



Porpora Arias

KARINA GAUVIN

IL COMPLESSO BAROCCO

ALAN CURTIS



NICOLA PORPORA
(1686 - 1768)

Opera Arias

KARINA GAUVIN
SOPRANO

IL COMPLESSO BAROCCO
ALAN CURTIS | DIRECTION

- 1 ■ Aria **Nobil onda *** | *Adelaide* [7:22]
- 2 ■ Aria **Non sempre invendicata *** | *Adelaide* [3:10]
- 3 ■ Recitativo ed aria di Fulvia **Misera, dove son?** | *Ezio* [1:31]
- 4 ■ Aria **Non son io che parlo *** | *Ezio* [7:19]
- 5 ■ Rec. Acc. **Aci, amato mio bene** | *Polifemo* [3:45]
- 6 ■ Aria **Smanie *** | *Polifemo* [8:22]
- 7 ■ Aria **Mi chiederesti meno *** | *Imeneo* [7:37]
- 8 ■ Aria **Mentre rendo a te la vita *** | *Angelica* [5:58]
- 9 ■ Ouverture | *Arianna* [8:09]
- 10 ■ Aria **Ahi che langue** | *Arianna* [6:50]
- 11 ■ Aria **Il tuo dolce mormorio** | *Arianna* [3:21]
- 12 ■ Rec. Acc. **Misera, e che farò?** | *Arianna* [2:02]
- 13 ■ Aria **Misera sventurata** | *Arianna* [7:17]
- 14 ■ Aria **Si caro ti consola** | *Arianna* [6:13]

* Premier enregistrement mondial | *World Premiere Recording*

Violons I | *Violins I* | *Violini I*

Olivia Centurioni
Jun Okada
Julia Fredesdorff
Boris Begelman

Violons II | *Violins II* | *Violini II*

Ana Liz Ojeda
Daniela Nuzzoli
Chin Wen Yang
Elena Telò

Altos | *Violas* | *Viole*

Giulio D'Alessio
Sebastiano Airoidi

Violoncelles | *Cellos* | *Celli*

Nils Wieboldt
Takashi Kaketa

Contrebasse | *Double Bass* | *Contrabasso*

Davide Nava

Hautbois | *Oboes* | *Oboi*

Martino Noferi
Michele Antonello

Basson | *Bassoon* | *Fagotto*

Flora Padar

Trompettes | *Trumpets* | *Trombe*

Giuseppe Frau
Jonathan Pia

Flûtes | *Flutes* | *Flauti*

Manuel Granatiero
Laura Colucci

Cors | *Horns* | *Corni*

Dileno Baldin
Francesco Meucci

Clavecin | *Harpisichord* | *Cembalo*

Andrea Perugi

Théorbe | *Theorbo* | *Tiorba*

Pier Luigi Ciapparelli

■ NICOLA PORPORA

Les années 1720 voient l'émergence d'un groupe de musiciens qui rayonnent de plus en plus en Europe, les maîtres de la musique napolitaine. C'est dans un contexte social marqué notamment par le travail des institutions vouées aux œuvres caritatives du royaume de Naples — dont la portée dépasse alors les confins de la région parthénopéenne — qu'évolue cette nouvelle caste musicale solidement formée dans des conservatoires de renom et qui peut désormais s'illustrer avantageusement sur le plan international.

Le parcours de Nicola Porpora n'échappe pas à cette dynamique entretenue par les nombreuses alliances tissées entre les professionnels consacrés et les mécènes puissants. L'important réseau diplomatique qui en découle permet de créer des liens et d'établir des relations favorisant tout sujet susceptible de pénétrer les milieux influents. Les candidats ainsi aiguillés suscitaient souvent l'intérêt de quelques grandes familles, qui plaçaient rapidement les protégés sous leur propre tutelle.

Sous la protection bienveillante de l'aigle bicéphale (symbole du royaume de Naples), le jeune Porpora entame les premières étapes de sa carrière hors du royaume méridional. Ce sont donc sous ces bons auspices que s'engage ensuite la carrière napolitaine de Nicola Porpora. Il a 22 ans lorsque son premier opéra, *Agrippina* (1708), est présenté au palais avant même que celui-ci soit monté pour le grand public, au *Teatro di San Bartolomeo*, sous l'égide du vice-roi d'Autriche.

Nicola Porpora consolide les assises de sa carrière en affichant son réseau de relations. Les dédicaces qui accompagnent les productions de ses nombreux mélodrames sont adressées à des personnalités qui sont liées avec les Augsbourg, dont le comte de Harrach, ou qui ont un grand pouvoir d'influence, comme le prince de Hesse-Darmstadt.

Tout au long de sa vie, Porpora aura maintes fois l'occasion d'offrir ses services, surtout comme maître de chant, à diverses personnes issue d'un milieu aristocratique très influent. La qualité de ses protecteurs devenait également le cautionnement de la valeur artistique de son travail de musicien. À ce propos, l'historien John Mainwaring souligne le fait que Porpora « ... était l'auteur de plusieurs cantates très appréciées, et il savait plaire à tous ceux qui l'engageaient ».

Le maître de chant dispensait son enseignement tant à des amateurs, comme la princesse Marie Antonia Walpurgis de Bavière, qu'à des élèves promis à une carrière professionnelle. Parmi ces derniers, on peut citer les noms de Carlo Broschi, mieux connu sous le pseudonyme de Farinelli ; Gaetano Majorano, appelé Caffarelli ; Antonio Hubert, dit Porporino, et Regina Mingotti. Tous ces chanteurs célèbres ont ainsi bénéficié de l'enseignement vocal du maître napolitain. Ceux-ci ont à leur tour illustré son art sur les plus célèbres scènes d'Europe avec un éclat dont les chroniqueurs de l'époque nous ont relaté toute la splendeur. Une collaboration maître-élèves destinée à assurer une postérité prend forme. Aussi, la réputation de la parfaite complicité musicale qu'il développe avec Farinelli franchit la Manche. L'art qui découle de cette rencontre s'illustre et triomphe sur les planches londoniennes. Pour ce prodige vocal du XVIII^e siècle, l'aventure commence d'abord par des prestations dans des salons privés, qui sont à l'époque l'antichambre de la consécration publique.

Il n'est pas étonnant que durant ces premières décennies du XVIII^e siècle, Nicola Porpora soit lié à un genre qui connaîtra une grande vogue, l'opéra. Pietro Metastasio, Marianna Benti Bulgarelli, appelée La Romanina, Nicola Grimaldi, Domenico Gizzi, Antonia Meriggi, Lucia Facchinelli, pour ne nommer que quelques compagnons de voyage, partageront avec Porpora les expériences les plus spectaculaires qui marqueront ainsi le début de l'histoire du mélodrame.

C'est en effet à l'issue de sa collaboration avec Métastase qu'il confie à Farinelli le rôle de Tirsis dans la sérénade intitulée *L'Angelica*. Cette œuvre remarquable sera exécutée dans le palais du prince Della Torella, en août 1720, à l'occasion du séjour du comte de Sizendorf ; le célèbre castrat y sera accompagné par deux étoiles du bel canto, Gizzi et Benti. L'extravagance théâtrale déployée par Métastase — qui deviendra le poète de la cour — inaugure un partenariat des plus fructueux. La collaboration indéfectible entre le librettiste et le musicien permettra de réaliser des mises en scènes mémorables.

« Lorsque qu'elle revêt le costume d'Angelica, relate alors R. Candiani, la Romanina est chargée d'attirer l'attention de l'auditoire en recourant à un style archaïque ainsi qu'à un langage de cour, avec force références littéraires et étymologiques. » De plus, celle-ci se voit confier la tâche de décrire les lieux où l'action se déroule. Le recours à la didascalie implicite n'est pas exclu : « *fra queste frondi, / fra quest'erbe novelle, e questi fiori* » (dans ces feuillages, parmi ces herbes nouvelles et ces fleurs). Une mise en scène impeccable doit tenir compte d'une foule d'indications plongeant l'auditeur dans l'ordre du temporel « *del di splendon più chiari i rai* » (les rayons du jour resplendent avec plus d'éclat), ainsi que dans le domaine des sens « *all'odorate piante* » (aux plantes parfumées).

