

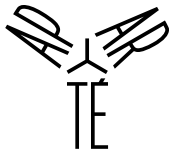


XAVIER
SABATA

*L'Alessandro
amante*

VESPRES D'ARNADI
DANI ESPASA





Enregistré par Little Tribeca à L'Auditori Axa (Barcelone, Espagne) du 8 au 12 janvier 2018

Direction artistique : Xavier Sabata, Dani Espasa et Florent Ollivier

Prise de son, montage et mastering : Florent Ollivier

Traductions © Loïc Windels, Peter Bannister, Jean-François Lattarico et Mary Pardoe

Édition musicale © Philipp Kreisig

Photos © Michal Novak (couverture, p. 3), May/Zircus (p. 7), Xavier Pijuan (p. 13, 25)

Design © 440.media

AP192 Little Tribeca · Xavier Sabata © 2018 [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com xaviersabata.com vespresdarnadi.com



L'Alessandro amante

XAVIER SABATA countertenor

Giovanni Battista BONONCINI (1670-1747)

Abdolomino (Naples, 1711)

- | | |
|--|------|
| 1. Preludio Presto | 1'30 |
| <i>L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie</i> (Vienne, 1699) | |
| 2. "Da tuoi lumi" aria | 3'41 |

Georg Friedrich HÄNDEL (1685-1759)

Poro, re dell'Indie (Londres, 1731)

- | | |
|---|------|
| 3. "Se possono tanto due luci vezzose" aria | 5'42 |
| <i>Alessandro</i> (Londres, 1726) | |
| 4. "Vano amore" aria | 4'52 |

Giovanni Battista PES CETTI (1704-1766)

Alessandro nell'Indie (Venise, 1732)

- | | |
|------------------------------------|------|
| 5. "Serbati a grandi imprese" aria | 8'29 |
|------------------------------------|------|

Agostino STEFFANI (1654-1728)

Il Zelo di Leonato (Hanovre, 1691)

Sinfonia

- | | |
|---------------------|------|
| 6. <i>Lentement</i> | 0'59 |
| 7. <i>Allegro</i> | 1'40 |

Antonio DRAGHI (1634-1700)

La Vittoria della fortezza (Vienne, 1687)

- | | |
|--|------|
| 8. "È insofferibile temerità" arietta | 1'48 |
| 9. "Premi e pene sono i fiori" arietta | 2'45 |

Francesco MANCINI (1672-1737)

Alessandro il grande in Sidone (Naples, 1706)

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 10. "Spirti fieri alla vendetta" aria | 3'18 |
|---------------------------------------|------|

Giovanni Battista BONONCINI (1670-1747)

L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie (Vienne, 1699)

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 11. "Chiare faci al di cui lume" aria | 7'29 |
|---------------------------------------|------|

Leonardo VINCI (1690-1730)

Alessandro nell'Indie (Rome, 1730)

- | | |
|-------------------------------------|------|
| 12. "Serbati a grandi imprese" aria | 4'11 |
|-------------------------------------|------|

Francesco MANCINI (1672-1737)

Alessandro il Grande in Sidone (Naples, 1706) - Sinfonia

- | | |
|--------------------------|------|
| 13. I. <i>Allegro</i> | 2'34 |
| 14. II. <i>Larghetto</i> | 1'20 |
| 15. III. <i>Allegro</i> | 1'40 |

Leonardo LEO (1694-1744)

Alessandro in Persia (Londres, 1741)

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 16. "Dirti, ben mio, vorrei" aria | 5'08 |
|-----------------------------------|------|

Nicola PORPORA (1686-1768)

Poro (Turin, 1731)

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 17. "Destrier ch'all'armi usato" aria | 7'20 |
|---------------------------------------|------|

VESPRES D'ARNADÍ

Dani Espasa *harpsichord and direction*

violin 1

Lina Tur Bonet (concertino), Alba Roca, Oriol Algueró, Fèlix Ferrer

violin 2

Farran Sylvan James, Edelweiss Tinoco, Ángela Moro, Pavel Amílcar

viola

Núria Pujolràs, Jordi Armengol

cello

Oriol Aymat, Dimitri Kindynis, Montserrat Colomé (track 3)

violone

Mario Lissarde, Andrew Ackerman

theorbo, archlute and baroque guitar

Robert Cases

bassoon

Carles Vallès

trumpet

Carlos Herruz, Momoko Furukawa

horn

Gerard Serrano, Pepe Reche

oboe

Pere Saragossa, Aviad Gershoni

double bass

Mario Lissarde (tracks 2, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17),

Andrew Ackerman (tracks 1, 3, 4, 6, 7, 10, 16)



Dani Espasa

vespresdarnadi.com

El doble viaje de Alejandro Magno

Este recital toma el título de la ópera homónima desaparecida de Giovanni Antonio Boretti (Roma c1638-Venecia 1672), que fue compositor y cantante – bajo – y de quien sabemos que cantó uno de los roles principales en el estreno de esta ópera en Venecia en 1667. Por qué Alejandro Magno? De entrada, porque es el personaje histórico más utilizado en toda la historia de la ópera. Se conocen más de 65 óperas basadas en el libreto de Metastasio *Alessandro nell'Indie* (1726). Pero no solo por eso. Alejandro fue una figura compleja capaz de la violencia, la arrogancia y la ambición más implacables, pero también de la generosidad de quien reconoce la humanidad de un enemigo sintiéndolo como un igual.

