

DECCA

THE 5 COUNTERTENORS

YURIY MYNENKO



XAVIER SABATA



MAX EMANUEL
CENCIC



VALER SABADUS



VINCE YI



GEORGE PETROU / ARMONIA ATENEA



George Petrou
Photo: © Ilias Sakalak

THE 5 COUNTERTENORS

MAX EMANUEL CENCIC · YURIY MYNENKO
VALER SABADUS · XAVIER SABATA · VINCE YI

		Timing	Page
	NICCOLÒ JOMMELLI 1714–1774		
[1]	Spezza lo stral piagato <i>Tito Manlio</i> (second version, Venice 1746) Valer Sabadus	7.42	14
	NICOLA PORPORA 1686–1768		
[2]	O di spietati numi più spietato ministro! ... Tu, spietato, non farai cader vittima <i>Ifigenia in Aulide</i> Xavier Sabata	6.12	14
	BALDASSARE GALUPPI 1706–1785		
[3]	A questa bianca mano <i>Penelope</i> Max Emanuel Cencic	8.43	18
	GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759		
[4]	Crude furie degl'orridi abissi <i>Serse</i> Yuriy Mynenko	3.37	18
	JOSEF MYSLIVEČEK 1737–1781		
[5]	Ti parli in seno amore <i>Farnace</i> Vince Yi	7.48	20
	JOHANN CHRISTIAN BACH 1735–1782		
[6]	Ch'io parta? <i>Temistocle</i> Yuriy Mynenko	5.12	20
	CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1714–1787		
[7]	Non so frenare il pianto <i>Demetrio</i> Valer Sabadus	8.59	22

FERDINANDO BERTONI 1725–1813			
[8]	Addio, o miei sospiri! <i>Tancredi</i> Max Emanuel Cencic	4.22	22
GEORGE FRIDERIC HANDEL			
[9]	Otton, Otton ... Voi che udite il mio lamento <i>Agrippina</i> Xavier Sabata	6.11	24
JOHANN ADOLF HASSE 1699–1783			
[10]	Ah, non è ver, ben mio <i>Piramo e Tisbe</i> Vince Yi	5.01	26
ARMONIA ATENEA			
on period instruments			
<i>sur instruments d'époque · auf authentischen Instrumenten</i>			
GEORGE PETROU			
DDD			

“Beyond all creatures upon earth”

Thus did the famous poet and dramatist William Congreve describe the celebrated “treble” John Abell in a letter dated 10 December 1700. Such are the currents of musical history, however, that even fifty years ago the idea of a gala of countertenors would have seemed extraordinary, even inconceivable. But in that same half-century the voice type has moved far beyond the chapel and the cathedral that had for so long seemed its only home. Now firmly entrenched on concert platforms, opera stages and the covers of music magazines, countertenors are the subjects of heated online debate and of fan pages on social media.

In a performing world where the “historically informed” is still very fashionable, this is all the more remarkable when one considers that the voice today called “countertenor” — one largely based on a highly developed technique of singing in falsetto — has very little physiologically to do with the castrati for whom all the music on this recording was written. The falsetto function, a completely natural component of the vocal equipment of any adult male, involves singing on the edges of the vocal folds. In the majority of men it remains undeveloped and weak, but in a fortunate few it can become an instrument of great

beauty, colour and agility. Castrati, on the other hand, sang on vocal folds unaltered by puberty, and with the benefit of perhaps a decade of unbroken training during adolescence. Their physical state fortunately cannot be reproduced today, but the extravagant virtuosity of their performance perhaps can.

The modern revival of interest in Baroque *opera seria*, an operatic form utterly dominated by the castrati, posed the great problem of who should sing their music. During the eighteenth century, if a castrato were not available, his role would have been sung by a woman *en travesti* rather than a countertenor, not least because the latter did not have the vocal or theatrical training required for such taxing roles — at that time a countertenor was quite simply not a creature of the stage. This historical fact has sometimes been used to disparage today's countertenors, but performance-based pragmatism, public taste and the sheer ability of the rising countertenor generation increasingly provide a convincing riposte to such musicologically based arguments (as well as perhaps being a cause of concern to some lady mezzo-sopranos and contraltos — and occasionally sopranos). Successful character portrayal, matched by vocal prowess of the first order, is regarded by

many promoters, directors and audiences as more important than the laryngeal mechanisms involved or the gender of the singer.

* * * * *

Handel was a key figure in the twentieth-century revival of Italian Baroque opera, and the two arias on this disc composed by him show his great genius in the expression of deep anguish and torment ([9] [*Agrippina*]) and, by contrast, the most enraged operatic fury imaginable ([4] [*Serse*]). His contemporary Nicola Porpora was perhaps even better known as a singing teacher than as a composer, two of his most famous pupils being the great castrati Farinelli and Caffarelli (for whom Handel composed the lead in *Serse*). *Ifigenia in Aulide* was written in 1735, while Porpora was working in competition with Handel in London, and the aria “O di spietati numi” is a showcase for the brilliance of another castrato, Senesino, in the role of Agamemnon, a singer famed for performing “allegros with great fire” and “rapid divisions from the chest”.

Johann Adolf Hasse, a few years younger than Handel, actually feared to come to London while his great fellow countryman was working there. His life was a very long one (he lived until 1783), and thus his music shows considerable stylistic change. The

limpid lines of “Ah, non è ver, ben mio” from his late *intermezzo tragico Piramo e Tisbe* bear witness to a life dedicated to the artistry of great singers; himself a tenor of professional standard, he was married for over fifty years to the great mezzo-soprano Faustina Bordoni. This is late Hasse (1768) and distinctly *galant* in flavour, as is Josef Mysliveček’s *Farnace*, premiered the previous year at the Teatro San Carlo in Naples; the aria “Ti parli in seno amore” has a typical throbbing accompaniment in Rococo style, providing a harmonic pillow for the singer’s pyrotechnics. The aria from Johann Christian Bach’s *Temistocle* provides an interesting twist to the period’s typical aria form by juxtaposing dramatic *adagio* passages of an *arioso* character with furious writing foretelling war and destruction.