Puis, dans un abandon lyrique, l'aria *Mentre rendo a te la vita* (Alors que je te rends la vie), le soulagement de la blessure du bien-aimé pour effet d'augmenter l'acuité de celle qui déchire son propre cœur. Ce transfert de la douleur « *a fianco, passa, a [questo cor]* » (depuis son côté jusqu'à mon cœur), se perçoit dans les rapides moirures de la ligne mélodique, « frises » déjà annoncées à l'introduction par les seconds violons ; l'amorce discrète du chant par l'héroïne scinde alors l'octosyllabe en deux quaternaires « *Mentre rendo / a te la vita* » (Alors que je te rends la vie). Le rythme se précipite ensuite : les épanchements déchirants dans l'aigu se présentent de façon cahotique en douloureuses modulations « *fianco, passa, a [questo cor]* » (qu'il passe de ton flanc à mon cœur).

La collaboration entre Métastase et Porpora s'intensifie au fil des ans et aboutit en 1728 à l'écriture de l'opéra *Ezio*, non sans quelques brouilles passagères. Le projet dont la visée était particulièrement ambitieuse, comportait à l'origine la présentation du drame sur les scènes de Venise et Rome simultanément, mais dans des versions différentes pour valider la portée et l'efficacité de chacune d'elles.

Malheureusement, l'imprésario Domenico Lalli, un autre représentant de la faction napolitaine, fit en sorte de devancer la mise en scène vénitienne venant ainsi contrecarrer les plans de l'événement romain à venir. La première de cet opéra, dédié à monsieur le comte de Harrach, vice-roi de Naples, met à l'affiche d'autres représentants de l'équipe aguerrie de Naples, dont les Gizzi et Grimaldi. La production vénitienne voit le texte qui lui est destiné, amputé et remanié, obéissant ainsi aux exigences dictées par la compagnie.

Citons l'exemple de l'aria de Fulvia, « *Tu m'insulti, io non pavento* » (Je ne crains pas tes outrages), chantée par la Facchinelli. Cet air, de par sa structure dramatique, permet de mettre en valeur tout le tempérament d'actrice de la chanteuse. Cette propension expressive est exploitée par la mise en scène du récitatif « *Misera, dove son !* » (Malheur à moi, où suis-je !). Dans cette séquence, le matériau poétique est habilement organisé par Porpora : les contrastes affectifs et les formules cinétiques destinées à la rhétorique de la gestuelle sont gravés avec un tel réalisme qu'ils créent une ligne haletante. « *Là d'un monarca ingiusto / l'ingrata crudeltà m'empie d'orrore. / D'un padre traditore / qua la colpa m'aghiaccia ; / e lo sposo innocente / ho sempre in faccia. / O imagini funeste ! / O memorie ! / O martiro ! / Ed io parlo infelice ? / Ed io respiro ?* » (Là, l'ingrate cruauté d'un injuste monarque, m'emplit d'horreur. D'un traître père, la faute me glace ; et l'innocence de l'époux m'est toujours présente. Ô images funestes ! Ô souvenirs ! Ô martyre ! Oserais-je donc parler et respirer ?).

C'est sur la dominante de *sol* mineur que le fil de la pensée interrompu de Fulvia reprend en sourdine ; l'interjection de la désolation qui est au début de l'aria est scandée à maintes reprises, au même rythme que cet élément hautement dramatique progresse dans un processus syllabique mesuré et expressif. Une exception cependant : le vers « *che delirar mi fa* » (qui m'amène au délire) présente certains fléchissements, soulignés par les trilles.

La section suivante de l'aria est subdivisée en deux segments marqués par un *Adagio in pianissimo in ¾* pour les deux premiers vers et par un *Allegro in tempo giusto* très enlevé par les effets de coups de tonnerre de l'orchestre pour souligner « *un ciel tiranno* » (un ciel tyran) ; le sentiment blasphématoire initialement voilé, riposte, quoiqu'il passe presque inaperçu, aux supplications réitérées de la belle âme « *un fulmine gli chiedo* » (c'est la foudre que je lui demande).

Porpora suit alors de près la qualité des exécutions avec une acuité et une sensibilité remarquables. Bien que tous les interprètes de l'époque soient de très haut calibre, l'écriture vocale de Porpora se distingue avec brio par sa qualité intrinsèque. Le maître de chant jouit en effet d'une grande expertise en matière de chant et connaît mieux que quiconque tous les secrets des anciens en ce qui a trait à ce merveilleux instrument qu'est la voix humaine.

Dans la présentation des interprètes devant incarner les personnages de l'*Adelaïde* — qui devait être donnée au Théâtre Alibert, lors du carnaval de l'an 1723 —, on souligne que Broschi est l'élève du soussigné, monsieur Porpora. La présence d'interprètes féminins n'étant pas autorisée sur les scènes romaines, c'est donc Farinelli qui est choisi par le maître pour incarner le rôle éponyme de l'opéra, ce qui permettra à Porpora d'exploiter au maximum les éblouissantes caractéristiques de la technique vocale du chanteur. Ainsi, dans la deuxième scène du troisième acte, le librettiste Antonio Salvi construit une situation topique du drame, qui appartient bien à son siècle ; on peut y voir le « héros féminin » puisqu'il s'agit ici pour Farinelli d'incarner la reine d'Italie, apparaître sur scène, enchaîné. Adélaïde sortie du cachot se présente devant ses tyrans, Berengario et Mathilde, et fournit elle-même cette information dans le récitatif qui précède l'aria, « *quella catena, / Ch'ora stringe il mio piede* » (cette chaîne qui emprisonne maintenant mon pied). La structure de la matière façonnée par le poète est éloquent quant au « cérémonial » scénique qu'elle sous-tend ; elle va jusqu'à prévoir la disposition des acteurs sur scène : « Sedano Berengario à droite, et Mathilde à gauche, laissant Adélaïde se placer au milieu ». Cette dernière (Farinelli) conclut sa comparution devant les deux tyrans avec une phrase chargée de mépris, et dont les formules utilisées suggèrent à l'acteur, et la gestuelle et les postures physiologiques.

« Vengeances » et « foudres » alors représentées avec leurs prodigieuses menaces tout au long d'une ligne mélodique qui les rend avec ardeur. Une véritable tempête est déchaînée par l'héroïne, soutenue par la virtuosité d'écriture de celui dont la musique soulève jusqu'au délire les parterres des théâtres de toute l'Europe.

Une profusion de trilles et de lignes vocales, dont les ornements sont articulés avec goût, voilà les quelques ingrédients agencés avec art tout au long de l'arrangement de cette aria présenté sur ce CD.

Il arrive parfois que le compositeur déroge à cette forme tripartite rassurante. C'est ce qui se produit dans la cinquième scène du troisième acte d'*Ariane à Naxos* dont le modèle privilégié du librettiste Rolli, est un calque flagrant de la scène finale de *Didone abbandonata*, de Métastase. Le réveil d'Ariane est caractérisé par le passage brusque du lyrisme de la pièce *Si, caro, ti consola* (Oui, mon cher, console-toi), une courte aria en rythme ternaire débordante de trilles. Il s'agit d'un aparté dévoilant au spectateur les désirs oniriques de l'héroïne par un simple récitatif « *Come poteste mai, occhi dolenti, / Si forte al sonno abbandonarvi ?* » (Comment avez-vous pu, yeux plaintifs, vous laisser prendre par un sommeil si profond ?). La musique passe ensuite au récitatif avec accompagnement dont l'impact dramatique souligne avec plus de force les passions de la reine abandonnée. Les nombreuses pulsions qui habitent la pensée de la femme désolée lorsque le bateau de l'être aimé s'éloigne et disparaît au loin, témoignent aussi bien de son abattement extrême que des invectives colériques adressées à l'objet aimé et aux dieux injustes. Porpora écrit une page poignante dans laquelle, la pâmoison harassante de la fin est atteinte avec une ingéniosité surprenante ; son corps à bout de forces sombre dans un nouveau sommeil après une autocommissération consolatoire : « *Misera, / infelice / languisci a morte, anima mia. / Ristoro chi mi dà ? / chi, / chi m'aita ? / lo manco... / lo moro* » (Misérable, / malheureuse, / languis jusqu'à la mort, / ô, mon âme. / Qui peut me reconforter ? / qui, / qui peut me porter secours ? / je m'éteins... / je me meurs...)

