



XAVIER
SABATA

FURIOSO

LE CONCERT
DE L'HOTEL DIEU
FRANCK-EMMANUEL COMTE

Nicola Porpora (1686-1768)

L'Angelica (1720)

1. "La bella mia nemica" 3'30
2. "Ove son? Chi mi guida? / Da me che volete" 7'04

Johann Joseph Fux (1660-1741)

Angelica vincitrice di Alcina (1716)

3. "Sì, pugnate, pugnate ognor"* 4'00
4. **Gigue** from *Serenade in C major* K.352 (1701) 0'48

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Orlando (1733)

5. "T'ubbidirò, crudele / Fammi combattere" 4'19
6. "Ah! Stigie larve" 7'44
7. "Già per la man d'Orlando / Già l'ebbro mio ciglio" 5'55

Johann Joseph Fux

8. **Rigadon et Lourré** from *Overture in G minor* K.355 (1701) 2'39

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Orlando furioso (1727)

9. "Nel profondo cieco mondo" 4'29

Agostino Steffani (1654-1728)

Orlando generoso (1691)

10. Ouverture 2'34
11. "A che ti serve, Orlando / In quest'alma che langue, che geme" 5'23
12. "Che vidi! Che ascoltai? /Armi, stragi, vendetta, furore!" 3'21

Johann Joseph Fux

Angelica vincitrice di Alcina (1716)

13. Aria per le furie* 2'14

Agostino Steffani

Orlando generoso (1691)

14. "Io dunque senz'armi" 9'28

* World premiere recording





Xavier Sabata countertenor
Le Concert de l'Hostel Dieu
Franck-Emmanuel Comte conductor

Le Concert de l'Hostel Dieu

Minori Deguchi solo violin

Florian Verhaegen violin
Véronique Bouilloux
Sayaka Shinoda
André Costa
Martyna Grabowska

Aurélie Métivier viola
Myriam Cambreling

Aude Walker-Viry cello

Nicolas Janot double bass

Augustin d'Arco bassoon

Maria Raffaele oboe
Élisabeth Passot

Ulrik Gaston-Larsen archlute & baroque guitar

Franck-Emmanuel Comte harpsichord

For me, Orlando explores an unsustainable situation: the constant tension between love and duty, and even further, between expectation and reality.

The frustration Orlando experiences due to his inability to achieve idealized love drives him to madness. I understand this madness as a necessary solution, a way to survive in a reality that rejects him.

Orlando is unable to connect or be intimate with the object of his desire, Angelica, and this unbearable suffering takes him on a journey to find a mental space where he can exist.

Understanding Orlando this way makes it easy to feel empathy for him. His journey reflects a common human experience: Orlando's story reminds us of how we protect our inner selves when the outside world feels too harsh.

Xavier Sabata

Pour moi, Orlando explore une situation intenable : la tension constante entre amour et devoir, et, au-delà, entre attente et réalité.

La frustration qu'éprouve Orlando face à son incapacité à atteindre un amour idéalisé le conduit à la folie. Je comprends cette folie comme une solution indispensable, un moyen de survivre dans une réalité qui le rejette.

Orlando est incapable d'entrer en relation ou d'être intime avec l'objet de ses désirs, Angelica, et cette souffrance insupportable l'entraîne dans un voyage en quête d'un espace mental où il puisse exister.

Pour peu qu'on comprenne ainsi Orlando, il est facile d'éprouver pour lui de l'empathie. Son parcours reflète une expérience humaine courante : l'histoire d'Orlando nous rappelle comment nous protégeons notre monde intérieur lorsque le monde extérieur paraît trop dur.

Xavier Sabata



***Furioso*, on the brink of insanity**

The myth of Orlando Furioso, conceived in the sixteenth century by Ludovico Ariosto, became one of the most fertile sources of musical and dramatic inspiration. Between chivalric heroism, romantic torment and psychological turmoil, it explores the extremes of passion and the fractures of the human soul, thus providing Baroque composers with an ideal terrain for expressing the tension between sanity and madness, order and chaos.

In this programme we explore the many facets of Orlando, through excerpts not only from the famous operas on the subject by Handel and by Vivaldi, but also from lesser-known operatic works by Steffani, Fux and Porpora. Recitatives, arias and instrumental movements reflect the hero's inner world: secret wounds, psychological fragility, rage, heroic outbursts... The harmonic modulations, virtuosic vocalises and rich orchestration convey those extreme states, immersing the listener in an epic tale that is not only about heroes, but is also deeply human.

To bring the dramatic role of Orlando to life, I chose to call upon an exceptional soloist and charismatic actor, the countertenor Xavier Sabata.

With Le Concert de l'Hostel Dieu, my long-standing partner, our aim is to bring out all the expressive force and drama of these fine works, in which every chord, every rhythm, becomes a vehicle for emotion.

In order to breathe new life into the famous myth of Orlando Furioso, this project – including a recording and concerts – creates a dialogue between literature and music. The hero is presented in all his dramatic intensity, inviting everyone to plunge into the tumult of his passions and be carried away by the timeless power of Baroque art.

Franck-Emmanuel Comte

***Furioso*, aux frontières de la raison**

Le mythe d'Orlando Furioso, imaginé par Ludovico Ariosto au XVI^e siècle, est un des plus féconds pour l'imaginaire dramatique et musical. Entre héroïsme chevaleresque, tourments amoureux et vertige psychologique, il explore les limites de la passion et les fractures de l'âme humaine, offrant aux compositeurs baroques un terrain idéal pour exprimer la tension entre raison et folie, ordre et chaos.

Ce programme propose une traversée des multiples visages d'Orlando à travers des extraits d'opéras de Vivaldi, Haendel, Steffani, Fux et Porpora, tout en valorisant des œuvres peu connues (à l'exception des opéras de Vivaldi et de Haendel). Récitatifs, airs et mouvements instrumentaux deviennent les miroirs de son monde intérieur : blessures intimes, fragilité psychique, fureur ou éclats héroïques. Les modulations harmoniques, la virtuosité des vocalises et la richesse orchestrale traduisent ces états extrêmes et projettent le public au cœur d'une épopée à la fois romanesque et profondément humaine.

Pour incarner cette lecture dramatique, j'ai choisi de faire appel au contre-ténor

Xavier Sabata, soliste d'exception et acteur charismatique. Avec le Concert de l'Hostel Dieu, complice de longue date, nous mettons en lumière la force expressive de ces œuvres rares et leur pouvoir théâtral, où chaque harmonie et chaque rythme deviennent moteurs d'émotion.

Ce projet, qui associe enregistrement et concerts, fait dialoguer littérature et musique pour redonner vie au mythe. Orlando y apparaît dans toute son intensité dramatique, invitant chacun à plonger dans le tumulte de ses passions et à se laisser emporter par la puissance intemporelle de l'art baroque.

Franck-Emmanuel Comte



Crazed love, or the misfortunes of heroism

Chantal Cazaux

A cornerstone of Italian Renaissance literature, the epic poem *Orlando furioso* by Ludovico Ariosto (1474–1533) appeared in its final form in its third edition, published in 1532. To conjure up such a rich world, in which multiple plots interweave over the course of 46 cantos totalling 4,842 eight-line stanzas, Ariosto drew inspiration from medieval literature, then very popular in Italy, especially at the court of Ferrara, where he was employed. Literature ranging from the chivalric romances featuring the knights of the Round Table to the French *chansons de geste*, including *La Chanson de Roland*, based on the deeds of the gallant knight Roland¹ (alias Orlando) at the Battle of Roncevaux Pass, in which he died in 778. In Ariosto's work, the Frankish military leader appears alongside a whole host of other characters, including principally the lovers Ruggiero and Bradamante in their struggle against the enchantress Alcina, Ariodante and Ginevra threatened by Polinesso, Charlemagne at war with the Saracens, and Angelica and Medoro, the pair who are the cause of Orlando's *furia* or madness. Indifferent to Orlando's love, Angelica, the daughter of the

king of Cathay,² whom he has brought from her native Orient to Charlemagne's camp in the Pyrenees, flees and marries the Saracen Medoro. Orlando goes mad with despair – a madness that fortunately is only temporary: with the aid of his friend Astolfo, he is restored to sanity and takes part in Charlemagne's final victory over the Saracens.

