Wie diese junge Sängerin uns mit einem gänzlich unbekannten und wunderbaren neuen Repertoire überraschte, kam für Millionen wie ein Schock.

Kommerziell und hinsichtlich ihres Images erhielt Cecilia Bartolis Karriere durch das *Vivaldi-Album* einen starken Schub. Das Album erweckte weltweit die Bewunderung von Kreisen, die weit über die Liebhaber traditioneller klassischer Musik und Opern hinausreichten. Die Arie „*Agitata da due venti*“ (hier in der Live-Aufnahme aus Italien enthalten) wurde zum Markenzeichen für Cecilia und die Vivaldi-Renaissance.



Auf einmal, und erstmals seit dem 18. Jahrhundert, rückte Vivaldi als exzellenter Opernkomponist ins helle Rampenlicht. Dass heute, 20 Jahre später, seine Bühnenerwerke im Repertoire regulärer Opernhäuser erscheinen, resultiert direkt aus der durch diese Aufnahme ausgelösten Vivaldi-Begeisterung.

Mehr als alles andere begründete das *Vivaldi-Album* Cecilias Ansehen als das einer fantastischen, neugierigen und einfallsreichen Sängerin, einer Spezialistin für Alte Musik, die sich auf eine fortwährende Entdeckungsreise durch Archive in aller Welt begeben hat. Künstlerisch veränderte dieser höchst bedeutsame Moment die Einschätzung entscheidend: Von nun an galt Cecilia nicht „bloß“ als exzellente Sängerin, sondern als anerkannte Künstlerin und Forscherin, deren Anregungen vom Publikum, von Künstlerkollegen, Veranstaltern und Musikwissenschaftlern weltweit gerne angenommen wurden. Es ist immer noch selten, dass eine Frau und Sängerin diese Position erreicht.

Worüber Frauen offen sprechen können

Das *Vivaldi-Album* wurde auch als das erste von Cecilia Bartolis Konzeptalbum bekannt: ursprünglich Aufnahmen, die einem bestimmten Komponisten oder Programm gewidmet waren, verwandelten sie sich schließlich in internationale Kampagnen für zu Unrecht vernachlässigte Musik, indem sie Audio-, Film- und Buchveröffentlichungen mit Konzerttourneen, Opernaufführungen und speziellen Veranstaltungen koordinierten.

Bis 2009 hatten sich Cecilias Erfahrungen mit Barockmusik, ihre interpretatorischen Stärken und ihre stimmlichen Fähigkeiten beträchtlich entwickelt, und sie war bereit, sich weiter in deren Ursprünge zu vertiefen. Ein wesentliches Phänomen, ohne das die Alte Musik einige Jahrhunderte lang niemals ihren Glanz entfaltet hätte, ist das der Kastraten. Folglich widmete sie ein großes Projekt, *Sacrificium*, fünf der größten neapolitanischen Kastraten und deren Lehrer Nicola Porpora. Hierfür musste Cecilia sich einer ungeheuren physischen Herausforderung stellen, da es für Sängerinnen und Countertenöre praktisch unmöglich ist, der Lungenkapazität, dem Volumen und der vokalen Bandbreite zu entsprechen, über die die Kastraten verfügten, wenn die fatale Operation in ihrer Kindheit Erfolg gezeitigt hatte. Detaillierte Forschungen befassten sich auch mit „allem, was Sie schon immer über Kastraten wissen wollten, aber niemals zu fragen wagten“, wobei eine Frau anscheinend leichter über viele delicate Fragen spricht als ein Mann.

Fünf Tracks in dieser Kollektion – darunter ein seltenes Beispiel aus einer Oper von Graun – wurden aus *Sacrificium* übernommen, um die unglaublich kraftvolle, aber auch vielseitige Kunst von Kastraten hervorzuheben: so die herzerreißende Arie „Parto, ti lascio, o cara“ mit den endlos ausgesprochenen Phrasen und enormen Intervallsprüngen, die zuerst von Caffarelli gesungen wurde, einem Künstler, der gewöhnlich nicht mit Gefühlstiefe verbunden wurde. Seit dem Erscheinen von *Sacrificium* hat Porporas Oper *Germanico in Germania*, aus der diese extrem schwierige Arie stammt, einige engagierte Leute dazu inspiriert, diese wieder auf die Bühne zu bringen und eine Gesamtaufnahme zu produzieren, um sie weiter bekannt zu machen.