Niccolò Jommelli’s *Tito Manlio* exists in three versions (Turin 1743, Venice 1746, Stuttgart 1758), and the role of Manlio (who sings “Spezza lo stral piagato”) was originally written for the soprano castrato Felice Salimbeni, as was the title-role of Gluck’s *Demetrio* (1742), composed to a libretto by the great Pietro Trapassi, known as Metastasio (1698–1782), a figure as much the embodiment of *opera seria* as were the castrati themselves. (That the aria “Non so frenare il pianto” only survives in one manuscript source shows the fragility of our links to the music of the past.)

In works such as *Orfeo ed Euridice* (1762), Gluck later became one of the greatest reformers of Italian opera away from Metastasian convention and from vocal fireworks, so it is ironic that Bertoni’s “Addio, miei sospiri!” was for a long time inserted into Gluck’s revolutionary *azione teatrale* (and often ascribed to the latter as its composer), not least as a sop to the public’s surviving taste for *arie di bravura*. Baldassare Galuppi was also famous in a field that did much to dent the hegemony of *opera seria* — in his case the *opera buffa*

and comic *intermezzo* —, but his *Penelope* is a serious work, premiered in London in 1741 under the composer’s direction. The original singer of “A questa bianca mano” was another famous castrato, Angelo Maria Monticelli, whom the exquisitely opinionated Horace Walpole described as “infinitely admired”, and who dined with Walpole’s father, the Prime Minister of England: perhaps another achievement for present-day countertenors to emulate!

Nicholas Clapton

“Au-delà de toutes les créatures qui peuplent la terre”

C’est par ces mots que le célèbre poète et dramaturge William Congreve décrit le fameux sopraniste John Abell dans une lettre du 10 décembre 1700, mais les courants de l’histoire de la musique sont tels qu’il y a encore cinquante ans, l’idée de programmer un florilège d’airs de contre-ténors aurait paru extraordinaire, voire inconcevable. Pourtant, en l’espace de ce même demi-siècle, cette voix a amplement transcendé les chapelles et les cathédrales qui pendant si longtemps avaient semblé lui être exclusivement assignées. Maintenant qu’ils se sont résolument imposés dans les salles de concert, sur les scènes d’opéra et en première page des revues musicales, les contre-ténors font l’objet de houleux débats sur la toile et ont droit à leurs pages de fans dans les médias sociaux.

Dans le monde de la musique où les “interprétations historiques” sont encore très en vogue, cela est d’autant plus remarquable quand on considère que la tessiture qui correspond aujourd’hui à celle des “contre-ténors” — largement fondée sur une technique de voix de fausset très sophistiquée — a physiologiquement très peu à voir avec celle des castrats pour lesquels les œuvres du présent disque furent écrites. La fonction de *false* *setto*, composante entièrement naturelle de l’arsenal vocal de tout homme adulte,

consiste à chanter sur les bords des cordes vocales. Chez la majorité des sujets, ces extrémités demeurent faibles et peu développées, mais pour quelques rares chanceux, elles peuvent devenir un instrument d’une grande beauté, irisé de nombreux coloris et doté d’une remarquable agilité. Les castrats, quant à eux, chantaient sur des cordes vocales épargnées par la puberté, et sans doute avec l’avantage d’une bonne décennie d’apprentissage suivi sans interruption pendant leur adolescence. S’il est heureusement impossible de reproduire leur condition physique aujourd’hui, on peut peut-être retrouver l’extravagante virtuosité de leurs prestations.

Le regain d’intérêt moderne pour le genre baroque de l’*opera seria*, forme lyrique totalement dominée par les castrats, posait un problème épineux : à qui faire chanter leur musique ? Au cours du XVIII^e siècle, si un castrat s’était trouvé indisponible, son rôle aurait été interprété par une femme en travesti plutôt que par un contre-ténor, notamment parce que ceux-ci n’avaient pas bénéficié de la formation vocale ou théâtrale nécessaire pour affronter des rôles aussi exigeants. En réalité, à cette époque, les contre-ténors n’étaient tout simplement pas des bêtes de scène, et on s’est parfois servi de ce fait

historique pour dénigrer leurs héritiers actuels, mais le pragmatisme axé sur la performance, le goût du public et les impressionnantes capacités de la génération montante de contre-ténors ont apporté une riposte de plus en plus convaincante à ces arguments qui se réclamaient de l’authenticité musicologique — il y avait peut-être aussi là un sujet de préoccupation pour certaines mezzo-sopranos et contraltos, parfois même pour quelques sopranos. Et en effet, de nombreux promoteurs, metteurs en scène et spectateurs considèrent qu’une incarnation réussie des personnages, assortie de prouesses vocales de tout premier ordre, comptent davantage que les mécanismes de larynx concernés ou le sexe du chanteur.

* * * * *

Haendel fut une figure phare de la renaissance de l’opéra baroque italien qui eut lieu au XX^e siècle, et ses deux airs proposés ici démontrent la portée de son génie dans l’expression d’une angoisse et d’un tourment insondables (9 [Agrippina]) et, par contraste, de la fureur lyrique la plus incandescente que l’on puisse imaginer (4 [Sersel]). Son contemporain Nicola Porpora était sans doute encore plus célèbre comme professeur de chant que comme compositeur, et deux de ses plus

illustres élèves furent les grands castrats Farinelli et Caffarelli (on notera que Haendel composa le rôle-titre de *Serse* à l’intention de ce dernier). *Ifigenia in Aulide* fut écrit en 1735, alors que Porpora travaillait à Londres en concurrence directe avec Haendel, et l’air “*O di spietati numi*” permit à un autre castrat, Senesino, de déployer ses éblouissantes capacités dans le rôle d’Agamemnon ; ce chanteur était connu pour interpréter “des allegros avec beaucoup de fougue” et pour émettre des “rafales de notes en voix de poitrine”

