

Château de

VERSAILLES
Spectacles



THE LAST CASTRATO

Arias for VELLUTI

Rossini • Bonfichi • Mercadante • Morlacchi • Nicolini



FRANCO FAGIOLI
STEFAN PLEWNIAK

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

THE LAST CASTRATO

Arias for VELLUTI

LE DERNIER CASTRAT

Collection of pieces that brought fame to Giovanni Battista Velluti (1780-1861), considered to be the last of the great castrati.

Recueil de pièces ayant fait la gloire de Giovanni Battista Velluti (1780-1861), considéré comme le dernier des grands castrats.

Paolo Bonfichi (1769-1840)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | <i>Attila</i> , Scena e cavatina di Lotario: «Qual mi circonda e agghiaccia... Dolenti e care immagini... Vedrai quest'anima», ed. G.A. Sechi | 65'26 |
|---|---|-------|

Giuseppe Nicolini (1762-1842)

- | | | |
|---|--|-------|
| 2 | <i>Balduino</i> , Recitativo e aria di Balduino: «Ma i figli miei... Vederla dolente», ed. G.A. Sechi | 2'46 |
| 3 | <i>Traiano in Dacia</i> , Aria di Decebalo: «Ah se mi lasci o cara», ed. G.A. Sechi | 5'19 |
| 4 | <i>Carlo Magno</i> , Scena e rondo di Vitekindo: «Ecco o numi compiuto... Ah quando cesserà... Lo sdegno io non pavento», ed. G.A. Sechi | 13'11 |

Saverio Mercadante (1795-1870)

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | <i>Andronico</i> , Cavatina di Andronico: «Dove m'aggiro... Era felice un dì... Sì bel contento in giubilo», ed. G. Rossi | 8'10 |
| 6 | <i>Andronico</i> , Gran scena di Andronico: «Di grida insolite... O solinghe dimore... Soave immagine... Non tradirmi o bella speme», ed. G. Rossi | 16'04 |

Francesco Morlacchi (1784-1841)

- | | | |
|---|--|------|
| 7 | <i>Tebaldo e Isolina</i> , Scene e romanza di Tebaldo: «Notte tremenda... Caro suono lusinghier», ed. G.A. Sechi | 7'39 |
|---|--|------|

Gioachino Rossini (1792-1868)

- | | | |
|---|--|------|
| 8 | <i>Il vero omaggio</i> , «Al conforto inaspettato» | 6'39 |
|---|--|------|

Franco Fagioli, Contre-ténor
Stefan Plewniak, Direction

Chœur de l'Opéra Royal

Soprano

Sarah Charles

Ténors

Edmond Hurtrait
Thomas Mussard
Léo Reymann
Pascal Richardin
Cyril Tassin

Basses

Simon Bailly
Nicolas Certenais
Jérémy Delvert
Valentin Jansen
Dominic Veilleux

Orchestre de l'Opéra Royal

Violons I

Raphaël Aubry
Monika Boroni
Nikita Budnetskiy
Anna Lester
Anna Markova
Ludmila Piestrak
Koji Yoda

Violons II

Sophie Dutoit
Natalia Moszumańska
Lucien Pagnon
Nadi Perez-Mayorga
Léa Roeckel
Giovanna Thiébaut

Altos

Jean-Christophe Bernard
Jean Sautereau
Wojciech Stanisław Witek

Violoncelles

Katarzyna Cichon
Jean Lou Loger
Suzanne Wolff

Contrebasse

Łukasz Stawomir Madej

Flûtes

Gabrielle Rubio
Khrystyna Sarksyanyan

Hautbois

Florian Abdesselam
Michaela Hrabankova

Clarinettes

Monica Arpino
José Antonio Salar Verdú

Bassons

Robin Billet
Arnaud Condé

Cors

Alexandre Fauroux
Edouard Guittet

Trompettes

Christophe Eliot
Johann Nardeau
René Maze

Trombones

Vincent Brard
Stefan Legée
Aurélien Serre

Timbales

Dominique Lacomblez

Harpe

Alexandra Luiceanu



Giovanni Battista Velluti, anonyme, XIX^e siècle

Velluti : le dernier grand castrat de l'opéra italien

Par Giovanni Andrea Sechi

Comme on le sait, Velluti est le dernier castrat à avoir bénéficié d'une carrière internationale de tout premier plan, au point de laisser une empreinte indélébile sur les musiciens de son temps et sur les générations suivantes. À l'instar des plus éminents castrats du XVIII^e siècle, Velluti n'a pas négligé sa formation théorique : il était à la fois chanteur (soprano dans sa jeunesse, puis mezzo-soprano) et compositeur : ses variations ont façonné le goût romantique naissant, comme l'a reconnu Will Crutchfield dans une récente étude très approfondie. Retracer la carrière de Velluti, c'est aborder les plus importants compositeurs d'opéra du début du XIX^e siècle : Gioachino Rossini, Giovanni Simone Mayr, Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Giovanni Pacini. D'autres compositeurs, un peu tombés dans l'oubli aujourd'hui, figurent également parmi ses favoris. Ils méritent d'être redécouverts en raison de leur rôle dans

le paysage musical de l'époque et de l'intensité de leurs échanges artistiques avec Velluti : Francesco Morlacchi (1784-1841), Giuseppe Nicolini (1762-1842), Paolo Bonfichi (1769-1840), Stefano Pavesi (1779-1850). Velluti était également impliqué dans de nombreuses autres activités : il fut chef d'orchestre, metteur en scène, impresario, découvreur de talents et professeur de chant. Son activité didactique lui assura un large public ; on trouve parmi ses élèves et protégés des chanteuses de tout premier ordre telles que Giuditta Pasta, Carolina Bassi, Maria Malibran et Benedetta Rosmunda Pisaroni, qui diffusèrent le répertoire du chanteur et sa façon d'écrire les ornements, et ont contribué à en préserver la mémoire. Dans une lettre de 1838 le ténor Adolphe Nourrit écrit, même si c'est un peu exagéré, que Velluti fut « le maître de toutes les grandes chanteuses de l'époque ».

Notes biographiques et carrière artistique

Giovanni Battista Velluti naît en 1780 à Montolmo (aujourd'hui Corridonia), une petite ville proche de Macerata. On a peu d'informations sur sa formation, qui s'est peut-être déroulée sous la houlette du compositeur Stanislao Mattei (à Bologne) et de l'abbé Calpi (à Ravenne), ce dernier étant moins connu. Il n'est pas exclu que Velluti se soit également formé sur sa terre d'origine : en effet, la région des Marches était riche en musiciens et on ne peut ignorer l'existence probable d'écoles de chant locales (certains des plus célèbres chanteurs d'opéra du XVIII^e siècle sont nés dans cette région : Giovanni Carestini, Giovanni Battista Mancini, Venanzio Rauzzini, Gaspare Pacchierotti, Girolamo Crescentini). La première représentation de Velluti dont on a gardé des traces se tient à Tolentino en 1797, dans l'oratorio *Giuseppe in Egitto* (Joseph en Égypte) de Niccolò Zingarelli. Dès ses débuts, le chanteur se distingue dans les premiers rôles masculins. Il est constamment présent dans les plus grands théâtres de Rome et de Naples ; durant cette période de sa jeunesse, il se produit dans des œuvres de Domenico Cimarosa (*Gli Orazi ed i Curiazii* (Les Horaces et les

Curiaces) ; *Pénélope*), Giuseppe Farinelli (*Attila* ; *Ines de Castro* ; *Climene*), de Pietro Carlo Guglielmi (*Asteria e Teseo*), Giuseppe Nicolini (*La selvaggia del Messico* (La nature sauvage du Mexique)), Giovanni Paisiello (*Andromaca*), Vittorio Trento (*Andromeda*), Giacomo Tritto (*Andromaca e Pirros* ; *Cesare in Egitto*, *Gonzalvo, o sia Gli americani*), etc. Il cesse bientôt de fréquenter ces compositeurs, à l'exception du seul Nicolini, avec lequel il entame une association artistique fructueuse et durable : entre 1803 et 1830, Velluti est le principal interprète et promoteur de ses œuvres, tant en Italie qu'à l'étranger. Avec la complicité du compositeur de Piacenza, Velluti fait des débuts importants : en 1808 au Teatro alla Scala de Milan (dans *Coriolano*, aux côtés d'Isabella Colbran, future épouse de Rossini), en 1811 au Theater am Kärntnertor de Vienne (dans *Quinto Fabio*), en 1815 au Teatro La Fenice de Venise (dans la cantate laudative *Alma diva, in questo giorno*), en 1818 au Théâtre de la cour royale de Munich, en Bavière (dans *Carlo Magno*). Après le départ de Velluti, les opéras de Nicolini tombent dans l'oubli : un seul morceau reste vivant dans la mémoire collective, témoignant de l'heureuse union entre les deux artistes. L'aria « Voi cimen-

tarla osate » (Vous osez l'essayer), extraite du *Conte di Lenosse* (Trieste, 1820), devient l'un des airs de bravoure de Giuditta Pasta, tant en concert que sur scène : elle l'intercale dans le *Tancredi* de Rossini, avec un nouveau texte, et dans de nombreux autres opéras. La popularité de cet air est telle qu'elle lui vaut d'être cité, non sans intention parodique, dans l'opéra comique de Gaetano Donizetti *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (Les conventions et inconvénients théâtraux) (voir la cabalette de Mamma Agata, « Or che son vicino a te » (Maintenant que je suis près de toi)).