Le mélodrame de 1734, destiné au public londonien, révèle un échantillonnage de *numéros musicaux* d'intérêt indiscutable, quoique construits parfois sur une trame poétique, mais pas toujours de grande inspiration. L'aria *Il tuo dolce mormori* (Ton doux murmure), par exemple, se caractérise par une obstination de rimes internes. La faiblesse textuelle n'empêche pas le compositeur de mettre en chantier son génie musical forgé dans la capitale du royaume méridional, qui fut un véritable creuset d'artistes. La grande portée de son savoir de l'art des sons est attestée par le solide héritage académique dont il a fait bénéficier principalement les deux villes italiennes les plus vouées au spectacle, Naples et Venise.

PAOLOGIOVANNI MAIONE

TRADUCTION ET ADAPTATION FRANÇAISE : PIERLUIGI VENTURA

RÉVISION : ALAIN BÉNARD

■ KARINA GAUVIN

Par sa voix envoûtante, sa profonde musicalité et l'exceptionnelle étendue de son registre vocal, la soprano-vedette canadienne Karina Gauvin a séduit les auditoires et les critiques du monde entier. Le *Sunday Times* de Londres en parle ainsi: *Sa voix étincelante de soprano, aux contours brillants, pourvue d'une sensualité délicate et moelleuse, est utilisée avec une compréhension exceptionnelle des personnages qu'elle interprète.* Son vaste répertoire va de la musique de Jean-Sébastien Bach à celle de Benjamin Britten et de Luciano Berio, qu'elle chante avec les plus grandes formations : les orchestres symphoniques de Chicago, de Los Angeles, du Minnesota, de Philadelphie, de Montréal, de Québec et de Toronto, Accademia Bizantina, Il Complesso Barocco, l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Venice Baroque Orchestra, Musica Antiqua Köln, Tafelmusik Baroque Orchestra et Les Violons du Roy.

Récemment, Karina Gauvin interprétait le rôle de Vénus dans *Psyché* de Lully au Boston Early Music Festival. Par la suite, l'enregistrement de ce rôle lui a valu une deuxième nomination aux Grammy awards. En compagnie de Il Complesso Barocco, sous la direction d'Alan Curtis, elle a interprété en concert et enregistré les opéras *Ezio*, *Tolomeo* et *Alcina* de Handel chez Deutsche Grammophon. À l'opéra et au concert, elle a chanté avec brio sous la direction de Semyon Bychkov, Alan Curtis, Charles Dutoit, Kent Nagano, Andrea Marcon, Christopher Hogwood, Bernard Labadie, Yannick Nézet-Séguin, Roger Norrington, Andrew Parrott, Helmuth Rilling et Christophe Rousset. Dans le domaine du récital, on l'a entendue en compagnie de plusieurs ensembles de musique de chambre ainsi que des pianistes Marc-André Hamelin, Michael McMahon et Roger Vignoles.

Karina Gauvin s'est aussi illustrée lors de prestigieux concours de chant internationaux. Lauréate du prix Lieder et du Prix du public du Concours international de chant de 's-Hertogenbosch (Bois-le-Duc) et Premier Prix du Concours national de la radio de CBC, elle a aussi remporté le prix Virginia-Parker, ainsi que le Maggie Teyte Memorial Prize, à Londres. En 2000, Karina Gauvin remportait le prix Opus de l'Artiste de l'année. Diplômée du Conservatoire de musique à Montréal, Karina Gauvin a étudié avec Marie Daveluy et par la suite, avec Pamela Bowden à la Royal Scottish Academy de Glasgow.

Pour plus de détails, consulter le site www.karinagauvin.com

■ IL COMPLESSO BAROCCO

Fondé à Amsterdam en 1979 par Alan Curtis, Il Complesso Barocco est l'un des ensembles spécialisés les plus réputés dans le répertoire préromantique. Au fil des ans, l'orchestre a acquis une renommée internationale en mettant l'accent sur l'opéra et l'oratorio baroques italiens. La haute tenue de ses interprétations, la justesse de l'intonation et la pertinence du style musical ont permis à ces musiciens d'être invités dans les plus prestigieuses salles de concert et grands festivals musicaux d'Europe et d'Amérique. Sous la direction d'Alan Curtis, Il Complesso Barocco a aussi joué un rôle fondamental dans la renaissance des opéras baroques, en particulier ceux de Monteverdi, Vivaldi et Haendel. *Admeto* a été le premier opéra de Haendel à être recréé sur instruments d'époque avec théorbe, dirigé par Alan Curtis au Concertgebouw d'Amsterdam en 1979, une prestation, qui à l'époque, avait été enregistré sur disque et par la suite fut fort bien accueilli par la critique. Jusqu'à présent les enregistrements Haendel de l'ensemble comprennent *Rodrigo* (récompensé Premio Internazionale del Disco "Antonio Vivaldi" 2000), *Arminio* (International Handel Recording Prize 2002), *Deidamia* (Preis der Deutschen Schallplattenkritik 2003 et l'International Handel Recording Prize 2004), *Lotario* (pour BMG), *Rodelinda* (pour Deutsche Grammophon-Archiv), *Radamisto* (International Handel Recording Prize 2005), *Fernando re di Castiglia (Sosarme)*, *Floridante*, *Tolomeo*, *Alcina* et *Ezio*.



NICOLA PORPORA

In the 1720s, masters of the Neapolitan school of music began to grow in importance throughout Europe. Neapolitan institutions which, compelled to reach out by the complexities of the local market, began to act and have influence on a wider stage. The Neapolitan music conservatories, in particular, offered high quality training; their graduates were well equipped to compete and win renown.

This was certainly the case for Nicola Porpora. His career was fostered in a network of alliances between renowned professionals and rich patrons, a web of powerful people and families who, by monitoring flows of information, exercised control in their spheres of influence.

Aristocrats of the Austrian empire, the rulers of Naples, generously patronized the young composer during the early phase of his career. He was 22 years old when his first opera, *Agrippina* (1708) was performed, under the patronage of the Austrian vice-regent, first at the vice regal palace in Naples, and then before the general public at the Teatro di San Bartolomeo.

The young composer secured his position by dedicating the productions of numerous melodramas to and forging professional links with noblemen connected to the Hapsburgs such as Count Von Harrach and Landgrave Philipp of Hesse-Darmstadt.

Throughout his life Porpora had the opportunity to offer his services, particularly as a *maestro di cappella*, to influential aristocrats, and with their support he became internationally famous as a composer and singing teacher. In the words of historian John Mainwaring, Porpora was "...the composer of several cantatas that won success, and he gave ample satisfaction."

As a singing teacher, Porpora had both amateur and professional students. One of his students, for instance, was the princess Marie Antonia Walpurgis of Bavaria, who studied with him just for fun. He also helped singers such as Carlo Broschi (known as Farinelli), Gaetano Majorano (known as Caffarelli), Antonio Hubert (known as Porporino), and Regina Mingotti prepare for their professional careers. That they all benefited from the Neapolitan singing master's lessons is demonstrated by the brilliant success and fame they all won in the most prestigious venues in Europe. Porpora established a collaboration between singing master and professional student, and an enduring pedagogic tradition. The collaboration with Farinelli led both men to cross the English Channel to triumphant public success in London. (For Farinelli, the vocal prodigy of the 18th century, this success was won first through exhibitions in private salons.)

In the first decades of the 18th century, Porpora began to establish a reputation as an opera composer. With artists such as the poet Pietro Metastasio and the singers Marianna Benti Bulgarelli (known as La Romanina), Nicola Grimaldi, Domenico Gizzi, Antonia Meriggi, and Lucia Facchinelli, to name just a few of his celebrated collaborators, Porpora produced some of the most notable spectacles in the history of opera and melodrama.

It was at the beginning of his partnership with Metastasio that he cast Farinelli in the role of Tirsis in the serenata *Angelica*. This remarkable work was premiered in the palace of the Prince Della Torella in August 1720 on the occasion of a visit from the Count Sizendorf. Farinelli made his public debut at this performance, accompanied by two other *bel canto* stars, Gizzi and Benti. This theatrical extravaganza, organized by Metastasio, the future court poet, inaugurated a fruitful partnership between librettist and composer.

"When La Romanina put on the costume of Angelica," says R. Candiani, "she had to draw listener's attention by singing, in archaic style, a text that was full of literary and mythological references." Moreover, she had the job of describing, sometimes in explicit stage directions, the setting of the action: "*fra queste frondi, / fra quest'erbe novelle, e questi fiori*" (in this foliage, in this fresh grass and these flowers). Good stage directions convey a lot of information, such as data telling the audience about time — "*del dì splendon più chiari i rai*" (the sun's rays are shining more brightly) — and sensory experiences — "*all'odorate piante*" (to the perfumed plants).