Âgé de quelques années de moins que Haendel, Johann Adolf Hasse n’osait pas se rendre à Londres alors que son prestigieux compatriote y travaillait. Il vécut très longtemps (jusqu’en 1783), et c’est pour cette raison que sa musique dénote une évolution stylistique considérable. Les lignes limpides de “*Ah, non è ver, ben mio*”, extrait de son *intermezzo tragico* tardif *Piramo e Tisbe*, témoignent d’une existence consacrée à l’art des grands chanteurs ; étant lui-même un ténor d’envergure professionnelle, il fut marié pendant plus de cinquante ans à la grande mezzo-soprano Faustina Bordoni. Ce morceau est du Hasse de la dernière période (1768) et d’une saveur distinctement galante, tout comme le *Farnace* de Josef Mysliveček, créé l’année précédente au Teatro San Carlo de Naples ; l’air “*Ti parli in seno amore*” présente un accompagnement aux

pulsations typiques du style rococo, fournissant un tapis harmonique aux acrobaties pyrotechniques du chanteur. L'air du *Temistocle* de Johann Christian Bach revisite d'une manière intéressante la forme typique des arias de l'époque en juxtaposant les passages dramatiques *adagio* d'un caractère *arioso* à une écriture furibonde annonciatrice de conflits et de destruction.

Il existe trois versions du *Tito Manlio* de Niccolò Jommelli (Turin, 1743 ; Venise, 1746 ; et Stuttgart, 1758), et le rôle de Manlio (qui chante "*Spezza lo stral piagato*") avait originellement été écrit pour le castrat soprano Felice Salimbeni, à l'instar du rôle-titre du *Demetrio* de Gluck (1742), composé sur un livret du grand Pietro Trapassi (1698–1782). Connu sous le nom de Metastasio (ou Métastase pour les Français), cet illustre personnage incarnait l'*opera seria* au même titre que les castrats. (Le fait que l'air "*Non so frenare il pianto*" n'ait survécu que dans une seule source manuscrite montre bien la fragilité de nos liens avec la musique du passé.)

Avec des œuvres comme *Orfeo ed Euridice* (1762), Gluck devint par la suite l'un

des plus grands réformateurs de l'opéra italien, s'éloignant des conventions de Métastase et des feux d'artifice vocaux, aussi est-il paradoxal que l'air de Bertonio "*Addio, miei sospiri !*" ait longtemps été inséré dans l'*azione teatrale* révolutionnaire de Gluck (et sa parenté souvent attribuée à ce dernier) ; il s'agissait avant tout de faire une concession au goût du public pour les *arie di bravura* qui perdurait encore. Baldassare Galuppi était également célèbre dans un domaine qui fit beaucoup pour écorner l'hégémonie de l'*opera seria* — en l'occurrence l'*opera buffa* et les intermezzos comiques —, mais sa *Penelope* est un ouvrage sérieux, qui fut créé à Londres en 1741 sous sa direction. Le premier interprète de "*A questa bianca mano*" fut un autre castrat, Angelo Maria Monticelli, que Horace Walpole, dont les opinions étaient délicieusement tranchées, décrivait comme étant "infiniment admiré", et qui dina avec le père de Walpole, le premier ministre britannique : voilà peut-être une autre prouesse dont les contre-ténors d'aujourd'hui pourraient tenter de s'inspirer !

Nicholas Clapton
Traduction David Ylla-Somers

Überirdisch

"Er singt... überirdisch", so schrieb der berühmte Dichter und Dramatiker William Congreve über den gefeierten "Sopran" John Abell in einem Brief vom 10. Dezember 1700. Der Verlauf der Musikgeschichte brachte es jedoch mit sich, dass selbst noch vor 50 Jahren der Gedanke an eine Gala mit Countertenören ungewöhnlich, ja unvorstellbar gewesen wäre. Doch in derselben Jahrhunderthälfte hat sich der Stimmtypus weit vom kirchlichen Bereich entfernt, in dem er so lange ausschließlich beheimatet war. Countertenöre sind nun fest auf Konzertpodien, Opernbühnen und Titelseiten von Musikzeitschriften etabliert und bieten Stoff für heiße online-Diskussionen und die Fansseiten der sozialen Medien.

Dass die "historisch informierte Aufführungspraxis" bei Aufführungen aller Art weiterhin sehr beliebt ist, ist noch viel bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass die heute als "Countertenor" bezeichnete Stimme (die weitgehend auf einer hochentwickelten Technik des Falsettsingens beruht) physiologisch sehr wenig mit den Kastraten zu tun hat, für die alle Stücke auf dieser Aufnahme geschrieben wurden. Die Falsettfunktion, über die die Stimme erwachsener Männer von Natur aus verfügt, schließt das Singen am Rand der Stimm lippen ein. Bei den meisten Männern bleibt sie unentwickelt und schwach, doch bei

wenigen Glücklichen kann sie zu einem Instrument von großer Schönheit, Farbigkeit und Beweglichkeit werden. Kastraten sangen hingegen mit Stimmlippen, die nicht durch die Pubertät verändert waren, und hatten zudem den Vorteil einer ununterbrochenen, ungefähr zehnjährigen Schulung während der Adoleszenz. Ihr physischer Zustand kann zum Glück heute nicht mehr herbeigeführt werden, die außerordentliche Virtuosität ihrer Kunst jedoch sehr wohl.