An ideal source of inspiration for opera

When opera first emerged in the late sixteenth-early seventeenth century, its first librettos drew heavily on Greco-Roman mythology or legendary figures from antiquity, such as Ulysses and Dido. Then soon it also embraced ancient history, as well as contemporary literature. The latter included *Orlando furioso*, which rapidly – and for more than two centuries – led to numerous operatic and choreographic adaptations in Italy, France and Germany: the ballet *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Francesca Caccini, 1625), the operas *Il palazzo incantato* (Rossi, 1642), *Roland* (Lully, 1685), *Alcine* (Campra, 1705), *Ruggiero, ovvero l'eroica gratitudine* (Hasse, 1771), *Orlando paladino* (Haydn, 1782), *Ariodant* (Méhul,

1799), *Ginevra di Scozia* (Mayr, 1801) and *Angélique et Médor* (Thomas, 1843), to mention just some of them.

Orlando's crazed love for Angelica seems an ideal subject for an opera in a repertoire that thrives on tragic passions. More broadly, it permits an exploration of the human psyche, torn between love and duty, reality and idealism, the inner world and the outer environment. Insanity offers a salvatory escape from such unbearable tension, while providing a new dramaturgical and mental challenge that has to be addressed. Add to that a context that is both far-reaching and extravagant: Orlando travels the world, from battlefields to enchanted forests, with each new landscape serving as a visual representation of his emotions, following a series of associations that were later to be adopted by the Romantics. With his emotional intensity as well as his chivalrous adventures, Orlando became one of the great heroes of Baroque *bel canto*.

Orlando's travels

Reflecting the rapid dissemination of Italian *opera seria*, formalised in particular by Alessandro Scarlatti (1660-1725), and its predominance in European operatic repertoires, the character of Orlando triumphed on the stages of the Germanic countries in the works

of composers who were either of Italian origin or had been trained in the Italian style.

Representative of such cultural exchanges, Agostino Steffani (1654-1728) was born in Veneto, but it was during his years at the court of Hanover, where he was appointed Kapellmeister to Duke Ernst August in 1688, that he established his operatic career. Also a man who acceded to high ecclesiastical office, he divided his time as a composer between sacred music, instrumental pieces and stage works. Among his many operas, *Orlando generoso* (1691) was his fourth for the Hanover court. The libretto was written by a fellow *abbate* (a secular priest), Ortensio Mauro. Originally intended for a contralto castrato, the title role was also adapted in subsequent years for a tenor voice. The French overture with its two contrasting sections – the first one slow, in simple time, with a harmonic approach and plentiful dotted rhythms; the second one faster, in compound time, voluble and in contrapuntal style – acknowledges its debt to Lully and reflects the fusion of French and Italian styles – *les goûts réunis* – that was then taking shape. The aria “In quest'alma che langue, che geme” (Act I), illustrating Orlando's inner struggle between glory and love, is in three sections. The first one, with a peaceful triple time in the spirit of a sarabande, is followed by a much brisker contrasting section

in compound time, with a gloriously efflorescent vocalise on the word “combattono”; then, for the evocation of love, the piece returns to the more languid mood of the first section. This heralds the soon-to-be-inescapable aria in *da capo* form (A-B-A'). The long recitative “Che vidi! Ch’ascoltai?” (Act II), with its powerfully expressive text, makes use of word-painting devices to depict Orlando’s madness: a sudden succession of quick notes on “m’agitare”, a drop into the low register on “sdegno”, panicked animation on “ruini il ciel”. The following “Armi, stragi, vendetta, furore!” is a remarkable example of the *aria di furore*, driven by rage – one of the aria types typical of *opera seria*. Modelled on cumulative rhetoric, a frenetic tempo and a flowery, ornate – *fiorito* – style of singing convey the aberration of the mind, the senses, and expression. Orlando’s Act III soliloquy “lo dunque senz’armi” is a masterpiece. Through the combined inspirations of the librettist and the composer it becomes a poignant “prison scene”, in which the initial revolt (beginning with a spirited *arioso* in triple time gradually subsides, slowing into a pensive recitative, before culminating in a final *lamento*, “Miserie fortunate”, capable of moving even the stoniest of hearts.

The Austrian Johann Joseph Fux (c1660–1741) shared with Steffani a similar exhaustive versatility. Known today primarily for his

treatise *Gradus ad Parnassum* (1725), he was recognised in his time as a master of counterpoint and a composer of sacred works (dozens of mass settings and oratorios). Furthermore, he composed nineteen operas, most of them premiered at the Viennese court theatre. *Angelica vincitrice di Alcina*, to a libretto by Pietro Pariati, was performed in 1716 in celebration of the birth of Archduke Leopold Johann. It was presented, with spectacular sets designed by Giuseppe Galli-Bibiena, on two adjoining islands situated in a large pond in the grounds of the Favorita imperial pleasure palace in Vienna. The world of this *fiesta teatrale* draws on the exoticism of Ariosto’s epic poem, with its demons, pirates and African and Asian characters, in an allegorical reinterpretation – in which civilisation triumphs over barbarism – designed to celebrate the imperial mission. Thus, at the end of Act II, the aria “Sì, pugnate, pugnate ognor”, sung by the powerful Mauritanian wizard Atlantes, who has taken on the appearance of Orlando, sings the praises of “bold and noble valour”.

Orlando at home

One of the great names of Neapolitan opera, Nicola Porpora (1686–1768), born in Naples, “the Parthenopean city”, met with immediate

success in 1720 with his serenata *L'Angelica*, composed in tribute to the Habsburg emperor, Charles VI (also King of Naples) and performed at the palace of the Prince of Torella. This was the first libretto by a young poet with a very promising future: Pietro Metastasio. *L'Angelica*, like his other librettos, was to be set several times in the course the century. The work also marked the debut of the later-much-famed soprano castrato Carlo Broschi, better known as Farinelli, who sang the part of the young shepherd Tirsi, opposite the contralto castrato Francesco Vitali as Orlando. The bounding “La bella mia nemica” follows the henceforth customary *aria da capo* structure, with a second section that contrasts with the first, before a repeat of the latter with embellishments. The pirouettes of the *ritornello*, shared between voice and instruments, seem to echo in *staccato* the feverish vagaries of a heart tormented by the object of its desire. The betrayal Orlando has suffered then inspires an extensive dramatic scene, unusual in its structure. A long, heart-rending recitative (“Ove son? Chi mi guida?”) with eloquent orchestral accompaniment opens onto an *aria di furore*, “Da me che volete”, with a furious compound time. Introduced by another recitative, the second section (“Aurette leggiere”) seems almost like a separate aria, especially since the change of expression is

taken to the extreme: suddenly the tempo is slow, the mode minor, and the mood that of a tender barcarolle. Then the *da capo* violently points out the vanity of that moment of hope by returning to the burning heat of the *inferno*.