And here she is, in full lyric flight, in the aria "*Mentre rendo a te la vita*" (Now that I give you life), in which healing her lover's wound only breaks her heart even more. This transfer of pain — "*a fianco, passa, a [questo cor]*" (from his side right to my heart) — is portrayed by the rippling melodic line, introduced at the beginning of the aria by the second violins, and by the discreet entry of the heroine's voice, splitting into two four-syllable groups the eight syllables of "*Mentre rendo / a te la vita*". The rhythm then speeds up: and chaotic stabs of pain are portrayed by sorrowful modulations on "*fianco, passa, a [questo cor]*."

During the following years Metastasio and Porpora collaborated with increasing frequency, though occasionally falling out. In 1728 they produced one of their greatest successes, the opera *Ezio*. They conceived this project with the lofty ambition of simultaneously premiering two versions of the work in different settings: Porpora in Venice, Auletta in Rome.

However, the impresario Domenico Lalli, who had ties to a Neapolitan clique, launched the Venetian version early, thereby upstaging the 'official' Roman premier. Dedicated to Count Von Harrach, Viceroy of Naples, the performance in La Serenissima starred other highly experienced Neapolitan singers, including Gizzi and Grimaldi, for whom the text was considerably revised.

Consider, for example, Fulvia's aria "*Tu m'insulti, io non pavento*" (I do not fear your insults), which was sung by Facchinelli. Fulvia knows that she is a woman of action. This is made clear straight away by the musical setting of the recitative "*Misera, dove son!*" (Alas, where am I!). Porpora skillfully organized the poetic material in this sequence: his contrasts and dynamic effects realistically enhance rhetoric and gesture. Emotion, for instance, appropriately breaks the singer's flow of breath at: "*Là d'un monarca ingiusto / l'ingrata crudeltà m'empie d'orrore. / D'un padre traditore / qua la colpa m'aghiaccia; / e lo sposo innocente / ho sempre in faccia. / O imagini funeste! / O memorie! / O martiro! / Ed io parlo infelice? / Ed io respiro?*" (There, the heartless cruelty of an unjust monarch fills me with horror; Here, the crime of a treacherous father chills me; And my innocent husband haunts me forever. Oh fearful thoughts! Oh memories! Oh torture! And I, unhappy I, still speak, still breathe?)

With the muted sounding of the dominant of G minor, Fulvia continues to develop her interrupted thought: the rhythm of her repeated and highly dramatic cries of desolation is carefully and expressively shaped by the syllables she utters. There is one exception, however: in the line "*che delirar mi fa*" (and makes me rave), trills mark her weakness.

The B section of the aria is subdivided into two segments. The first two verses are marked *Adagio in pianissimo in ¾*. The thunderbolts launched by the orchestra to set the words *un ciel tiranno*" (tyrannous heaven) are marked *Allegro in tempo giusto*, and this expressively renders beautiful Fulvia's repeated and blasphemous demands: "*un fulmine gli chiedo*" (I ask heaven for a thunderbolt).

Porpora supervised the performers of his work with great care and remarkable sensitivity, and they justly appreciated the high quality of this teaching. The singing master used all his considerable expertise, and he knew, better than anyone else, the secrets of that exemplary instrument, the human voice.

After giving the usual information — "*da recitarsi nel Teatro Alibert pe'l carnevale dell'anno 1723*" (to be performed in the *Teatro Alibert* during carnival of the year 1723) — publicity for the opera *Adelaide* stressed that Broschi was "*allievo del sotto scritto sig. Porpora*" (a student of the undersigned Signor Porpora). Women were not allowed sing on Roman stages, but Porpora masterfully composed operas knowing that the role of the leading woman would be sung by the extraordinary voice of Farinelli, his pupil and a castrato. In the second scene of the third act of *Adelaide* the librettist Antonio Salvi concocted a situation that was

typical for the drama of his time: the 'hero' (or rather, in this case, the heroine; she is the Queen of Italy) appears in chains on stage. Released from prison, Adelaide confronts the tyrants Berengario and Mathilde and, in the recitative that precedes her aria, sings "*quella catena, / Ch'ora stringe il mio piede*" (this chain that now binds my foot.). The poet provides a good deal of information about the ceremonial scene. We even know how the characters are placed: Berengario to the right, Mathilde to the left, leaving Adelaide in the middle. The latter, played by Farinelli, ends her appearance before the two tyrants by expressing, in words, gestures, and facial expression, her utter contempt.

To a melodic line written to express her threats, she cries for vengeance and thunderbolts. The virtuosity with which Farinelli enacted this furious, unchained storm of invective had audiences on their feet cheering madly throughout Europe. In the arrangement on this CD, the aria is beautifully embellished with a wealth of trills and tastefully articulated ornaments.

Adelaide's aria ends with a reassuring *Da capo*. Porpora does not always follow this common and reassuring three-part form. In the fifth scene of the third act of *Ariane à Naxos* the librettist Rolli flagrantly copies the final scene of Metastasio's *Didone abbandonata*. The awakening of Ariane is rendered by the brusque transition from the lyricism of "*Si, caro, ti consola*" (Yes, my dear, console yourself), a short trill-filled aria in ternary rhythm that serves as an aside, signaling the heroine's dreamy desires to the audience, to the simple recitative "*Come poteste mai, occhi dolenti, / Si forte al sonno abbandonarvi?*" (Sad eyes, how could you let yourself be overcome by such deep sleep?). In turn, this is followed by an accompanied recitative whose dramatic impact highlights even more forcefully the passions of the abandoned queen. As the distressed woman watches the one she loves sail out of sight she both expresses her dejection and vehemently abuses the one she loves and the unjust gods. Porpora's music is poignant, and he renders the swooning ending with surprising skill. Ariane, exhausted, falls asleep again consoling herself with the words: "*Misera, / infelice / languisci a morte, anima mia. / Ristoro chi mi dà? / chi, / chi m'aita? / Io manco... / Io moro...*" (Miserable, unhappy, languishing unto death — O, my soul. Who can comfort me? Who can help me? I faint. I die.)"

Though the libretto of this 1734 melodrama, written for London, was not always inspired, there is no question about the quality of its music. Consider, for example, the aria "*Il tuo dolce mormorio*" (Your sweet murmur), which is characterized by repeated internal rhythms. The weakness of the text does not prevent the composer from putting to work the musical genius he had forged in the artistic crucible of Naples.

The final testament to the great range of his knowledge of the art of music is the teaching tradition that he founded in the two Italian cities most devoted to spectacle, Naples and Venice.

■ KARINA GAUVIN

Canada's superstar soprano Karina Gauvin has impressed audiences and critics the world over with her luscious timbre, profound musicality and wide vocal range. The *Globe and Mail* calls her "one of the dream sopranos of our time". The *Sunday Times* in London also wrote: "Her glinting soprano, bright-edged yet deliciously rounded and sensual, is used with rare understanding for character..." Her repertoire ranges from the music of Johann Sebastian Bach to Luciano Berio and she has sung with many major orchestras including the Chicago Symphony, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Orchestre Symphonique de Montréal, Toronto Symphony Orchestra, Orchestre Symphonique de Québec, Accademia Bizantina, Il Complesso Barocco, Akademie für Alte Musik Berlin, Venice Baroque Orchestra, Musica Antiqua Köln, Minnesota Orchestra, St-Paul Chamber Orchestra, Tafelmusik Baroque Orchestra, and Les Violons du Roy.

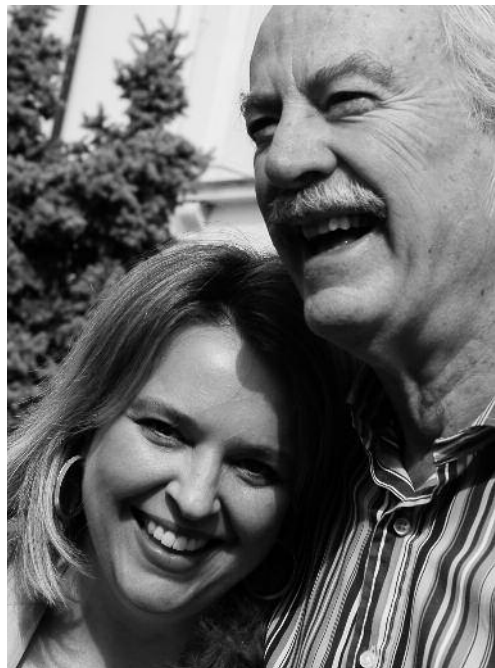
Recently, Karina Gauvin performed the role of *Vénus* in Lully's *Psyché* for the Boston Early Music Festival. The recording of the opera was later released on the CPO label and Ms Gauvin was nominated for a Grammy Award for the second time in her career. With Il Complesso barocco under Alan Curtis, she has sung in concert and recorded Handel's *Ezio*, *Tolomeo* and *Alcina* for the Deutsche Grammophon label.