Mit dem heute wiedererwachten Interesse an der Opera seria der Barockzeit, einer stark von Kastraten beherrschten Gattung, stellte sich das große Problem, wer nun diese Musik singen sollte. Stand im 18. Jahrhundert kein Kastrat zur Verfügung, wurde seine Rolle eher von einer Frau *en travesti* als von einem Countertenor gesungen, nicht zuletzt deshalb, weil letzterer weder die stimmliche Ausbildung noch die Bühnenerfahrung für derartig anstrengende Partien hatte — damals gab es einfach keinen Countertenor auf der Bühne. Diese historische Tatsache wurde gelegentlich vorgebracht, um heutige Countertenöre herabzusetzen, doch aufführungsbedingter Pragmatismus, Publikumsgeschmack und das bloße Können der aufkommenden Generation von Countertenören sind die überzeugende Antwort auf diese musikwissenschaftlich begründeten Argumente

(sowie vielleicht ein Anlass für Befürchtungen einiger Mezzosopranistinnen und Kontraltistinnen — gelegentlich auch Sopranistinnen). Gelungene Charakterporträts, vorgetragen mit einer entsprechenden hochrangigen Gesangkunst, werden von vielen Veranstaltern, Regisseuren und vom Publikum für wichtiger gehalten als die jeweilige Kehlkopftechnik oder das Geschlecht des Sängers.

* * * * *

Händel war eine Schlüsselfigur für den Aufschwung der italienischen Barockoper im 20. Jahrhundert, und die beiden von ihm komponierten Arien auf dieser CD zeigen, mit welchem Erfindungsreichtum er tiefe Seelenqualen ([9] *[Agrippina]*) und andererseits höchst erregte opernhafte Raserei ([4] *[Serse]*) zum Ausdruck bringen konnte. Sein Zeitgenosse Nicola Porpora war wohl als Gesangslehrer noch bekannter denn als Komponist: zwei seiner berühmtesten Schüler waren die großen Kastraten Farinelli und Caffarelli (für den Händel die Titelrolle in *Serse* schrieb). *Ifigenia in Aulide* wurde 1735 komponiert, als Porpora in London mit Händel wetteiferte; und die Arie "O di spietati numi" stellte die Brillanz eines anderen Kastraten heraus, Senesino (in der Rolle des Agamemnon); über diesen berühmten Sänger hieß es: "Das Allegro sang er mit vielem Feuer, und wusste er die

laufenden Passagen [Koloraturen], mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf angenehme Art heraus zu stoßen".

Johann Adolf Hasse, der ein paar Jahre jünger als Händel war, hatte eigentlich Bedenken, nach London zu gehen, während sein großer Landsmann dort tätig war. Er lebte sehr lange (1699 bis 1783), und so weisen seine Kompositionen beträchtliche Stilveränderungen auf. Die klaren Linien von "Ah, non è ver, ben mio" aus *Piramo e Tisbe*, seinem späten *intermezzo tragico*, belegen, dass er sich für die Kunst großer Sänger engagierte; er war selbst ein Tenor von professionellem Rang und mehr als 50 Jahre mit der bedeutenden Mezzosopranistin Faustina Bordoni verheiratet. Dies ist Musik des späten Hasse (1768), und von ausgesprochen *galantem* Stil, wie auch Josef Myslivečeks Oper *Farnace*, die im Jahr zuvor am Teatro San Carlo in Neapel uraufgeführt wurde; die Arie "Ti parli in seno amore" hat eine typische pochende Begleitung im Rokoko-Stil, die das Feuerwerk des Sängers sanft einbettet. Die Arie aus Johann Christian Bachs *Temistocle* gibt der typischen Arienform der Zeit eine interessante Wendung, indem dramatische Adagio-Passagen von ariosem Charakter einer furiosen Schreibweise gegenüberstehen, die von Krieg und Zerstörung kündigt.

Niccolò Jommellis *Tito Manlio* existiert in drei Fassungen (Turin 1743, Venedig 1746, Stuttgart 1758); die Rolle des Manlio (der

"Spezza lo stral piagato" singt) wurde ursprünglich für den Soprankastraten Felice Salimbeni geschrieben, wie auch die Titelrolle von Glucks Oper *Demetrio* (1742) nach einem Libretto des bedeutenden Dichters Pietro Trapassi, besser bekannt als Metastasio (1698–1782), der mit seiner Persönlichkeit die Opera seria ebenso geprägt hat wie die Kastraten selbst. (Dass die Arie "Non so frenare il pianto" nur noch in einer autographen Quelle existiert, zeigt, wie fragil unsere Verbindung zur Musik der Vergangenheit ist.)

Mit Werken wie *Orfeo ed Euridice* (1762) wurde Gluck später zu einem der größten Reformer der italienischen Oper jenseits der Metastasianischen Tradition und des vokalen Feuerwerks; so ist es etwas ironisch, dass Bertonis Arie "Addio, miei sospiri" lange in Glucks revolutionäre *azione teatrale* eingefügt wurde (und oft als Komposition des

letzteren angesehen wurde), nicht zuletzt, um dem weiter bestehenden Gefallen des Publikums an *arie di bravura* entgegenzukommen. Baldassare Galuppi war ebenfalls berühmt dafür, die Vorherrschaft der Opera seria anzugreifen — in seinem Fall mit der Opera buffa und dem komischen *intermezzo*; seine Oper *Penelope* ist allerdings ein ernstes Werk, das 1741 in London unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde. Der erste Sänger von "A questa bianca mano" war ein weiterer berühmter Kastrat, Angelo Maria Monticelli, den der äußerst eigensinnige Horace Walpole als "unendlich bewundernswert" bezeichnete, und der mit Walpoles Vater, dem englischen Premierminister dinierte: ein weiteres Ziel, dem heutige Countertenöre nachzueifern könnten!

Nicholas Clapton
Übersetzung Christiane Frobenius

Manlius

Der Löwe zerbricht erzürnt
den Pfeil, der ihn verwundet hat,
und zittert:
Er stellt sich tausend Massaker vor,
während er über das Grasland eilt,
und sorgt mit seinem Gebrüll dafür,
dass die verstörten Tiere
die Wälder verlassen.

