



ARTE

XAVIER
SABATA
CATHARSIS

ARMONIA ATENEA
GEORGE PETROU



Enregistré par Little Tribeca du 22 au 26 septembre 2015 à Athènes au Megaron.

Direction artistique et prise de son : Xavier Sabata et Florent Ollivier assistés d'Ignace Hauville

Montage, mixage et mastering : Clément Rousset

Avec le soutien de Georg Lang et Parnassus Arts Productions.

Production exécutive : Little Tribeca

Assistante : Erilena Yangoudi pour Armonia Atenea

Photos © Michal Novak

Design © 440.media

Musicologues : Philipp Kreisig, Holger S.-H.

Traduction : Dennis Collins, Jean-François Lattarico et Sandy Spencer

Edition musicale : Phillipp Kreisig

Remerciements à Flavio Ferri-Benedetti

AP143 Little Tribeca © 2016 © 2015

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

apartemusic.com **xaviersabata.com**



GIUSEPPE MARIA ORLANDINI (1676-1760)

Adelaide (1729)

- | | |
|---|------|
| 1. Recitativo: Ciò che donò la frode | 0'32 |
| 2. Aria: Alza al ciel pianta orgogliosa | 3'55 |

FRANCESCO BARTOLOMEO CONTI (1681-1732)

Griselda (1725)

- | | |
|---|------|
| 3. Recitativo: In te, sposa Griselda, mi uccido | 0'37 |
| 4. Aria: Cara sposa | 4'39 |

PIETRO TORRI (1650-1737)

Griselda (1723)

- | | |
|----------------------------------|------|
| 5. Aria: Vorresti col tuo pianto | 3'49 |
|----------------------------------|------|

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Il Farnace (1727)

- | | |
|------------------------------|-------|
| 6. Aria: Gelido in ogni vena | 10'28 |
|------------------------------|-------|

GIUSEPPE MARIA ORLANDINI (1676-1760)

Adelaide (1729)

- | | |
|---|------|
| 7. Recitativo: O del mio caro ben | 0'38 |
| 8. Aria: Già mi sembra al carro avvinto | 4'13 |

GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685-1759)

Admeto (1727)

- | | |
|---|------|
| 9. Introduzione, <i>lento</i> | 2'23 |
| 10. Recitativo accompagnato: Orride larve | 2'51 |
| 11. Arioso: Chiudetevi miei lumi | 3'08 |

JOHANN ADOLPH HASSE (1699-1783)

La conversione di Sant'Agostino (1750)

- | | |
|--|------|
| 12. Recitativo accompagnato: Viver vogl'io sempre per te mio dio | 1'15 |
| 13. Aria: Or mi pento | 7'42 |

ATTILIO ARIOSTI (1666- 1729)

Caio Mazio Coriolano (1723)

- | | |
|--|------|
| 14. Recitativo accompagnato: Spirate, o oniqui marmi | 3'18 |
| 15. Aria: Voi, d'un figlio tanto misero | 8'17 |

ANTONIO CALDARA (1670-1736)

Temistocle (1736)

- | | |
|---|------|
| 16. Aria: Ah, frenate il pianto imbello | 3'09 |
|---|------|

DOMENICO NATALE SARRO (1679-1744)

Il Valdemaro (1726)

- | | |
|--|------|
| 17. Recitativo accompagnato: Sorte nemica! | 1'50 |
| 18. Aria: Quando onor favella al core | 3'26 |

CATHARSIS

Quand on parle de la naissance de l'opéra, on fait généralement référence aux activités d'un groupe d'aristocrates florentins qui commencèrent vers 1600 à monter des drames chantés. Leur projet n'était cependant pas d'« inventer » un nouveau genre musical, mais d'essayer de recréer le genre de déclamation qu'ils croyaient en usage dans l'ancien drame grec, et qui leur servit donc de modèle pour leurs propres entreprises dramatiques. Ils étaient guidés avant tout par les dramaturges et théoriciens anciens, en particulier les écrits de Platon et d'Aristote, dont la *Poétique* (vers 335 av. J. C.) demeura tout au long de l'époque baroque l'ouvrage sur la théorie dramatique le plus influent. Pour Aristote, le but de toute représentation théâtrale est en dernier ressort éthique : il faut mouvoir et magnifier les passions humaines (concept platonicien) de manière si intense que l'âme du spectateur soit purifiée de ces passions. C'est le processus qu'il appelle *catharsis*, et qui doit s'accomplir en suscitant la peur et la pitié. À cette fin, les actions individuelles sur scène ont besoin d'être transcendées en principes généraux : l'accent

principal est donc mis non sur les personnages eux-mêmes mais sur leurs actions. Le héros s'élève d'abord par son *hybris* (généralement dépeinte comme une forme d'arrogance, de domination ou de cruauté) jusqu'à une apparente victoire, mais est finalement puni par Némésis, avec un événement catastrophique qui provoque la *catharsis*, pour lui comme pour le public.