Les collaborations de Velluti n'ont pas toutes été idylliques : aujourd'hui encore, de nombreux spécialistes se demandent ce qui a déclenché l'hypothétique hostilité entre le castrat et le plus grand compositeur d'opéra de l'époque, Gioachino Rossini. Les deux musiciens n'ont travaillé ensemble qu'à deux reprises, ce qui est assez inexplicable : au Teatro alla Scala de Milan lors de la saison 1813-1814 (dans l'opéra *Aureliano in Palmira*) et à Vérone en 1822 (dans la cantate laudative *Il vero omaggio*). Comme on le sait, la première représentation d'*Aureliano* ne rencontra pas le succès escompté et l'œuvre fut rem-

placée, moins d'un mois plus tard, par le *Quinto Fabio* de Nicolini.

Par ailleurs, à cette occasion, les désaccords entre le chanteur et le compositeur découragèrent toute autre collaboration lyrique. Les commentateurs de l'époque s'en sont donnés à cœur joie : selon Stendhal, le compositeur, agacé par les variations excessives imposées par le castrat, se serait juré d'écrire désormais lui-même tous les ornements. En réalité, Rossini ne prit jamais une telle mesure : au contraire, pour montrer l'estime qu'il avait pour le chanteur, il s'inspira en d'autres occasions de ses variations. L'air « Una voce poco fa » (Il y a peu, une voix), du *Barbiere di Siviglia* (Le Barbier de Séville), reprend probablement les variations que Velluti avait créées pour la cabalette « Non lasciarmi in tal momento » (Ne m'abandonne pas en un tel moment) d'*Aureliano*. Nous ne saurons probablement jamais ce qui s'est passé lors de ces représentations milanaïses, ni ce que Velluti pensait de la musique de Rossini. Il l'appréciait certainement, du moins en partie : dans les années qui suivirent, il continua à chanter des extraits d'*Aureliano*, mais évita de se lancer sur d'autres rôles de Rossini qui lui étaient proposés en Italie

et en Angleterre (Malcolm dans la *Donna del lago* (La Dame du lac), Arsace dans *Semiramide*).

Au début des années 1820, Velluti rencontre de nouveaux jeunes compositeurs qui savent tirer le meilleur parti de son potentiel vocal et dramatique : Meyerbeer (la gestation fébrile du *Crociato in Egitto* (Le Croisé en Égypte) est documentée dans la correspondance entre le compositeur, le chanteur et le librettiste Gaetano Rossi), Morlacchi (*Tebaldo e Isolina* est son plus grand succès), Pacini (l'opéra *La sacerdotessa di Irminsul* (La prêtresse d'Irminsul) et nombre de ses autres compositions sont jouées dans les académies et dans les concerts). À cette même époque, Velluti continue d'accumuler les succès, mais commence aussi à montrer les premiers signes de fatigue vocale. Ils sont de plus en plus manifestes à Londres, où le chanteur se rend en 1825, sans aucun engagement, et avec la seule recommandation de Lord Burghersh, le consul anglais à Florence. Toujours aussi habile, Velluti sait s'intégrer dans la vie musicale londonienne : il se produit dans des concerts publics et privés, avec la Pasta, la Malibran et d'autres chanteurs célèbres, et

commence à donner des leçons de chant à la toute nouvelle Royal Academy of Music. En Angleterre, Velluti rencontre une nouvelle popularité inattendue, mais il est aussi en butte aux premières contestations. Aucun castrat ne s'était produit sur le sol anglais depuis plusieurs décennies - la castration y est désormais considérée comme une pratique inacceptable - certains journaux se lancent dans une campagne de diffamation à son encontre et veulent boycotter ses prochains débuts au théâtre. Mais finalement, la presse moralisatrice est réduite au silence : le 30 juin 1825, Velluti se produit pour la première fois au King's Theatre dans *Le Croisé en Égypte*, pour lequel il s'occupe également des décors, des costumes, de la direction musicale de la troupe et de toute l'organisation. L'opéra de Meyerbeer et son interprétation rencontrent un succès fulgurant, séduisent le public et font taire toute polémique. Le *London Magazine* décrit la voix de Velluti en ces termes : «rien ne peut être plus parfait ou plus abouti». Cette expérience aura toutefois des conséquences fatales pour la santé de Velluti : le stress accumulé et les attentes excessives du public le poussent à espacer

ses engagements au théâtre. Entre 1826 et 1828, il tombe fréquemment malade et n'apparaît donc que rarement sur la scène londonienne : dans *Tebaldo e Isolina*, dans *Aurélien à Palmyre*, et comme «invité» dans le *Barbier de Séville*, en duo avec la Malibran dans la scène de la leçon. Une fois de plus, *Aurélien* lui sera fatal, mais cette fois pour des raisons juridiques : des choristes du King's Theatre engagent des poursuites contre Velluti ; avant une représentation, ce dernier ne leur a pas payé une augmentation promise. Le procès se déroule de manière presque grotesque et la presse à sensation se déchaîne à nouveau contre lui. Finalement, le chanteur est condamné à payer les choristes.

Velluti termine sa carrière théâtrale en Italie : en 1830, il se produit à Brescia et à Lugo. La même année, à Venise, après trois représentations du *Conte de Lenosse*, il annule son spectacle car il ne se sent pas bien et confie toutes les représentations restantes à Giuseppina Buonamici. Enfin, il monte sur scène en 1833 à Florence dans le *Crociato in Egitto*. Après avoir quitté la scène, Velluti s'installe définitivement dans sa villa de Sambruson, un petit village agricole non loin de Padoue, où il

meurt en 1861. Jusqu'à un âge avancé, il continue à donner gratuitement des leçons de chant et à se produire en concert ; en 1855, Stendhal l'entend à Venise et rédige un compte-rendu enthousiaste. Même après s'être retiré, Velluti n'a jamais cessé ses contacts avec le monde de la musique et il continue de vivre pour cette dernière : ses archives, données par ses héritiers à la bibliothèque municipale de Belluno en 2002, en sont la preuve tangible.

Le programme : sources, critères de sélection, caractéristiques musicales

Ce disque, né de la volonté de Franco Fagioli, réunit une sélection réfléchie d'arias et de scènes du répertoire théâtral de Velluti. Pour des raisons d'espace et de cohérence stylistique, nous avons omis le répertoire de musique de chambre et le répertoire sacré ; en effet, ces genres méritent d'être abordés individuellement et en profondeur – ils ne présentent pas non plus les mêmes problèmes de texte que le répertoire lyrique de cette époque. La musique que vous entendrez est le fruit d'un travail de recherche méticuleux mené par l'écrivain et musicologue Gianmarco Rossi entre 2021 et 2023. Actuellement, les sources musicales du

répertoire lyrique de Velluti sont disséminées dans des archives et des bibliothèques dans l'Europe tout entière: la quantité et le statut des sources ne reflètent pas toujours l'importance historique et la fortune que ces musiques ont eues à l'époque du chanteur. De nombreuses partitions ont été dispersées quelques années après leur première exécution. Il est probable que la circulation des morceaux les plus célèbres a nui à la diffusion des œuvres complètes dont ils sont extraits. À cet égard, le cas de *l'Andronico* de Mercadante (Venise, 1822) est exemplaire: même si cet opéra a été repris dans d'autres villes italiennes entre 1824 et 1830, la plupart des morceaux conservés aujourd'hui sont ceux chantés par Velluti lors de concerts et à d'autres occasions. Pour d'autres opéras, très peu de partitions complètes nous sont parvenues, car Velluti en a soigneusement contrôlé la diffusion (comme l'aurait fait n'importe quel éditeur de musique): on sait que le chanteur fournissait aux maisons tout le matériel utilisé pour ses représentations, notamment la partition et les morceaux à distribuer aux instrumentistes de l'orchestre. À la fin de chaque production, ce matériel était rendu à son propriétaire et est encore conservé - en partie - dans les archives personnelles

de Velluti. Les morceaux portent la trace de leur utilisation répétée au fil du temps. En effet, la date et le lieu des représentations au cours desquelles ils ont été utilisés sont inscrits, ainsi que les noms des musiciens et des chanteurs impliqués, on trouve même des commentaires amusants laissés par des musiciens de l'orchestre.