Doch sein Zorn legt sich nicht;
er eilt das ganze Ufer entlang,
sucht in jedem Wald,
bis er den kühnen Hirten findet,
und freut sich dann,
die Beleidigung zu rächen.

NICCOLÒ JOMMELLI 1714–1774

1 Spezza lo stral piagato

Tito Manlio (second version, Venice 1746)

Libretto: Jacopo Antonio Sanvitale

Manlio

Spezza lo stral piagato
leone irato,
e freme:
medita mille insieme
stragi scorrendo il prato,
e fa col suo ruggito
dalle smarrite belve
le selve abbandonar.

Né dal furor s'arresta;
ma tutto scorre il lito,
ricerca ogni foresta,
finché il pastor ardito
ritrova, e allor l'ingiuria
va lieto a vendicar.

NICOLA PORPORA 1686–1768

2 O di spietati numi più spietato ministro!

... Tu, spietato, non farai cader vittima

Ifigenia in Aulide

Libretto: Paolo Antonio Rolli

Agamennone

O di spietati numi più spietato ministro!
Affretta, affretta la strage!
Taci! Tua voce è un coltello al mio cor.
Che fai, che pensi?

Agamemnon

O unbarmherziger Götter noch grausamerer
Gehilfe!
Eile, treibe die blutige Tat voran!
Schweig! Deine Stimme dringt wie ein
Messer in mein Herz. Was tust du,
was denkst du?

Manlius

The wrathful lion
snaps the wounding dart,
and shudders:
he contemplates a thousand
massacres as he prowls the land,
and with his roars
frightens the wild beasts
into fleeing the woods.

Nor does his anger abate;
he roams the length of the shore,
searches every forest,
until he finds that bold shepherd
again, and then joyfully takes
his revenge for the wound inflicted.

Manlius

Le lion furieux
brise la flèche qui l'a blessé
et tremble :
il médite mille carnages
en parcourant la prairie,
et ses rugissements
font fuir des bois
les bêtes affolées.

Mais son courroux ne s'apaise pas ;
il arpente le rivage
et fouille chaque forêt
pour retrouver le berger téméraire,
puis va joyeusement
venger l'injure qu'il lui a faite.

Agamemnon

O priest, crueler than the cruel gods
you serve,
hasten, hasten the slaughter!
Silence! Your voice is a knife in my heart.
What are you doing, what are you thinking?

Agamemnon

Ah, ministre de dieux cruels encore plus
cruel qu'eux !
Hâte, hâte le massacre !
Tais-toi ! Ta voix est un couteau planté en
mon cœur. Que fais-tu, que songes-tu ?

Siehst du sie nicht, auf den Knien liegend
und stumm,
die schönen, bleichen Lider wie eine Binde
vor ihren majestatischen, ermattenden Augen?
Schon entblößt ist ihre jungfräuliche,
milchweiße Brust,
die blassen Arme an ihren gefesselten
Händen gesenkt.
Zur linken Schulter neigt sie
das bleiche Antlitz wie aus Alabaster.
Ihre Seele erwartet den Hieb in die
dargebotene Kehle.
Grausamer, Grausamer, hole schnell
zum Schlag aus!
Ach, Frevel! Du kannst dein Schwert
nun zücken!
Erhebe den schändlichen Arm! Halt ein,
halt ein, sieh nur!
Dies ist die Kehle, die du durchtrennen
musst!

Du wirst nicht unbarmherzig
die als Opfer dir zu Füßen fallen lassen,
die dich so liebt und so geliebt hat.
Du wirst nicht erleben, dass edles Blut
durch deinen Arm vergossen,
entwürdigt wird,
das wirst du nicht erleben.
Doch wenn meine Waffe aufblitzt,
wird deine schändliche, undankbare
Seele
die nach meinem Blut dürstet,
ihren Hochmut ablegen.

Che non la vedi, genuflessa e muta,
far delle vaghe e pallide palpebre
benda a suoi maestosi occhi languenti?
Già nudo è il latteo virginal bel seno.
Caddero a giunte man le bianche braccia.
Sull'omero sinistro alabastrino
posa la smorta faccia.
L'alma all'offerta gola il colpo aspetta.
Empio, empio, l'affretta!
Ah, sacrilego! E puoi snudar già il ferro!
Alzi il reo braccio! Arresta,
arresta il colpo, mira!
La gola che squarciar tu devi è questa!

Tu, spietato, non farai
cader vittima al tuo piede
chi tant'amo e tanto amai.
Non vedrai un sangue altero
sparso a terra, avvilito
dal tuo braccio no' vedrai.
Ma dell'empia e del mio sangue
sitibonda anima ingrata
al fulgor di mano armata
la superbia abbasserai.

Do you not see her as she kneels, mute,
lowering her lovely, pale eyelids
to cover her proud but sorrowful eyes?
Her lovely, virginal, milk-white breast
is bared.
Her white arms hang, her hands bound.
She turns her wan face to the left,
towards her alabaster shoulder.
Her soul awaits the blow that will fall upon
her throat.
Wicked man, hasten that blow!
Ah, sacrilege! Do you already unsheathe
your blade!
Raise your sinful arm! Wait,
strike not, look!
This is the throat you must cut open!

You, pitiless man, will not
have as your sacrificial victim
one I love and have loved so much.
You will not see her noble blood
shed upon the earth, you will not
see it defiled by your arm.
Instead, at the glint of steel
in my hand, you will abase
that proud, cruel and thankless
soul which is thirsting for my blood.

Ne la vois-tu pas, agenouillée et muette,
fermer ses belles et pâles paupières
pour cacher ses yeux languides et
majestueux?
Sa poitrine opaline et virginale est déjà nue.
Ses bras blancs le long du corps, ses
mains liées.
Sur son épaule gauche couleur d'albâtre
elle a posé son visage blafard.
Son âme attend le coup qui frappera sa
gorge offerte.
Infâme, infâme, porte-le vite!
Ah, sacrilège! Tu tires déjà ton épée!
Lève ton bras, coupable! Attends,
retiens le coup, regarde!
La gorge que tu dois ouvrir, la voici!