L'application de ces idées au domaine de l'opéra se révéla d'emblée problématique. Les premiers librettistes ressentirent le besoin de se distancier de Platon et d'Aristote et de reconnaître que l'opéra est une forme artistique indépendante, différente de la tragédie, avec ses propres exigences et objectifs. L'idée d'exprimer des passions distinctes à travers la musique était un concept central (néanmoins très débattu) de l'opéra baroque. Cependant, dès la fin du baroque et avec les Lumières, l'esthétique de l'opéra se tourna vers le divertissement virtuose et une théorie des passions beaucoup plus vague. L. F. Hudemann (ami de J. S. Bach)

s'interrogeait : « Qui serait prêt à payer pour être confronté à un affect terrible [sur scène] alors qu'il a suffisamment de raisons de trembler et de pleurer pour rien chez lui ? » L'idée décisive était désormais la sensibilité : « La musique ne cherche ni tristesse ni joie, ni pitié ni rage ; mais nous sommes néanmoins émus. De manière si délicate et imperceptible que nous ne savons pas ce que nous ressentons, que nous ne pouvons nommer le sentiment », écrit l'influent théoricien J. A. Hiller.

L'*opera seria* conserva cependant plusieurs concepts aristotéliens, comme l'unité de lieu, d'action et de temps, les sujets héroïques ou la fonction de commentaire aphoristique des airs, qui reflète l'utilisation du chœur dans le drame grec. Et d'une certaine manière l'opéra sérieux garda aussi les aspects pédagogiques et moralisateurs du théâtre antique, essentiellement, désormais, dans une manière de résoudre le conflit entre amour et devoir. À cet égard les concepts d'*hybris*, de *némésis* et de *catharsis* ont survécu, rehaussés par le pouvoir émotionnel de la musique.

L'un des plus importants parmi les librettistes qui donnèrent sa forme canonique à l'*opera*

seria dans la première moitié du XVIII^e siècle (avec Pietro Metastasio, dit Métastase, son successeur comme poète lauréat à Vienne) est Apostolo Zeno. C'est sur son livret éponyme de 1701 que **Pietro Torri** et **Francesco Conti** fondèrent chacun leur opéra *Griselda*. Torri écrivit son *dramma per musica* pour la cour de Munich en 1723, et Conti sa version pour Vienne deux ans plus tard. L'histoire de son héros central, le roi Gualtiero, reflète l'évolution de l'*hybris* à la *catharsis* de manière très typique : il a renoncé à son épouse Griselda en faveur d'une jeune princesse étrangère (dans l'air d'*hybris* particulièrement sombre, « Vorresti col tuo pianto ») mais est en fin de compte humilié par son amour et sa loyauté (récitatif et air « In te sposa mi uccido... Cara sposa, col tuo bel core »). Si *Griselda* plonge ses racines dans un texte italien classique, le *Décameron* de Boccace, *Admeto* de **Georg Friedrich Haendel** remonte directement à l'ancienne tragédie grecque d'Euripide, *Alceste*. Celle-ci fut adaptée pour la scène dès 1660, et c'est sur ce vieux livret que les poètes de Haendel fondèrent leur propre version, créée à Londres en 1727. Ce fut l'un des plus grands triomphes du compositeur, en raison non seulement d'une distribution vocale spectaculaire, mais aussi de ses



convaincantes études de caractère en musique. Admeto était incarné par le castrat Senesino, dont le talent pour l'expression pathétique en faisait le chanteur idéal pour ce rôle. Il fut particulièrement loué pour son interprétation de la première scène, présentée dans son intégralité sur ce disque (y compris la dramatique introduction instrumentale sur la scène ouverte) : le roi Admeto est étendu sur son lit, mortellement blessé, tourmenté par des rêves et des visions, essayant de trouver la paix dans son esprit avant de mourir. D'une manière typique de la tragédie grecque, son épouse Alceste se voit dire par une statue du dieu Apollon qu'Admeto ne peut être sauvé que par la mort d'un proche parent. Sa décision de mourir pour lui met l'histoire en branle. Haendel écrit un grand récitatif accompagné très expressif pour le roi tourmenté, suivi de l'émouvant air « Chiudetevi miei lumi ».

Senesino fut loué tout autant pour son incarnation du rôle-titre de *Caio Marzio Coriolano* d'**Attilio Ariosti**, créé à Londres en 1723. La partition comporte une magnifique scène de prison (situation cathartique très typique) pour Senesino, à propos de laquelle John Hawkins écrit dans sa *General History of the Science and Practice of Music* (1776) : « Elle est ouvragée au

plus haut degré de perfection dont la musique est capable, et aurait, dit-on, arraché des larmes au public à chaque représentation » (récitatif accompagné et air « Voi, d'un figlio tanto misero »).

Dans le *dramma per musica Adelaide* de **Giuseppe Maria Orlandini** (Venise, 1729), on trouve non seulement un air d'*hybris* typique avec le virtuose « Già mi sembra al carro avvinto » pour le héros principal, Ottone (de nouveau écrit pour le castrat étoile Senesino), mais aussi un exemple d'air de *némésis*, dans lequel Everardo (le castrat alto Antonio Baldi) voit les forces destructrices du destin à l'œuvre dans une comparaison entre la chute d'un tyran et un arbre frappé par la foudre (« Alza il ciel »). Georg Friedrich Haendel assista à au moins une représentation de cette œuvre à succès à Venise et utilisa le livret (attribué à Antonio Salvi) comme base pour son opéra *Lotario*, qu'il composa aussitôt après son retour à Londres.