Au terme de nos recherches et après avoir recueilli les sources pour ce projet d'enregistrement, nous avons décidé de nous attacher plus particulièrement à la musique la plus représentative de la personnalité artistique et de la vocalité de Velluti. Nous avons en premier lieu privilégié les titres que le castrat interprétait le plus souvent: surtout ceux de Nicolini (plus de 40 productions d'opéra) et de Morlacchi (13 productions).

Parmi les rôles préférés de Velluti, la place d'honneur revient à Vitekindo, le rôle principal de *Carlo Magno*. C'est de cet opéra qu'est extraite la scène «Ecco o numi compiuto (Voici oh dieux, accompli)», l'un des témoignages les plus complets du chant de Velluti et de ses nombreuses possibilités expressives. Cette scène, articulée en plusieurs «pezzi chiu-

si» (morceaux fermés sous forme de récitatifs, arias, chœurs), à la manière d'une *Gran scena*. Celle-ci est une forme musicale typique de l'opéra italien du début du XIX^e siècle, à ne pas confondre avec ce que l'on appelle la «solita forma» (forme habituelle), qui s'ouvre sur un récitatif finement orchestré, avec une remarquable partie solo pour le basson. Vient ensuite la prière «Ah quando cesserà» (Ah, quand cessera), avec des cordes en sourdine. Sans doute l'un des moments les plus touchants de tout le répertoire de Velluti, elle se termine par un récitatif, dans lequel Vitekindo perd connaissance, et où il rêve que Charlemagne porte atteinte à sa bien-aimée Rosmida. Une fois réveillé, le guerrier saxon décide d'affronter son rival de manière décisive. Cette prise de conscience est bien illustrée, musicalement parlant, dans le rondo qui conclut la scène: «Lo sdegno io non pavento» (Je ne crains pas la colère). Dans ce dernier morceau, le protagoniste absolu est le chant de bravoure: nous trouvons de grands sauts couvrant toute l'étendue vocale (jusqu'à deux octaves), des cadences grandiloquentes, d'interminables *roulades* de doubles croches, des variations

d'agogique et de dynamique. Un autre morceau de Nicolini révèle une facette peut-être moins connue de la vocalité de Velluti: le chant déclamé. Velluti aimait particulièrement les airs au tempo rapide, caractérisés par un chant sans colorature, qui lui permettaient d'exprimer une forte veine dramatique. On peut observer ce style dans l'aria «Vederla dolente» (La voir souffrir), issue de *Balduino duca di Spoleto* (Baudouin, duc de Spolète). Une large palette de solutions fait ressortir le rapport entre la parole et le chant: les soupirs de croche brisent la ligne vocale, imitant presque le jaillissement des larmes qui empêchent de parler; les sauts du registre «de poitrine» à la voix «de tête» soulignent les fortes expressions pathétiques («strappararmi dal core», «arracher ces sentiments du fond de mon être»). On peut trouver d'autres développements de la vocalité de Velluti dans un autre de ses personnages favoris: le rôle éponyme dans *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi. Comme nous l'apprennent les critiques de l'époque, à chaque représentation, le public est séduit par son interprétation de la scène «Notte tremenda» (Nuit épouvantable): à la lecture de cette

partition nous ressentons immédiatement son pouvoir de communication. Le jeune Giuseppe Verdi a d'ailleurs été fasciné par ce morceau et en a composé une série de variations pour piano et orchestre. L'orchestre, sensible aux implications psychologiques du personnage, accompagne activement cette scène : le récitatif d'ouverture évoque la désolation de la guerre et l'égarement de Tebaldo, avec une utilisation colorée des bois, des cuivres, des timbales et des cordes. Dans la romance suivante, le héros se laisse aller à la nostalgie et aux souvenirs de son passé heureux : les cuivres cèdent alors la place à des instruments délicats tels que la harpe et la flûte traversière, soutenus par des cordes en pizzicato. Ce dernier morceau, « Caro suono lusinghier » (Cher son flatteur), montre le côté plus gracieux du chant de Velluti, ainsi que sa maîtrise proverbiale dans l'improvisation d'ornements toujours renouvelés. Au cours de la carrière de Velluti, les variations pour cette scène - récitatif compris - ont été largement diffusées, notamment en Angleterre, où le marché de l'édition était particulièrement attentif aux dernières innovations musicales et théâtrales. En

1847, alors que Velluti s'était retiré depuis plus de dix ans, l'intérêt pour ces variations a été ravivé par le chanteur, professeur et auteur de traités Manuel Garcia ; il les a publiées dans son *Traité complet de l'art du chant*, et les cite comme exemple d'une école de chant disparue mais toujours digne d'intérêt. En analysant ces variations, on peut facilement constater que la ligne ornementée par Velluti s'écarte énormément de la ligne originale écrite par Morlacchi. Ceux qui ne connaissent pas ce répertoire peuvent se demander si de tels changements étaient légaux et si les compositeurs de l'époque acceptaient volontiers une telle intervention de la part du chanteur. Il est probable que les compositeurs n'étaient pas forcément tous d'accord : Rossini n'aimait pas les variations de Velluti - du moins selon Stendhal - tandis que Morlacchi en était un fervent partisan. En fait, les sources qui subsistent de *Tebaldo e Isolina* révèlent que Morlacchi a utilisé ces variations à plusieurs reprises : par exemple, à l'occasion d'une reprise à Dresde en 1825, où le rôle de Tebaldo a été confié à Friederike Funk, une soprano au service de la cour royale de Saxe (à cette époque, Velluti

était déjà engagé à Londres). À cette occasion, le compositeur prescrit à la nouvelle interprète la ligne vocale de « Caro suono lusinghier » (Cher son flatteur) dans une version quasiment entièrement identique à celle que Velluti a ornementée. Ce genre de témoignage vient corroborer ce que Philip Gossett affirme : du XVIII^e siècle à l'époque de Velluti et au-delà, « les compositeurs d'opéra italien ont continué à traiter les chanteurs comme des collaborateurs », en leur laissant toute la responsabilité en matière d'appoggiatures, d'ornements, de cadences et de variations. Les chanteurs professionnels avaient suivi une formation pratique mais aussi théorique, ils étaient donc tout à fait à même d'incorporer tous les éléments musicaux manquants dans leurs parties, et notamment de composer des ornements et des cadences.

Nous avons également inclus dans ce disque la musique que Velluti emportait toujours avec lui, la transférant d'un titre d'opéra à l'autre (à la manière des airs dits « troncs » de l'époque baroque). On trouve parmi ses morceaux préférés la *Gran scena* de l'*Andronico* de Mercadante (« Di grida insolite » (Cris étranges)). Cette scène

nous montre un cas emblématique, le chanteur a participé au processus créatif, en influençant activement les choix artistiques du librettiste et du compositeur. En fait, le morceau de Mercadante a été préparé à partir d'un autre créé pour Velluti, la *Gran scena* d'Arsace dans *Aureliano in Palmira* de Rossini « Dolci silvestri orrori, amiche sponde » (Douce horreur sylvestres, rives amicales). La similitude de structure entre ces deux scènes a aidé Velluti lorsqu'il a été appelé à chanter à nouveau *Aureliano* à Londres (1826) et à Brescia (1830). Dans ces reprises, Velluti remplace la *Gran scena* originale d'Arsace par celle d'Andronicus, en adaptant le texte au nouveau contexte. La cavatine de Bonfichi « Dolenti e care immagini » (Images douloureuses et chères), est un autre morceau récurrent dans le répertoire de Velluti ; elle est attestée pour la première fois dans une reprise de l'*Attila* de Giuseppe Farinelli (Milan, 1814). Il ne reste aucune trace de cette dernière partition, ce qui témoigne sans doute de son manque de succès, alors que le morceau de Bonfichi a connu une gloire retentissante, confirmée par le grand nombre de copies manuscrites disséminées en Europe.