In Venice, thirteen years after the fiasco, at the Teatro Sant'Angelo, of his *Orlando finto pazzo* (1714), Antonio Vivaldi (1678-1741) returned undeterred to the same stage with a second adaptation of the same libretto by Grazio Bracciolini: *Orlando furioso* (1727). The new score was a triumph. “Nel profondo cieco mondo”, the first aria for Orlando – a *travesti* role, premiered by the contralto Lucia Lancetti – is among the most outstanding of all those written by Vivaldi for this character. Determined to bring about the downfall of the sorceress Alcina, Orlando launches into an *aria di bravura* of stupendous virtuosity, with the orchestra spurring him on in his fervent desire to prevail. With its incisive strings, exceptional dramatic energy, and a voice that bursts forth in exuberant leaps and runs, this is with good reason one of the Red Priest's most celebrated arias.

Handel inspired by Ariosto

Born in Saxony, trained in Italy, and becoming the leading composer in London, George Frideric Handel (1685-1759) provides a perfect

example of the cultural permeability that was so important in Ariosto's world and in that of *opera seria*. Furthermore, Ariosto's epic poem played a key role in Handel's operatic career. In London he was initially inspired by the world of magic, as we see from his fascinating portraits of sorceresses: Armida (*Rinaldo*, 1711, based on Tasso's *La Gerusalemme liberata*), Medea (*Teseo*, 1713) and Melissa (*Amadigi di Gaula*, 1715). Then, for twelve years, from *Radamisto* (1720) to *Sosarme, rè di Media* (1732), he focused on royal or military figures, borrowed from history or from legend. These included, between the two operas mentioned, *Ottone, rè di Germania*, *Flavio, rè de' Longobardi*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Publio Cornelio Scipione*, *Alessandro*, *Riccardo I, rè d'Inghilterra*, *Siroe, rè di Persia*, *Tolomeo, rè di Egitto*, *Lotario*, *Partenope*, *Porro, rè dell'Indie* and *Ezio*. Such an enumeration, though perhaps wearisome, has the advantage of showing the constancy of his interest in such subjects. But then, suddenly – maybe needing a change, or simply wishing to reconnect with *le merveilleux*, the supernatural – he returned to the enchantments of the Renaissance, devoting a trilogy, no less, to characters from Ariosto's famous epic poem: *Orlando* (1733, to a libretto by Carlo Sigismondo Capece) was followed by *Ariodante* and *Alcina* (both 1735).

Orlando was the last role Handel wrote for the famous alto castrato Francesco Bernardi, known as Senesino, who had previously created a dozen roles in his operas, including Caesar in *Giulio Cesare*. Some months after the premiere of *Orlando*, Senesino fell out with Handel and, dismissed from the company based at the King's Theatre, he defected to its rival, the Opera of the Nobility. *Orlando* called upon every aspect of the singer's talent: each act contains a masterpiece of vocal expression, painting a detailed portrait of the character. The *aria di bravura* "Fammi combattere" (Act I) shows the knight's heroic qualities, as he tells Angelica that he is prepared to prove his love for her by fighting the most terrible monsters. Underscored by a spirited simple time, the virtuosity unfolds here in long and splendid vocalises. But at the end of Act II Angelica escapes from him. Orlando loses his reason in a "mad scene" in which Handel multiplies keys, tempos and time signatures, and introduces some strikingly bold innovations. Plunging Orlando into infernal hallucinations, the long *recitativo accompagnato* "Ah! Stigie larve" features a diminished seventh chord (extraordinary for that time) on the word "ombra", a 5/8 metre (two centuries ahead of its time in musical history) as he imagines himself crossing the Styx in Charon's boat, and an

arioso with clearly marked strong beats for the barking of Cerberus. The aria “Vaghe pupille, non piangete, no” then uses an unexpected *rondo* form, in which the alternation of refrain (a graceful gavotte) and two *lamento* episodes – the one tearful, the other terrified – expresses perfectly the emotional swings of a mind broken by grief. Act III sees Orlando finally released from his passion for Angelica, whom he hurls into an abyss. At the beginning of the following accompanied recitative “Già per la man d’Orlando”, Handel amusingly instructs the singer to perform the piece *furioso*. But soon, succumbing to the powers of Morpheus, the hero falls asleep to the sound of a charming piece played by two *violette marine*.³ Their voices intertwine, weaving Orlando’s “sleep scene”, the aria “Già l’ebbro mio ciglio”, an elegiac lullaby in which the smooth, even – *spianato* – singing conveys at last a return to peace.

1. In *La Chanson de Roland* he is known as “Roland le Preux”, i.e. “Roland the Gallant”, or “the Valiant”.

2. Cathay: a historical name for China.

3. The *violetta marina* probably resembled the viola d’amore, a bowed string instrument with sympathetic strings.

L'amour à la folie, ou les revers de l'héroïsme

Chantal Cazaux

Œuvre emblématique de la Renaissance italienne, le poème épique *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, dit l'Arioste (1474-1533), trouve sa forme définitive lors de sa troisième édition, publiée en 1532. Pour imaginer l'univers foisonnant de ce *Roland furieux*, où s'entremêlent de multiples intrigues au cours de 46 chants totalisant 4 842 huitains, l'Arioste s'inspire d'un fonds littéraire médiéval alors très en vogue en Italie et notamment à la cour de Ferrare où il est établi, allant des romans de la Table ronde aux chansons de geste françaises telles que la *Chanson de Roland* – laquelle met déjà en scène Roland le Preux, mort à Roncevaux en 778. Chez l'Arioste, le Franc voisine avec une multitude de personnages, dont les principaux sont le couple formé par Roger et Bradamante en lutte contre la magicienne Alcine, celui d'Arion et Guenièvre menacés par Polinèse, Charlemagne en guerre contre les Sarrasins, ainsi qu'Angélique et Médor. Ces deux derniers sont la clé de la « furie » de Roland : indifférente à l'amour que lui porte le chevalier, la princesse du Cathay – ancien nom de la Chine –, qu'il a emmenée avec lui depuis son Orient natal jusqu'au camp

pyrénéen de Charlemagne, s'enfuit et épouse le Sarrasin Médor, déclenchant la folie du Franc. Folie heureusement temporaire, puisque Roland recouvre la raison avec l'aide de son ami Astolphe et participe à la victoire finale de Charlemagne contre les Sarrasins.

Un imaginaire lyrique idéal

Quand naît l'opéra, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, ses premiers livrets s'inspirent volontiers de la mythologie gréco-latine ou de figures légendaires portées par les récits antiques – Ulysse ou Didon par exemple. Il absorbe bientôt l'Histoire ancienne, ainsi que les univers littéraires de son temps. Parmi eux, *Orlando furioso* devient rapidement la source de multiples adaptations lyriques ou chorégraphiques en Italie comme en France ou en Allemagne, et pour plus de deux siècles : citons entre autres le ballet *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Francesca Caccini, 1625), les opéras *Il palazzo incantato* (Rossi, 1642), *Roland* (Lully, 1685), *Alcine* (Campra, 1705), *Ruggiero, ovvero l'eroica gratitudine* (Hasse, 1771), *Orlando paladino* (Haydn, 1782),

Ariodant (Méhul, 1799), *Ginevra di Scozia* (Mayr, 1801) ou *Angélique et Médor* (Thomas, 1843).

L'amour « à la folie » de Roland pour Angélique paraît idéalement dessiné pour le répertoire lyrique, gourmand de passions tragiques. Il permet plus largement une exploration de la psyché humaine tiraillée entre amour et devoir, réalité et idéalisme, monde intérieur et monde extérieur. À cette tension vécue comme insoutenable, la déraison offre une fuite salvatrice, tout en devenant un nouvel enjeu dramaturgique et mental à résoudre. Ajoutez à cela un contexte à la fois puissant et extravagant : Roland parcourt le monde, de champs de bataille en forêts enchantées – chaque paysage se faisant la traduction visuelle des mouvements de son âme, selon un jeu de correspondances que le siècle romantique saura reprendre à son compte. Avec sa ferveur de sentiment et ses aventures chevaleresques, Roland/Orlando devient ainsi l'un des grands héros du bel canto baroque.