L'*aria d'ombra* (air d'ombre) « Gelido d'ogni vena » apparaît à l'origine dans le livret *Siroe* de Métastase qu'**Antonio Vivaldi** mit en musique à l'origine pour un ténor (1727). L'opéra est perdu mais l'air est devenu si célèbre que

Vivaldi le réutilisa pour l'un de ses opéras les plus appréciés, *Farnace*. (Il en existe une transposition authentique par Vivaldi pour castrat alto dans son opéra *Argippo*.) Cet air palpitant se situe à un moment cathartique crucial, quand Farnace apprend qu'il est responsable de la mort de son fils (qui, à son insu, a seulement été caché, et non tué). Dans une vision glaçante, il voit son ombre sans vie.

Temistocle est l'un des livrets moins connus de Métastase, mais sur lequel furent néanmoins composés environ vingt-cinq opéras différents. Le premier était d'**Antonio Caldara**, *maestro di capella* à la prestigieuse cour de Vienne, au théâtre de laquelle l'opéra fut créé en 1736. L'histoire se passe dans l'ancienne Perse : le général Temistocle, exilé de sa ville d'Athènes, doit se réfugier à la cour du roi Serse. Un conflit tragique naît entre la gratitude envers un ennemi de la Grèce et la loyauté envers son propre pays. Au début du troisième acte, il ne voit pas d'autre issue que de se donner la mort (« Ah, frenate il pianto imbelli »).

Domenico Sarro est un représentant typique de l'opéra napolitain, qui fait le lien entre la génération d'Alessandro Scarlatti et des

compositeurs plus progressistes comme Leo et Vinci. Son *Valdemaro* (sur un livret plus ancien d'Apostolo Zeno) se passe en Scandinavie (« À la cour d'Upsala ») qui, pour un auditoire italien, était au moins aussi exotique que les pays d'Extrême-Orient. Valdemaro est le fils (fictif) de Ricimero, roi germanique romanisé, mort au combat au service de l'empire romain en 472. Valdemaro est marié à la princesse norvégienne Rosmonda mais secrètement amoureux d'une autre femme. À la culmination de ce drame triangulaire, Valdemaro (le castrat Gaetano Berenstadt) chante l'air moqueur « Quando onor favella » adressé à Rosmonda.

Les concepts d'*hybris* et de *catharsis* ne sont bien sûr pas limités à la mythologie et au théâtre antique. Des histoires avec une morale similaire apparaissent dans de nombreux textes bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament ; la conversion de Saul dans les *Actes des Apôtres* en est un exemple important. On trouve un récit analogue dans les célèbres *Confessions* autobiographiques de saint Augustin (354-430). L'ouvrage fut transformé en pièce qui servit de base au livret de l'oratorio *La conversione di Sant'Agostino* de **Johann Adolf Hasse** (Dresde, 1750). Le thème central n'est pas la conversion

de saint Augustin mais son entière soumission à la volonté de Dieu. L'air « Or mi pento » est la culmination d'un immense monologue dans la deuxième partie de l'oratorio qui se termine par sa décision de renoncer à tous les plaisirs terrestres. Hasse décrit son trouble intérieur et sa paix « avec la plus noble simplicité et calme grandeur » (C. F. Rellstab), parfaitement dans l'esprit de cette nouvelle ère de sensibilité au milieu du siècle où le public voulait être ému mais non terrifié.

Holger Schmitt-Hallenberg



CATHARSIS

When we talk about the birth of opera, we usually refer to the efforts of a group of Florentine noblemen around 1600 which began staging sung drama. However, they didn't plan to "invent" a new musical genre, but tried to recreate the declamatory way in which they thought the ancient Greek drama was performed, and after which they modelled their own dramatic efforts. These were mainly guided by the ancient dramatists and theorist, in particular the writings of Plato and Aristotle, whose *Poetics* (ca. 335 BC) remained the single most influential book on the theory of drama throughout the baroque era. For Aristotle the purpose of all theatrical performance was ultimately ethical: The human affections (a Platonic concept) should be stirred and magnified in such an intense way that the spectator's soul would be purified of these affections. This process he called *catharsis*, and it should be accomplished mainly by evoking fear and pity. For this purpose individual actions on stage need to be transcended into general principles, thus the main focus is not on the characters themselves, but their actions. The hero first rises

through *hybris* (usually depicted as arrogance, overbearing or cruelty) to an apparent victory, but ultimately he (or she) is punished by Nemesis through a catastrophic event in order to achieve *catharsis*, both for him and the audience.