Velluti lui-même encouragea la diffusion de ce morceau, en l'utilisant comme bis à la fin des concerts et des représentations d'opéra. Quelques vers étaient adaptés à chaque fois, en hommage au public local: ce fut le cas à Parme en 1817, à Faenza en 1822, à Livourne en 1823, à Trieste à une date non précisée. Dans les années qui suivirent, la cavatine de Bonfichi devint un morceau incontournable pour Giuditta Pasta, qui la chanta à Londres et à Paris, dans la *Zelmira* de Rossini, et pour une foule d'autres *prime donne* qui l'inclurent dans les opéras de Rossini (*Il barbiere di Siviglia*: Milan 1817, Varese 1818, Barcelone 1824; *Semiramide*: Florence 1828), Mayr (*La rosa bianca e la rosa rossa* (La rose blanche et la rose rouge): Modène 1819, Mantoue 1822), Carlo Soliva (*La testa di bronzo* (La tête de bronze), Naples 1817), etc.

La musique choisie pour ce CD met en lumière d'autres caractéristiques singulières du répertoire de Velluti, attestées avec continuité de sa jeunesse à sa maturité. Le chanteur devait être particulièrement sensible à la couleur orchestrale et, de fait, on trouve souvent des instruments

obligés dans ses grands morceaux. À cet égard, l'aria « Ah se mi lasci o cara » (Ah si tu m'abandonnes, chérie) de *Traiano in Dacia* (Trajan en Dacie) de Nicolini (Rome 1807), la seule œuvre de jeunesse que Velluti ait conservée longtemps dans son répertoire (au moins jusqu'en 1822), mérite d'être soulignée. Dans ce morceau aux accents vaguement XVIII^e siècle, se détache une exubérante partie de clarinette solo, en duo avec le soliste vocal de manière inspirée (à l'instar de « Parto, ma tu ben mio » (Je pars, mais toi ma bien-aimée) de la *Clemenza di Tito* (La Clémence de Titus) de Mozart).

Il y aurait beaucoup à dire sur le répertoire de Velluti, ses particularités et son originalité: en tout état de cause, les morceaux que vous entendrez ici confirment pleinement sa stature exceptionnelle de chanteur et d'interprète. La musique incluse ici renforce le témoignage de ceux qui ont écouté Velluti à son âge d'or, comme ce critique anonyme du *London Magazine* qui écrivait: « Il y a deux façons de juger le chant: à l'aune de l'art ou à l'aune du sentiment. Velluti est sublime dans les deux variantes ».

Bibliographie :

R. Crowe (éditeur), *Songs and Arias Ornamented by Giovanni Battista Velluti the Last Operatic Castrato*, Middleton, A-R Editions, 2020.

W. Crutchfield, G. B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 2014, pp. 9-83.

P. Da Col, *Catalogo dei fondi musicali Antonio Miari e Giovanni Velluti della Biblioteca civica di Belluno*, Venezia, Fondazione Levi, 2008.

J. Q. Davies, 'Veluti in speculum': *The Twilight of the Castrato*, «Cambridge Opera Journal», 2005, pp. 271-301.

P. Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, Chicago University Press, 2006.

Remerciements :

Gianmarco Rossi et Giovanni Andrea Sechi remercient sincèrement pour leur aide au cours de la recherche: Elena Augelli, Lorenzo Barbieri, Samanta Gasperini, Stefania Ginevra Montonati, Francesco Maria Pignataro, Marco Raffaini, Sergio Ragni, P. Gontrano Tesserin.



Jardins du Grand Trianon, Versailles, 2024

Velluti: the last great castrato of Italian opera

By Giovanni Andrea Sechi

As is well known, Velluti was the last castrato to enjoy an international career of the highest level, one that left an indelible mark on the musicians of his time and those of subsequent generations. Like the most eminent castrati of the 18th century, Velluti did not neglect his theoretical training. He was both a singer (soprano at a young age, and then mezzo-soprano) and a composer: his variations forged the nascent Romantic taste, as recognised by Will Crutchfield in a recent in-depth study. Tracing Velluti's career necessarily parallels that of the most important opera composers of the early 19th century: Gioachino Rossini, Giovanni Simone Mayr, Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer and Giovanni Pacini. His favourites also included other composers, less known today, but nevertheless worthy of rediscovery by virtue of their industriousness in the theatrical scene

of the time, and because of their intense artistic exchange with Velluti: Francesco Morlacchi (1784-1841), Giuseppe Nicolini (1762-1842), Paolo Bonfichi (1769-1840), and Stefano Pavesi (1779-1850). Velluti was also involved in many other activities: he was also a concertmaster, director, impresario, talent scout and singing teacher. His didactic activity ensured him a large following, and among his pupils and protégés were renowned singers such as Giuditta Pasta, Carolina Bassi, Maria Malibran, and Benedetta Rosmunda Pisaroni, who in turn popularised the singer's repertoire, his way of writing embellishments, and kept his memory alive. Not without exaggeration, in a letter of 1838, tenor Adolphe Nourrit wrote that Velluti was “le maître de toutes les grandes chanteuses de l'époque” (“the master of all the great singers of the time”).

Biographical notes and artistic career

Giovanni Battista Velluti was born in 1780 in Montolmo (today Corridonia) a small town near Macerata, Italy. Little is known about his training, which may have taken place under the guidance of the composer Stanislao Mattei (in Bologna), and the lesser-known Abbot Calpi (in Ravenna). It cannot be ruled out that Velluti also trained in his homeland: the Marche region was rich in musicians and the probable existence of local singing schools cannot be ignored (some of the most famous 18th-century opera singers were born in the Marche region: Giovanni Carestini, Giovanni Battista Mancini, Venanzio Rauzzini, Gaspare Pacchierotti, and Girolamo Crescentini). Velluti's first documented performance took place in Tolentino in 1797, in the oratorio *Giuseppe in Egitto* by Niccolò Zingarelli. From his debut, the singer distinguished himself in male lead roles, and became a constant presence in the greatest theatres of Rome and Naples; in this early phase, he appeared in works by Domenico Cimarosa (*Gli Orazi e i Curiazi*; *Penelope*), Giuseppe Farinelli (*Attila*; *Ines de Castro*; *Climene*), Pietro Carlo Guglielmi (*Asteria e Teseo*), Giuseppe Nicolini (*La selvag-*

gia del Messico (*The Savage in Mexico*), Giovanni Paisiello (*Andromaca*), Vittorio Trento (*Andromeda*), Giacomo Tritto (*Andromaca e Pirro*; *Cesare in Egitto*; *Gonzalvo, o sia Gli americani*) and others. He soon ceased to frequent these composers, with the exception of Nicolini alone, with whom he inaugurated a fruitful and long-lasting artistic association: between 1803 and 1830 Velluti was the major interpreter and promoter of his works, in Italy and abroad. With the complicity of the composer from Piacenza, Velluti made important debuts: in 1808 at the Teatro alla Scala in Milan (in *Coriolano*; next to Isabella Colbran, Rossini's future wife), in 1811 at the Kärntnertortheater in Vienna (in *Quinto Fabio*), in 1815 at the Teatro La Fenice in Venice (in the commendable cantata *Alma diva, in questo giorno*), in 1818 at the Royal Court Theatre in Munich (in *Carlo Magno*). After Velluti left the theatre, Nicolini's operas fell into oblivion: only one piece remained alive in the collective memory, testifying to the happy union between the two artists. The aria "Voi cimentarla osaste" ("You dared attempt it") (from the *Conte di Lenosse*, Trieste 1820) became one of Giuditta Pasta's workhorses, both in concert and

on stage: she interpolated it in Rossini's *Tancredi*, with a new poetic text, and in many other operas. The popularity of this piece was such that it deserved to be quoted, with parodistic intent, in Gaetano Donizetti's comic opera *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (see Mamma Agata's cabaletta, "Or che son vicino a te").

Not all of Velluti's collaborations were idyllic. To this day, many scholars wonder what triggered the hypothetical hostility between the castrato and the greatest opera composer of the time, Gioachino Rossini. Inexplicably, the two musicians only worked together on two occasions: at the Teatro alla Scala in Milan in the 1813-1814 season (in the opera *Aureliano in Palmira*) and in Verona in 1822 (in the laudatory cantata *Il vero omaggio*). As we know, the first performance of *Aureliano* had an inauspicious reception, and after less than a month it was replaced by Nicolini's *Quinto Fabio*. Moreover, on the same occasion, certain disagreements emerged between the singer and the composer, which discouraged any further operatic collaboration. Commentators of the time took a lively interest in this story: according to Stendhal, the composer was

annoyed by the excessive variations imposed by the castrato, and then and there swore that thenceforward he would write all the embellishments for the singers. In reality, Rossini never took such a measure. On the contrary, as a demonstration of the esteem he had for the singer, on other occasions he was inspired by his variations. The aria "Una voce poco fa", from the *Barbiere di Siviglia* (*The Barber of Seville*), probably traces the variations that Velluti created for the cabaletta "Non lasciarmi in tal momento" from *Aureliano*. We will probably never find out what happened during those Milanese performances, nor will we ever know what Velluti thought of Rossini's music. He certainly appreciated it, at least in part: in the following years he continued to sing pieces from *Aureliano*, but avoided debuting other Rossini titles that were offered to him in Italy and England (e.g. in the roles of Malcolm in *Donna del lago*, or Arsace in *Semiramide*).