Les voyages d'Orlando

Témoignant de la rapide dispersion de l'*opera seria* italien, formalisé notamment par Alessandro Scarlatti (1660-1725), et de sa domination sur les répertoires lyriques européens, le personnage d'Orlando triomphe

aussi bien sur les scènes germaniques, sous la plume de compositeurs émigrés d'Italie ou bien formés au style péninsulaire.

Emblématique de ces échanges culturels, Agostino Steffani (1654-1728) naît en Vénétie mais développe sa carrière à la cour de Hanovre, dont il devient maître de chapelle en 1688. Également ecclésiastique, le compositeur se partage entre musique sacrée, pièces instrumentales et œuvres scéniques. Parmi ses nombreux opéras, *Orlando generoso* (1691) est le quatrième qu'il délivre à la cour du prince Ernst-Auguste. Le livret est signé d'un collègue abbé : Ortensio Mauro. Créé par un castrat contralto, le rôle-titre est également adapté pour ténor dans les années suivantes. Avec ses deux sections antithétiques – la première lente, binaire, verticale et pointée ; la seconde vive, ternaire, contrapuntique et volubile –, l'ouverture à la française avoue son dû à Lully, nouvel écho de cette Europe des goûts réunis alors en pleine formation. L'air « In quest'alma che langue, che geme » (acte I) illustre le combat entre gloire et amour que se livre intérieurement le héros : sa structure alterne une première section paisible, à trois temps, dans l'esprit d'une sarabande, et une métrique ternaire plus vive, avec une glorieuse et efflorescente vocalise sur *combattono*, avant un retour de la première atmosphère, plus languide,

pour évoquer l'amour. Alternance d'écritures et forme en arche qui annoncent l'*aria da capo* bientôt incontournable. Le long récit « Che vidi ! Ch'ascoltai ? » (acte II), au texte puissamment expressif, use de quelques figuralismes pour dépeindre la folie du protagoniste : un trait soudain sur *m'agitate*, une chute dans le grave sur *sdegno*, une animation panique sur *ruini il ciel*. L'air qui suit, « Armi, stragi, vendetta, furore ! », est par logique un remarquable exemple d'*aria di furore*, selon la classification des affects de l'*opera seria* : calqués sur une rhétorique accumulative, tempo trépidant et chant *fiorito* (fleuri, orné) traduisent l'égaré de l'esprit, des sens et de l'expression. Au dernier acte, le monologue « Io dunque senz'armi » se pose en chef-d'œuvre du genre : l'inspiration croisée du librettiste et du compositeur en fait une poignante « scène de prison », où la révolte première (un début en arioso vif à trois temps) se ralentit peu à peu en récitatif songeur, pour aboutir à un lamento final qui ferait pleurer les pierres (« Miserie fortunata »).

L'Autrichien Johann Joseph Fux (1660-1741) partage avec Steffani une même exhaustivité créative : si l'Histoire retient surtout le traité *Gradus ad Parnassum* de ce maître du contrepoint et de la musique sacrée (des messes et oratorios par dizaines), il n'en a pas

moins composé dix-neuf opéras, pour la plupart créés au Hoftheater de Vienne. En 1716, *Angelica vincitrice di Alcina*, sur un livret de Pietro Pariati, est représenté sur deux îles conjointes de l'étang de la villa impériale *La Favorite* et dans les décors spectaculaires de Giuseppe Galli-Bibiena, pour fêter la naissance de l'archiduc Léopold. L'univers de cette *fiesta teatrale* fait son miel de l'exotisme de l'Arioste, entre démons, pirates et personnages orientaux, dans une relecture allégorique – où la civilisation vainc la barbarie – propre à célébrer la mission impériale. À la fin de l'acte II, l'air « Sì, pugnate, pugnate ognor » exalte ainsi le combat valeureux et victorieux de la vertu par la voix d'Atlante, mage de Mauritanie ayant pris l'apparence d'Orlando.

Orlando à domicile

L'un des grands noms de l'opéra napolitain, Nicola Porpora (1686-1768), natif de la Cité parthénopéenne, frappe un grand coup en 1720 avec *L'Angelica*, sérénade composée en l'honneur de l'empereur Charles VI de Habsbourg, également roi de Naples, et représentée au palais du prince de Torella. L'œuvre marque à la fois les débuts d'un jeune librettiste promis à un riche avenir, Pietro Metastasio – son *Angelica* sera, comme ses autres livrets, plusieurs fois mise en musique

au cours du siècle –, et ceux d'un castrat bientôt célèbre, Carlo Broschi, dit Farinelli, dans le rôle du berger Tirsi, face au castrat contralto Francesco Vitali dans celui d'Orlando. L'air bondissant « La bella mia nemica » obéit à la coupe désormais usuelle de l'*aria da capo*, où une seconde partie contrastée est suivie de la reprise ornée de la première. Les pirouettes de la ritournelle partagée entre voix et instruments semblent faire écho en staccato aux caprices fébriles d'un cœur malmené par l'objet de son désir. La trahison subie inspire ensuite à Orlando une ample scène dramatique à la construction rare. Un long récitatif déchiré (« Ove son ? Chi mi guida ? »), accompagné d'un orchestre éloquent, ouvre sur une *aria di furore* au farouche tourbillon ternaire, « Da me che volete ». Introduite par un nouveau récitatif, sa seconde partie (« Aurette leggiere ») apparaît presque comme un air séparé, d'autant que la volte-face expressive en est poussée à l'extrême – le tempo est soudain lent, le mode, mineur, l'esprit, celui d'une tendre barcarolle. Le *da capo* rappelle alors avec violence la vanité de ce moment d'espoir, en revenant à la brûlure ardente de l'*inferno*.

À l'autre bout de la Péninsule, treize ans après le fiasco de son *Orlando finto pazzo* (1714) au Teatro Sant'Angelo de Venise, le pugnace Antonio Vivaldi (1678-1741) réinvestit la même

scène avec une seconde adaptation du livret de Grazio Braccioli : *Orlando furioso* (1727). La nouvelle partition obtient un triomphe. Le premier air d'Orlando, « Nel profondo », est un des plus brillants conférés par Vivaldi à ce personnage, alors interprété en travesti par la contralto Lucia Lancetti. Décidé à précipiter la chute de la magicienne Alcina, Orlando lance une *aria di bravura* à la virtuosité sidérante, où l'orchestre aiguillonne sa fièvre conquérante. Cordes incisives, souffle dramatique exceptionnel, voix jaillissant en traits et sauts exubérants : l'air est à raison l'un des plus célèbres du Prêtre roux.