A través de su figura podremos hacer un doble viaje. Por un lado, un viaje biográfico por sus batallas, sus conquistas, sus hazañas. Muchas

veces su biografía se ha visto alterada por las necesidades de los libretistas al adaptar este personaje a los gustos de la época (en este recital, por ejemplo, hay óperas cuyo libreto fue escrito con el fin de exaltar la parte moral de la figura de Alejandro sin utilizar nada de su biografía). Por otra parte, haremos un viaje musical a lo largo de 75 años. En esta época se producen grandes cambios casi cada 20 años. La ópera se acababa de inventar y los compositores ajustaban su lenguaje a los gustos de un público cada vez más exigente y a las posibilidades técnicas de cantantes que eran cada vez mayores, creando estilos muy diversos y personales. Así pues, *L'Alessandro amante* no es un retrato fiel al personaje histórico sino más bien una reinterpretación del mismo a través de una selección de arias que crean un collage de todas las distintas representaciones musicales que estos geniales compo-

tores hicieron de nuestro protagonista. Es un mosaico de escenas de su vida, pero también de momentos musicales muy diversos. No hay un solo Alejandro sino tantos como piezas tiene este recital, pero sí que les cohesiona el atributo de amante. Esto conforma una fotografía sonora de un personaje absolutamente fascinante, complejo y contradictorio. Un ser humano que se autodivinizó, sí, pero que de puertas adentro era tan frágil como cualquiera de nosotros. Seguimos a estos “Alejandros” tanto en primera persona como a través de los afortunados que estuvieron a su lado.

Para entender mejor como representaba cada compositor a esta figura, tenemos que tener en cuenta muchos factores: el libretista, para qué cantante se escribía o a qué público estaba destinado. Es muy distinto escribir una ópera para un cantante con las posibilidades técnicas de Farinelli que escribir para Senesino. Esto, de entrada, ya nos presenta intenciones muy distintas de cómo se quiere construir este personaje.

Tomar el título de la ópera de Boretti no es solo una casualidad, el Alejandro que este

recital dibuja es el de después de la batalla, el de intramuros, el que cuenta la batalla a sus seres más cercanos o el que estos mismos nos describen. Examinando el material musical dedicado a nuestro personaje, podemos diferenciar dos grupos: el Alejandro guerrero y el amante. Al guerrero, los compositores le han reservado las tesituras más extremas y agudas, y al amante, las medias y más graves. Así, pues, podemos deducir que el guerrero es un Alejandro soprano y que el amante es un Alejandro de contralto.

Giovanni Bononcini, antes de que se le impusiera el título de rival de Händel, escribió una serenata en Viena en 1699, donde demuestra que, a parte de ser un gran conocedor del contrapunto, poseía un gran virtuosismo a la hora de poner música a un texto (cosa que le unirá muchísimo a los libretistas de la famosa *Academia Arcadia* como Rolli o Stampiglia). Claros ejemplos son el aria “Da tuoi lumi” en la que el general Efestione, fiel acompañante de Alejandro, loa la fuerza y poder, e incluso su belleza física. En la sobria “Chiare face” de la misma serenata, Bononcini dibuja un Alejandro deseoso de volver cerca de su amante, el fin de la batalla está cerca y la

victoria es, para él, la única forma de regresar junto al objeto de su deseo. Musicalmente, hay que destacar la sobriedad orquestal y el espacio que Bononcini deja al texto y a la línea melódica para crear este escenario de anhelo y paz. Formalmente, estas arias binarias son cortas y casi simétricas en longitud -muy lejos de lo que los compositores del sur de Italia harán años más tarde cuando la parte B del aria será casi la mitad de la parte A. Como ejemplo de esta última idea, vemos en el aria “Serbati a grandi imprese” (1732) musicada por Giovanni Battista Pescetti (1704-1766) donde vemos claramente esta nueva forma de componer las arias dacapo. Pescetti, originario de Venecia y alumno de Lotti, llegó a ser director en Londres de la famosa Ópera de la Nobleza (*Opera of the Nobilty*), creada por Senesino y algunos arcadianos para destronar a Händel. Cuando tuvo que refugiarse en Venecia, huyendo de la hostilidad hacia los Italianos católicos, se dedicó a la docencia siendo maestro de Josef Mysliveček o Antonio Salieri. En este pasaje musical, Pescetti tuvo el gran acierto de utilizar uno de los mejores libretistas, Pietro Metastasio, y su famoso *Alessandro nell’Indie* (1726). En este recital, se incluyen dos versiones distintas, con ciertas

semejanzas, del mismo texto. Pescetti presenta a un Alejandro sereno, ecuánime, empático pero severo.

Pero si este compositor tuvo que huir de Londres, Händel (1685-1759) llegó para quedarse. Händel, gran conocedor de la psicología humana, tuvo que lidiar no solo con la parte artística de una compañía tan compleja como la de la *Royal Academy of Music*, sino también con los quehaceres más logísticos y mundanales de la misma. La maestría de Händel llega hasta el punto de saber unir estos dos mundos y uno de los resultados fue su *Alessandro* (Londres, 1726), donde Händel utiliza una ópera para hablarnos y casi denunciar las presiones y los ataques de divismo a los cuales era sometido continuamente por sus cantantes principales. Así pues, escribió una ópera basada ligeramente en la figura histórica de Alejandro en la que nos muestra un protagonista claramente decadente por el cual dos amantes, dos sopranos, se pelean de forma arbitraria (dedicó esta ópera a sus amados-odiados Senesino, Cuzzoni y Bordoni, estas dos últimas enfrentadas en la vida real, y a quienes Händel tuvo que escribir la misma cantidad de notas). Pero todo

esto no significa que Händel no dotara a los personajes de un maravilloso material músico-teatral y este es el caso de “Vano amore”, donde el virtuosísimo de la coloratura dibuja un constante desequilibrio emocional del personaje que sufre la inconstancia del amor.