In the early 1820s, Velluti met new young composers who exploited his vocal and dramatic potential: Meyerbeer (the feverish gestation of *Crociato in Egitto* is documented in the correspondence between the composer, the singer and the libret-

tist Gaetano Rossi), Morlacchi (*Tebaldo e Isolina* was his greatest success), Pacini (the opera *La sacerdotessa di Irminsul* (The Priestess of Irminsul), and numerous other compositions of his performed in academies and concerts). In the same years, Velluti continued to reap successes, but also began to show the first signs of vocal fatigue. These became more and more evident in London, where the singer travelled in 1825, without any theatrical script, and only upon the recommendation of Lord Burghersh, the English consul in Florence. Despite this, thanks to his usual resourcefulness, Velluti succeeded in making his way into London's musical life. He performed in public and private concerts, with Pasta, Malibran and other top singers, and began giving singing lessons at the newly founded Royal Academy of Music. In England, Velluti encountered a new unexpected popularity, and also the first protests. As it had been a few decades since the last performance of a castrato on English soil - and castration was now considered an unacceptable practice - some periodicals launched a smear campaign against him, with the intention of boycotting his upcoming theatre debut. In

the end, the moralistic press was forced to hold its tongue, when on 30 June 1825, Velluti performed for the first time at the King's Theatre in *Il Crociato in Egitto*, also taking care of the sets, costumes, musical direction of the cast and the entire organisation. His performance and Meyerbeer's opera met with unanimous success, such that it won over the audience and erased any controversy in the press. The *London Magazine* described Velluti's voice in these terms: "nothing can be more perfect or more finished". The effects of this experience, however, were fatal for Velluti's health: the accumulated stress and the spasmodic expectation of the public drove him to thin out his theatrical engagements. Between 1826 and 1828 he frequently fell ill and therefore rarely appeared on the London stage: in *Tebaldo e Isolina*, in *Aureliano in Palmira*, and as a "guest" in *Il Barbiere di Siviglia*, duetting with Malibran in the lesson scene. Once again, *Aureliano* proved fatal for the singer, this time for legal reasons: some female chorus members from the King's Theatre sued Velluti for not paying a salary increase that had been promised before a performance. The trial unfolded in an

almost farcical manner, and the tabloid press again went wild against him: in the end, the singer was ordered to pay the choristers.

Velluti ended his theatrical career in Italy. In 1830 he performed in Brescia and Lugo. The same year, in Venice, after three performances of the *Conte di Lenosse*, he cancelled due to an illness, handing over all remaining performances to Giuseppina Buonamici. Lastly, he got on stage in 1833 in Florence in *Il Crociato in Egitto*. Having retired from the stage, Velluti lived permanently in his own villa in Sambruson, a small farming town near Padua, where he passed away in 1861. Until late in life, he continued to give singing lessons free of charge, and to appear in concerts; in 1855, Stendhal heard him in Venice, and wrote an enthusiastic report. Even after his retirement, Velluti never ceased his contacts with the musical world, nor did he cease to live for music: tangible evidence of this is his musical archive, donated by his heirs to the Belluno Public Library in 2002.

The programme: state of the sources, selection criteria, musical characteristics

This record, the brainchild of Franco Fagioli, brings together a representative selection of arias and scenes from Velluti's theatrical repertoire. For reasons of space, and stylistic consistency, the chamber and sacred repertoire has been omitted here, as these genres deserve individual and specific explorations, nor do they share the same textual problems as the operatic repertoire of the same period. The music you will hear is the result of meticulous research work conducted by the writer and musicologist Gianmarco Rossi between 2021 and 2023. Today, the musical sources of Velluti's theatre repertoire are scattered in archives and libraries all over Europe: the quantity and state of the sources does not always reflect the historical importance and fortune that those pieces had in the singer's time. Many scores were dispersed within a few years of their first performance. Probably the circulation of the most famous detached pieces worked against the dissemination of the works from which they came. In this respect, an exemplary case is Mercadante's *Andronico* (Venice 1822): although this opera was

revived in other Italian cities between 1824 and 1830, today it is primarily the pieces from it that were sung by Velluti in concerts and on other occasions that are preserved. Of other operas, very few complete records of the scores exist, as Velluti carefully supervised their dissemination (as any music publisher would have done). It is known that the singer supplied the theatres with all the materials used for his performances, such as the score and detached parts to distribute to the orchestral players. At the end of each production, these materials were returned to the owner, and are still preserved - in part - in Velluti's personal archive. As proof of their repeated use over time, the detached parts bear the date and place of the performances in which they were used, the names of the musicians and singers involved, and even the joking comments of the orchestral players who used these parts on various occasions.

Having completed the research and collation of sources for this recording project, we decided to focus on the music most representative of Velluti's artistic personality and vocal style. Firstly, we favoured the titles that the castrato per-

formed most frequently: above all, those by Nicolini (over 40 opera productions), and Morlacchi (13 productions).

Among Velluti's favourite roles, pride of place goes to Vitekindo, the primo uomo in *Carlo Magno*. From this opera is taken the scene "Ecco o numi compiuto", one of the most complete testimonies to Velluti's singing and its many expressive possibilities. This scene is articulated in several closed pieces (recitatives, arias, choruses) called "pezzi chiusi", in the manner of a *Gran scena*, a typical musical form of early 19th century Italian opera, not to be confused with the so-called *solita forma*. It opens with a finely orchestrated recitative with a notable solo part for the bassoon, followed by the prayer "Ah quando cesserà" with muted strings, undoubtedly one of the most touching moments in Velluti's entire repertoire. A recitative follows, in which Vitekindo falls unconscious: he dreams of Charlemagne threatening his beloved Rosmida, and once awoken, the Saxon warrior decides to confront his rival decisively. This resolve is well depicted, musically, in the rondo that concludes the scene: "Lo sdegno io non pavento" ("Scorn, I fear thee not"). In

this last piece, the absolute protagonist is called on to provide bravura singing. We find wide leaps in tessitura (up to two octaves), magniloquent cadenzas, seemingly endless *roulades* of semiquavers, changes of agogics and dynamics. Another piece by Nicolini reveals a perhaps lesser-known side of Velluti's vocality: declamato singing. Velluti was particularly fond of arias in fast tempo, characterised by singing without coloratura, through which he could express a strong dramatic vein. This style can be observed in the aria "Vederla dolente" (from *Balduino duca di Spoleto*), where a wide range of solutions enhances the relationship between speech and song: quaver pauses break up the vocal line, almost imitating the gushing of tears that prevent one from speaking; jumps from the "di petto" (chest voice) register to the "di testa" (head voice) register highlight strong pathetic expressions ("strapparmi dal core" (tear me from my heart)). Further developments of Velluti's vocality can be found in another of his favourite characters: the eponymous role in Morlacchi's *Tebaldo e Isolina*. As we learn from the reviews of the time, his interpretation of the scene