Haendel emporté par l'Arioste

Né Saxon, formé en Italie et devenu le premier compositeur de la scène londonienne, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) symbolise cette porosité culturelle qui fait à la fois le sel de l'univers ariostien et de l'*opera seria*. Le poème épique de l'Arioste joue d'ailleurs un rôle clé dans son parcours lyrique. À Londres, Haendel cède d'abord à une inspiration fantastique – en témoignent ses fascinants portraits de magiciennes : Armida (*Rinaldo*, 1711, d'après *La Jérusalem délivrée* du Tasse), Medea (*Teseo*, 1713) ou Melissa (*Amadigi di Gaula*, 1715). Il leur préfère ensuite, pendant douze ans, des figures royales ou militaires, historiques ou

légendaires : de *Radamisto* (1720) à *Sosarme, rè di Media* (1732) en passant notamment par *Ottone, rè di Germania, Flavio, rè de'Longobardi, Giulio Cesare in Egitto, Tamerlano, Rodelinda, Publio Cornelio Scipione, Alessandro, Riccardo I, rè d'Inghilterra, Siroe, rè di Persia, Tolomeo, rè di Egitto, Lotario, Partenope, Poro, rè dell'Indie* ou *Ezio* – quoique aride, l'énumération révèle la constance d'une inspiration et l'intérêt de Haendel pour cette veine historiciste. Or soudain – épuisement de l'Histoire ? envie d'un retour au merveilleux ? – le compositeur revient aux enchantements renaissants, et consacre rien moins qu'une trilogie aux personnages de l'Arioste : après *Orlando* (1733, sur un livret de Carlo Sigismondo Capece) viendront ainsi *Ariodante* et *Alcina* (1735).

Orlando est le dernier rôle écrit par Haendel pour le fameux castrat Francesco Bernardi, dit Senesino – qui a auparavant créé une dizaine de rôles haendéliens, parmi lesquels Giulio Cesare. À la suite d'une dispute avec le *maestro*, le chanteur a été congédié de la troupe du King's Theatre quelques mois après la première, et a trouvé refuge auprès de la compagnie concurrente, l'Opéra de la Noblesse. *Orlando* faisait appel à toute l'étendue de son talent : chaque acte recèle un chef-d'œuvre d'expression vocale, brochant un portrait fouillé

du personnage. L'*aria di bravura* « Fammi combattere » (acte I) est une démonstration de vaillance : Orlando promet à Angelica de combattre les monstres. Fouettée par une fougueuse métrique binaire, sa virtuosité se déploie en longues et brillantes vocalises. À la fin de l'acte suivant, Angelica échappe pourtant à Orlando. Le désespoir du héros se mue en « scène de folie » où Haendel multiplie les changements de mesure, de tempo, de tonalité, et les audaces frappantes, parfois inouïes en son temps. Plongeant Orlando dans des hallucinations infernales, le long récitatif accompagné « Ah ! Stigie larve » voit ainsi passer une harmonie de septième diminuée (extraordinaire à l'époque) sous le mot *ombra*, une métrique à 5/8 (en avance de deux siècles sur le cours de l'histoire musicale) pour la barque de Charon, et un *arioso* scandé pour les aboiements de Cerbère. L'air « Vaghe pupille, non piangete, no » use ensuite d'une inattendue forme rondeau, dont l'alternance d'un refrain en gavotte gracieuse et de deux couplets en lamento – tour à tour lacrymal ou terrifié – exprime à la perfection les sautes mentales d'un esprit décomposé par la douleur. L'acte III voit Orlando finalement libéré de sa passion pour Angelica, qu'il précipite dans un abîme. En tête du récitatif accompagné « Già per

la man d'Orlando », Haendel note avec humour l'indication d'interprétation *furioso*. Succombant bientôt aux pavots de Morphée, le héros s'endort au son d'un charmant duo de *violette marine*, instruments mystérieux sans doute proches de la viole d'amour. Leurs voix entrelacées tissent la « scène du sommeil » d'Orlando : l'air « Già l'ebbro mio ciglio », élégiaque berceuse où le chant *spianato* (étale) dit enfin la paix retrouvée.



NICOLA PORPORA (1686-1768)

L'Angelica (1720)

Libretto by Pietro Metastasio

Aria

1. La bella mia nemica

Sia fiera e sia crudel:

Ingrata ed infedel,

Mi piace ancora.

Quando a quest'alma torni

L'antica libertà,

Della tua fedeltà

Parlami allora.

Recitativo accompagnato

2. Ove son? Chi mi guida?

Queste ch'io calco ardito,

Son le fauci d'Averno, o son le stelle?

Le sonanti procelle

Che mi girano intorno,

Non son dell'Ocean figlie funeste?

Sì, sì, dell'Ocean l'onde son queste.

Vedi l'Eufrate e il Tigri,

Come timidi e pigri

S'arrestano dinanzi al furor mio!

Oh Dio, qual voce! oh Dio,

Quali accenti noiosi!

Angelica e Medoro amanti e sposi!

Numi, barbari numi,

Aria

My beautiful enemy,
be she proud and be she cruel,
ungrateful and unfaithful,
I love her still.
When this heart regains
its former freedom,
speak to me then
of your fidelity.

Accompanied recitative

Where am I? Who is my guide?
Here, where boldly I tread, are these
the jaws of Hell, or are they the stars?
The thunderous storms
that swirl about me, are they not
the Ocean's deadly daughters?
Yes, yes, these are the Ocean's waves.
See the Euphrates and the Tigris,
how, meek and sluggish, they cease
to flow because of my fury!
Oh God, that voice! Oh God,
what disturbing tones!
Angelica and Medoro, lovers espoused!
Gods, barbarous gods,

Air

Ma belle ennemie
Peut bien être fière ou cruelle :
Ingrate comme infidèle,
Elle me plaît toujours.
Quand cette âme aura recouvré
Sa liberté première,
Alors de ta fidélité
Nous pourrons reparler.

Récitatif accompagné

Où suis-je ? Qui me le dira ?
Ces lieux que je foule hardiment,
Sont-ce les portes des Enfers, ou les étoiles ?
Ces tempêtes mugissantes qui m'encerclent
Sont-elles les filles funestes de l'Océan ?
Oui, ce sont bien les flots de l'Océan.
Voyez comme l'Euphrate et le Tigre,
Timides et paresseux,
Suspendent leur cours devant mon ire !
Dieu, quelle pensée ! Dieu,
Quels mots pénibles !
Angelica et Medoro, amants et époux !
Divinités barbares,
Où est donc Angelica ? Pourquoi se cache-t-elle ?

Angelica dov'è? Perché s'asconde?
Rendetela ad Orlando, o ch'io sdegnato
Farò con una scossa
Fin dai cardini suoi crollare il cielo!
Confonderò le sfere,
Farò del mondo una scomposta mole,
Toglierò il corso agli astri, i raggi al sole!
Infelice! Che dissì?
Misero, che pensai?
Contro il Ciel! Contro i Dei! La destra, il brando!
Crudo Amor, donna ingrata e folle Orlando.
Deh, lasciatemi in pace,
Che volete da me, maligne stelle?
Ah sì, ben io v'intendo.
Quei sanguinosi lampi,
Quelle infauste comete
Son dell'ira del ciel nunzi crudeli.
Partite! Io del suo sdegno
Il ministro sarò. Vuol ch'io mi svella
Dalle fauci la lingua? O che col ferro
A quest'alma dolente apra la via?
Il farò volentier! Brama ch'io mora?
Orlando morirà! Vi basta ancora?

Aria

Da me che volete,
Infauste comete?
Non più, ch'io mi sento
L'inferno nel sen.

where is Angelica? Why is she hiding?
Return her to Orlando, or I in my anger
will shake the heavens from their axle!
I will cause confusion in the spheres,
create in the world a horrible chaos,
halt the stars in their course,
take away the sun's rays!
Unhappy man! What have I said?
Wretch! What was I thinking?
Against Heaven, and the Gods, I would turn my sword!
Cruel Love, ungrateful woman, and mad Orlando!
Ah, leave me in peace.
What do you want from me, malicious stars?
Oh yes, I understand you well:
those deadly lightning flashes,
those inauspicious comets,
are the cruel ambassadors of Heaven's rage.
Depart! I will be the minister
of Heaven's wrath. It wants me to tear
my tongue from my throat? Or with my sword
open the way to this grieving soul?
I will do it gladly! It craves my death?
Then Orlando shall die! Is that enough for you?