The application of these ideas into the field of opera was problematic from the start. Already the earliest librettists felt the need to distance themselves from Plato and Aristotle by acknowledging that opera is a different, independent artform from tragedy and therefore has its own requirements and purposes. The concept of expressing distinct affections through music was a central (though much debated) concept of baroque opera, but already in late baroque and enlightenment the aesthetics of opera shifted towards virtuosic entertainment and a much vaguer concept of affections. L. F. Hudemann (a friend of J. S. Bach) reasoned: "Who would pay money to be confronted with a terrible affect [on stage], when one has reason enough to shiver and mourn for free in the own house?" The decisive idea was now sensibility: "Music

seeks neither sadness nor joy, neither pity nor rage, but we are moved nonetheless. So gently and unnoticed however that we do not know what we are feeling; that we cannot name the feeling” wrote the influential theorist J. A. Hiller.

Opera seria nonetheless kept several Aristotelean concepts, for example the unity of place, action and time, the heroic sujets or the commenting, aphoristic function of the arias which reflects the use of the choir in Greek drama. And in a way the serious opera kept also the educational and moralising aspects of ancient theatre, now mainly in a way of resolving the conflict between love and duty. And in this respect the concepts of *hybris*, *nemesis* and *catharsis* survived, enhanced by the emotional power of music.

One of the most important librettists who canonized the form of *opera seria* in this respect in the first half of the 18th century (together with Pietro Metastasio, his successor as Poet laureate in Vienna) was Apostolo Zeno. On his eponymous libretto from 1701 both **Pietro Torri** and **Francesco Conti** based their settings of *Griselda*. Torri wrote his *dramma per musica* for the court of Munich in 1723, Conti his setting two years later for Vienna. The story of its main

hero King Gualtiero reflects the development from *hybris* to *catharsis* in a very typical way: He has renounced his wife Griselda in favour of a young foreign princess (in the particularly grim *hybris*-aria “Vorresti col tuo pianto”), but is ultimately humiliated by her love and loyalty (recitative and aria “In te sposa mi uccido... Cara sposa, col tuo bel core”). While *Griselda* has its roots in a classic Italian text, Boccaccio’s *Decamerone*, **Georg Friedrich Handel’s** *Admeto* goes directly back to the ancient Greek tragedy *Alcestis* by Euripides. It was adapted for the stage already in 1660, and on this old libretto Handel’s poets based their own version, which premiered in London in 1727. It was one of Handel’s biggest triumphs, not only because of a spectacular cast of singers, but also because of Handel’s convincing musical character studies. Admeto was sung by the castrato Senesino, whose talent for the pathetic expression made him perfectly suitable for this role. He received special praise for his performance of the opening scene, which is presented in its entirety (including the dramatic instrumental introduction on open stage) on this disc: King Admeto lies mortally ill in his bed, plagued by terrifying dreams and visions, trying to find peace of mind before his death. In typical Greek tragedy fashion, his wife

Alceste is told by a statue of the God Apollo that Admeto can only be saved by the death of a close relative. Her resolve to die for him sets the story in motion. Handel writes a very expressive, large accompanied recitative for the tormented King, followed by the moving aria “Chiudetevi miei lumi”.

Senesino received at least as much praise for his embodiment of the title role in **Attilio Ariosti's** *Caio Marzio Coriolano*, which premiered in London 1723. The score contains a magnificent prison scene (a very typical cathartic situation) for Senesino, about which John Hawkins wrote in his *General History of the Science and Practice of Music* (1776): It “is wrought up to the highest degree of perfection that music is capable of, and is said to have drawn tears from the audience at every representation.” (Accompagnato and aria “Voi, d'un figlio tanto misero”)

In **Giuseppe Maria Orlandini's** *dramma per musica Adelaide* (Venice 1729) we not only find a typical hybris-aria in the virtuosic “Già mi sembra al carro avvinto” for the main hero Ottone (again written for the star-castrato Senesino), but also an example of a Nemesis-aria, in which Everardo (alto castrato Antonio Baldi) sees the destructive

forces of destiny at work in a comparison of the fall of a tyrant with a tree struck by lightning (“Alza il ciel”). Georg Frederic Handel attended at least one performance of this successful work in Venice, and used the libretto (attributed to Antonio Salvi) as the basis for his opera *Lotario*, which he composed immediately after his return to London.

The *aria d'ombra* (shadow aria) “Gelido d'ogni vena” is originally found in Pietro Metastasio's libretto *Siroe*, and in this opera **Antonio Vivaldi** set the aria originally (1727) for a tenor. The opera is lost, but the aria became such a celebrated piece that Vivaldi reused it in one of his favourite and most successful operas, *Farnace*. (An authentic transposition by Vivaldi for alto castrato is found in his opera *Argippo*.) This gripping aria appears at a crucial, cathartic moment, when Farnace learns that he is responsible for the death of his son (who unknown to him was only hidden away, and not murdered). In a chilling vision he sees his lifeless shadow.

Temistocle is one of Pietro Metastasio's less popular libretti, but still it received about 25 different settings. The first of these was by **Antonio Caldara**, maestro di capella at the

prestigious court in Vienna, at whose theatre the opera received its premier in 1736. The story is set in ancient Persia: General Temistocle is exiled from his home town Athens and must take refuge at the court of King Serse. A tragic conflict arises between gratitude towards an enemy of Greece and loyalty towards his country. At the beginning of the third act he sees no other solution than to kill himself ("Ah, frenate il pianto imbelle").