Ein anderes Beispiel ist die unbeschwerte Arie „Chi vive amante“ aus Leonardo Vincis *Alessandro nell'Indie*, die hier als Weltpremiere erscheint. Sie wurde erstmals 1730 von Porporas Schüler Giuseppe Appiani gesungen. Gemäß dem Brauch, dass Kastraten ihre Arbeit am Theater in Frauenrollen begannen, verkörperte Appiani in dieser Oper eine junge Frau. Sein Debüt in Rom bezeichnete den Beginn einer glänzenden Karriere, die nur durch seinen vorzeitigen Tod im Alter von 30 Jahren zehn Jahre später ihr frühes Ende fand.

Mysterien und Unvorhersehbarkeit

In ihrem 2012 erschienenen Projekt *Mission* nahm sich Cecilia zum ersten Mal der Musik des Frühbarock und insbesondere des Komponisten Agostino Steffani gründlicher an. Sein Leben als mächtiger Geistlicher, gerissener Politiker und gelegentlich missgünstiger Wichtigtuer weist viele geheimnisvolle Momente auf, die Raum für gewagte Spekulationen lassen. Cecilia und die Schriftstellerin Donna Leon taten sich erfolgreich zusammen und schufen ein neues Genre, den CD-Roman oder die Roman-CD, in dem sie einige dieser Episoden mit einem Augenzwinkern verwerteten.

In Steffanis aktiver Zeit als Komponist für die Bühne war die Oper noch nicht so strikt kodifiziert wie zur Blütezeit der *opera seria*. Sein Werk enthält eine Vielfalt von Formen und Melodien mit einer ansprechenden Unvorhersehbarkeit sowie einer einfallsreichen Orchestrierung. Vier Beispiele von Steffanis Musik wurden für diese Zusammenstellung ausgewählt, von denen „E l'honor stella tiranna“ eine Welterstaufnahme ist. Ein markanter Ausschnitt aus einem berühmten Werk, dem *Stabat Mater*, rundet den Steffani-Teil dieses Albums ab. Er wurde einer zweiteiligen Fortsetzung von *Mission* entnommen, deren erste CD Steffanis geistlicher Musik, und deren zweite Aufnahme seinen Instrumentalwerken gewidmet ist.

Freundschaftliches Kräfteressen

Im 18. Jahrhundert konzentrierte sich die Opernleidenschaft des Publikums auf Starbesetzungen, welche spektakuläre technische und musikalische Kämpfe auf und jenseits der Bühne ausfochten. Als Künstlerin, die immer auf der Suche nach einer verlockenden musikalischen Herausforderung ist, findet Cecilia Bartoli die Zusammenarbeit mit berühmten Kollegen lohnend und die Entdeckung neuer Talente aufregend. Unsere Zusammenstellung erinnert an einige ihrer glänzenden künstlerischen Partnerschaften mit u. a. Sol Gabetta, Franco Fagioli, Daniel Behle und Philippe Jaroussky. Eine Generation zuvor, im Jahre 1993, war Cecilia die Juniorpartnerin von June Anderson in einer Aufnahme von Pergolesis *Stabat Mater* mit der Sinfonietta de Montréal und dem Dirigenten Charles Dutoit.

Bald darauf änderten sich ihre musikalischen Interessen fundamental. Sie übernahm zunehmend selber die Führung und bestimmte selbst ihre künstlerischen Strategien. In den vergangenen Jahrzehnten haben historische Instrumente und eine historisch informierte Aufführungspraxis eine wesentliche Rolle in Bartoli-Projekten gespielt, was 2016 in der Gründung ihres eigenen Orchesters, Les Musiciens du Prince-Monaco, kulminierte.

Im Verlauf der Jahre wurden diese Bestrebungen von ausgezeichneten Dirigentenspezialisten und ihren Ensembles unterstützt, von denen einige in dieser Kollektion vertreten sind: Christopher Hogwood und die Academy of Ancient Music, Giovanni Antonini und Il Giardino Armonico, Marc Minkowski und Les Musiciens du Louvre, Diego Fasolis und I Barocchisti.

Kein Weg führt an Händel vorbei

Zwar nimmt die Musik von Händel in Cecílias Diskographie eine weniger herausragende Position ein, doch hat sie die Sängerin seit Jahrzehnten begleitet, wie die 2000 erschienenen Ausschnitte aus *Rinaldo* beispielhaft zeigen. Überdies gehört Händel mit gegenwärtig fünf seiner Opern und Oratorien in ihrem ständigen Repertoire zu den Komponisten, denen sie sich in den letzten Jahren mit Auftritten in Bühnenproduktionen und auf DVD am häufigsten zugewandt hat.