Barbare, tu ne feras pas
tomber à tes pieds en victime
celle que j'aime tant, que j'ai tant aimée!
Tu ne verras pas son noble sang,
avili par ton bras,
se répandre à terre, non, je m'y refuse!
Ma main armée brandira le fer
pour rabattre l'arrogance
de ton âme impie
assoiffée de mon sang!

BALDASSARE GALUPPI 1706–1785

3 A questa bianca mano

Penelope Libretto: Paolo Antonio Rolli

Telemachos

Dieser weißen Hand biete ich
in einem Kuss mein Herz dar.
Bewahre ihn auf für mich
in deiner schönen, reinen Seele.
Meine Liebste, leb wohl.

Jede Furcht ist vergeblich.
Mich verteidigt der Himmel.
Hoffe, und du wirst sehen,
dass mein Herz immer treu ist.

Telemaco

A questa bianca mano
porgo in un bacio il core,
del sen nel bel candore
serbalo tu per me.
Mio bene, addio.

Ogni spavento è vano,
la mia difesa è in ciel.
Spera, vedrai fedel
sempre il cor mio.

GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759

4 Crude furie degl'orridi abissi

Serse Libretto: Anon. after Stampiglia

Xerxes

Grausame Furien aus schrecklichen
Abgründen,
erfüllt mich mit unheilvollem Gift.
Die Welt soll einstürzen, die Sonne
sich verfinstern durch meinen Zorn,
der sich in meinem Herzen regt.

Serse

Crude furie degl'orridi abissi
aspergetemi d'atro veleno.
Croli il mondo, e 'l sole s'eclissi,
a quest'ira che spira il mio seno.

Telemachus

I give my heart in the kiss
I plant upon this white hand,
guard it well for me
in the fair purity of your breast.
My love, farewell.

All fear is in vain,
my safety lies with the gods.
Wait, and you will see that
my heart remains ever faithful.

Télémaque

D'un baiser, je confie mon cœur
à cette blanche main ;
conserve-le pour moi
dans ta belle âme si pure.
Mon amour, adieu.

Toute crainte est vaine,
le ciel me défendra
Espère, et tu verras que mon cœur
te sera toujours fidèle.

Xerxes

Cruel furies of the gloomy abyss,
shower me with black venom.
Let the world be brought down, the sun
eclipsed,
by the fury that burns within my breast.

Xerxès

Furies cruelles des horribles abîmes
inondez-moi d'un sombre poison !
Que la terre s'effondre et que le soleil
disparaisse
devant le courroux qui envahit ma
poitrine !

Pharnakes

Zu dir soll in deiner Brust die Liebe
zu deinem unschuldigen Sohn sprechen,
doch zu deinem Herzen spreche
die Beleidigung der Majestät.

Und bevor er in Ketten
der Gefahr ganz nah ist,
führe ihn dem Tod in die Arme,
das bedeutet Erbarmen mit ihm.

JOSEF MYSLIVEČEK 1737–1781

5 Ti parli in seno amore

Farnace Libretto: Antonio Maria Lucchini

Farnace

Ti parli in seno amore
per l'innocente figlio,
ma ti favelli al core
l'offesa maestà.

E pria che fra ritorte
sia nel vicin periglio,
guidalo in braccia a morte.
Questa è per lui pietà.

Pharnaces

Let love for our innocent child
speak to your breast,
but let the injury to our royal house
speak straight to your heart.

And before he is enslaved
by the danger that approaches,
guide him to death's embrace.
This, for him, is mercy.

Pharnace

Que l'amour parle à ton sein
en faveur de ton fils innocent,
mais que l'offense faite à ton rang
t'aille droit au cœur.

Et avant qu'il ne se trouve
happé par le péril si proche,
jette-le dans les bras de la mort,
ce sera pour lui une marque de pitié.

JOHANN CHRISTIAN BACH 1735–1782

6 Ch'io parta?

Temistocle Libretto: Pietro Metastasio,
rev. Mattia Verazi

Lisimaco

Ich soll also gehen? Ich folge
schweigend dem Befehl.
Doch bedenke, wenn
der Strom behindert wird
und das Ufer überschwemmt,
reißt er schäumend und zitternd
die Hoffnung von tausend Bauern
zwischen den Schollen
mit sich fort.

Lisimaco

Ch'io parta? Il comando
tacendo rispetto.
Ma pensa che quando
ristretto è il torrente,
se inonda la sponda,
spumoso, e fremente
di mille bifolchi
la speme fra i solchi
portando sen va.

Lysimachus

You wish me to go? In silence
I obey your command.
Think, though, that if,
having been restrained,
a torrent bursts its banks,
frothing and foaming
it washes away the hopes
of a thousand ploughmen
as it floods their furrows.

Lisimaco

Tu veux que je m'en aille ?
Sans mot dire, je m'exécute.
Mais songe que si,
après avoir été contenu,
le torrent submerge la rive,
écumant et bouillonnant,
il emporte avec lui
l'espoir de mille laboureurs
en inondant leurs sillons.

Wenn du den Frieden verachtest,
wenn du Krieg verlangst,
wirst du sehen, dass jener, der jetzt
hier in deinem Reich schweigt,
wie ein Strom zurückkehren wird,
der gebieterisch und bebend
die Hoffnung von tausend Bauern
zwischen den Schollen
mit sich fortreißt.

La pace se sdegni,
se guerra ti piace,
vedrai ne' tuoi regni
chi adesso qui tace
tornar qual torrente,
che altero, e fremente
di mille bifolchi
la speme fra i solchi
portando sen va.

If peace you abhor,
and war you desire,
you will see the one
who now keeps his silence
return to your kingdom
like the rushing, foaming torrent
that washes away the hopes
of a thousand ploughmen
as it floods their furrows.