"Notte tremenda" enchanted the audience at every performance. Reading this score, we can immediately sense its communicative power. Even the young Giuseppe Verdi was fascinated by it, and based on this piece composed a series of variations for piano and orchestra. This scene is accompanied in a participative manner by the orchestra, sensitive to the character's psychological implications: the opening recitative evokes the desolation of the past war and Tebaldo's bewilderment, with a colourful use of woodwinds, brasses, timpani, strings. In the following romance, the hero indulges in nostalgia and memories of the happy past, the brasses give way to delicate instruments such as harp and flute, supported by pizzicato strings. This last piece, "Caro suono lusinghier", shows the more graceful side of Velluti's singing, as well as his proverbial mastery in improvising ever new embellishments. During Velluti's career, variations for this scene - recitative included - were widely disseminated, especially in England, where the publishing market was particularly attentive to the latest musical and theatrical innovations. Even in 1847, when Velluti had already been retired for

more than a decade, interest in these variations was renewed by the singer, teacher and treatise writer Manuel Garcia, who published them in his own *Traité complet de l'art du chant* (*Complete Treatise on the Art of Singing*), as an example of an extinct yet still noteworthy school of singing. Analysing these variations we can easily see that the line ornamented by Velluti deviated enormously from the original one written by Morlacchi. Those unfamiliar with this repertoire might wonder whether such changes were permissible, and whether the composers of the time willingly accepted such an intervention by the singer. Probably not all composers would have agreed: Rossini did not like Velluti's variations - at least according to Stendhal - while Morlacchi was a staunch supporter. In fact, the surviving sources of *Tebaldo e Isolina* reveal that Morlacchi used these variations on several occasions. For instance, on the occasion of a revival in Dresden in 1825, where the part of Tebaldo was assigned to Friederike Funk, a soprano in the service of the Royal Court of Saxony (at that time Velluti was already engaged in London). On that occasion, the composer prescribed the vocal

line of “Caro suono lusinghier” to the new performer, in a version almost entirely identical to the one Velluti ornamented. Such documentary evidence reinforces Philip Gossett's assertion: from the 18th century until Velluti's time and beyond, “Italian opera composers continued to treat singers as collaborators”, leaving them with full responsibility for appoggiaturas, embellishments, cadenzas, or variations. Since professional singers possessed not only practical but also theoretical training, they were fully capable of inserting all the musical elements missing in their part, including the composition of embellishments and cadenzas.

On this record, we have also included the music that Velluti always carried with him, transferring it from one operatic title to another (in the manner of the so-called *suitcase arias* of the Baroque period). Among his favourite pieces of music was the *Gran scena* from Mercadante's *Andronico* (“Di grida insolite”). This scene shows us an emblematic case in which the singer took part in the creative process, actively influencing the artistic choices of the librettist and composer. In fact, Mercadante's piece was prepared on

the skeleton of another piece created for Velluti, the *Gran scena di Arsace* from Rossini's *Aureliano in Palmira* (“Dolci silvestri orrori, amiche sponde”). The structural similarity between these two scenes helped Velluti when he was called upon to sing *Aureliano* again in London (1826) and Brescia (1830). In those revivals, Velluti replaced the original *Gran scena di Arsace* with that of Andronicus, adapting the poetic text to the new context. Another recurring piece in Velluti's repertoire is Bonfichi's cavatina “Dolente e care immagini”, first attested in a reprise of Giuseppe Farinelli's *Attila* (Milan 1814). No trace remains of the latter score, demonstrating its possibly unhappy reception, whereas Bonfichi's piece was an overwhelming success, confirmed by the large number of manuscript copies scattered throughout Europe. Velluti himself encouraged the circulation of this piece, using it as an *encore* at the end of concerts and opera performances. Some poetic verses were adapted each time, as a tribute for the local audience that would hear the piece. This happened in Parma in 1817, in Faenza in 1822, in Livorno in 1823, in Trieste on an unspecified date.

In the years that followed, Bonfichi's cavatina became an indispensable piece for Giuditta Pasta, who sang it in London and Paris, in Rossini's *Zelmira*, and for a host of other prima donnas who included it in Rossini's operas (*The Barber of Seville*: Milan 1817, Varese 1818, Barcelona 1824; *Semiramide*: Florence 1828), Mayr (*La rosa bianca e la rosa rossa* (*The White Rose and the Red Rose*)): Modena 1819, Mantua 1822), Carlo Soliva (*La testa di bronzo* (*The Head of Bronze*), Naples 1817) and others.

From the music chosen for this CD, other singular features of Velluti's repertoire emerge, continuously evidenced from his youth to his maturity. The singer must have been particularly sensitive to orchestral colour, and in fact some obbligato instruments are often to be found in his larger pieces. In this regard, the aria “Ah se mi lasci o cara” from Nicolini's *Traiano in Dacia* (Rome 1807), the only work from his youth that Velluti retained in his repertoire for a long time (at least until 1822), is noteworthy. In this piece with a vaguely 18th-century flavour, there is an exuberant solo clarinet part that duets with the vocal soloist in an inspired manner (like “Parto,

ma tu ben mio” from Mozart's *Clemenza di Tito*).

Much more could be said about Velluti's repertoire, its peculiarities and originality: in any case, the pieces you will hear here fully confirm his exceptional stature as a singer and performer. The music in-

cluded here reinforces the testimony of those who listened to Velluti in his golden years, such as the anonymous *London Magazine* reviewer who wrote “there are two ways in which singing is judged, as a matter of art, and as a matter of feeling. Velluti is supreme in both”.

Bibliography:

R. Crowe (editor), *Songs and Arias Ornamented by Giovanni Battista Velluti the Last Operatic Castrato*, Middleton, A-R Editions, 2020.

W. Crutchfield, G. B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica, 'Bollettino del centro rossiniano di studi', 2014, pp. 9-83.

P. Da Col, *Catalogo dei fondi musicali Antonio Miari e Giovanni Velluti della Biblioteca civica di Belluno*, Venice, Fondazione Levi, 2008.

J. Q. Davies, 'Veluti in speculum': *The Twilight of the Castrato*, 'Cambridge Opera Journal', 2005, pp. 271-301.

P. Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, Chicago University Press, 2006.

Acknowledgements:

Gianmarco Rossi and Giovanni Andrea Sechi would like to sincerely thank the following for their help during the research: Elena Augelli, Lorenzo Barbieri, Samanta Gasperini, Stefania Ginevra Montonati, Francesco Maria Pignataro, Marco Raffaini, Sergio Ragni, and P. Gontrano Tesserin.



Sous le péristyle du Grand Trianon, Versailles, 2024

Velluti: der letzte große Kastrat der italienischen Oper

Von Giovanni Andrea Sechi

Velluti war der letzte Kastrat, dem eine internationale Karriere auf höchstem Niveau gelang und der einen bleibenden Eindruck bei den Musikern seiner Zeit und den nachfolgenden Generationen hinterließ. Wie die bedeutendsten Kastraten des 18. Jahrhunderts vernachlässigte auch Velluti seine theoretische Ausbildung nicht: Er war sowohl Sänger (in jungen Jahren Sopran, später Mezzosopran) als auch Komponist: seine Variationen beeinflussten den aufkommenden romantischen Stil, wie Will Crutchfield in einer kürzlich erschienenen, ausführlichen Studie feststellt. Um Vellutis Karriere nachzuvollziehen, sollte man sich mit den großen Opernkomponisten des frühen 19. Jahrhunderts beschäftigen: Gioachino Rossini, Giovanni Simone Mayr, Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Giovanni Pacini. Doch Velluti schätzte auch Komponisten, die heute weniger bekannt sind, aber aufgrund ihrer aktiven

Teilnahme am zeitgenössischen Theater und ihres engen künstlerischen Austauschs mit ihm eine Wiederentdeckung verdienen, wie Francesco Morlacchi (1784-1841), Giuseppe Nicolini (1762-1842), Paolo Bonfichi (1769-1840) und Stefano Pavesi (1779-1850). Velluti war nicht nur als Sänger erfolgreich, sondern auch in vielen anderen Bereichen aktiv: Er arbeitete als Korrepetitor, Regisseur, Impresario, Talentsucher und Gesangslehrer. Zu seinen Schülerinnen und Schützlingen gehörten herausragende Sängerinnen wie Giuditta Pasta, Carolina Bassi, Maria Malibran und Benedetta Rosmunda Pisaroni, die sein Repertoire und seine Kunst der Verzierungen weitergaben und so sein Andenken bewahrten. Nicht ohne Übertreibung schrieb der Tenor Adolphe Nourrit 1838 in einem Brief, Velluti sei „le maître de toutes les grandes chanteuses de l'époque“ (der Meister aller großen Sängerinnen der Epoche).