On the operatic and concert stage, she has performed with conductors as diverse as Charles Dutoit, Kent Nagano, Semyon Bichkov, Roger Norrington, Alan Curtis, Christopher Hogwood, Helmuth Rilling, Andrea Marcon, Bernard Labadie, and Christophe Rousset. Also active as a recitalist, she has collaborated with several chamber music ensembles and with pianists Marc-André Hamelin, Michael McMahon and Roger Vignoles.

Gauvin's outstanding performances have been recognized in prestigious competitions worldwide. She won First Prize at the CBC Young Performers Competition and received the Lieder and Public's prize at the s'Hertogenbosch International Vocal Competition in the Netherlands. In 2000 she was honored with the Opus Award as "Performer of the Year". Other awards include the Virginia Parker Prize and the Maggie Teyte Memorial Prize in London. A graduate of the Montreal Conservatory of Music, Karina Gauvin studied with Ms. Marie Daveluy and pursued her postgraduate study with Pamela Bowden at the Royal Scottish Academy in Glasgow.

■ IL COMPLESSO BAROCCO

Founded in Amsterdam in 1979 by Alan Curtis, one of the most acclaimed specialists in the interpretation of pre-romantic music, Il Complesso Barocco, has become a renowned international baroque orchestra with a focus on Italian Baroque opera and oratorio. Their high standard for interpretation, intonation and stylistic accuracy has led to their being requested in the most important concert venues and festivals in Europe and America. Alan Curtis, together with Il Complesso Barocco, has also played a fundamental role in the modern revival of Baroque operas, especially those of Monteverdi, Vivaldi and Handel. *Admeto*, the first Handel opera to be revived with original instruments, including theorbo, was conducted by Alan Curtis in the Amsterdam Concertgebouw in 1979 at which time it was recorded and widely praised. In the present century, their Handel recordings have included *Rodrigo* (awarded the Premio Internazionale del Disco "Antonio Vivaldi" 2000), *Arminio* (International Handel Recording Prize 2002), *Deidamia* (Preis der Deutschen Schallplattenkritik 2003 and International Handel Recording Prize 2004), *Lotario* (for BMG), *Rodelinda* (for Deutsche Gramophon-Archiv), *Radamisto* (International Handel Recording Prize 2005), *Fernando re di Castiglia (Sosarme)*, *Floridante*, *Tolomeo*, *Alcina* and *Ezio*.



Negli anni Venti del Settecento si intensificano, in maniera esponenziale, le scorribande delle maestranze musicali partenopee per l'Europa. L'elevata umanità formatasi presso le istituzioni caritatevoli napoletane è portata a confrontarsi con un mercato locale ormai complesso che li spinge a rapportarsi, per la sussistenza, con quello internazionale. L'eccellente formazione professionale acquisita nei conservatori, permette all'affollata schiera di essere decisamente competitivi sullo scenario mondiale.

Nicola Porpora non sfugge a questo meccanismo retto da alleanze professionali eccellenti e patronati autorevoli; un ruolo importante è svolto dalla fitta e impalpabile rete diplomatica attraverso la quale passano informazioni e segnalazioni sui soggetti tutelati dalle case d'appartenenza. L'ombra benevola dell'aquila bicipite – sotto i cui auspici si avvia la sua carriera napoletana, l'*Agrippina* (1708) è rappresentata a Palazzo prima di passare sulla scena pubblica del Teatro di San Bartolomeo proprio sotto l'egida del vicerè austriaco – accompagna ed è mallevadrice delle sue prime tappe fuori del regno meridionale.

Le dediche ai personaggi legati agli Asburgo apposte alle produzioni melodrammatiche, tra cui spicca il nome del conte Harrach, o i legami professionali con casati autorevoli come quello del principe d'Assia-Darmstadt, garantiscono al compositore una "visibilità" tutt'altro che trascurabile. Nel corso della sua vita il musicista ha l'opportunità di servire, soprattutto come maestro di canto, un *milieu* aristocratico assai influente e di essere al seguito di personaggi garanti del valore artistico del loro "servitore": Porpora «era autore di varie cantate, ammiratissime, e dava ampia soddisfazione alle persone che lo tenevano a loro servizio» (J. Mainwaring).

Il magistero del musicista come insegnante di canto è dispensato a molti allievi destinati sia al professionismo che al diletto domestico – si rammenta almeno, tra i suoi allievi "dilettanti", la principessa Maria Antonia Walpurgis di Baviera. Carlo Broschi detto Farinelli, Gaetano Majorano detto Caffarelli, Antonio Hubert detto Porporino, Regina Mingotti sono tra coloro che hanno appreso l'arte canora dal napoletano e l'hanno diffusa con risultati esaltanti nelle maggiori piazze musicali europee. Con costoro instaura anche collaborazioni destinate a durare nel tempo, con Farinelli il connubio è destinato a travalicare anche la Manica per trionfare sulle tavole londinesi; ma con il prodigio vocale del diciottesimo secolo l'avventura inizia sin dai primordi in quelle esibizioni private destinate a esporre il "prodotto" in attesa di un lancio pubblico.

Nicola Porpora nei primi decenni del Settecento lega il proprio nome a un *coté* artistico destinato a divenire leggendario; Pietro Metastasio, Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina, Nicola Grimaldi, Domenico Gizzi, Antonia Merighi, Lucia Facchinelli sono alcuni dei compagni di viaggio con cui dividerà esperienze spettacolari che segneranno la storia del melodramma. È proprio con il debutto scenico metastasiano che Porpora promuove Broschi nel ruolo di Tirsi nella serenata *L'Angelica*, destinata ad essere eseguita nel palazzo del principe della Torella nell'agosto del 1720 in occasione del soggiorno del conte di Sizendorf, affiancandolo agli astri del belcanto Gizzi e Benti. La festa teatrale progettata dal futuro poeta cesareo, inaugura un fruttuoso sodalizio tra i partecipanti e già mostra la forte intesa tra il librettista e il musicista che ben presto produrrà allestimenti memorabili.

Alla Romanina, nelle vesti di Angelica, l'abate affida d'introdurre gli spettatori all'azione con «uno stile ed un fraseggiare aulici ed arcaici, fitti di riferimenti letterari e mitologici» (R. Candiani), offrendole anche il compito di descrivere il luogo circostante, ricorrendo alla pratica della didascalia implicita, in cui si svolgerà lo spettacolo – «fra queste frondi, l fra quest'erbe novelle, e questi fiori» – nonché una serie di informazioni per una corretta messinscena che tien conto anche del fattore olfattivo («all'odorate piante») e temporale («del dì splendon più chiari i rai»). A lei affida poi il primo abbandono lirico con l'aria «Mentre rendo a te la vita» in cui il lenimento della ferita dell'amato comporta l'acuirsi della ferita d'amore che squarcia il suo petto. Il trasferimento del dolore dal «fianco a questo cor» è pervaso nella linea del canto da lievi e rapide increspature esposte già nell'introduzione strumentale dai violini secondi; con discrezione l'eroina avvia il suo canto segmentando l'ottonario in due quaternari («Mentre rendo l a te la vita») per poi diventare precipitoso, le fitte acute del duolo si presentano in modo non disciplinato nei "sofferenti" melismi apposti a *fianco, passa, a [questo cor]*.

La collaborazione tra Porpora e Metastasio è assai intensa negli anni e sfocia nel 1728 nella scrittura dell'*Ezio* che porterà anche a dei dissapori tra i due, il progetto nato in modo assai ambizioso prevedeva la verifica del dramma contemporaneamente nelle piazze di Venezia e Roma in una duplice intonazione, ma l'impresario Domenico Lalli – altro esponente dell'*entourage* napoletano – anticipò la messinscena lagunare facendo fallire l'operazione con un contraccolpo negativo sull'evento papalino. L'opera viene dedicata «a sua eccellenza il signor conte di Harach» vicerè di Napoli e presenta in locandina altri esponenti della rodatissima *equipe* "partenopea" come Gizzi e Grimaldi.