Si tu méprises la paix,
si c'est la guerre qui te plaît,
tu verras qu'en ton royaume
celui qui pour l'instant se tait
reviendra comme un torrent qui,
altier et frémissant,
emporte avec lui
l'espoir de mille laboureurs
en inondant leurs sillons.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1714–1787

7 Non so frenare il pianto

Demetrio Libretto: Pietro Metastasio

Demetrius (als Alceste)

Ich kann meine Tränen nicht zügel'n,
Teure, beim Abschied von dir.
Doch in meinen Tränen
ist nicht alles nur Schmerz.

Sondern auch Staunen und Liebe
und Reue und Hoffnung;
Tausend Empfindungen
erfüllen mein Herz.

Demetrio (sotto nome di Alceste)

Non so frenare il pianto
cara, nel dirti addio.
ma questo pianto mio
tutto non è dolor.

È meraviglia e amore,
è pentimento e speme;
son mille affetti insieme
tutti raccolti al cor.

Demetrius (alias Alcestes)

I cannot hold back my tears,
my love, as I bid you farewell.
But my weeping
is more than grief.

It is wonderment and love,
repentance and hope;
a thousand mingled emotions
all harboured within my heart.

Démétrios (alias Alceste)

Je ne puis réprimer mes pleurs,
bien-aimée, en te disant adieu.
Mais dans toutes ces larmes que je verse,
il n'y a pas que de la douleur.

Il y a de la surprise et de l'amour,
du repentir et de l'espoir;
ces mille sentiments mêlés
tous contenus dans mon cœur.

FERDINANDO BERTONI 1725–1813

8 Addio, o miei sospiri!

Tancredi Libretto: Silvio Balbis

Tancredi

Lebt wohl, meine Seufzer!
Mein Verlangen hegt Hoffnung!

Tancredi

Addio, o miei sospiri!
Han speme i miei desiri!

Tancredi

Farewell, o my sighs!
Hope now nourishes my desires!

Tancredi

Adieu, mes soupirs!
L'espoir ravive mes désirs!

Für sie will ich alles erleiden,
und jedem Schmerz die Stirn bieten!
Lebt wohl, meine Seufzer!
Mein Verlangen hegt Hoffnung!
Für sie will ich alles wagen,
und jedem Schmerz, jeder Gefahr will
ich trotzen
Ich will am düsteren Ufer
die Wellen des Styx überschreiten
und die Furien
des schrecklichen Tartarus überwinden.
Für sie will ich alles wagen,
und allem will ich trotzen!
Ja, sie alle überwinden!

Per lei soffrir vo' tutto
ed ogni duolo sfidar!
Addio, o miei sospiri!
Han speme i miei desiri!
Per lei vo' tutto osare,
ed ogni duolo e periglio sfidar!
Io vo' da l'atre sponde
vascar di Stige l'onde
e de l'orrendo Tartaro
le Furie superar!
Per lei vo' tutto osare,
e tutti vo' sfidar!
Sì, tutti quei superar!

I shall endure anything
for her, and any pain defy!
Farewell, o my sighs!
Hope now nourishes my desires!
I shall risk anything for her,
and any pain and peril defy!
I shall leave these dark shores
and cross the waters of the Styx,
there to vanquish the Furies
who dwell in the depths of Tartarus!
I shall risk anything for her,
and any peril defy!
Yes, all of these shall I vanquish!

Je veux tout endurer pour elle
et braver toutes les peines !
Adieu, mes soupirs !
L'espoir ravive mes désirs !
Je veux tout tenter pour elle
et braver toutes les peines et tous
les dangers
Je veux quitter les sombres rives
et traverser les eaux du Styx
pour vaincre les furies
de l'horrible Tartare !
Pour elle je veux tout tenter
et tout affronter !
Oui, je veux surmonter tous les dangers !

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Otton, Otton ...

Voi che udite il mio lamento

Agrippina Libretto: Vincenzo Grimani

Ottone

Ottone, welch schlimmer Schlag hat dich
getroffen?
Ach, undankbarer Kaiser, treulose Freunde,
ungerechter Himmel!
Doch viel ungerechter, undankbarer
und treuloser als der Himmel,
als Claudio oder die Freunde ist Poppea!
Ich ein Verräter? Ich ein treuloses Ungeheuer?
Ach, Himmel, ach, grausames Geschick!
Könnte ein Schmerz größer als der
meine sein?

Ottone

Otton, Otton, qual portentoso fulmine
è questi?
Ah, ingrato Cesare, infidi amici,
e Cieli ingiusti!
Ma più del Ciel, di Claudio, o degli amici
ingiusta, ingrata ed infedel Poppea!
Io traditor? Io mostro d'infedeltà?
Ahi Cielo, ahi fato rio!
Evvi duolo maggior del duolo mio?

Otho

Otho, Otho, what unthinkable blow is this?
Ah, ungrateful Caesar, unfaithful friends,
and unjust heaven!
And yet, more unjust, ungrateful
and unfaithful
than heaven, Claudius or my friends,
is Poppaea!
I, a traitor? I, a monster of disloyalty?
Alas, heaven, alas, cruel destiny!
Is there any suffering greater than mine?

Othon

Othon, Othon, quel terrible éclair vient de
te foudroyer ?
Ah, César ingrat, amis infidèles,
et cieux injustes !
Mais plus que le ciel, que Claudius, ou que
mes amis, c'est Poppée
qui est injuste, ingrate et infidèle !
Moi, un traître ? Moi, un monstre de félonie ?
Ah, ciel, ah, sort cruel !
Y a-t-il jamais eu souffrance plus grande
que la mienne ?

Ihr, die ihr meine Klage hört,
 habt Erbarmen mit meinem Schmerz!
 Ich verliere einen Thron, ihn schätze
 ich gering.
 Doch dass ich verliere, was mir so am
 Herzen liegt,
 ach, das ist eine Qual,
 die mir allen Mut nimmt.