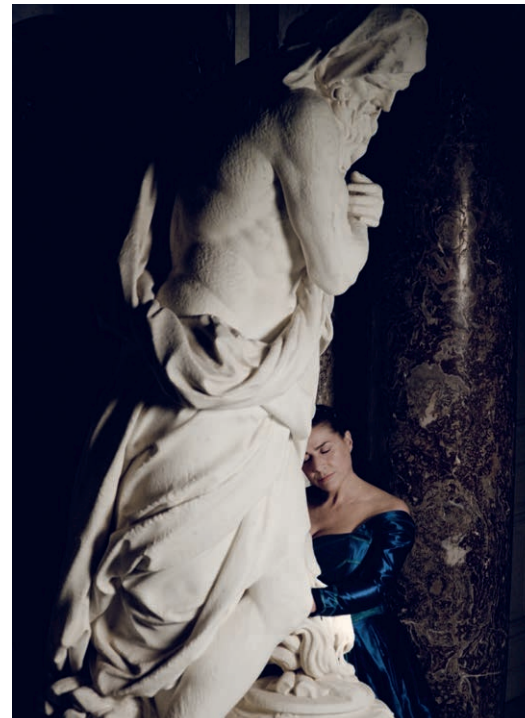
Händels Werke aus der Zeit seines prägenden Aufenthaltes in Cecilia Bartolis Geburtsstadt Rom, als die Oper vom Papst verboten war, nehmen einen besonderen Platz in ihrem Herzen ein. In *Opera proibita* vertiefte sie sich in jene Jahre und stellte Händels italienische Oratorien an die Seite wenig

bekannter Musik von Alessandro Scarlatti und Antonio Caldara, die mit der Intensität ihrer Melodien und der kunstvollen Polyphonie der Begleitung unvorbereitete Hörer überraschten.

Als absoluter Stimmexperte und überzeugter Anhänger italienischer Musik und italienischer Sänger nutzte Händel jede Gelegenheit, in Virtuosität und Theatralik zu schwelgen. Dennoch mangelt es ihm selbst im strahlendsten Glanz nie an Gefühlstiefe, weshalb es ein Vergnügen ist, seine Musik zu singen. Für Cecilia Bartoli ist dies ein Eckstein ihres musikalischen Wirkens: seit Jahren ist es nicht nur ihre größte Leidenschaft, Musik mit ihrem getreuen Publikum zu teilen, sondern auch ihr größtes Vergnügen. In einer ihrer Lieblingszugaben im Konzert, einer weiteren Arie aus *Rinaldo*, gibt sie uns diese Freude so weiter, wie Händel sie beschrieben hat: „Bel piacere è godere fido amor!“.

MARKUS WYLER

Übersetzung Christiane Frobenius







ENEAS

Die Ehre ist ein tyrannischer Stern;
stets bringt sie Liebenden Kummer
Doch auch wenn ihr mein Herz entflammt
und verwundet,
geliebte Augen, so tröstet es
doch wenigstens.

ERISSENA

Wie sehr beneide ich
die griechischen Frauen! Wäre ich doch auch
unter ihnen geboren.

Ach, schonühl' ich
für ihn
Liebespein.

Nicht doch.
Ich täusche mich.

Du weißt, wer liebt, verliert den Verstand,
er jammert dauernd, seufzt immerzu
und spricht von nichts anderem mehr als
vom Sterben.

AGOSTINO STEFFANI

E l'honor stella tiranna

I trionfi del fato

(Libretto: Ortensio Mauro)

ENEAS

- 1 E l'honor stella tiranna;
sempre affanna chi vagheggia il suo furor,
Ma s'ardete et impiagate, luci amate,
Consolate almeno un Cor.

LEONARDO VINCI

Quanto invidia la sorte ... Chi vive amante

Alessandro nell'Indie

(Libretto: Pietro Metastasio)

ERISSENA

- 2 Quanto invidia la sorte
delle greche donzelle! Almen fra loro
fossi nata ancor io.

Ah già per lui
fra gl'amorosi affanni
dunque vive Erissena.

No?
M'inganno.

Chi vive amante sa che delira,
spesso si lagna, sempre sospira
né d'altro parla che di morir.

ENEAS

Honour is a cruel star;
always crossing would-be lovers with its fire.
Though they burn and sorely wound it,
eyes so radiant,
render comfort to a heart.

ERISSENA

How greatly I envy the fate
of the Greek maidens! If only I were
born among them too.

Oh, so Erissena already
lives for him
with amorous afflictions.

No?
I am mistaken.

Oh, how crazy people are when they are in love,
often moaning, always sighing
and talking of nothing but dying.

ENEAS

L'honneur est un astre tyrannique :
il malmène toujours ceux qui provoquent
son courroux.
Mais après l'avoir brûlé et blessé,
yeux bien-aimés,
au moins, consolez mon cœur.

ERISSENA

Comme j'envie le sort
des jeunes Grecques ! Si seulement
j'étais née parmi elles moi aussi !

Ah, c'est donc pour lui
qu'Erissena vit
dans les affres de l'amour.