En el caso de *Poro* (Londres, 1731), Händel utiliza un libreto de Salvi inspirado en el de Metastasio. Aquí vemos al Rey Poro hablando del poder de Alejandro – es curioso ver como tantas arias hablan del poder de los ojos de Alejandro, siendo ellos, una fuente de poder y dominación.

La fascinación por la figura de Alejandro ya viene de lejos. Antonio Draghi (1634-1700), uno de los compositores de ópera y más prolíficos de su época, dibujó en la *introduzione d'un balletto*, *La vittoria della fortezza* (Viena, 1687) a un Alejandro de carácter moralista con dos *ariette* de estructura estrófica, casi *canzonette*. Esta pieza servía de prólogo a un *ballet* y presentaba a los protagonistas en un contexto teatral, antes de que los bailarines representaban escenas de este personaje coreografiadas. De la misma época y estilo es la sinfonía que precede a estas dos piezas,

compuestas por el prolífico Alessandro Steffani (1654-1728), aunque su lenguaje musical ya despunta una modernidad que nos enseña el camino hacia el cual se dirige la ópera.

El napolitano Francesco Mancini (1672-1737) despliega el estilo napolitano en este punto del recital. Asistente de Alessandro Scarlatti, pedagogo, conoce y domina a la perfección el estilo virtuoso, casi instrumental, de la vocalidad napolitana. Aquí escuchamos un aria dónde los violines, solos sin bajo, crean, al inicio de la aria, el efecto del fragor de la batalla, y la línea vocal se articula, a través de la coloratura, como contrapunto; las líneas de los violines y la voz viajan por distintos canales como si de flechas se tratara creando un efecto de batalla. La sinfonía que precede a la ópera *Alessandro il Grande in Sidone* (1706) es una pequeña joya y una muestra de cómo la escuela napolitana domina la arquitectura compositiva con pasajes solistas de líneas *flamboyant*.

La parte final de este recital se centra en el estilo napolitano, pero de épocas distintas. Así pues, la segunda versión de “*Serbati a grandi imprese*” (Roma 1730), en esta ocasión de

Leonardo Vinci (1690-1747), nos muestra un estilo más sobrio, con estructura binaria casi simétrica. Habría que destacar la semejanza en tonalidad y en ciertas líneas melódicas de esta versión con la de Pescetti, sin que esto las desmerezca, ya que el carácter autoritario de esta segunda la lleva a un terreno dramático completamente distinto. En cambio, con Leonardo Leo (1694-1744) nos vamos encaminando a un estilo más galante. Su aria “Dirti, ben, mio vorrei” de la ópera *Alessandro in Persia* (Londres, 1741) es de una sencillez y una transparencia que nos dibujan a un Alejandro dudoso, muy bien representado por las constantes *fermatas* que el compositor utiliza. Con Nicolás Porpora (1686-1768) finalizamos este recital. Conocido profesor de canto de muchísimos castrati, Porpora dedica su ópera *Porro* (Torino, 1731) a su más celebre cantante: Farinelli. Ya que el estilo compositivo se articulaba en función de la vocalidad de los cantantes, Porpora despliega en el aria “Destrier ch’all’armi usato” una paleta de herramientas que Farinelli controlaba a la perfección: coloratura, fiato y tesitura. Se trata de un aria que representa al Alejandro guerrero, y en la cual, al ser orquestado con trompetas y trompas, se dibuja de inmediato el

carácter autoritario del personaje. Las larguísimas coloraturas de carácter instrumental y la extensión vocal, muy propias de Porpora, nos enseñan el nivel de excelencia técnica que el famoso castrado poseía.

Como vemos, cada compositor y libretista adaptaba el personaje a sus necesidades y preferencias. Así es el barroco: flexibilidad y emoción, voluntad de conectar con su público. Alejandro es solo una excusa, pero esta excusa nos permite emocionarnos a través de este collage que, mirado desde lejos, representa a otro Alessandro, al amante.

Xavier Sabata



Le double voyage d'Alexandre le Grand

Ce récital emprunte son titre à un opéra homonyme perdu de Giovanni Antonio Boretti (Rome, 1638 env.-Venise, 1672), qui fut à la fois compositeur et chanteur (basse) et dont nous savons qu'il tint un des rôles principaux lors de la première de cet opéra à Vienne en 1667. Pourquoi Alexandre le Grand ? D'abord parce qu'il s'agit du personnage historique le plus utilisé de toute l'histoire de l'opéra. On connaît plus de 65 opéras fondés sur le seul livret de Métastase *Alessandro nell'Indie* (1726). Mais ce n'est pas la seule raison. L'Alexandre historique fut une figure complexe, capable à la fois de la violence, de l'arrogance et de l'ambition les plus implacables, mais aussi de la générosité d'un homme qui savait reconnaître l'humanité d'un ennemi en le regardant comme son égal.

Le voyage auquel sa figure nous convie est double. Il s'agit tout d'abord d'un voyage

biographique à travers batailles, conquêtes et hauts-faits. Poussés par la nécessité d'adapter le personnage historique au goût du jour, les librettistes ont souvent été amenés à modifier les données biographiques (dans ce récital par exemple, on trouve des opéras dont le livret a été écrit en vue d'exalter la composante morale de la figure d'Alexandre, sans référence aucune à sa biographie). Mais c'est aussi un voyage musical que nous effectuerons à travers soixante-quinze années. À cette époque, de grands changements se produisaient presque tous les vingt ans. L'opéra venait d'être inventé et en ajustant leur langage musical aux goûts d'un public de plus en plus exigeant et à des possibilités techniques de plus en plus grandes de la part des chanteurs, les compositeurs créaient des styles personnels très divers. *L'Alessandro amante* n'est donc en rien un portrait fidèle du personnage histo-

rique, plutôt sa réinterprétation à travers une sélection d'arias qui rassemble, en une sorte de centon, les différentes interprétations musicales de cette figure par des compositeurs de génie. L'ensemble forme une mosaïque où se mêlent des scènes de la vie d'Alexandre et une grande variété de « moments musicaux ». Ce récital propose donc autant d'Alexandres qu'il contient de morceaux. Un attribut commun, toutefois, assure leur cohésion : à défaut d'être uns, ils sont tous amoureux. Il en résulte une photographie sonore d'un personnage absolument fascinant dans sa complexité et ses contradictions. Un être humain qui certes procéda lui-même à sa divination, mais qui dans l'intimité était aussi fragile que n'importe lequel d'entre nous. Ces « Alexandres », nous les suivrons tantôt à la première personne, tantôt à travers ceux qui eurent la chance de pouvoir côtoyer le grand homme.