Voi che udite il mio lamento,
 compatite il mio dolor!
 Perdo un trono, e pur lo sprezzo;
 ma quel ben che tanto apprezzo,
 ah! che perderlo è tormento
 che disanima il mio cor.

You who hear my lament,
 take pity on my grieving!
 I have lost a throne, and care naught;
 but, alas, losing the one who means
 so much to me is a torment
 that brings my heart to despair.

Vous qui entendez ma plainte,
 compatissez à ma douleur !
 Je perds un trône, pourtant je le méprise ;
 mais ce trésor auquel j'accorde tant
 de prix,
 hélas, le perdre est un tourment
 qui ôte à mon cœur tout son courage.

JOHANN ADOLF HASSE 1699–1783

10 **Ah, non è ver, ben mio**
Piramo e Tisbe Libretto: Marco Coltellini

Piramus

Ach, es ist nicht wahr, meine Liebste,
 es ist ganz und gar nicht möglich,
 dass grausame Strenge
 diesen Tränen standhält.

Zu schön sind die Tränen
 in diesen anmutigen Augen,
 und wenn der Vater sich weiter
 so ungestüm gebärdet,
 so sieht er dich nicht weinen
 oder hat ein Herz aus Stein.

Ach, es ist nicht wahr, meine Liebste,
 lass ihn in dein Antlitz sehen,
 wenn du weinst und bittest.
 Ein wildes Tier ist,
 wer sich das Mitleid versagt
 mit einem so schönen Schmerz.

Übersetzung Gudrun Meier

Piramo

Ah, non è ver, ben mio,
 non è possibil mai,
 che regga a quelle lagrime
 un barbaro rigor.

È troppo bello il pianto
 su que' vezzosi rai,
 e se conserva il padre
 di sua fierezza il vanto,
 o non ti vide pianger,
 o avea di selce il cor.

Ah, non è ver, ben mio,
 fa che ti miri in volto
 allor che piangi e preghi
 e da una fiera istessa
 di che pietà si nieghi
 a così bel dolor.

Pyramus

Ah, it is not true, my beloved,
 it is not possible
 that an unbending cruelty
 should ever command your tears.

The tears that fall from
 your lovely eyes are too beautiful,
 and if your father continues
 in his pride and barbarism,
 either he has not seen you weep
 or his heart was made of flint.

Ah, it is not true, my beloved!
 let me look upon your face
 as you weep and pray.
 Only a wild beast
 would not take pity
 on such sweet sorrow.

Translation Susannah Howe

Pyrame

Ah, ce n'est pas vrai, mon amour,
 il est vraiment impossible
 qu'une rigueur cruelle
 commande à ces larmes.

Ils sont trop beaux, les pleurs
 que versent ces yeux charmants,
 et si ton père persiste
 dans son altière sévérité,
 alors c'est qu'il ne t'a pas vue pleurer
 ou qu'il a un cœur de pierre.

Ah, ce n'est pas vrai, mon amour,
 laisse-moi contempler tes traits
 pendant que tu pleures et supplies.
 Seule une bête sauvage
 refuserait d'être apitoyée
 par une si belle douleur.

Traduction David Ylla-Somers



Armonia Atenea

Armonia Atenea

Violins I

Leader: Sergiu Nastasa
Juleta Avetyan
Liu Jing
Olga Kim
Nasos Martzoukos

Violins II

Otilia Alitei
Angela Fanarioti
Elena Tavantzi
Luise Stahl

Violas

Laurentiu Matasaru
Elisabeth Schaefer

Cellos

Iason Ioannou*
Christopher Humphreys
Ilias Sakalak

Double basses

Vassilis Liarmakopoulos*
Dimitris Tingas*

Oboes

Yannis Papagiannis
Dimitris Vamvas

Bassoon

Alexandros Economou

Horns

Costas Siskos
Spyros Kakos

Theorbo

Theodoros Kitsos*

Harpsichord

Markellos Chryssikos (assistant conductor)*

basso continuo*

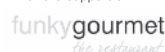
© 2015 Parnassus Arts Productions under exclusive licence to Decca Music Group Limited
© 2015 Decca Music Group Limited

Executive Producers for Parnassus Arts Productions: Max Emanuel Cencic, Georg Lang
Executive Producer for Decca Classics: Alexander Van Ingen
Recording Producer: Giovanni Prosdocimi
Recording Engineer: Peter Ghirardini
Assistant Engineers: George Mathiodakis, Alex Aretaios, Nikos Espialidis, Bobby Blazoudakis
Mixing & Mastering: Nicolas Bartholomée, Maximilien Ciup
Recording Editor: Giovanni Prosdocimi
Production Co-ordinator: Joanne Baines
Recording Location: Dimitris Mitropoulos Hall, Megaron, The Athens Concert Hall,
Athens, 12, 13 & 15–18 July 2013
Performing Editions: Xavier Sabata [2]; Giovanni Andrea Sechi [1, 3, 5, 7]; Ernest Harriss [10]
Introductory Note & Translations © 2015 Decca Music Group Limited
Cover Photos: Julian Laidig
Booklet Editing & Art Direction: WLP Ltd

www.deccaclassics.com



With the support of



www.facebook.com/parnassus.arts.productions
www.facebook.com/maxemanuelcencic
www.facebook.com/kamerata.gr



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



handel: alessandro
Cencic/Lezhneva/Gauvin
Armonia Atenea/Petrou
478 4699



rokoko — hasse opera arias
Cencic/Armonia Atenea/Petrou
478 6418



hasse: siroe re di persia
Cencic/Lezhneva/Nesi
Fagioli/Snouffer/Sancho
Armonia Atenea/Petrou
478 6768



beethoven: die geschöpfe des prometheus
Armonia Atenea/Petrou
478 6755