Aria

What do you want from me,
inauspicious comets?
No, no more, for I feel
Hell within my breast.

Rendez-la à Orlando, ou dans ma colère
Je ferai, d'une secousse,
Crouler la voûte céleste hors de ses gonds !
Je dérangerai les planètes,
Je ferai du monde un chaos,
Je romprai le cours des astres, les rayons du soleil !
Malheureux ! Qu'ai-je dit ?
Pauvre de moi, qu'ai-je imaginé ?
Dresser le poing et le fer contre le Ciel, contre les
Dieux !
L'Amour est cruel, la femme, ingrate, et Orlando, fou.
Laissez-moi donc en paix,
Étoiles mauvaises, que me voulez-vous ?
Ah, oui, je comprends.
Ces éclairs sanglants,
Ces comètes funestes
Sont les messagers impitoyables du ciel outragé.
Partez ! Je serai l'instrument
De son courroux. Veut-il que je m'arrache
La langue de la gorge ? Que je libère
Mon âme souffrante par le poignard ?
Ce sera volontiers ! Réclame-t-il ma mort ?
Orlando mourra ! Cela suffit-il ?

Air

Que me voulez-vous,
Astres funestes ?
Assez ! Je sens
L'enfer brûler en moi.

Recitativo accompagnato

Ma qual astro benigno
Fra l'orror della notte a me risplende?
Chi la pace mi rende? Ah sì, tu sei
Angelica, cor mio! Ma tu paventi?
Vieni, vieni! Ove fuggi?
Più sdegnato con te, cara, non sono;
Torna, torna ad amarmi, e ti perdono.

Aria

Aurette leggiere
Che intorno volate,
Tacete, fermate,
Che torna il mio ben.
Da me che volete, infauste comete? [ecc.]

JOHANN JOSEPH FUX (1660-1741)

Angelica vincitrice di Alcina (1716)

Libretto by Pietro Pariati

Aria

3. Sì, pugnate, pugnate ognor,
Seguace d'un audace e bel valore,
Val l'onore e la vittoria.
Sì, vincete, o forti eroi,
Già mi par veder con voi
Trionfar la vostra gloria.

Accompanied recitative

But what benign star is shining down
upon me through the horror of the night?
Who brings me peace? Ah yes, it is you,
Angelica, my heart. But you are afraid?
Come, come! Where are you fleeing?
I am no longer angry with you, dear one;
come back, love me again, and I will forgive you.

Aria

Light breezes
that fly around me,
hush, be still,
for my beloved is returning.
What do you want from me, inauspicious comets?
etc.

Aria

Yes, fight, fight always,
ye followers of bold and noble valour;
it will bring you honour and victory.
Yes, conquer, O mighty heroes!
Already it seems to me I see
your glory triumphing with you!

Récitatif accompagné

Mais quelle étoile bienveillante
Resplendit pour moi en cette horrible nuit ?
Qui me rend la paix ? Ah, oui, c'est toi,
Angelica, mon amour ! Mais tu frémis ?
Viens, viens ! Où fuis-tu ?
Je ne suis plus en colère contre toi, ma chérie ;
Reviens m'aimer, et je te pardonne.

Air

Brises légères
Qui volez alentour,
Suspendez votre cours,
Car mon amour revient.
Que me voulez-vous, astres funestes ? [etc.]

Air

Combattez, combattez sans relâche,
Compagnons au courage noble et hardi,
Pour l'honneur et la victoire.
Soyez vainqueurs, braves héros,
Avec vous me semble déjà
Triompher votre gloire.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

Orlando (1733)

Libretto by Carlo Sigismondo Capece

Recitativo

5. T'ubbidirò, crudele,
E vedrai in questo istante
Che della principessa
Fui solo difensor, ma non amante.

Aria

Fammi combattere
Mostri e tifei,
Nuovi trofei
Se vuoi dal mio valor.
Muraglie abbattere,
Disfare incanti,
Se vuoi ch'io vanti
Darti prove d'amor.

Recitativo accompagnato

6. Ah! Stigie larve, ah! scellerati spettri,
Che la perfida donna ora ascondete,
Perchè al mio amor offeso,
Al mio giusto furor non la rendete?
Ah! misero e schernito,
L'ingrata già m'ha ucciso;
Sono lo spirito mio da me diviso,
Sono un'ombra, e qual ombra adesso io voglio

Recitative

I will obey you, cruel one,
and you will see at once
that I was only the princess's
protector, and not her lover.

Aria

Bid me fight
monsters and wild beasts,
if you want new trophies
as proof of my valour.
Let me raze battlements,
reverse enchantments,
if you want me to pride myself
on proving to you my love.

Accompagnato

Ah, Stygian ghosts, villainous spectres,
which now hide that faithless woman,
why do you not relinquish her
to my injured love, my righteous fury?
Ah, wretched am I, and spurned!
That ungrateful one has killed me;
I am a spirit, divided from myself,
I am a shade, and now I want this shade

Récitatif

Je t'obéirai, cruelle,
Et tu verras dans l'instant
Que de cette princesse
Je fus le protecteur, mais non l'amant.

Air

Demande-moi de combattre
Les monstres et les dragons,
Si tu veux de nouvelles preuves
De mon courage ;
D'abattre les murailles
Et de défaire les sorts,
Si tu veux des preuves
Publiques de mon amour.

Récitatif accompagné

Ah, spectres du Styx, fantômes scélérats
Qui cachez parmi vous la perfide femelle,
Que ne la livrez-vous à mon amour meurtri,
À ma juste fureur ?
Par son dédain et son mépris,
L'ingrate m'a déjà tué.
Je ne suis plus qu'esprit, séparé de mon corps,
Une ombre, et telle une ombre je veux maintenant

Varcar là giù ne' regni del cordoglio!
Ecco la stigia barca;
Di Caronte a dispetto,
Già solco l'onde nere. Ecco di Pluto
Le affumicate soglie, e l'arso tetto!
Già Iatra Cerbero
E già dell'Erebo
Ogni terribile
Squallida furia
Sen viene a me.
Ma la Furia, che sol mi diè martoro,
Dov'è? Questa è Medoro!
A Proserpina in braccio
Vedo che fugge. Or a strapparla io corro.
Ah! Proserpina piange!
Vien meno il mio furore,
Se si piange all'inferno anco d'amore.
Vaghe pupille, non piangete, no,
Che del pianto ancor nel regno
Può in ognun destar pietà.
Vaghe pupille, non piangete, no.
Ma sì, pupille, sì, piangete, sì,
Che sordo al vostro incanto
Ho un core d'adamanto
Né calma il mio furor.
Ma sì, pupille, sì, piangete, sì.

to descend into the realms of woe.
Here is the Stygian ferry;
in despite of Charon,
now I furrow the dark waters.
Here are the smoking entrance
and flaming roof of Pluto's domain!
Cerberus barks already,
and all the horrible,
hideous Furies of Erebus
advance towards me!
But where is the Fury that alone
torments me? It is Medoro!
Into Proserpina's arms I see him flee,
and rush now to snatch him from her.
Ah, Proserpina weeps?
Now my anger subsides, for I see
that even in Hell one can weep for love.
No, lovely eyes, do not weep,
for even in this kingdom of tears
pity may be aroused in all.
No, lovely eyes, no, do not weep!
But then, eyes, yes, go on weeping!
For deaf am I to your enchantment,
my heart is obdurate,
and my fury is not quelled.
Eyes, yes, go on weeping!