Biografische Notizen und künstlerischer Werdegang

Giovanni Battista Velluti wurde 1780 in Montolmo (heute Corridonia), einem kleinen Ort in der Nähe von Macerata, geboren. Über seine Erziehung ist wenig bekannt. Möglicherweise wurde er von dem Komponisten Stanislao Mattei (in Bologna) und dem weniger bekannten Abt Calpi (in Ravenna) unterrichtet. Es ist auch denkbar, dass Velluti auch in seiner Heimat ausgebildet wurde, denn die Region Marken war reich an Musikern, und es ist gut möglich, dass es dort lokale Gesangsschulen gab. (Einige der berühmtesten Kastraten des 18. Jahrhunderts stammten aus den Marken, darunter Giovanni Carestini, Giovanni Battista Mancini, Venanzio Rauzzini, Gaspere Pacchierotti, Girolamo Crescentini). Der erste dokumentierte Auftritt von Velluti fand 1797 in Tolentino im Oratorium *Giuseppe in Egitto* von Niccolò Zingarelli statt. Von Beginn an zeichnete sich Velluti in den männlichen Hauptrollen aus und wurde schnell zu einer festen Größe an den bedeutendsten Theatern in Rom und Neapel. In seinen frühen Jahren trat er in Werken von Komponisten wie Domenico Cimarosa (*Gli Orazi e i Curiazi*; *Penelope*),

Giuseppe Farinelli (*Attila*; *Ines de Castro*; *Climene*), Pietro Carlo Guglielmi (*Asteria e Teseo*), Giuseppe Nicolini (*La selvaggia del Messico*), Giovanni Paisiello (*Andromaca*), Vittorio Trento (*Andromeda*), Giacomo Tritto (*Andromaca e Pirro*; *Cesare in Egitto*; *Gonzalvo, o sia Gli americani*) auf. Abgesehen von Nicolini, einem Opernkomponisten aus Piacenza, mit dem ihn eine fruchtbare und langjährige künstlerische Partnerschaft verband – zwischen 1803 und 1830 war Velluti der wichtigste Interpret und Förderer seiner Werke in Italien und im Ausland – wandte sich Velluti bald von den anderen Komponisten ab. Mit Nicolinis Unterstützung feierte Velluti einige bedeutende Debüts an renommierten Opernhäusern: 1808 trat er im Teatro alla Scala in Mailand auf (in *Coriolano* an der Seite von Isabella Colbran, der späteren Frau von Rossini), 1811 am Kärntnertortheater in Wien (in *Quinto Fabio*, 1815 am Teatro La Fenice in Venedig (in der encomiastischen Kantate *Alma diva, in questo giorno*), 1818 am Königlichen Hoftheater in München (in *Carlo Magno*). Die Opern Nicolinis gerieten in Vergessenheit, nachdem Velluti sich vom Theater zurückgezogen hatte: nur ein einziges Stück blieb in Erinnerung, das von

ihrer fruchtbaren Zusammenarbeit zeugt. Die Arie „Voi cimentarla osaste“ (aus dem *Conte di Lenosse*, Triest 1820) wurde zu einem der Lieblingsstücke Giuditta Pastas, die es nicht nur in Konzerten, sondern auch auf der Opernbühne aufführte. Sie sang die Arie in Rossinis *Tancredi* mit neuem Text und in zahlreichen anderen Opern. Die Beliebtheit dieses Stückes war so groß, dass es in parodistischer Absicht in Gaetano Donizettis komischer Oper *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* erwähnt wurde, in der Cabaletta von Mamma Agata, „Or che son vicino a te“ (Nun, da ich bei dir bin).

Nicht alle der Kooperationen Vellutis verliefen jedoch harmonisch: Noch heute rätseln viele Forscher über die Ursachen der angeblichen Feindschaft zwischen dem Kastraten und dem größten Opernkomponisten seiner Zeit, Gioachino Rossini. Unerklärlicherweise arbeiteten die beiden Musiker nur bei zwei Gelegenheiten zusammen: am Teatro alla Scala in Mailand in der Spielzeit 1813-1814 (in der Oper *Aureliano in Palmira*) und 1822 in Verona (in der encomiastischen Kantate *Il vero omaggio*). Die Uraufführung von *Aureliano in Palmira*

war bekanntlich kein großer Erfolg und die Oper wurde nach einem Monat durch Nicolinis *Quinto Fabio* ersetzt. Dabei kam es auch zu Spannungen zwischen Velluti und Rossini, sodass eine weitere Zusammenarbeit ausgeschlossen wurde. Die Kritiker der Zeit griffen das Thema auf: Laut Stendhal ärgerte sich Rossini über die übermäßigen Variationen des Kastraten und nahm sich vor, künftig alle Verzierungen selbst für die Sänger zu schreiben. Doch tatsächlich war es anders: Rossini schätzte Velluti sehr und ließ sich sogar von dessen Variationen inspirieren. So soll die Arie „*Una voce poco fa*“ (Vor kurzem hörte ich eine Stimme) aus dem *Barbiere di Siviglia* („Der Barber von Sevilla“) auf Variationen von Velluti für die Cabaletta „Non lasciarmi in tal momento“ (Verlass mich nicht in diesem Moment) aus *Aureliano in Palmira* zurückgehen. Was bei den Mailänder Aufführungen wirklich passiert ist und wie Velluti tatsächlich über Rossinis Musik dachte, bleibt unklar. Sicher ist jedoch, dass er sie zumindest teilweise schätzte: In den folgenden Jahren sang er weiterhin Stücke aus *Aureliano in Palmira*, lehnte aber andere Rossini-Rollen ab, die

ihm in Italien und England angeboten wurden, wie Malcolm in *La donna del lago* oder Arsace in *Semiramide*.

Zu Beginn der 1820er Jahre knüpfte Velluti Kontakte zu jungen Komponisten, deren Werke sein stimmliches und dramatisches Potenzial besonders zur Geltung brachten. Unter ihnen war Meyerbeer, dessen intensive Arbeit an der Oper *Il Crociato in Egitto* in der Korrespondenz zwischen dem Komponisten, dem Sänger und dem Librettisten Gaetano Rossi dokumentiert ist. Auch Francesco Morlacchi zählte dazu, mit dessen Oper *Tebaldo e Isolina* Velluti seinen größten Erfolg feierte. Zudem arbeitete er mit Giovanni Pacini zusammen, dessen Oper *La sacerdotessa di Irmisul* und zahlreiche weitere Werke in Akademien und Konzerten aufgeführt wurden. In diesen Jahren feierte Velluti weiterhin Erfolge, doch erste Anzeichen stimmlicher Ermüdung traten auf. Diese Probleme machten sich besonders in London bemerkbar, wohin er 1825 reiste – ohne feste Theaterengagements, nur mit einer Empfehlung von Lord Burghersh, dem englischen Konsul in Florenz, im Gepäck. Mit seinem typischen Tatendrang fand Velluti seinen Weg in das Londoner

Musikleben: Er trat in öffentlichen und privaten Konzerten auf, unter anderem mit bekannten Sängerinnen wie Giuditta Pasta und Maria Malibran, und begann, an der gerade eröffneten Royal Academy of Music Gesangsunterricht zu geben. In England erlebte Velluti eine überraschende Welle neuer Popularität, aber auch die ersten Anfeindungen. Da seit dem letzten Auftritt eines Kastraten in England bereits Jahrzehnte vergangen waren und die Kastration mittlerweile als nicht mehr akzeptabel galt, versuchten einige Zeitungen, sein geplantes Theaterdebüt mit einer Verleumdungskampagne zu verhindern. Doch die moralisierende Presse musste schließlich verstummen: Am 30. Juni 1825 trat Velluti zum ersten Mal im King's Theatre in der Oper *Il Crociato in Egitto* auf. Dabei übernahm er nicht nur die Hauptrolle, sondern war auch für Bühnenbild, Kostüme, die musikalische Leitung und die gesamte Organisation verantwortlich. Seine Darbietung und Meyerbeers Oper wurden einstimmig gefeiert; das Publikum war begeistert, und die Presse sparte nicht mit Lob. Das *London Magazine* schrieb über Vellutis Stimme: „nothing can be more perfect or

more finished“ (Nichts könnte perfekter oder vollendeter sein). Diese Erfahrung blieb jedoch nicht ohne gesundheitliche Folgen für Velluti: Der angestaute Stress und die hohen Erwartungen des Publikums führten dazu, dass er seine Bühnenauftritte einschränkte. Zwischen 1826 und 1828 hatte Velluti häufig gesundheitliche Probleme und war daher auf den Londoner Bühnen nur selten zu sehen. Er trat in Opern wie *Tebaldo e Isolina*, *Aureliano in Palmira* sowie als Gast in *Il Barbiere di Siviglia* auf, wo er in der Unterrichtsszene ein Duett mit Malibran sang. Doch *Aureliano in Palmira* brachte ihm erneut Schwierigkeiten, diesmal rechtlicher Natur: Einige Chormädchen des King's Theatre verklagten Velluti, weil er eine vor der Aufführung versprochene Gehaltserhöhung nicht ausgezahlt hatte. Der Prozess verlief chaotisch, und die Boulevardpresse hetzte wieder gegen ihn. Schließlich wurde Velluti verurteilt, die ausstehenden Zahlungen an die Chormädchen zu leisten.