Pour mieux saisir la façon dont chaque compositeur a interprété la figure d'Alexandre, il nous faut prendre en compte une multitude de facteurs : le librettiste, pour quel chanteur tel compositeur écrivait, à quel public il destinait son œuvre. C'est très différent d'écrire un opéra pour un chanteur ayant les possibilités

techniques de Farinelli ou pour Senesino. Cela nous indique d'emblée des intentions distinctes dans la manière de s'y prendre pour construire ce personnage.

Nous n'empruntons pas à Boretti le titre de son opéra par hasard : l'Alexandre dont nous voulons brosser le portrait dans ce récital est celui qui suit la bataille, celui qui, rentré dans ses murs, raconte cette bataille aux êtres qui lui sont le plus proches, celui enfin que ces mêmes proches décrivent. L'examen des œuvres musicales suscitées par la figure d'Alexandre permet de différencier deux groupes : l'Alexandre guerrier et l'Alexandre « amant ». Réserveant au guerrier les tessitures les plus extrêmes et les plus aiguës, les compositeurs confièrent à l'amant les tessitures médianes ou plus graves. Autrement dit, le guerrier est un Alexandre soprane, l'amant un Alexandre alto.

À Vienne, en 1699, Giovanni Bononcini – qui n'était pas encore regardé comme le rival en titre de Haendel – composa une *serenata* où il démontrait déjà posséder, outre une grande connaissance du contrepoint, une grande virtuosité dans l'art de mettre un texte en musique (chose qui explique les liens étroits

qu'il entretint avec des librettistes comme Rolli ou Stampiglia, de la célèbre *Academia Arcadia*). Un premier exemple de cette maîtrise est offert par l'aria « Da tuoi lumi », dans laquelle le général Hephaïstion, fidèle compagnon d'Alexandre, loue la force de celui-ci, son pouvoir et jusqu'à sa beauté physique. Et la même sérénade en fournit un second exemple avec la sobre « Chiare faci ». Bononcini y dessine un Alexandre désireux de retourner auprès de son amant : la fin de la bataille est proche et la victoire est à ses yeux la seule façon d'aller retrouver l'objet de son désir. Sur le plan musical, on doit souligner la sobriété de l'orchestration et l'espace que Bononcini laisse au texte et à la ligne mélodique pour créer cette atmosphère qui respire à la fois la paix et le désir ardent. Sur le plan formel, ces arias bipartites sont brèves et presque symétriques en longueur, très loin de ce que les compositeurs du sud de l'Italie pratiqueront des années plus tard lorsque la partie B de l'aria sera presque deux fois plus courte que sa partie A. Nous avons un exemple de cette dernière conception dans l'aria « Serbati a grandi imprese » (1732), mise en musique par Giovanni Battista Pescetti (1704-1766). On y observe clairement cette

nouvelle façon de composer les arias *da capo*. Originaire de Venise et élève de Lotti, Pescetti finit par diriger le célèbre « Opera of the Nobility » londonien, compagnie d'opéra créée par Senesino et quelques « Arcadiens » en vue de détrôner Haendel. Quand il dut fuir l'hostilité frappant les Italiens, catholiques, et se réfugier à Venise, Pescetti se consacra à l'enseignement et devint notamment le maître de Josef Mysliveček et d'Antonio Salieri. Pour ce morceau, il eut la bonne idée de recourir à l'un des meilleurs librettistes du moment, Pietro Métastase, et à son célèbre Alessandro nell'Indie (1726). De ce texte précis, notre récital propose deux versions différentes, qui présentent quelques similitudes. Dans la sienne, Pescetti donne à voir un Alexandre serein, maître de ses passions et plein d'une empathie qui n'empêche pas la sévérité.

Si Pescetti dut fuir Londres, Haendel (1685-1759) s'y installa pour rester. Fin connaisseur de la psyché humaine, Haendel ne dut pas seulement se battre avec la partie artistique de la « Royal Academy of Music », il dut également affronter les tâches logistiques plus terre-à-terre qu'une compagnie aussi

complexe comporte nécessairement. L'habileté du compositeur fut de réussir à tenir ces deux mondes ensemble, comme l'atteste notamment son *Alessandro* (Londres, 1726) : Haendel s'y sert de l'opéra pour s'adresser à nous et presque dénoncer les pressions et les caprices de diva qu'il devait subir continuellement de la part de ses chanteurs et chanteuses principaux. C'est ainsi qu'il écrivit, en s'inspirant vaguement de la figure historique d'Alexandre, un opéra où il nous montre un personnage manifestement décadent dont deux femmes – deux sopranes – se disputent jalousement les faveurs (il dédia l'opéra à ces chanteurs à la fois aimés et honnis qu'étaient Senesino, Cuzzoni et Bordoni, ces deux dernières étant rivales dans la vie réelle, au point que Haendel dut composer un nombre égal de notes pour toutes deux). Cela n'empêche pas Haendel d'offrir à ses personnages une merveilleuse matière musicale et théâtrale. C'est le cas dans « Vano amore », dont les coloratures virtuoses traduisent le déséquilibre émotionnel constant d'un personnage caractérisé par son inconsistance amoureuse.