Franchir les rives du royaume du deuil !
Voici la barque du Styx ;
En dépit de Charon,
Je sillonne les eaux noires. Voici de Pluton
La porte fuligineuse et le toit ardent !
Déjà Cerbère aboie,
Déjà les terribles
Furies livides
De l'Érèbe
Viennent à moi.
Mais la Furie qui, seule, m'a valu le martyre,
Où est-elle ? C'est Medoro !
Je le vois fuir dans les bras
De Proserpine. Courons l'attraper !
Ah, Proserpine pleure !
Ma furie peut s'adoucir,
Si même aux Enfers on pleure d'amour.
Ô beaux yeux, ne pleurez pas, non,
Puisque même au royaume des larmes
La pitié peut poindre en chacun.
Ô beaux yeux, ne pleurez pas, non.
Mais pleurez, oui, beaux yeux, pleurez,
Car, sourd à vos enchantements,
Je garde un cœur adamantin
Et ranime ma fureur.
Mais pleurez, oui, beaux yeux, pleurez.

Recitativo

7. Già per la man d'Orlando
D'ogni mostro più reo purgato è il mondo!
Ora giunge la notte
Dalle cimmerie grotte,
Ed è seco Morfeo,
Che i papaveri suoi sul crin mi sfronda
porgendomi a gustar di Lete l'onda.

Arioso

Già l'ebbro mio ciglio
Quel dolce liquore
Invita a posar.
Tu perfido Amore
Volando
O scherzando
Non farmi destar.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Orlando furioso (1727)

Libretto by Grazio Braccioli

Aria

9. Nel profondo cieco mondo
Si precipiti la sorte,
Già spietata a questo cor.
Vincerà l'amor più forte
Coll'aita del valor.

Recitative

Now by Orlando's hand the world
is purged of all its most evil monsters.
Darkness descends
from the Cimmerian caves
and with it comes Morpheus, who
upon my head scatters his poppies,
and offers me a taste of the waters of forgetfulness.

Arioso

Already I am intoxicated
by this sweet liquid,
and sleep comes upon me.
You, perfidious Love,
with your flying
or frolicking,
will disturb me no longer.

Aria

Into the deep, blind world,*
let the fate, once cruel to my heart,
be precipitated!
Love will prevail, stronger
with the aid of courage.

**Mondo cieco*: the blind world, i.e. Hell.

Récitatif

Enfin la main d'Orlando
A purgé le monde de ce monstre criminel !
La nuit monte maintenant
Des grottes cimmériennes,
Accompagnée de Morphée
Qui effeuille ses pavots sur mon front
Pour que je goûte à l'onde du Léthé.

Arioso

Déjà ce doux nectar
Invite au repos
Mon œil enivré.
Ô perfide Amour,
Puissent ton vol
Ou tes jeux
Ne pas me réveiller !

Air

Dans les abîmes obscurs
Puisse la destinée s'engouffrer,
Si impitoyable pour mon cœur.
L'amour vaincra, rendu plus fort
Par le courage.

AGOSTINO STEFFANI (1654-1728)

Orlando generoso (1691)

Libretto by Ottavio Mauro

Recitativo

11. A che ti serve, Orlando,
L'offerta di Galafrò,
S'Angelica è lontana? A che ti giova
Che invincibil, gelato
Il secolo ti creda,
Se tu sei dell'Amor vittima e preda?
Tu fuori dell'Europa,
Anzi fuor di te stesso,
D'una donna infedel segui vestigi!
Che dirà Carlo, e che dirà Parigi?
Odi la patria afflitta,
Che il tuo soccorso implora;
Odi l'onor che al tuo dover ti chiama.
Che dirà il mondo, e che dirà la fama?

Aria

In quest'alma che langue, che geme,
Combattono insieme la Gloria e l'Amor.
Ma troppo è soggetto
Al Dio pargoletto un tenero cor.

Recitativo

12. Che vidi! Che ascoltai?
Misera vista, e tormentoso udito!

Recitativo

What use to you, Orlando,
is Galafrò's offer, if Angelica
is far away? What good to you
is it that the world believes you
to be invincible, cold-hearted,
if you are Love's victim and prey?
Here you are, out of Europe,
and indeed, out of your wits, following
the footsteps of a faithless woman!
What will Charlemagne say, and Paris?
Hear your afflicted homeland
imploping your assistance;
hear honour calling you to your duty.
What will the world, what will opinion say?

Aria

In this heart of mine which languishes,
which moans, Glory and Love are at war.
But a tender heart is too susceptible
to the infant God Cupid.

Recitativo

What did I see! What did I hear?
Woeful sight, and grievous words!

Récitatif

À quoi te sert, Orlando,
L'offre de Galafrò,
Si Angélique s'éloigne ? Quel orgueil tirer
De ta réputation
D'homme invincible et inflexible,
Si tu es la proie de l'Amour ?
Hors de l'Europe,
Pire, hors de toi-même,
Tu suis à la trace une femme infidèle !
Que dira Charlemagne ? Que dira Paris ?
Entends ta patrie affligée
Qui implore ton secours.
Entends l'honneur qui te rappelle à ton devoir.
Que dira le monde ? Que dira la postérité ?

Air

Dans mon âme qui languit et gémit
Se combattent la Gloire et l'Amour.
Mais mon tendre cœur
Est trop sensible à Cupidon.

Récitatif

Qu'ai-je vu ! Qu'ai-je entendu ?
Quel supplice pour mes yeux, pour mes oreilles !

Ah, che pur troppo è ver ch'io son tradito.
Che non ho fatto, e che non ho sofferto
Per piacer a costei?
Neglettò ogni altra palma,
Sol del suo core alla conquista aspirò;
Languisco, non ho pace,
Piango, sospiro e peno,
Ed altro gode a quella ingrata in seno!
Delle miserie mie,
Delle delizie altrui,
Odiosa memoria, idea funesta,
Quanto mi tormentate!
Furie che m'agitare,
Non vi bisognan più serpenti e faci;
Basta, per lacerar l'anima mia,
Senza il vostro flagello, la gelosia.
Ma perché più si tarda
A punir tanti oltraggi? Ancor io soffro
Che viva un ingiusto re,
Femmina disleal, rival indegno?
Per vendicar l'amor s'armi lo sdegno:
Mora il rival, mora la figlia e il padre;
E pria ch'Orlando invendicato vada,
Ruini il ciel e l'universo cada!

Aria

Armi, stragi, vendetta, furore,
Cadi, mori!
Re tiran, popolo infido,

Ah, how true it is that I have been betrayed.
What have I not done, what have I
not endured in order to please her?
I have neglected every other glory,
aspiring only to conquer her heart.
I languish, I have no peace,
I weep, I sigh and grieve, while another
enjoys the affections of that thankless one!
O, hateful memory, dreadful thought
of my miseries,
and another's delights,
how you torment me!
Furies who unsettle me, you no longer
need serpents and blazing torches:
jealousy suffices, without your scourges,
to distress my soul.
But why such delay
in punishing so many affronts? Am I still
to suffer the existence of an unjust king,
a disloyal woman, an unworthy rival?
Let anger take arms to avenge love!
Let my rival perish, let father and daughter die!
And before Orlando goes unavenged,
let the heavens fall and the universe collapse!