Il testo dell'arcade subisce nella Serenissima alcuni tagli e sostituzioni, questi determinati dalle esigenze della compagnia come nel caso dell'aria alternativa «Tu m'insulti, io non pavento» per la Facchinelli, chiamata a vestire i panni di Fulvia, destinata nell'organizzazione strutturale a valorizzare il temperamento attoriale della cantante. Quest'attitudine performativa trapela appieno anche dall'allestimento del recitativo accompagnato «Misera, dove son!» in cui il materiale poetico è organizzato da Porpora con notevole abilità, i contrasti affettivi e le formule cinetiche destinate alla retorica dei "corpi eloquenti" sono scolpiti con icasticità fino a soffocare nell'irregolarità "respiratoria": «Là d'un monarca ingiusto | L'ingrata crudeltà m'empie d'orrore. | D'un padre traditore | qua la colpa m'aghiaccia; | e lo sposo innocente | ho sempre in faccia. | O imagini funeste! | O memorie! | O martiro! | Ed io parlo infelice? | Ed io respiro?». Sulla dominante di sol minore riprende il "silenzioso" e "sospeso" pensiero di Fulvia, la desolata interiezione avvia l'aria e più volte ritorna come elemento altamente drammatico in un procedimento sillabico assai misurato ed espressivo che solo al verso «che delirar mi fa» presenta evidenti cedimenti sottolineati dall'uso dei trilli. La sezione B dell'aria è suddivisa in due segmenti rispettivamente contrassegnati da un Adagio in pianissimo in 3/4 per i primi due versi e da un Allegro in tempo giusto molto concitato con "fulmini" in orchestra per un «ciel tiranno» che, bestemmiato inizialmente in maniera soffusa, risponde poderoso, seppure inascoltato, alle reiterate richieste dell'anima bella: «un fulmine gli chiedo».

Porpora insegue le qualità performative dei suoi esecutori con acume e notevole sensibilità; ma questa caratteristica accomuna un po' tutti gli addetti ai lavori del tempo sebbene in Porpora è possibile ravvisare un magistero maggiore che scaturisce dalla sua perizia di maestro di canto e perciò maggiormente addentro ai remoti segreti dell'osannato strumento. Esplicitamente nel prospetto dei personaggi dell'*Adelaide*, «da recitarsi nel Teatro Alibert pe' l' carnevale dell'anno 1723», Broschi è indicato come «allievo del sotto scritto sig. Porpora». Il maestro imbastisce per Farinelli il ruolo eponimo – non essendo lecita la presenza femminile sulle scene romane – mettendo in luce tutte le caratteristiche dell'abbagliante cantore. Per la seconda scena del terzo atto il librettista Antonio Salvi costruisce una situazione tipica del dramma settecentesco che vede l'eroe, in questo caso la «Regina d'Italia», apparire in catene: Adelaide tolta dalle segrete compare al cospetto dei suoi tiranni, Berengario e Matilde, stretta tra i lacci – ella stessa fornisce l'informazione nel recitativo che precede l'aria, «quella catena, | Ch'ora stringe il mio piede». La struttura plasmata dal poeta è ricca di informazioni sul "cerimoniale" scenico prevedendo che «Sedano Berengario

a la destra, e Matilde a la sinistra, lasciando Adelaide nel mezzo» che conclude la sua permanenza al cospetto dei due con un brano "di sdegno" non privo di formule atte a dare suggerimenti gestuali, posturali e fisiognomici all'attore.

"Vendette" e "saette" appaiono prodigiose e minacciose nel procedimento della linea del canto protesa a disegnare sia la tempesta affettiva dell'eroina che il virtuosismo canoro di colui che porta a delirare le platee europee: trilli, "messe di voce", articolate fioriture sono gli ingredienti esibiti bellamente in quel rassicurante assetto formale dell'aria con "da capo". Eppure talvolta si deroga alla rassicurante forma tripartita per avventure destabilizzanti come nel caso della scena quinta del terzo atto dell'*Arianna in Naxos* il cui modello, prescelto dal librettista Rolli, ricalca evidentemente la scena conclusiva della *Didone abbandonata* di Metastasio.

Il risveglio di Arianna è caratterizzato dal brusco passaggio dal lirismo del brano «Sì, caro, ti consola», un'arietta in tempo ternario ricca di trilli che mette a parte lo spettatore dei desideri onirici dell'eroina, al recitativo semplice «Come poteste mai, occhi dolenti, | Sì forte al sonno abbandonarvi?» per poi passare a quello accompagnato che è di forte impatto drammatico nel descrivere le passioni dell'abbandonata. Le pulsioni diverse che agitano i pensieri della desolata nel mirare il "legno" dell'amato che scompare alla sua vista la vedono dilaniata tra strenui abbandoni e irose invettive verso l'oggetto amato e gl'«ingiusti numi». Porpora scrive una pagina struggente in cui lo spossante deliquio finale è raggiunto con sorprendente abilità, il corpo esausto cade in un nuovo "sonno" dopo una consolatoria autocommiserazione: «Misera, | infelice | languisci a morte, anima mia. | Ristoro chi mi dà? | chi, | chi m'aita? | lo manco... | lo moro...».

Il melodramma del 1734, destinato al pubblico londinese, rivela un campionario di numeri musicali di indiscutibile interesse anche se talvolta costruiti su una trama poetica non sempre ispiratissima, e si veda, ad esempio, l'aria «Il tuo dolce mormorio» caratterizzata da insistenti rime interne. L'esilità testuale non vieta al compositore la possibilità di mettere in campo il suo genio musicale forgiatosi presso quella vera e propria fucina di artisti che era la capitale del regno meridionale. L'alto portato della sua sapienza nell'arte dei suoni è testimoniata, anche, dalla costante militanza didattica svolta principalmente tra le due città italiane più votate allo spettacolo come Napoli e Venezia.



1 ■ ARIA NOBIL ONDA | ADELAÏDE

**Nobil onda, chiara figlia d'alto monte,
Piu ch'è stretta e prigioniera,
Piu gioconda scherza in fonte,
Piu leggiera all'aure và.**

**Tal quest'alma
Piu che oppressa dalla sorte,
Spiegherà più in alto il volo
e la palma d'esser forte
dal suo duolo acquisterà.**

2 ■ ARIA NON SEMPRE INVENDICATA | ADELAÏDE

**Non sempre invendicata
io resterò così,
ma giunto forse è il dì di mia vendetta.**

**La vostra tirannia
il Cielo punirà,
e già sul arco sta la ria saetta.**

L'onde claire et noble, venue de la haute montagne,
Chantera d'autant plus joyeuse et
S'envolera encore plus légère vers la lumière,
qu'elle aura été retenue prisonnière à la source.

Il en est ainsi de cette âme,
Qui s'envolera encore plus haut
Parce qu'âprement éprouvée par le sort,
Et recevra la palme de la victoire remportée sur sa douleur.

The clear and noble spring flows from the high mountain.
The more it is constrained and confined at its source,
The more joyously it sings
As it rushes nimbly towards the light.

So it is with my soul;
It flies up ever higher
Because its lot has been to suffer greatly.
It will overcome pain, and win the palm of victory.

Je ne resterai pas ainsi sans me venger,
Mais voici peut-être le jour de ma vengeance.

Le ciel punira votre tyrannie,
Et une dure flèche sera bientôt décochée.

I will not stay unavenged like this;
Maybe today is the day I have my revenge.

The heavens will punish your tyranny,
Even now a vengeful arrow waits taut upon the bow



3 ■ RECITATIVO ED ARIA DI FULVIA MISERA, DOVE SON? | EZIO

**Misera, dove son? L'aure del Tebro
son queste che respiro?
Per le strade m'aggiro
di Tebe ed Argo, o dalle greche sponde
di tragedie feconde,
le domestiche furie
vennero a questi lidi
della prole di Cadmo e degli Atridi?
Là d'un monarca ingiusto
l'ingrata crudeltà m'empie d'orrore,
d'un padre traditore
qua la colpa m'agghiaccia
e lo sposo innocente ho sempre in faccia.
O immagini funeste!
O memorie! O martiro!
Ed io parlo, infelice, ed io respiro?**

4 ■ ARIA NON SON IO CHE PARLO | EZIO

**Ah, non son io che parlo,
è il barbaro dolore
che mi divide il core,
che delirar mi fa.**

**Non dura il Ciel tiranno
l'affanno in cui mi vedo.
Un fulmine gli chiedo,
e un fulmine non ha.**

Femme maudite, où suis-je?
Est-ce l'air du Tibre que je respire?
Je me vois vagabonder à travers les rues de Thèbes et
d'Argos;
Les divinités du foyer,
qui envahirent les plages
des enfants de Cadmus et d'Atrée,
vinrent-elles de ces rivages grecs
marqués par de nombreuses tragédies?
Là, je suis remplie d'horreur
face à l'ingrate cruauté d'un injuste monarque;
Ici mon sang se glace
à la vue de l'impardonnable trahison d'un père,
et l'époux innocent est toujours présent dans ma mémoire.
Ô images funestes!
Ô mémoire! Quel martyre!
Et moi, l'infortuné, je respire encore!