Non ?
Je me trompe.

Celui qui vit pour l'amour délire :
il se plaint souvent et soupire sans arrêt ;
il ne parle que de mourir.

Ich fühle keinen Kummer, klage nicht,
nie nenne ich den Himmel einen Tyrannen,
also leidet mein Herz nicht an Liebe
oder aber die Liebe ist keine Qual.

ALMIRENA

Lass mich beweinen
mein grausames Schicksal,
lass mich ersehnen
die Freiheit.
Der Schmerz zerbreche
diese Fesseln
meines Leidens
nur aus Erbarmen.

ARBACE

Ich bin wie ein Schiff, das
zwischen den Klippen inmitten der Wellen
hin- und hergeworfen wird, sich verirrt
und angstvoll aufs offene Meer hinaustreibt.

Doch sobald es das geliebte Ufer erblickt,
verlässt es die Wellen und den
läunischen Wind
und fährt in den Hafen, sich auszuruhen.

Io non m'affanno, non mi querelo,
 giammai tiranno non chiamo il cielo,
 dunque il mio core d'amor non pena
 o pure l'amore non è martir.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Lascia ch'io pianga

Rinaldo (Libretto: Aaron Hill, Giacomo Rossi)

ALMIRENA

3 Lascia ch'io pianga
mia cruda sorte,
e che sospiri
la libertà.
Il duolo infranga
queste ritorte
de' miei martiri
sol per pietà.

RICCARDO BROSCHI

Son qual nave ch'agitata

Artaserse (Libretto: Pietro Metastasio)

ARBACE

4 Son qual nave ch'agitata
da più scogli in mezzo all'onde
si confonde e spaventata
va solcando in alto mar.

Ma in veder l'amato lido
lascia l'onde e il vento infido
e va in porto a riposar.

I do not worry, I do not complain,
I never decry the heavens for their cruelty,
so my heart does not suffer from love,
nor does love mean agony.

ALMIRENA

Let me weep
over my cruel fate
and sigh
for freedom.
May my grief
mercifully
break these chains
of anguish.

ARBACE

I am like a ship which, sent off course
by reefs hidden beneath the waves,
takes fright and loses its way,
to be cast adrift on the high seas.

Yet when it sees its beloved shores,
it leaves the waves and fickle wind behind
and finds a safe haven in which to rest.

Moi je ne me trouble, ni ne me révolte ;
jamais je n'accuse le ciel de tyrannie,
et ainsi mon cœur ne souffre pas d'aimer,
ou alors l'amour n'est pas une torture.

ALMIRÈNE

Laisse-moi pleurer
sur mon cruel sort
et soupirer
pour la liberté.
Que par pitié
la douleur brise
ces liens
de mes martyrs.

ARBACE

Je suis comme une nef qui, déviée
par les nombreux récifs cachés sous les vagues,
se trouble et, apeurée,
fend les flots vers la haute mer.

Mais voyant le rivage aimé,
elle délaisse les vagues et le vent volage
pour aller se reposer au port.

MEZZOSOPRAN & SOPRAN

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint' von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.

COSTANZA

Von zwei Winden hin- und hergeworfen
braust die Woge im aufgewühlten Meer
und der erschrockene Fährmann
fürchtet schon zu kentern.
Zwischen Pflicht und Liebe
hin- und hergerissen hält mein Herz
nicht mehr stand; es scheint, es gibt auf
und verliert den Mut.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ
Stabat Mater

MEZZO-SOPRANO & SOPRANO

5 Stabat Mater dolorosa,
juxta crucem lacrimosa,
dum pendeat Filius.

ANTONIO VIVALDI
Agitata da due venti
Griselda

(Libretto: Apostolo Zeno; adapt. Carlo Goldoni)

COSTANZA

6 Agitata da due venti
freme l'onda in mar turbato
e l' nocchiero spaventato
già s'aspetta naufragar.
Dal dovere, e dall'amore
combattuto questo core
non resiste; par, che ceda,
e cominci a disperar.

MEZZO-SOPRANO & SOPRANO

At the cross her station keeping
stood the mournful mother weeping,
close to Jesus to the last.

COSTANZA

Stirred up by two winds
the waves tremble in the rough seas
and the terrified helmsman
has already resigned himself to shipwreck.
Worn down by duty and love
this heart can resist no
longer; it seems to give in,
and begins to lose all hope.

MEZZO-SOPRANO & SOPRANO

Debout, la Mère des douleurs,
au pied de la Croix, tout en pleurs,
regardait Jésus mourir.

COSTANZA

Secouées par deux vents opposés,
les vagues trépident sur la mer troublée,
et le nocher épouventé
s'attend déjà à faire naufrage.
Assailli par le devoir et par l'amour,
mon cœur ne résiste pas ;
on dirait qu'il va céder
et qu'il commence à perdre espoir.