Domenico Sarro is a typical representative of the Napolian opera and links the generation of Alessandro Scarlatti with more progressive composers like Leo and Vinci. His *Valdemaro* (on an older libretto by Apostolo Zeno) is set in Scandinavia ("At the court of Upsala") which was for an Italian audience at least as exotic as countries in the Far East. Valdemaro is the (fictitious) son of Ricimero, a romanized Germanic King, who died in battle in service of the Roman empire in 472. Valdemaro is married to the Norwegian Princess Rosmonda, but secretly in love with someone else. At the culmination of this triangle drama, Valdemaro (the castrato Gaetano Berenstadt) sings the mocking aria "Quando onor favella" towards Rosmonda.

The concept of *hybris* and *catharsis* is of course not limited to ancient mythology and drama. Stories with resembling morals appear in many biblical writings both from the *Old* and *New Testament*, one important example is the conversion of Saulus in the *Book of Acts*. A similar narrative can be found in the famous autobiographical *Confessiones* of Aurelius Augustinus (354 - 430). This book was transformed into a play, which became the basis for the libretto of **Johann Adolf Hasses's** oratorio *La conversione di Sant'Agostino* (Dresden 1750). Its main focus is not the conversion of Augustinus, but his total submission under God's will. The aria "Or mi pento" is the culmination of a huge monologue in the second part of the oratorio, which ends with his resolve to abandon all earthly pleasures. Hasse describes this inner turmoil and peace with "noblest simplicity and quiet grandeur" (C. F. Rellstab), perfectly in the spirit of the new age of sensibility in the middle of the century, where the audience wanted to be moved, but not terrified.

Holger Schmitt-Hallenberg
(translation by Dennis Collins)

GIUSEPPE MARIA ORLANDINI

Adelaide

1. *Recitativo*

Ciò che donò la frode,
dalla frode è ritolto
all'iniqua Mathilde ; e ben ricade
la perfidia e l'inganno in sù l'aurore,
né gode lungo tempo un traditore.

2. *Aria*

Alza al ciel pianta orgogliosa
le sue verdi eccelse cime,
cade un fulmine, e l'opime,
e rimane estinta al suol.

Tal s'innalza ancor fastosa
la fortuna d'un tiranno.
Ma punita alfin dai numi
fia che resti e si consumi
nel suo affanno e nel suo duol.

FRANCESCO BARTOLOMEO

CONTI

Griselda

3. *Recitativo*

In te, sposa, Griselda,
carnefice mi uccido ;

giudice mi condanno ;

1. *Récitatif*

Ce que la tromperie a permis,
La tromperie l'a repris
À l'injuste Mathilde ; la perfide
Et sa tromperie chutent bien vite,
Car un traître ne saurait jouir bien
longtemps.

2. *Air*

Une plante orgueilleuse lève au ciel
Ses hautes cimes verdoyantes,
Si la foudre s'abat sur elle,
Elle se retrouve écrasée au sol.

Ainsi s'élève encore fastueuse
La fortune d'un tyran.
Mais punie à la fin par les dieux,
Elle restera consumée
Dans sa souffrance et sa douleur.

3. *Récitatif*

Pour toi, mon épouse, Griselda,
Comme bourreau, je me donne
la mort ;
Comme juge, je me condamne ;

1. *Recitative*

What deceit has allowed,
Deceit will bring back on
The faithless Mathilde; she
And her deceit will soon be toppled,
For traitors never last forever.

2. *Aria*

A prideful plant pushes its
Green shoots higher and higher.
When lightning strikes,
It will lie flattened on the ground.

So grow the swelling
Fortunes of a tyrant.
But the gods will cast them down.
They will be consumed
By suffering and pain.

3. *Recitative*

For you, Griselda my wife,
Like an executioner I will take
my life;
Like a judge, I will condemn myself.



e per barbara legge
nel tuo core e nel mio sento il tuo
affanno.

4. Aria

Cara sposa, col tuo bel core
stanca è l'alma di più penar.

Sol resiste nel fier dolore,

perché vede la tua costanza
che empio ancora, mi vuole amar.

Et par une loi barbare,
Dans ton cœur et dans le mien, je
ressens ton malheur.

4. Air

Chère épouse, mon âme est
fatiguée

De souffrir pour ton beau cœur.

Seule, elle résiste dans sa fière
douleur,

Car elle voit ta constance
Qui, même cruelle, me veut aimer.

By some savage justice,
In your heart and mine, I feel
Your misfortune.

4. Aria

Dear wife, my soul is tired

With suffering for your dear heart.

It alone stays strong in its proud
pain,

For it sees your constancy,
Which, though cruel, would love me.

PIETRO TORRI

Griselda

5. Aria

Vorresti col tuo pianto
in me destar pietà,
ma nasce il mio piacer,
dal tuo dolore.
Sarà mia gloria e vanto
l'usarti crudeltà
giacché l'amarti un dì
fu mio rossore.