Ah, ce n'est pas moi qui parle,
C'est la douleur cruelle qui me fend le cœur
Jusqu'au délire.

Le ciel dans sa tyrannie,
ne se soucie guère du mal qui me tourmente.
Je le supplie de me foudroyer,
Mais il reste silencieux

Cursed woman, where am I?
Is this the air of the Tiber I breathe?
Do I wander through the streets of Thebes and Argos.
Or did the native furies
The offspring of Cadmus and of Atridae,
Come to these shores,
From the tragedy-ridden shores of Greece?
There, the heartless cruelty
Of an unjust monarch fills me with horror;
Here, the crime
Of a treacherous father chills me;
And my innocent husband haunts me forever.
Oh fearful thoughts!
Oh memories! Oh torture!
And I, unhappy I, still speak, still breathe?

Ah, it is not I who speaks,
It is cruel grief
That rends myheart in two,
That renders me delirious.

The heavens, in their tyranny,
Do not care one whit
For the pain that torments me.
I beg the Gods
To strike me down with lightning,
But they remain silent.



5 ■ REC. ACC. ACI, AMATO MIO BENE | POLIFEMO

Aci, amato mio bene, Aci, ove sei?

Meco tu non fuggisti.

Forse al tuo scampo in altra parte, o caro, furon propizi i dei?

Aci, mio gran tormento, Aci, ove sei?

Ma quale striscia di purpureo sangue

sgorga di sotto al grave massa? Oh dei!

Aci, Aci infelice! Ah! Dove sei?

Oh, dell'ira crudel di mostro orrendo,

vittima sventurata

fu la tua morte, l'amor mio! Che pensi,

Giove, ozioso Giove?

Qual colpa aspettano,

più ingiusta ed orrida,

gl'ardenti fulmini?

De' monti spezzano

le cime altissime;

cadere in cenere

fan l'alte roveri

e gl'empì ridono.

Me dunque fulmina:

fatti pietoso,

fammi mortale,

ch'io tragga almen struggendo

gl'occhi in pianto. Ahi, l'ultimo sospiro, ahi, ahi, ad Aci

accanto.

Acis, mon bien-aimé, où es-tu?

Tu ne t'es pas enfui avec moi.

Mon amour, en ayant trouvé refuge ailleurs,

Les dieux te furent-ils favorables?

Acis, objet de mon angoisse, où es-tu?

Mais qu'est donc la traînée de sang pourpre

Qui jaillit sous ce lourd rocher?

Ô Dieux! Infortuné Acis!

Hélas! Où es-tu? Mon amour,

Malchanceux dans ta mort,

Puisque tu as été victime

D'un monstre de cruauté.

Et toi, Jupiter, enfermé dans ton silence,

Qu'as-tu à dire?

Quelle faute plus injuste et plus horrible encore

faut-il pour que tes foudres ardentes

brisent les hautes cimes et réduisent en cendres

les grands chênes, sous les railleries des cruels?

Sois compatissant, que ta foudre m'emporte,

Rends-moi mortelle, rends-moi mortelle,

Qu'on m'accorde au moins,

De rendre le dernier soupir auprès d'Acis,

Les yeux inondés de larmes.

My beloved Acis, where are you?

You did not escape with me.

Perhaps you found refuge somewhere else,

My love, perhaps the Gods smiled on you?

Acis, I am so tormented,

Acis, where are you?

But what is this stream of purple blood

Flowing from under this heavy rock?

Oh Gods!

Acis, Poor Acis!

Alas! Where are you?

Oh my love,

Sorrowfully killed,

Victim of a cruel monster!

What do you say,

Jupiter, silent Jupiter?

What do you say, to this cruel blow?

What more unjust and horrible sin are you awaiting

Before, from on high,

Your lightning bolts

Smash the high peaks

And the mighty oaks fall in ashes?

Be sympathetic. Let lightning kill me.

Make me mortal. Make me mortal

So that, at least,

I can draw my last breath beside Acis,

As my eyes flood with tears.



6 ■ ARIA SMANIE | POLIFEMO

**Smanie d'affanno, ah, perché mai, mai morte, che è il fin
de' mali, morte non mi potete, non mi potete dar per
consolarmi?**

**Pregio di non morir solo tu fai,
che il duol senza finir può tormentarmi.**

7 ■ ARIA MI CHIEDERESTI MENO | IMENEO

**Mi chiederesti meno
se mi chiedessi il core.
L'idolo del mio seno
cedere a te non so.**

**Abbandonar Rosmene
colpa saria d'amore,
privarsi del suo bene
l'anima mia non può.**

8 ■ ARIA MENTRE RENDO A TE LA VITA | ANGELICA

**Mentre rendo a te la vita,
passa, oh dio, la tua ferita
da quel fianco a questo cor.**

**In quel labbro pallidetto,
in quel guardo languidetto,
i suoi dardi e la sua face
per ferirmi ascose Amor.**

Pourquoi me serait-il impossible de mourir
Dans les agitations et les angoisses?
Seule la mort qui est la fin des maux
pourrait me consoler.

Ne meurs pas, je t'en supplie,
Car toi seul as le pouvoir de m'infliger
Le tourment d'une douleur sans fin.

Ce serait moins demander
Si tu réclamais mon âme,
Car je ne saurais te céder l'idole de mon cœur.

Abandonner Rosmène serait offenser l'amour.
Mon âme ne peut être privée de son bien.

Alors que je te rends la vie
Transfère dans mon cœur
La blessure de ton flanc.

Mais le dieu Amour, pour me blesser,
A caché ses flèches et son flambeau
Derrière la douce pâleur de ce visage
Au langoureux regard.

Why can I not die
In torment and anguish?
Only death, the end of my troubles,
Can console me.

Do not die, I beg you,
Because you alone have
The power to make me suffer endlessly.

You would ask less of me
If you were to ask me for my soul.
I would not know how to yield my heart's desire to you.

To give up Rosmene would be an insult to love.
My soul cannot live without its beloved.

While I restore you to life
Life transfers to my heart
The wound in your side.

But, to wound me, the god of love
Has hidden his darts and his torch,
Beneath the sweet paleness of this face
With its languorous look.



10 || ARIA **AHI CHE LANGUE** | ARIANNA

**Ahi, che langue oppresso il core
fra le speme e fra il timore
dal tormento d'aspettar.**

**L'un minaccia, l'altro alletta,
ma l'affanno di chi aspetta
fa temer più che sperar.**

RECITATIVO

**Se al valor di Teseo propizio è il fato, ecco giovani illustri
rapida nave al vostro scampo. I venti già spirano a
seconda verso l'Attica sponda.**

**Oh! Fieri, insopportabili momenti
d'anima innamorata,
che in periglio mortal del ben ch'ell'ama, teme il funesto
evento e il lieto brama.**

(ARIA da capo: Ahi, che langue, ecc.)

11 || ARIA **IL TUO DOLCE MORMORIO** | ARIANNA

**Il tuo dolce mormorio,
vago rio,
l'ombre vostre tanto grate,
piante amate,
quando lunge è il ben ch'adoro,
più ristoro,
no, non danno all'alma amante.**

Ô combien le cœur opprimé languit
Dans le tourment de l'attente,
Déchiré entre espoir et crainte.

L'un me menace, l'autre me séduit,
Mais l'angoisse de l'attente engendre
Plus la crainte que l'espoir.

Puisque le destin sourit au courageux Thésée,
Voici à votre disposition, jeunes valeureux,
Un prompt navire pour hâter votre départ.
Les vents propices soufflent déjà vers les rives de l'Attique.