AMPHION

O meine schöne Sonne, mildere
den Glanz deiner lieblichen Augen.

NIOBE

In deine Arme zurückgekehrt,
verspüre ich wieder Freude,
und vertreibe jeden Groll.

AMPHION

Meine Flamme,
lass uns freudig sein.
Für dich, süße Pein,
sterbe ich gerne.

NIOBE

Meine Glut,
lass uns freudig sein.
Von dir gefesselt,
sterbe ich gerne.

AGOSTINO STEFFANI

Serena, o mio bel sole ...

Mia fiamma ... Mio ardore

Niobe, regina di Tebe (Libretto: Luigi Orlandi)

ANFIONE

7 *Serena, o mio bel sole,
de' vaghi lumi il raggio.*

NIOBE

*Ritornandoti in braccio
torno a godere,
e ogni rancor discaccio.*

ANFIONE

*Mia fiamma,
andianne a gioir.
Per te, dolce pena,
m'è grato il morir.*

NIOBE

*Mio ardore,
andianne a gioir.
Mia cara catena,
m'è grato il morir.*

AMPHION

Temper, my beautiful sun,
the blaze of your fair eyes.

NIOBE

Held in your embrace once more,
I am calm again,
casting out all rancour.

AMPHION

Beloved flame,
let us now rejoice.
For you, sweet sorrow,
I welcome death.

NIOBE

Beloved ardour,
let us now rejoice.
In these dear chains,
I welcome death.

AMPHION

Tempère, mon beau soleil,
les feux de tes beaux yeux.

NIOBÉ

En retrouvant ton étreinte,
ma joie revient,
et je chasse toute rancœur.

AMPHION

Ma flamme,
à nous les plaisirs.
Pour toi, douce peine,
je meurs volontiers.

NIOBÉ

Mon ardeur,
à nous les plaisirs.
Pour toi, chère chaîne,
je meurs volontiers.

ISMAEL

Heißes Blut,
welches du meine Brust badest
und meine Liebe
zum Vater bezeugst,
enteile, fliehe von mir,
denn ich erbleiche und sterbe.
Eines Tages vermagst du dich zu erheben,
um Rache zu üben
an der Hand, die mich durchbohrt;
und die in mir versiegende Kraft,
heißes Blut,
wird sich in dir stärker erweisen.

SERSE

Nie war der Schatten
einer Pflanze
lieblicher, süßer
und angenehmer.

ALESSANDRO SCARLATTI

Caldo sangue

Sedecia, re di Gerusalemme

(Libretto: Filippo Ortensio Fabbri)

ISMAELE

- 8 Caldo sangue,
Che bagnando il sen mi vai,
e d'amore
fai gran fede al genitore
fuggi pur, fuggi da me,
ch'io già moro, e resto esangue.
Forse un dì risorgerai
per vendetta
della man, che m'ha saetta;
e il vigor, che in me già langue,
caldo sangue,
passerà più saldo in te.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Ombra mai fu

Serse (after Silvio Stampiglia)

SERSE

- 9 Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

ISHMAEL

My life's blood,
now bathing my breast
as proof of the love
I bear my father,
flow now, flow from me,
I am drained and close to death.
Perhaps one day you will rise again
to exact your vengeance
on the hand that wounded me;
and the flame now fading inside me,
my life's blood,
will burn more brightly in you.

SERSE

Never was the shade
of any plant
sweeter, dearer,
more agreeable

ISMAËL

Sang bouillonnant
qui baigne ma poitrine
et qui témoigne
de mon amour filial,
va, fuis loin de moi,
car je meurs et reste exsangue.
Peut-être qu'un jour tu te relèveras
pour tirer vengeance
de la main qui me transperce ;
et la vigueur qui déjà m'abandonne,
sang bouillonnant,
s'avèrera plus forte en toi.

SERSE

Jamais l'ombre
d'aucun arbre ne fut
plus douce, plus précieuse,
plus agréable.

ZEPHYRUS

O Winde, fliegt davon und küsst
Auroras königlichen Fuß.
Ist eure große Tat vollbracht,
erwarte ich euch hier zurück,
ihr meine Winde!

FARNASPE

Ach, du schöner Gott der Liebe,
frei von Gefahren lenke unsere Schritte.
Und waren dir die Seufzer einer demütigen
Seele je angenehm,
so nimm nun auch jene an, die ich bittend
vor dich bringe,
und beschütze huldreich inmitten so
großer Drangsal
das Leben, o Himmell!, zweier, die einander
treu ergeben sind.
Doch, ihr Götter, wo ist das Idol,
das ich anbete? Was zögert er?
Denn das ist der Ort, an den er bald
kommen müsste.
Ach, ich spüre, jeder kleinste Zweifel ist für
mich eine Qual.