Dans le cas de *Poros* (Londres, 1731), Haendel se sert d'un livret de Salvi basé sur Métastase.

Nous y voyons le roi Poros parler du pouvoir d'Alexandre – il est curieux de remarquer combien nombreux sont les airs qui évoquent le pouvoir des yeux d'Alexandre, source de pouvoir et de domination.

La fascination pour la figure d'Alexandre existe d'ailleurs depuis longtemps, témoin Antonio Draghi (1634-1700), un des compositeurs d'opéra les plus prolifiques de son temps. De *La vittoria della fortezza. Introduzione d'un balletto* (Vienne, 1687), nous avons retenu deux ariettes auxquelles une structure strophique confère un caractère de *canzonette*. Ces deux « petites chansons » donnent à voir un Alexandre moralisant. L'œuvre dont elles sont tirées servait de prologue au « ballet » mentionné dans son titre, présentant dans un contexte théâtral des personnages que les danseurs représentaient ensuite dans des scènes chorégraphiées. Composée par le non moins prolifique Alessandro Steffani (1654-1728), la *Sinfonia* qui précède ces deux morceaux est de la même époque et du même style, à ceci près que son langage musical se distingue par une modernité propre à nous montrer le chemin que l'opéra s'apprête à emprunter.

À ce moment du récital, le style napolitain se déploie en la personne de Francesco Mancini (1672-1737). Assistant d'Alessandro Scarlatti, ce pédagogue originaire de Naples non seulement connaît le style virtuose, quasi instrumental, du chant napolitain, mais il le maîtrise à la perfection. Nous entendons ici une aria au début de laquelle les violons sans basse donnent à eux seuls l'impression d'un fracas guerrier tandis que la ligne vocale vient s'articuler à l'instrumentale au moyen de coloratures et former comme un contrepont : les lignes des violons et de la voix fusent dans l'air selon des trajectoires distinctes, comme s'il s'agissait de flèches, créant cet effet de bataille. Quant à la *Sinfonia* qui précède l'opéra *Alessandro il Grande in Sidone* (1706), c'est un petit bijou dont les passages solistes constituent, par leurs lignes « flamboyantes », une preuve de la maîtrise de l'école napolitaine en matière d'architecture compositionnelle.

La fin de notre récital se concentre sur le seul style napolitain, mais il le considère à des époques distinctes. Due à Leonardo Vinci (1690-1747), la seconde version de « Serbati a grandi imprese » (Rome, 1730) possède un style plus sobre que l'autre et une structure bipartite

presque symétrique. Entre cette version-ci et celle de Pescetti, il faudrait souligner des similitudes dans la tonalité et dans certaines lignes mélodiques. Cela, du reste, ne diminue en rien le mérite de chacune, l'autorité qui se dégage de la seconde la plaçant d'ailleurs sur un terrain dramatique complètement différent. C'est vers un style plus galant au contraire que nous nous dirigeons avec Leonardo Leo (1694-1744). L'aria « Dirti, ben mio, vorrei » de son opéra *Alessandro in Persia* (Londres, 1741), remarquable de simplicité et de transparence, dresse le portrait d'un Alexandre hésitant, ce que rend très bien la multiplication des points d'orgue par le compositeur. Le récital se conclut avec Nicola Porpora (1686-1768). Célèbre professeur de castrats, Porpora dédie son opéra *Porro* (Turin, 1731) au plus fameux de ses nombreux élèves : Farinelli. Le style de composition, nous l'avons rappelé, s'adaptait volontiers aux capacités vocales des chanteurs. C'est ainsi que Porpora déploie dans l'aria « Destrier ch'all'armi usato » toute une palette d'outils que Farinelli maîtrisait à la perfection : coloratures, souffle, tessiture. Cet air nous montre un Alexandre guerrier, dont l'autorité est d'emblée affirmée par les cors et les trompettes de l'orchestre. Les très longues coloratures à

caractère instrumental et la grande étendue vocale, typiques de Porpora, nous révèlent le niveau d'excellence technique que le célèbre castrat possédait.

Nous le voyons, chaque compositeur et chaque librettiste adapte le personnage à sa guise et selon ses besoins. Le baroque est ainsi : flexible et sensible, soucieux de maintenir un contact avec son public. Alexandre n'est donc qu'un prétexte, mais ce prétexte nous permet de nous abandonner à l'émotion à travers une mosaïque qui, regardée de loin, représente un autre Alexandre, un Alexandre *amant*.

Xavier Sabata

Traduction : Loïc Windels

The double journey of Alexander the Great

This recital takes its title from the lost eponymous opera of Giovanni Antonio Boretti (Rome c.1638-Venice 1672), who was a composer and singer (bass) and about whom we know that he sang one of the main roles in the premiere of this opera in Venice in 1667. Why Alexander the Great? First of all because he is the most frequently treated historical figure in the whole history of opera. We know of more than 65 operas based on Metastasio's libretto *Alessandro nell'Indie* (Alexander in India) (1726). But this is not the only reason. Alexander was a complex personality capable of the most relentless violence, arrogance and ambition, but also of the generosity of someone who recognizes the humanity of an enemy, feeling him to be an equal.