Ô moments cruels et insupportables
D'une âme éperdument amoureuse,
qui craint le fatal destin
et ne souhaite qu'une heureuse fin
pour l'être cher en danger de mort.

Ton doux murmure, gracieux ruisseau,
Et vos ombres si agréables, chères plantes,
Ne sont d'aucune consolation
Pour une âme amoureuse qui est loin de l'être aimé.

Oh, how the oppressed heart pines,
Tormented by waiting,
Torn between hope and fear;

Threatened by the one, charmed by the other.
But the anguish of waiting produces
More fear than hope.

Because fate smiles on you, courageous Theseus,
Here, at your disposal, valiant young men,
A swift ship, so you can hasten your departure.
The wind already blows fair for the shores of Attica.

Oh cruel, unbearable moments
For a soul who is hopelessly in love,
And who fears a fatal ending
And wishes only a happy one,
For the beloved in danger of death!

Your gentle murmur, graceful stream
And your pleasant shade, dear plants
Are no consolation
For a loving soul far from the beloved.



12 || REC. ACC. MISERA, E CHE FARÒ? | ARIANNA

**Misera! E che farò? Veggio m'incontro,
ovunque volgo il piede,
spaventosi perigli;
quanto ascolto è minaccia,
scherno, orgoglio, menzogna;
quanto veggo mi sgrida,
ed alla patria e al padre infida,
mi rampogna, e tutto il mio
conforto è un vano amore
per chi già stretto in altro nodo ha il core.
Pur gli credei, dissimilai, sofferesi,
e pur lo seguirò.
Ma in Cielo mi sgomenta,
gelosia mi tormenta; ahì, che farò?**

13 || ARIA MISERA SVENTURATA | ARIANNA

**Miseri sventurati,
poveri affetti miei,
e gl'uomini e gli dei
guerra mi fanno.**

**Nostri severi fati,
tutti i martir son veri
e non sono i piaceri
altro che inganno.**

14 || ARIA SI CARO TI CONSOLA | ARIANNA

ARIA (sognando)
**Si, caro, ti consola
quell'alma innamorata
dell'aspro mio rigore
mai non si lagnerà.**

Malheureuse, que ferai-je alors?
Quelque voie que puissent emprunter mes pas
je vois d'horribles dangers,
tout ce que j'entends n'est que menace,
raillerie, orgueil et mensonge.
Tout ce qui se présente à mes yeux,
m'accuse de trahison face à la Patrie, face aux aïeux;
Mon seul réconfort est un amour illusoire
pour celui qui a un autre gage d'amour.
Je le crus pourtant, en souffrant dans l'ombre
et suis prête à le suivre encore
malgré le désarroi que m'inflige le ciel
et la torture constante de ma jalousie.
Que ferai-je?

Mes nobles sentiments sont bafoués,
et les hommes et les dieux hostiles,
m'ont déclaré la guerre.

Nos destins si lourds
remplis de grandes douleurs,
ne sont que tromperie sans plaisir.

Où mon bien-aimé, console-toi :
cette âme n'aura jamais à se plaindre
de la sévérité de ma rigueur.
Comment avez-vous pu, yeux plaintifs,
vous laisser prendre par un sommeil si profond?

Woe is me. What shall I do?
I see horrible dangers no matter which path I take.
All I hear are threats, gibes, boasts, and lies
And all I see accuses me of betraying the Fatherland and the
ancestors.
My only comfort is an unrealistic love
For one who loves another.
Yet I believed him; and now, suffering in the shadows
I'm still ready to follow him
Despite all the heavens inflict on me
And the torment of my jealousy.
What shall I do?

My noble feelings are scoffed at
And men and hostile gods
Have declared war on me.

Our harsh fate
Is one of martyrdom,
And all pleasures are mere illusions.

Yes, my beloved, console yourself.
This soul will never have to complain of my severity.
Sad eyes, how could you
Abandon yourself in such deep sleep?



RECIT. (destandosi)

**Come potesti mai, occhi dolenti,
sì forte al sonno abbandonarvi? Oh, come languidi e pigri
ritornate al giorno!**

**Teseo! Caro Teseo! Destami e meco
tu non sei? Tu non vieni? Io non t'ascolto?**

REC. ACC.

Teseo? Teseo? Che veggio?

**Funesto di che sorgi,
tu non mi scopri che un deserto lido.**

**Ma non è quella che lontan già miro
la nave di Teseo? Ahi, sì ch'è quello.**

**Teseo! Crudel Teseo! Sol mi risponde
il rauco suon delle percosse sponde.**

**Scellerato, ove fuggi? A queste arene
certo tu volgi il guardo e il bianco velo ch'io sciolga
all'aure tu ben vedi, e vuoi seguir la fuga? E abbandonarmi
puoi?**

**Ahi misera! Già perdo
di vista il legno e non vedro sconvolte
l'onde adirate immerger l'empio? Ah, falso!
Spergiuo! Indegno! Mancatore!**

Barbaro mostro di crudeltà!

Numi, soccorso! Giustizia, o numi!

Oh, di Teseo più perfidi, ingiusti numi!

Misera! Infelice! Languisci a morte

anima mia. Ristoro

chi mi dà? Chi m'aita? Io manco...io moro...

Ô, avec quelle paresseuse langueur
vous réapparaîsez le matin!

Thésée, cher Thésée!

Je me réveille et tu n'es pas à mes côtés,
je n'entends pas ta voix.

Thésée! Thésée! Que vois-je?

Aube d'un jour funeste,
tu ne dévoiles à mes yeux qu'une plage déserte,
mais n'est-ce point là-bas le navire de Thésée?

Ah oui, il s'agit bien de son embarcation.

Thésée! Cruel Thésée!

Seul le bruit rauque des vagues sur le rivage, me répond.

Scélérat! Où t'enfuis-tu?

Et tu ne daignes même pas tourner le regard vers ce rivage.

Mais tu vois bien la blanche toile que je laisse flotter au gré
des vents;

comment peux-tu poursuivre ta fuite et m'abandonner ainsi?

Ah, malheur à moi!

J'ai déjà perdu de vue son navire
et ne verrai point les eaux déchaînées
engloutir l'impie dans leur furie!

Ah! hypocrite!

Parjure!

Lâche!

Barbare, monstre de cruauté!

Divinités, secourez-moi! Je réclame justice!

Mais vous êtes encore plus perfides que Thésée,
injustes dieux!

Infortunée que je suis!

Languis jusqu'à la mort, oh mon âme!

Qui peut me porter secours?

Je m'éteins, je me meurs.

Oh, with what lazy languor do you reopen in the morning!
Theseus, dear Theseus!

I wake up and you are not at my side!

I do not hear your voice.

Theseus! Theseus!

What do I see? The dawn of an ill-fated day,
Revealing to my eyes nothing but a deserted beach.
But isn't that Theseus' ship out there?

Ah yes, it is.

Theseus! Cruel Theseus!

But the only reply is the roar of waves on the shore.

Villain! Where are you fleeing?

You do not even deign to turn and look back to shore,
Though you can see, clearly, the white cloth I wave in the
wind.

How can you continue to flee, and leave me like this?

Ah, woe is me!

Already I've lost sight of his ship

And I will never see the stormy waters

Furiously drown that wicked man.

Ah! hypocrite!

Traitor!

Coward!

Savage, cruel monster!

Ye Gods, help me! I demand justice!

But you are even more treacherous than Theseus,
Unjust gods!

How miserable I am!

Pine away, oh my soul!

Who can help me?

I faint, I die.



IL COMPLESSO BAROCCO

Management: Giulio D'Alessio

Giudecca 317 30133 Venezia (Venice) Italy

giuliodalessio@ilcomplessobarocco.com

www.ilcomplessobarocco.com

Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Production, enregistrement et montage / *Produced, Recorded and Edited by: **Johanne Goyette***

In Lonigo, Villa San Fermo (Convento dei Pavoniani) Venezia, Italia

Les 29, 30 septembre et les 1^{er}, 2, 3 et 4 octobre 2008 / *September 29, 30, and October 1st, 2, 3, and 4, 2008*

Photos : © **Julien Faugère**

Stylisme photos / *Stylist: **Patricia Côté***

(Bijoux / *Jewelry: Swarovski • Corsage / Bodice : Cassis*)

Photos d'enregistrement / *Recording session photos: **Martin Laporte***

Graphisme / *Graphic design: **Diane Lagacé***

Responsable du livret / *Booklet Editor: **Michel Ferland***