TOMASO ALBINONI

Aure, andate e bacciate

Il nascimento dell'Aurora (Libretto: Anon.)

ZEFIRO

10 Aure, andate e bacciate
dell'Aurora il regio piè.
Colme poi del grande oggetto
io v'aspetto,
aure mie, tornate a me.

CARL HEINRICH GRAUN

Deh, tu bel Dio d'amore ... Ov'è il mio bene?

Adriano in Siria (Libretto: Pietro Metastasio)

FARNASPE

II Deh, tu bel Dio d'amore,
liberi da' perigli scorgi i nostri passi.
E se giammai ti fur grati i sospir
d'un alma umile
accogli or quelli, che pregando io spargo,
e propizio difendi in tanti guai e tanti
la vita, oh ciell!, di due fedeli amanti.
Ma, o numi, dov'è l'Idol che adoro?
Perchè tarda così?
Pur questo è il loco in cui dovea
fra poco venire.
Aimè, io sento ch'ogni picciolo indugio
è il mio tormento.

ZEPHYR

Go, breezes, and kiss
Aurora's royal feet.
Filled then with dawn's light,
return to me, my breezes,
as I await you here.

FARNASPE

Ah, fair god of love,
guide our steps and spare them from danger.
And if ever the sighs of a humble soul
did please you,
accept those I utter now in prayer,
and kindly, o heavens, protect the lives
of two faithful lovers amid such peril.
But, o gods, where is the man I adore?
Why does he thus delay?
And yet it is to this place that he should
soon come.
Alas, every moment he delays is torment to me.

ZÉPHYR

Souffles, allez et embrassez
le pied royal de l'aurore.
Puis, comblés par la grandeur,
revenez à moi,
souffles, je vous attends.

FARNASPE

Ah, toi beau Dieu de l'amour,
libère nos pas des périls.
Et s'il t'arrive d'entendre les soupirs d'une
âme humble,
accueille ceux-ci, que j'exhale en te priant,
et protège avec bienveillance les vies de
deux amants fidèles
parmi tant et tant de dangers, oh ciel !
Mais, grands Dieux, où est l'idole que j'adore ?
Pourquoi tarde-t-il ainsi ?
Ce lieu est pourtant bien celui où il devait venir
sous peu.
Hélas, le moindre retard m'est une torture.

Wo ist mein Geliebter?
Warum kommt er nicht?
Will er sehen,
wie sehr ich schmachte?

Heute ist die Sonne
so langsam in ihrem Lauf,
jeder Augenblick scheint mir
lang wie ein Tag zu sein.

**MEZZOSOPRAN,
COUNTERTENOR, CHOR**

O du Mutter, Brunn der Liebe,
mich erfüll mit gleichem Triebe,
dass ich fühl' die Schmerzen dein;

TENOR I & II

dass mein Herz, im Leid entzündet,
sich mit deiner Lieb' verbindet,
um zu lieben Gott allein.

COUNTERTENOR, CHOR

Drücke deines Sohnes Wunden,
so wie du sie selbst empfunden,
heil'ge Mutter, in mein Herz!

MEZZOSOPRAN, COUNTERTENOR

Dass ich weiß, was ich verschuldet,
was dein Sohn für mich erduldet,
gib mir Teil an seinem Schmerz!

Ov'è il mio bene?
Perche non viene?
Veder mi vuole
languir così?

Oggi è pur lento
nel corso il sole,
ogni momento
mi sembra un dì.

**AGOSTINO STEFFANI
*Stabat Mater***

**MEZZO-SOPRANO,
COUNTERTENOR, CHORUS**

12 Eja Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris,
fac, ut tecum lugeam.

TENORI I & II

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

COUNTERTENOR, CHORUS

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

MEZZO-SOPRANO, COUNTERTENOR

Tui nati, vulnerati
tam dignati pro me pati
poenas mecum divide.

Where is my beloved?
Why does he not come?
Does he want to see me
suffer thus?

The sun journeys
so slowly today,
every moment
seems a day to me.

**MEZZO-SOPRANO,
COUNTERTENOR, CHORUS**

O thou mother, fount of love,
touch my spirit from above,
make my heart with thine accord.

TENORI I & II

Make me feel as thou hast felt;
make my soul to glow and melt
with the love of Christ our Lord.

COUNTERTENOR, CHORUS

Holy mother, pierce me through;
in my heart each wound renew
of my Saviour crucified.

MEZZO-SOPRANO, COUNTERTENOR

Let me share with thee his pain,
who for all my sins was slain,
who for me in torments died.