Through his figure we can make a double journey. On the one hand, a biographical

journey through his battles, his conquests, his exploits. On many occasions his biography has been altered because of the needs of the librettists in adapting this character to the tastes of the time (in this recital, for example, there are operas whose libretto was written in order to extol the moral aspect of the figure of Alexander without using his biography at all). On the other hand, we will make a musical journey spanning 75 years. During this period great changes took place around every 20 years. Opera had just been invented and composers were adjusting their language to the tastes of an ever more demanding audience and the technical possibilities of singers that were steadily increasing, creating very diverse and personal styles. Thus *L'Alessandro amante* (Alexander the lover) is not a faithful portrait of the historical character but rather its reinterpretation via a selection of arias that create a

collage of all the different musical representations that these great composers made of our protagonist. It is a mosaic of scenes from his life, but also one of great musical variety. There is not one single Alexander but as many as this recital has pieces, but his attribute as a lover does give them cohesion. It forms a sonic photograph of an absolutely fascinating, complex and contradictory character. A human being who indeed divinized himself, but who inside was as fragile as any of us. We follow these «Alexanders» both in the first person and through those fortunate enough to be at his side.

In order better to understand how each composer represented this figure, we need to take many factors into account: the librettist, for which singer they were writing and what was the intended audience. It is a very different thing to write an opera for a singer with the technical possibilities of Farinelli as opposed to writing for Senesino. This already presents us straightaway with very different intentions as to how to construct this character.

Taking the title of the opera of Boretti is not just a coincidence; the Alexander depicted by

this recital is the one after the battle, the one behind closed doors, the one who tells of the battle to those closest to him, or the one whom they themselves describe to us. Examining the musical material dedicated to our character, we can distinguish two groups: Alexander the warrior and the lover. For the warrior, the composers have reserved the most extreme and highest tessituras, for the lover the medium and lower registers. We can therefore deduce that the warrior is a soprano Alexander and that the lover is a contralto Alexander.

Giovanni Bononcini, before being attributed the title of Händel's rival, wrote a serenade in Vienna in 1699 where he showed that, apart from being a great connoisseur of counterpoint, he possessed great virtuosity when it came to setting a text to music (something that would link him very closely to the librettists of the famous *Accademia dell'Arcadia* such as Rolli or Stampiglia). Clear examples are the aria «Da tuoi lumi» in which the general Efestione, Alexander's faithful companion, lauds his strength and power, including his physical beauty. In the sober «Chiare face» of the same serenade, Bononcini depicts an Alexander eager to return close to his lover;

the end of the battle is near and victory is, for him, the only way to come back together with the object of his desire. Musically, the orchestral sobriety needs to be emphasized as well as the space Bononcini leaves for the text and the melodic line in order to create this scenario of longing and peace. Formally, these binary arias are short and almost symmetrical in length - far from what composers in southern Italy would do years later when the B section of an aria would be almost half of the A section. We can see an example of this latter idea in the aria «Serbati a grandi imprese» (1732) set to music by Giovanni Battista Pescetti (1704-1766), where we clearly see this new form of composing *da capo* arias. Pescetti, originally from Venice and a student of Lotti, became the director in London of the famous *Opera of the Nobility* created by Senesino and some Arcadians in order to dethrone Händel. When he had to take refuge in Venice, fleeing hostility towards Italian Catholics, he devoted himself to teaching, being the teacher of Josef Mysliveček and Antonio Salieri. In this musical passage, Pescetti very successfully used one of the best librettists, Pietro Metastasio, and his famous *Alessandro nell'Indie* (1726). In this recital

two versions on the same text are included – different but with certain similarities. Pescetti presents a serene, even-tempered, empathetic yet severe Alexander.

But if this composer had to flee London, Händel (1685-1759) came to stay. Händel, a great connoisseur of human psychology, had to deal not only with the artistic part of a company as complex as the *Royal Academy of Music*, but also with the most logistical and mundane tasks associated with it. Händel's mastery extended to knowing how to unite these two worlds, and one of the results was his *Alessandro* (London, 1726) in which Händel uses an opera to tell us about and more or less denounce the pressure and diva-like outbursts to which he was continually subjected by his leading singers. He therefore wrote an opera loosely based on the historical figure of Alexander, in which we find a clearly decadent protagonist over whom two lovers - two sopranos - fight arbitrarily (he dedicated this opera to his beloved/hated Senesino, Cuzzoni and Bordoni, the last two being in real-life conflict, and for whom Händel had to write the same quantity of notes). But all this does not mean that Händel would not

endow the characters with wonderful musical/theatrical material, and this is the case with “Vano amore”, where the virtuosity of the coloratura depicts the constant emotional imbalance of the character suffering from the inconstancy of love.

In the case of *Poro* (London, 1731) Händel uses a libretto by Salvi inspired by that of Metastasio. Here we see King Poro talking about Alexander’s power - it is curious to see how many arias speak of the power of Alexander’s eyes, these being a source of power and domination.

Fascination with the figure of Alexander already comes from afar. Antonio Draghi (1634-1700), one of the most prolific opera composers of his time, depicted a moralistic Alexander in his *Introduzione d’un balletto, La vittoria della fortezza* (Introduction to a ballet, The victory of fortitude) (Vienna, 1687) with two *ariette* of a strophic, *canzonetta*-like structure. This piece served as a preface to a *ballet* and presented the protagonists in a theatrical context, before the dancers represented choreographed scenes concerning this character. The *sinfonia* that precedes these two pieces, composed by the

prolific Alessandro Steffani (1654-1728), comes from the same epoch and style, although his musical language already unveils a modernity that informs us as to the direction in which opera would go.

The Neapolitan Francesco Mancini (1672-1737) deploys the Neapolitan style at this point in the recital. Assistant to Alessandro Scarlatti, a pedagogue, he knows and masters the virtuoso, quasi-instrumental style of Neapolitan vocalism to perfection. Here we hear an aria where the violins, alone without a bass, create the effect of the roar of the battle at the beginning of the aria, while the vocal line unfolds, via coloratura, in counterpoint; the lines of the violins and the voice travel down different channels as if they were arrows, thereby creating a battle effect. The *sinfonia* preceding the opera *Alessandro il Grande in Sidone* (*Alexander the Great in Sidon*) (1706) is a little jewel and a demonstration of how the Neapolitan school masters compositional architecture with solo passages of *flamboyant* lines.