5. Air

Tu voudrais par tes larmes
Éveiller ma pitié,
Mais mon plaisir
Naît de ta douleur.
Ce sera un honneur
D'être cruelle envers toi,
Car j'ai eu honte autrefois
De t'avoir aimé.

5. Aria

By your tears you would
Rouse my pity,
But my pleasure
Rises from your pain.
It would be an honour indeed
If it were cruel to you,
For once I was ashamed
Of loving you.

ANTONIO VIVALDI

Il Farnace

6. Aria

Gelido in ogni vena,
scorrermi sento il sangue,

6. Air

Je gèle dans mes veines
Je sens mon sang couler,

6. Aria

My blood runs cold in my veins;
I feel it flow.

l'ombra del figlio esangue
m'ingombra di terror.

L'ombre de mon fils exsangue
Me remplit de terreur.

The ghost of my lifeless son
Strikes terror in me.

E per maggior mia pena,
vedo che fui crudele
a un' anima innocente,
al core del mio cor.

Et pour comble de douleur,
Je vois que je fus cruel
Envers une âme innocente,
Envers le cœur de mon cœur.

And to make my grief harder,
I see that I was cruel
To an innocent soul,
To the heart of my own heart.

GIUSEPPE MARIA ORLANDINI
Adelaide

7. Recitativo

O del mio caro ben voci gradite,

quanta forza e vigore
accrescete al mio core.
Pieno d'alta speranza
io già men volo al marzial cimento.

Venga il fiero nemico,

con quanto ha mai d'ardir, nulla
pavento.

8. Aria

Già mi sembra al carro avvinto
trar l'audace, il traditor.

E veder già parmi il vinto
gir coi lumi fissi al suolo
pien di duolo e di rossor.

7. Récitatif

Ô paroles agréables de mon cher
amour,

Quelle force, quelle vigueur
Vous conférez à mon cœur !
Plein d'une grande espérance,
Je cours aussitôt à l'épreuve du
combat.

Que vienne le cruel ennemi,

Je ne crains rien de ce qu'il peut
oser.

8. Air

Déjà il me semble voir le traître
Audacieux attaché au char.

Et il me semble déjà voir le vaincu
Les yeux rivés au sol,
Plein de douleur et de honte.

7. Recitative

What sweet words my dear love
speaks,

What strength, what courage
They lend my heart!
Filled with great hope,
I will not flinch from the coming
battle.

However cruel the enemy may
affront me be,
I will fear nothing he may dare.

8. Aria

Already I can see
The bold traitor bound to the
chariot.

Already I see the conquered,
Eyes staring lifeless at the ground,
Full of pain and dishonour.

G. F. HAENDEL

Admeto, re di Tessaglia

9. Introduzione

10. Recitativo accompagnato

Orride larve ! E che da me volete ?

Perché Admeto fuggite ? Ah ! Sì,
voi siete

che turbate la mente,
e da voi non risente
che un affanno penoso.

Crude! Non avrò mai dunque
riposo ?

Se volete ch'io muora, io morirò,
ma che ! Voi non potete
farmi morir senza turbar la
quiete ?

Sì, sì : di ferro armate,
sanguinolenti e crude
tornate, omai tornate.

Ma ! O Dio ! Ch'io già vi sento
che di pietade ignude
non volete che cessi il mio
tormento.

L'etra si scuota, e con fulminea
fiamma

fenda la terra, e nel suo cupo letto

ov'è de' sogni il regno,

9. Introduction

10. Récitatif accompagné

Horribles fantômes ! Que me
voulez-vous ?

Pourquoi me fuyez-vous ? Ah,
oui ! C'est vous qui troublez
mon esprit,

Qui n'éprouve de vous
Qu'une douleur pénible.

Cruels ! N'aurai-je donc jamais
de repos ?

Si vous voulez que je meure, je
mourrai,

Mais quoi ! Vous ne pouvez pas
Me faire mourir sans troubler
mon repos ?

Oui, oui : armés de fers,
Sanguinolents et cruels,
Revenez, revenez désormais.

Mais ! Ô dieu ! Je sens déjà
Que dépourvus de toute pitié,
Vous refusez que cesse mon
tourment.

Le ciel tremble, et une flamme
foudroyante

Fend la terre, et dans son lit
sombre

Où règnent les songes,

9. Introduction

10. Recitative accompaniment

Terrible phantoms! What do you
want of me?

Why do you flee from me? Ah, yes!
It is you who bother my mind,

Which receives from you nothing
But terrible sorrow.

Cruel hearts! Shall I never find
peace?

If you would have me die, then I
shall die.

But, no! You cannot let me die
Unless you also disturb my rest.

Yes, yes. Clad in iron,
Bloody and cruel,

Return once more, return.

But, dear God, I feel already
That wanting any pity,

You will deny me an end to my
suffering.

The heavens shake, and a lightning
bolt

Cleaves the earth, and in a darkened
bed

Where dreams walk,

là vi ritrovi, e là vi squarci il petto.
Così almen potrò, se il cor si sfaccia
già che morir degg'io ; morir in
pace.