Où est mon bien-aimé ?
Pourquoi ne vient-il pas ?
Veut-il me voir
languir ainsi ?

La course du soleil
est bien lente aujourd'hui,
chaque instant
me semble durer un jour entier.

**MEZZO-SOPRANO,
CONTRE-TÉNOR, CHŒUR**

Fais-nous sentir à notre tour,
Mère au grand cœur, source d'amour,
la vertu de ta douleur.

TÉNOR I & II

Et fais surtout que notre cœur
enfin se donne avec ardeur
à l'amour du Rédempteur.

CONTRE-TÉNOR, CHŒUR

Ô sainte Mère, dans nos cœurs
fixe l'empreinte des douleurs
dont souffrit le Christ en Croix.

MEZZO-SOPRANO, CONTRE-TÉNOR

Il nous aime jusqu'à mourir.
Fais-nous la grâce de souffrir
comme il souffrit autrefois.

HEILIGE EUGENIA

Geh, bereue und weine
und tilge in den Tränen
deine schamlose Flamme.
Du erprobst vergeblich meine Standhaftigkeit,
nichts anderes kannst du erhoffen
als meine unaufhörliche Strenge.

DER ENGEL

Öffnet euch, ihr Pforten der Hölle,
und im zarten Schimmer
eines Lichtes, welches ewig ist,
ersterbe blitzschnell die Schrecknis.
Weicht, grauenvolle Türen,
weicht dem König des Ruhms,
denn für seinen Sieg
seid ihr die erste Ehre.

ANTONIO CALDARA

Vanne pentita a piangere

Il trionfo dell'Innocenza (Libretto: Anon.)

SANTA EUGENIA

- 13 Vanne pentita a piangere,
e ammorza nelle lagrime
il tuo impudico ardor.
Tenti invan la mia costanza
ch'altra speme non t'avanza
che l'eterno mio rigor.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Disserratevi, o porte d'Averno

*Oratorio per la Resurrezione
di Nostro Signor Gesù Cristo*
(Libretto: Carlo Sigismondo Capece)

ANGELO

- 14 Disserratevi, o porte d'Averno
e al bel lume
d'un lume, ch'è Eterno
tutto in lampi si sciogla l'orror.
Cedate orride porte,
cedete al Re di Gloria,
che della sua vittoria
voi siete il primo honor.

ST EUGENIA

Go now, repent and weep
and with your tears quench
your immodest ardour.
In vain you tempt my constancy,
for you may hope for naught
from me save enduring harshness.

THE ANGEL

Open, o gates of Hell,
and let all this horror be shattered
by the lightning flash
of an Eternal light.
Yield, dreadful gates,
yield to the King of Glory,
for you are the first spoils
of his victory.

SAINTE EUGÉNIE

Va te repentir et pleurer
et noie dans tes larmes
ton impudique flamme.
En vain tu tentes ma constance,
tu ne peux rien espérer d'autre
que mon éternelle rigueur.

L'ANGE

Déclosez-vous, ô portes de l'Averne,
et qu'au doux éclat
d'une lumière qui est éternelle,
toute l'épouvante disparaisse en un éclair.
Cédez, effroyables portes,
cédez au Seigneur de Gloire,
car vous êtes le premier emblème
de sa victoire.

ARMINIO

Ich gehe, ich verlasse dich, Geliebte,
doch beim Abschied empfinde ich
zu grausame Qualen.
Die Pein des Sterbens
wird nicht so bitter sein.

Heimtückische, undankbare Sterne,
wenn ihr nicht, o Gott,
Mitleid mit mir haben wollt,
so bereitet doch meiner Geliebten
nicht einen so schlimmen Schmerz.

ĂNEAS, LAVINIA

In dieser Seele kämpfen
Hoffnung und Bangen.
Hoffen ist Betrug,
Bangen ist ängstlich:
wer Ruhe sucht,
soll die Liebe von sich weisen.

NICOLA PORPORA

Parto, ti lascio, o cara
Germanico in Germania
(Libretto: Nicolò Coluzzi)

ARMINIO

15 Parto, ti lascio, o cara,
ma nel partire io sento
troppo crudel tormento.
Non sarà tanto amara
la pena del morir.

Perfide, stelle ingrato,
se non volete, oh Dio,
aver di me pietade,
non date all'idol mio
sì barbaro martir.

AGOSTINO STEFFANI

Combatton quest'alma
I trionfi del fato

ENEA, LAVINIA

16 Combatton quest'alma
speranza e timor.
Sperar è un inganno,
temer un affanno:
chi cerca la calma
dia bando a' l'amor.

ARMINIO

I go, I leave you, o my love,
but, as I leave, the torment
I feel is too harsh.
The pain of death itself
will be less bitter.