The final part of this recital focuses on the Neapolitan style, but in different eras. Thus the second version of «Serbati a grandi imprese»

(Rome 1730), this time by Leonardo Vinci (1690-1747), shows us a more sober style, with a binary, quasi-symmetrical structure. The similarity in tonality and in certain melodic lines of this version with the one of Pescetti needs to be emphasized, without this implying inferiority, since the authoritarian character of this second version takes it into completely different dramatic territory. On the other hand, with Leonardo Leo (1694-1744) we are moving towards a more galant style. His aria «Dirti, ben, mio vorrei» of the opera *Alessandro in Persia* (*Alexander in Persia*) (London, 1741) is of a simplicity and transparency that depicts a doubting Alexander, very well represented by the constant *fermatas* utilized by the composer. We conclude this recital with Nicolás Porpora (1686-1768). A well-known singing teacher of many castrati, Porpora dedicated his opera *Poro* (Torino, 1731) to his most celebrated singer: Farinelli. Since the compositional style was structured around the singers' vocalism, Porpora deployed a palette of tools in the aria «Destrier ch'all'armi usato» that Farinelli controlled to perfection: coloratura, breath and tessitura. It is an aria that represents Alexander the warrior, and in which, being orchestrated with trumpets and horns, the authoritarian

character of the character is immediately depicted. The very long coloratura passages with their instrumental character and vocal extension, very typical of Porpora, inform us as to the level of technical excellence possessed by the famous castrato.

As we can see, each composer and librettist adapted the character to their needs and preferences. So it is with the Baroque: flexibility and emotion, a desire to connect with one's audience. Alexander is only an excuse, but this excuse allows us to experience emotion through this collage that, viewed from afar, represents another *Alessandro*, the *lover*.

Xavier Sabata

Translation: Peter Bannister



GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)

L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie (Vienne, 1699)

2. "Da tuoi lumi" aria (Efestione)

Da tuoi lumi fulminato
Il mio core arso restò.
Del tuo vago crin dorato
Né bei flutti naufragò,
Né al porto del tuo sen giunger
mai può.

Foudroyé par tes yeux,
mon cœur en fut consumé.
Il se noya dans les belles ondes
de tes charmants cheveux dorés,
et jamais il ne pourra atteindre le
port de ton sein.

Struck by the beauty of your eyes,
my heart has remained on fire.
Lost in the charming waves
of your lovely golden hair,
ne'er will I reach the haven of your
breast.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

Poro, re dell'Indie (Londres, 1731)

3. "Se possono tanto" aria (Poro)

Se possono tanto
Due luci vezzose,
Son degne di pianto
Le furie gelose
D'un alma infelice,
D'un misero cor.
S'accenda un momento
Chi sgrida, chi dice
Che vano è il tormento,
Che ingiusto è il timor.

Si un regard charmant
a un tel pouvoir,
les furies d'une âme
jalouse et malheureuse,
d'un cœur misérable
sont dignes de pitié.
Que s'enflamme à présent
celui qui se révolte, qui déclare
vain le tourment,
et injuste la crainte.

If such is the power
of two lovely eyes,
there is good reason to pity
the jealous passion
of an unhappy soul,
a hapless heart.
Let him fall in love a while,
him who chides and declares
that such torment is vain,
and needless such fear!

Alessandro (Londres, 1726)

4. "Vano amore" aria (Alessandro)

Vano amore, lusinga, diletto,
Cedete al dispetto
Che m'agita il cor!
 Se m'offende, vilipende
 D'altra bellezza
 L'istabile umor,
 In odio ed asprezza
 Degenera amor.

Vain amour, plaisirs flatteurs,
cédez à la colère
qui agite mon cœur !
 Si l'inconstante humeur
 d'une beauté altière
 m'offense et me méprise,
 l'amour se transforme
 en haine et en amertume.

Vain love, flattering delight,
yield to the vexation
that troubles my heart!
 If the inconstancy
 of a prideful beauty
 offends and abases me,
 love degenerates
 into hatred and bitterness.

GIOVANNI BATTISTA PESCE (1704-1766)

Alessandro nelle Indie (Venise, 1732)

**5. "Serbati a grandi imprese" aria
(Alessandro)**

Serbati a grandi imprese,
Acciò rimanga ascosa
La macchia vergognosa
Di questa infedeltà.
 Che nel sentier d'onore
 Se ritornar saprai,
 Ricompensata assai
 Vedrò la mia pietà.

Consacre-toi à de grands exploits
pour que reste cachée
la tâche honteuse
de ton infidélité.
 Car si tu sauras revenir
 sur le chemin de l'honneur,
 je verrai ma pitié
 bien récompensée.

Turn to great endeavours,
thus to conceal
the shameful disgrace
of your disloyalty.
 For if you can return
 to the path of honour,
 I shall see my mercy
 sufficiently rewarded.

8. "È insofferibile temerità" arietta
(Alessandro)

È insofferibile temerità
E ch'io dissimuli?
Ciò non sarà.
I laci sciogliere
Ch'io stringer fo?
E ch'io toleri?
Ho questo no.

Est-ce une insupportable témérité
Que je dissimule ?
Non, cela ne sera pas.
Défaire les nœuds
Que je serre ?
Je devrais le tolérer ?
Ah, non, pas question !

Is it insufferable temerity
that I dissemble?
No, that shall not be!
Untie the knots
that I made fast?
And I am to abide that?
Ah, no I cannot!