11. Arioso
Chiudetevi miei lumi,
in un perpetuo oblio,
così col morir mio
toglietemi alle pene, eterni Numi.

J. A. HASSE
La Conversione di sant'Agostino

12. Recitativo accompagnato
Viver vogl'io sempre per te,
mio Dio,
Da questo istante tutto a te mi
consagro,
e le lusinghe d'ogni piacer funesto

che date m'allontani odio e
detesto.
Mio Dio, qual cambiamento !
Per me si fa dolcezza ogni
tormento.

13. Aria
Or mi pento, oh Dio, che tardi

Je vous retrouve et vous
arracherai le cœur.
Ainsi je pourrai du moins, si mon
cœur cède,
Puisque je dois mourir, mourir
en paix.

11. Arioso
Fermez-vous, mes yeux,
Dans un oubli éternel,
Ainsi, par ma mort,
Arrachez-moi à mes peines, Dieux
éternels.

12. Récitatif accompagné
Je veux toujours vivre pour toi,
mon Dieu,
Dorénavant, je me consacre
tout à toi,
Et que les flatteries de tout plaisir
funeste
Que vous donnez, éloignent toute
haine.
Mon Dieu, quel changement !
Pour moi chaque tourment est
une bonté.

13. Air
Je me repens, mon Dieu, car je n'ai

I find you once more and will tear
out your heart.
That is all I can do, if my heart
gives out,
For I wish to die and die in peace.

11. Arioso
Close my eyes
In everlasting sleep,
And with my death
Take all my sorrow from me, eternal
gods.

12. Recitative accompaniment
I wish only to live for you, my God,

Henceforth, I give myself to you.
May the lavish gifts of great joys

That come from you, banish all hate.

My God, what a change is made!
For me, each torment is a blessing.

13. Aria
I repent me, my God, of the sin

ad amarti incominciai,
or condanno e tu lo sai,
i deliri del mio cor.
Ah pietoso a me concedi
Un de' teneri tuoi sguardi
che conforti, che alimenti,
ch'avvalori il nuovo amor.

Que trop tardé à t'aimer,
À présent je condamne, tu le sais,
Les délires de mon cœur.
Ah, avec pitié accorde-moi
Un de tes tendres regards
Qui conforte, qui alimente,
Qui valorise ce nouvel amour.

Of not loving you before.
You know how I now condemn
The frenzies of my heart.
O, by your grace, look
Tenderly on me. Your face
Comforts and restores me;
Strengthens my new-found love
for you.

ATTILIO ARIOSTI

Caio Marzio Coriolano

14. Recitativo accompagnato

Spirate, o iniqui marmi,
ombre infauste, empi ceppi, aspre
catene,
tutto il più crudo orror. L'alma di
Marzio
per soffrirvi è più forte,
di quel che siete voi per spaven-
tarla.

Sol mi spaventa il duol, mi affanna
il pianto
d'una sposa infelice,
d'una madre tradita; ed al mio
core,
ossequio e amor le prime forze
invola.
Di questi affetti almen pietà vi
chiedgo,
santi numi del ciel. Deh! Voi
punite

14. Récitatif accompagné

Exhalez, injustes tombeaux,
Ombres funestes, fers cruels,
après chaînes,
La plus cruelle horreur. L'âme de
Marzio
Est plus forte pour vous souffrir,
Que vous ne l'êtes pour l'effrayer.

Seules m'effraye la douleur, me
tourmentent les larmes
D'une épouse infortunée,
D'une mère trahie; et respect
et amour
Arrachent à mon cœur ses
premières forces.
Je vous demande pitié pour ces
sentiments,
Dieux sacrés du ciel! Ah! Vous
punissez

14. Recitative accompagnement

Give up, you merciless tombs,
Your ghoulish shades, ungodly
shackles, brutish chains;
The worst horrors you contain.
Marzio's heart
Is too strong for you to pierce it,
For you to make it shake.

Only sorrow frightens me. All that
torments me are the tears
Of an unhappy wife,
Of a mother betrayed; love and duty
Rip my heart to shreds.
Pity me for feeling so,
You sacred gods on high! Ah! So
you punish

la perfidia, l'inganno e l'impostura,
che son tre furie, a tormentarmi
unite.

15. Aria

Voi, d'un figlio tanto misero,
d'un amante così tenero,
vendicate l'affetto e l'amor.
Tutti chiama i vostri folgori,
tutti affretti i vostri fulmini,
la baldanza d'un reo traditor.

ANTONIO CALDARA

Temistocle

16. Aria

Ah, frenate il pianto imbelli
non è ver, non vado a morte,
vo del fato, delle stelle
della sorte a trionfar.
Vado il fin de' giorni miei
adornar di nuovi allori,
vo di tanti miei sudori
tutto il frutto a conservar.

DOMENICO SARRO

Il Valdemaro

17. Recitativo accompagnato

Sorte nemica ! Io, germe
di regio tralce, io d'alto impero
erede

La perfidie, la tromperie et
l'imposture,
Trois furies unies pour me
tourmenter.