Cruel, faithless stars,
if, o God, you will not
take pity on me,
do not impose such
dire suffering on my beloved.

AENEAS, LAVINIA

Hope and fear
assail this soul.
Hope is illusory,
fear oppressive:
any man who seeks calm
must first banish love.

ARMINIO

Je pars, je te laisse, ma chérie,
mais en partant j'éprouve
des tourments trop cruels.
Non, la souffrance de la mort
ne sera pas aussi amère.

Astres perfides, ingrats,
si vous ne voulez pas, ô Dieu,
me prendre en pitié,
ne faites pas souffrir si durement
celle que j'aime.

ÉNÉE, LAVINIA

En mon âme font rage
l'espérance et la crainte.
Espérer, c'est se leurrer,
craindre, c'est souffrir :
qui cherche la quiétude
doit bannir l'amour !

ALMIRENA

Treue Liebe bringt
Glückseligkeit
und Wonne,
bereitet Freude dem Herzen.
Standhaftigkeit
allein vermag es,
den Glanz zu schätzen,
der aus dankbarem Herzen strahlt.

Translations:

Daniela Wiesendanger (1, 2, 6); Gudrun Meier (3, 4, 8,
9, 11, 13–15, 17); Monika Scheel (7, 16)

GEORGE FRIDERIC HANDEL
Bel piacere è godere fido amor!
Rinaldo

ALMIRENA

17 Bel piacere
è godere
fido amor!
questo fa contento il cor.
La fermezza
sol apprezza
lo splendor,
che provien d'un grato cor.

ALMIRENA

It is a great pleasure
to enjoy
faithful love;
it cheers the heart.
Constancy
values no splendour
other than that
of a grateful heart.

Translations:

Ian Mansbridge (1, 2, 6);
Decca/Kenneth Chalmers (3, 17);
Susannah Howe (4, 7–9, 11, 13–16); Decca (10)

ALMIRÈNE

C'est un charmant plaisir
que de goûter
un amour fidèle ;
le cœur en est rempli de bonheur.
La constance
sait seule apprécier
toute la splendeur
d'un cœur reconnaissant.

Translations:

David Ylla-Somers (1, 2, 4, 6–9, 11, 13–16);
Jean-Claude Poyet (3, 17)



© 1993 (5), 1998 (6), 2000 (3, 17), 2005 (8, 13, 14), 2009 (4, 9, 11, 15), 2012 (7, 16),
2013 (12), 2017 (10), 2020 Universal Music Operations Limited (1, 2)

This compilation © & © 2020 Universal Music Operations Limited. A Decca Classics Release.

Recording Producers: Arend Prohmann (1, 2, 4, 7, 9–11, 15, 16); Chris Sayers (3, 17);

Ray Minshull (5); Christopher Raeburn (6, 8, 13, 14); Ulrich Ruscher (12)

Balance Engineers: Philip Siney (4, 8, 9, 11, 13–15); John Dunkerley (5)

Recording Engineers: Philip Siney (1, 2, 7, 10, 16); Jonathan Stokes (3, 17);

Mark Buecker (4, 9, 11, 15); Ulrich Ruscher (12)

Head of A&R Administration: Joanne Baines

Recording Locations: L'Église de Saint-Eustache, Montréal, October 1991 (5);

Teatro Olimpico, Vicenza, Italy, June 1998; (6; live recording);

Henry Wood Hall, London, 19–27 November 1999 (3, 17);

Salle Wagram, Paris, 27–29 August 2004 (14); L'Église du Liban, Paris, 11–22 February 2005 (8, 13);

Centro Cultural Miguel Delibes, Valladolid, Spain, 28 January–24 March 2009 (2, 4, 9, 11, 15);

Auditorio Stelio Molo, Lugano, Italy, November 2011–March 2012 (1, 7, 16), January–June 2013 (12);

Evangelisch-reformierte Kirchgemeinde Oberstrass, Zurich, 8–14 March 2017 (10)

Publisher: Copyright Control (14)

Product Manager: Jenny Stewart

Philippe Jaroussky appears courtesy of Warner Classics.

Sol Gabetta appears courtesy of Sony Classical.

Introductory Note & Translations © 2020 Universal Music Operations Limited

Sung Text Translations © 2020 Universal Music Operations Limited

Photography: © Uli Weber (cover, p.20); © Uli Weber, Julien Mignot, Samuel Kirszenbaum (pp.2, 18);

© Paris Match / K. Wandycz / Scoop (p.4); © Monika Rittershaus (pp.7, 9, 12, 16);

© Idéale Audience / Giuseppe Migliaccio (pp.14, 31); © Suzanne Schwiertz (p.19)

Design: Fred Münzmaier

Editorial: WLP Ltd