9. "Premi e pene sono i fiori"
(Alessandro)

Premi e pene sono i fiori
Del giardino di chi regge,
Sparge dolci e grati odori
La fragranza della legge.
Privileggio degli Dei
Sia 'l conceder il perdono,
Ma tra noi punir i rei
Vero balsamo è del trono.

Récompenses et peines sont les
fleurs
du jardin de celui qui gouverne,
le parfum de la loi
répand de doux et agréables
effluves.
C'est le privilège des Dieux
de concéder le pardon,
mais punir les coupables parmi
nous
est le vrai baume du trône.

Rewards and penalties are flowers
in the garden of him who governs;
sweet and pleasing are the scents
that emanate from the fragrance
of the law.
It is the privilege of the gods
to grant forgiveness,
but to punish the offenders
among us
is the throne's true balm.

FRANCESCO MANCINI (1672-1737)
Alessandro il Grande in Sidone (Naples, 1706)

10. "Spirti fieri alla vendetta" aria
(Eumene)

Spirti fieri alla vendetta
Se lo sdegno in me s'avanza,
già spezzai l'empia saetta
Che ferì nel petto il core,
Ne mi resta altro d'amore
Che l'amar senza speranza.

Esprits voués à la vengeance,
si la colère est encore en moi,
déjà j'ai brisé la flèche cruelle
qui blessa mon cœur,
et il ne me reste pour tout
amour
que d'aimer sans espoir.

Spirits bent on revenge,
anger advances within me,
but already I have broken the
cruel arrow
that wounded the heart in my
breast,
and the only love that remains
for me
is love without hope.

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747)
L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie (Vienne, 1699)

11. "Chiare faci" (Alessandro)

Chiare faci al di cui lume
Della notte il fosco orrore
Fuggitivo già sparì;
Insegnate al mio bel Nume
Ch'al fin renda a questo core
Un sereno e lieto dì.
Onde voi, che non posate
Sin che meta al corso errante,
Non v'accoglie in grembo il mar;
Al mio bene deh voi mostrate,
Che lontan dal bel sembiante
Il mio core non sa posar.

Clairs flambeaux dont la lumière
fait fuir aussitôt
la sombre terreur de la nuit,
enseignez à ma belle Déesse
qu'elle rende enfin à ce cœur
sa joie et sa sérénité.
Vous ondes, qui ne vous arrêtez
tant que, dans votre course
incertaine,
vous n'atteindrez pas l'océan,
ah, montrez-vous à mon trésor,
car loin de ce beau visage,
mon cœur ne trouve aucun repos.

Bright dawn, whose light
now dispels
the grim horror of the night,
be a lesson to my fair goddess,
that at last she may bring to this heart
a serene and happy day.
Ye waters, which never rest
until your wandering course
has led you to the welcoming sea,
ah, show my beloved
that far from her fair
countenance
my heart finds no repose.

LEONARDO VINCI (1690-1730)
Alessandro nell'Indie (Rome, 1730)

12. "Serbati a grandi imprese" aria
(Alessandro)

Serbati a grandi imprese,
Acciò rimanga ascosa
La macchia vergognosa
Di questa infedeltà.
Che nel sentier d'onore
Se ritornar saprai,
Ricompensata assai
Vedrò la mia pietà.

Consacre-toi à de grands exploits
pour que reste cachée
la tâche honteuse
de ton infidélité.
Car si tu sauras revenir
sur le chemin de l'honneur,
je verrai ma pitié
bien récompensée.

Turn to great endeavours,
thus to conceal
the shameful disgrace
of your disloyalty.
For if you can return
to the path of honour,
I shall see my mercy
sufficiently rewarded.

LEONARDO LEO (1694-1744)
Alessandro in Persia (Londres, 1741)

16. "Dirti, ben mio, vorrei"
(Alessandro)

Dirti, ben mio, vorrei,
Che l'idol mio tu sei,
Che t'amo, che t'adoro,
Ma non lo posso dir.
Io t'amerò celando
Il mio crudel martoro,
Andrai tu lusingando
L'occulto tuo martir.

Mon amour, je voudrais te dire
que tu es mon idole,
que je t'aime, que je t'adore,
mais je ne peux le dire.
Je t'aimerai en cachant
mon cruel martyre,
tu t'en iras flattant
ton cruel martyr.

Would that I could tell you, my love,
that you are my idol,
that I love and worship you;
but I cannot.
I shall love you, while concealing
my cruel affliction,
and you will go blandishing
one who secretly suffers for you.

NICOLO PORPORA (1686-1768)

Poro (Turin, 1731)

17. "Destrier ch'all'armi usato"

(Poro)

Destrier ch'all'armi usato
Uscì dal chiuso albergo,
Scorre la selva, il prato,
Agita il crin sul tergo,
E fa co' suoi nitriti
Le valli risuonar.

Ed ogni suon ch'ascolta,
Crede che sia la voce
Del cavalier feroce
Che l'anima a pugnar.

Le cavalier qui, fourbi aux armes,
est sorti de sa demeure,
parcourt les bois, les prés,
fouette la croupe de son cheval
qui, par ses hennissements,
fait résonner les vallées.

Et à chaque son qu'il écoute,
il croit que c'est la voix
du féroce cavalier
qui l'incite à combattre.

The warhorse inured to arms,
once free from its stall,
races through wood and meadow,
and tosses its mane as it goes;
and with its neighing
it makes the valleys resound.

And with every sound
that reaches its ears, it thinks
it hears the fierce warrior's voice
urging it to fight.

Also available - *Également disponibles*



apartemusic.com

Vespres d'Amadi



Auditori 

SPPF
Les labels indépendants