15. Air

Vous, vengez l'affection et l'amour
D'un amant si tendre,
D'un fils si misérable.
L'audace d'un traître cruel
Réclame toutes vos foudres,
Précipite toute votre colère.

16. Air

Ah, séchez vos larmes innocentes,
Non, je ne vais pas vers la mort,
Je m'en vais triompher
Des astres et du destin.
Je vais couronner mes derniers
Jours de nouveaux lauriers,
Je vais conserver tous les fruits
De mes longues souffrances.

17. Récitatif accompagné

Destin ennemi ! Moi, rejeton
De famille royale, héritier d'un
empire,

Treachery, deceit and trickery,
These three furies that torment
me so.

15. Aria

You gods, revenge the generous love
Of such a tender heart,
Of such a pitiful son.
The cruelty of a brazen traitor
Calls down your lightning,
Incites your fiercest rage.

16. Aria

Dry your sweet tears.
I am not going to my death.
I am going forth to overcome
My stars and my destiny.
I will crown my final days
With fresh laurels.
I will enjoy the fruits
Of my long suffering.

17. Recitative accompaniment

Cruel fate! Offspring
Of a royal house, heir to an empire,

nella mia reggia, in così fausto
giorno
morir deggio innocente ? E da
miei stessi
popoli condannato ?
Perdite illustri ampie sciagure !
In voi
pur non degno impiegar gl'ultimi
affetti.
Tutti, tutti, o Rosmonda,

li dono a te. Voi difendete, o numi,

da l'altrui crudeltà, dal suo dolore,

ciò che vive di me nel suo bel core.

18. Aria

Quando onor favella al core

vinto sembra e tace amor.
Vuol l'amor ch'io sia costante ;
la mia morte onor mi chiede ;
pien d'onore e pien di fede

nel lasciarti io serbo il cor.

En ce jour si glorieux, dans mon
propre palais ?
Dois-je mourir innocent, et être
condamné
Par mon propre peuple ?
Pertes illustres, grands malheurs !
Je ne dois
Vous livrer mes derniers senti-
ments.
Ils sont tous pour vous, ô
Rosmonda,
Je vous les offre. Vous défendez,
ô Dieux,
Contre la cruauté d'autrui, et sa
douleur,
Ce qui de beau vit dans mon cœur.

18. Air

Quand l'honneur parle à mon
cœur,
Amour semble vaincu et se tait.
Amour veut que je sois constant ;
Ma mort réclame mon honneur ;
Mon cœur, en te quittant,
conserve
Tout son honneur et sa fidélité.

Traduction de Jean-François Lattarico

On this triumphal day and in my
own palace?
Will I die an innocent, condemned
By my own people?
Such loss, such sorrows! I bequeath
to you
My last thoughts.

They are all of you, my Rosmonda.

I give them to you. Protect, you
gods,
From the cruelty of others and the
sorrows it brings,
All that is best that resides in my
heart.

18. Aria

When honour speaks in my heart,

All love is routed and goes quiet.
Love needs that I be constant;
My death commands my honour.
My heart, in leaving you, stays true,

In honour and in constancy.

Translation by Sandy Spencer





George Petrou, conductor

Xavier Sabata, countertenor
and
Armonia Atenea
George Petrou, conductor

Violins I

Sergiu Nastasa (concertmaster)
Nontas Filippas
George Panagiotopoulos
Angie Kasdas
Sofia Liu

Double bass

Dimitris Tigkas*

Oboes

Dimitris Vamvas
Stella Nikolaidis

Violins II

Otilia Alitei
Nassos Martzoukos
Joanna Gaitani
Angela Fanarioti

Bassoon

Alexandros Economou

Horns

Kostas Siskos
Angelos Sioras

Violas

Laurentiou Matasaru
Elisabeth Schaefer

Theorbo

Theodoros Kitsos*

Cellos

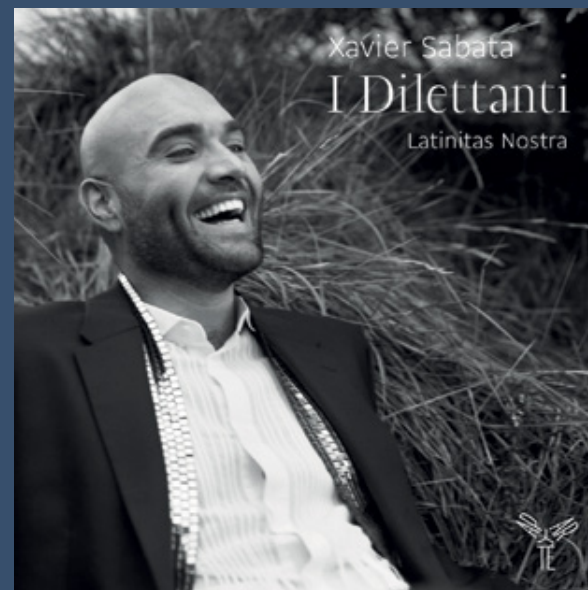
Iason Iannou*
Chris Humphreys
Ilias Sakalak

Harpsichord

Markellos Chryssikos*

**basso continuo*

Also available
Également disponibles



apartemusic.com