Aria

Weapons, carnage, vengeance, fury!
Fall, die!
Tyrannical king, disloyal people,

Il est donc dit que je suis trahi.
Que n'ai-je pourtant fait et souffert
Pour lui plaire ?
Indifférent à toute autre gloire,
Je n'ai songé qu'à conquérir son cœur.
Je languis sans répit,
Je pleure, je soupire, je souffre,
Et elle succombe à un autre !
De mon malheur,
De son bonheur,
Souvenir odieux et image funeste,
Comme vous me torturez !
O Furies qui me tourmentez,
Vous n'avez besoin de serpents ni de flammes :
Sans même votre fléau, la jalousie s'entend
À lacérer mon âme.
Mais pourquoi tarde-t-on
À punir ces outrages ? Je dois souffrir encore
Que vive un roi injuste,
Une femme déloyale, un indigne rival ?
Que la colère s'arme pour venger l'amour :
Que meurent mon rival, et la fille, et son père.
Plutôt que de voir Orlando invengé,
Que s'écroule le ciel et périsse l'univers !

Air

Armes, massacres, vengeance, fureur !
Que tout périsse, que tout meure !
Roi cruel, peuple infidèle,

T'afferro, t'atterro, ti sveno, e trucido.
Tutto è sangue, rovina e terror.

Recitativo accompagnato

14. Io dunque senz'armi
E senza libertà?
Spezzerò ferri e marmi,
Tutto diroccherà.
Ma tu che mi disarmi,
Cessa d'incatenarmi,
O barbara beltà.
Ma chi sono? Che faccio? Ove mi trovo?
Qual colpa m'imprigiona?
Qual legge mi condanna?
Qual supplizio m'attende?
Che tenebrosi orrori!
Che disperata scena!
In tale stato io mi conosco appena.
Il vigor m'abbandona,
La memoria mi manca,
E la ragion alto stupor ingombra.
Ciò che s'offre al pensier, par sogno, e ombra.
Ah, non son ombre e sogni
I mali ch'io risento. È tempo omai
Di tornar in me stesso. I falli miei
Mi causar questi guai;
Troppo Angelica amai.
Questa è la Furia ultrice

I seize you, strike you down, cut your throat,
slaughter you.
Everything is blood, devastation and terror!

Accompanied recitative

So I am without arms
and without freedom?
I will split iron and marble, I will raze
everything to the very foundation.
But you who disarm me,
cease to enchain me,
O barbarous beauty.
But who am I? What am I doing? Where am I?
What misdeed imprisons me?
What law convicts me?
What punishment awaits me?
What darksome horrors!
What a desperate situation!
In this state, I hardly recognise myself.
My strength abandons me,
my memory fails me,
and stupefaction clouds my reason.
What comes into my mind is like a dream, a vision.
But, ah, the afflictions I feel
are neither visions nor dreams!
Now I must come to my senses.
My errors are the cause of my woes;
I loved Angelica too much.
Here is the avenging Fury,

Je te saisis, te terrasse, te saigne et te trucidé.
Tout n'est que sang, ruine et terreur.

Récitatif accompagné

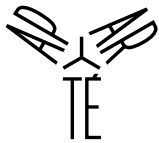
Moi, je serais privé d'armes
Et de liberté ?
Je briserai les fers et les murailles,
Et tout s'effondrera.
Mais toi qui me désarmes,
Cesse de m'enchaîner,
Ô barbare beauté.
Qui suis-je donc ? Que fais-je ? Où suis-je ?
Pour quelle faute, cette prison ?
Par quelle loi, ce châtement ?
Et quel supplice m'attend ?
Quelles ténèbres effroyables !
Quelle situation désespérée !
En tel moment, je ne me reconnais plus.
Le courage m'abandonne,
La mémoire me fait défaut,
Une extrême stupeur paralyse ma pensée.
Tout ce qui me vient à l'esprit semble n'être que
rêve ou chimère.
Pourtant, mes souffrances n'en sont pas,
Des chimères ou des rêves ! Il est grand temps
Que je me ressaisisse. Mes fautes
Ont causé mes malheurs :
J'ai trop aimé Angelica.

Che m'agita e flagella. Il Ciel offeso
Mi punisce, mi sgrida,
E son felice ancora
Se la sua sferza a miglior via mi guida.
Miserie fortunate,
Beate avversità,
Se voi m'illuminate
Nella mia cecità,
Mai più non cessate.

come to agitate and scourge me.
Heaven, offended, punishes
and rebukes me, and yet glad am I
if her whip guides me to a better path.
Beneficent misfortunes,
blessed adversity,
if you enlighten me
in my blindness,
may you never cease!

C'est elle, la Furie vengeresse
Qui me tourmente et me fustige. Le Ciel offensé
Me punit et m'accable.
Je puis m'estimer heureux
Si son fouet me ramène sur le droit chemin.
Malheurs favorables,
Heureuse adversité,
Si vous me rendez à la lumière
Dans mon aveuglement,
Ne tarissez jamais !





Avec le soutien de l'Adami
Adami



Enregistré par Little Tribeca du 7 au 11 novembre 2025 à Lyon, Temple Lanterne

Direction artistique, prise de son, montage, mixage, mastering : Louis Delegrange

Enregistré en 24 bits/96kHz

Musicologie et édition des partitions : Philipp Kreisig

English translations by Mary Pardoe (lyrics and F.-E. Comte's text)

Traductions françaises de Dennis Collins (texte de X. Sabata) et Chantal Cazaux (paroles)

Photos : William Sundfor (sauf mention contraire)

Couverture : Daniel Rachamim

[LC] 83780

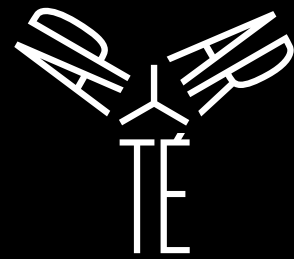
AP425 Little Tribeca © 2026 Le Concert de l'Hostel Dieu © 2026 Aparté, a label of Little Tribeca

apartemusic.com concert-hosteldieu.com xaviersabata.com

Minori Deguchi joue un violon Jean-Jacques Debeaumarché, 2019, d'après Domenico Montagnana, 1730. **Florian Verhaegen** joue un violon Arnaud Giral, West Dean (Royaume-Uni), 2014, d'après Giuseppe Guarneri del Gesù, vers 1730. **Véronique Bouilloux** joue un violon Didier Nicolas L'Aîné, Mirecourt (France), vers 1830. **Sayaka Shinoda** joue un violon Filip Kuijken, Warime (Japon), 2006. **André Costa** joue un violon Marcelo Vianna Cruz, Belo Horizonte (Brésil), 2011, d'après Giovanni Battista Gudagnini, Milan, 1751. **Martyna Grabowska** joue un violon Damien Gest, Trades (France), 2019, d'après Gasparo da Salò, XVI^e siècle. **Aurélie Métivier** joue un alto Léopold Renaudin, Paris (France), 1778. **Myriam Cambreling** joue un alto Didier Nicolas l'aîné, XVIII^e siècle. **Aude Walker-Viry** joue un violoncelle Joseph Charlotte, Mirecourt (France), vers 1820. **Nicolas Janot** joue une contrebasse française du XIX^e siècle. **Augustin d'Arco** joue un basson Olivier Cottet, Nogent-le-Rotrou (France), d'après Charles-Joseph Bizet, XVIII^e siècle. **Maria Raffaele** joue un hautbois Olivier Clémence, Rambouillet (France), 2023, d'après Thomas Stanesby Jr., vers 1740. **Élisabeth Passot** joue un hautbois Marcel Ponsele, 2008, d'après Thomas Stanesby Jr., XVIII^e siècle. **Ulrik Gaston-Larsen** joue un archiluth Hendrik Hasenfuss, Eitorf (Allemagne), 1999, d'après Pietro RAILLICH, Venise, 1644, et une guitare baroque du même, 2006, d'après Jean Voboam, Paris, 1690. **Franck-Emmanuel Comte** joue un clavecin Dominique Laperle, Annecy (France), 1995 (style flamand, début XVIII^e siècle).

Also available





apartemusic.com