Seine Theaterkarriere beendete Velluti in Italien: 1830 trat er in Brescia, Lugo und Venedig auf, musste jedoch nach

drei Aufführungen von *Conte di Lenosse* wegen gesundheitlicher Probleme absagen und überließ Giuseppina Buonamici die restlichen Vorstellungen. 1833 stand er dann in Florenz noch einmal in *Il Crociato in Egitto* auf der Bühne. Nach seinem Rückzug von der Bühne zog sich Velluti in seine Villa in Sambruson, einem kleinen Bauerndorf nahe Padua, zurück, wo er 1861 starb. Bis zu seinem Lebensende gab er weiterhin kostenlos Gesangsunterricht und trat gelegentlich in Konzerten auf. 1855 hörte ihn Stendhal in Venedig und verfasste einen begeisterten Bericht über seine Darbietung. Auch nach seinem Rückzug von der Bühne blieb Velluti der Musik eng verbunden und lebte weiter für seine Leidenschaft. Ein deutliches Zeichen dafür ist sein umfangreiches Musikarchiv, das seine Erben 2002 der öffentlichen Bibliothek von Belluno überließen.

Das Programm: Stand der Quellen, Auswahlkriterien, musikalische Merkmale

Diese CD, inspiriert von Franco Fagioli, präsentiert eine sorgfältig zusammengestellte Auswahl von Arien und Szenen aus

Vellutis Bühnenrepertoire. Aus Platz- und Stilgründen wurde auf Kammermusik und geistliche Werke verzichtet, da diese Genres eine eigenständige und spezialisierte Auseinandersetzung erfordern (und im Vergleich zu zeitgenössischen Opern andere Herausforderungen bei der Textbearbeitung mit sich bringen). Die Musik auf dieser CD ist das Ergebnis einer akribischen Forschungsarbeit, die der Schriftsteller und Musikwissenschaftler Gianmarco Rossi von 2021 bis 2023 durchgeführt hat. Derzeit sind die musikalischen Quellen von Vellutis Theaterrepertoire über Archive und Bibliotheken in ganz Europa verstreut. Die Menge und der Erhaltungszustand dieser Quellen spiegeln jedoch nicht immer die historische Bedeutung und den einstigen Reichtum dieser Musik wider, die zu Vellutis Zeit von so großer Bedeutung war. Viele Partituren gingen bereits wenige Jahre nach ihrer Uraufführung verloren. Wahrscheinlich trug die Verbreitung einzelner, besonders berühmter Stücke dazu bei, dass die vollständigen Werke, aus denen sie stammten, weniger bekannt wurden. Ein gutes Beispiel dafür ist Mercadantes *Andronico* (Venedig 1822). Obwohl diese Oper zwischen 1824 und

1830 in mehreren italienischen Städten wiederaufgeführt wurde, sind bis heute vor allem die Stücke erhalten geblieben, die Velluti in Konzerten und bei anderen Gelegenheiten sang. Von vielen anderen Opern existieren oft nur noch wenige vollständige Partituren, da Velluti – wie es bei Musikverlegern üblich war – deren Verbreitung streng kontrollierte. Es ist bekannt, dass Velluti den Theatern das komplette Aufführungsmaterial zur Verfügung stellte, einschließlich der Partitur und der Orchesterauszüge, die an die Musiker verteilt wurden. Nach jeder Produktion mussten diese Materialien an Velluti zurückgegeben werden, und einige davon befinden sich noch heute in seinem persönlichen Archiv. Einige dieser Auszüge zeigen, dass sie über die Zeit hinweg immer wieder verwendet wurden: Sie enthalten Angaben zu Datum und Ort der Aufführungen, bei denen sie gespielt wurden, die Namen der beteiligten Musiker und Sänger und sogar scherzhafte Kommentare der Orchestermusiker, die sie bei verschiedenen Gelegenheiten benutzt haben.

Nach Abschluss unserer Recherchen und der Zusammenstellung der Quellen für

dieses Album haben wir uns entschieden, uns auf die Musik zu konzentrieren, die Vellutis künstlerische Persönlichkeit und Stimme am besten repräsentiert. Dabei haben wir zunächst Werke ausgewählt, die der Kastrat besonders häufig gesungen hat, vor allem von Nicolini (über 40 Opernproduktionen) und Morlacchi (13 Produktionen).

Unter Vellutis Lieblingsrollen sticht Vitekindo (Widukind), die Hauptrolle in *Carlo Magno*, besonders hervor. Aus dieser Oper stammt die Szene „Ecco o numi compiuto“ (Hier, oh Götter, ist es vollbracht), die eines der vollständigsten Zeugnisse von Vellutis Gesangkunst und seiner vielseitigen Ausdrucksfähigkeit darstellt. Diese Szene ist in mehrere abgeschlossene Teile unterteilt – Rezitative, Arien und Chöre – und entspricht der Form einer *Gran scena*, die typisch für die italienische Oper des frühen 19. Jahrhunderts ist, jedoch nicht mit der sogenannten *solita forma* verwechselt werden sollte. Die Szene beginnt mit einem fein orchestrierten Rezitativ, das durch ein bemerkenswertes Fagott-Solo besticht, gefolgt von dem Gebet „Ah quando cesserà“ (Ach, wann wird es enden) begleitet von

gedämpften Streichern – einer der bewegendsten Momente in Vellutis ganzem Repertoire. Danach folgt ein Rezitativ, in dem Vitekindo das Bewusstsein verliert und träumt, dass Karl der Große seine geliebte Rosmida in Gefahr bringt. Als er aus diesem Traum erwacht, fasst der sächsische Krieger den Entschluss, sich entschlossen seinem Rivalen entgegenzustellen. Dieser Entschluss wird im abschließenden Rondo der Szene „Lo sdegno io non pavento“ (Ich fürchte den Zorn nicht), musikalisch eindrucksvoll umgesetzt. In diesem letzten Teil steht der Bravourgesang im Mittelpunkt: Große Sprünge über zwei Oktaven, prächtige Kadenzen, endlose Sechzehntelrolladen sowie Wechsel in Tempo und Lautstärke prägen diese Passage. Ein weiteres Werk von Nicolini zeigt eine weniger bekannte Seite von Vellutis Gesang: das Declamato. Velluti hatte eine besondere Vorliebe für schnelle Arien ohne Koloraturen, in denen er seine starke dramatische Ausdruckskraft voll zur Geltung bringen konnte. In der Arie „Vederla dolente“ (Sie leidend sehen) aus *Balduino duca di Spoleto* verstärken vielfältige musikalische Elemente die Verbindung zwischen Sprache und

Gesang: Achtelpausen unterbrechen die Gesangslinie und ahmen den Tränenfluss nach, der das Sprechen erschwert; Sprünge vom Brustregister ins Kopfreister betonen besonders eindringliche emotionale und dramatische Ausdrücke wie „straparmi dal core“ (aus meinem Herzen reißen). Weitere Facetten von Vellutis Gesangkunst lassen sich in einer anderen seiner Lieblingsrollen erkennen: der Titelpartie in Morlacchis *Tebaldo e Isolina*. Zeitgenössische Rezensionen zeigen, dass Velluti mit seiner Interpretation von „Notte tremenda“ (Schreckliche Nacht) das Publikum bei jeder Aufführung verzauberte. Schon beim Lesen der Partitur spürt man die starke Ausdruckskraft des Stücks, die sogar den jungen Giuseppe Verdi beeindruckte. Verdi komponierte daraufhin eine Reihe von Variationen für Klavier und Orchester, die auf diesem Werk basieren. Das Orchester begleitet die Szene mit einer besonderen Sensibilität für die psychologischen Nuancen der Figur: Das einleitende Rezitativ fängt die Trostlosigkeit des vergangenen Krieges und Theobalds innere Verwirrung ein, unterstützt durch den Einsatz von Holz- und Blechbläsern, Pauken und Streichern.

In der darauf folgenden Romanze schwelgt der Held in Nostalgie und Erinnerungen an bessere Zeiten, wobei die Blechbläser zarten Instrumenten wie Harfe und Flöte weichen, unterstützt vom Pizzicato der Streicher. Das letzte Stück, „Caro suo no lusinghier“ (Lieber schmeichelhafter Klang), zeigt die sanftere Seite von Vellutis Gesang und seine legendäre Fähigkeit, immer neue Verzierungen zu improvisieren. Während seiner Karriere wurden Variationen dieser Szene, einschließlich des Rezitativs, besonders in England populär, wo die Verlagswelt sehr aufgeschlossen für neue musikalische und theatralische Ideen war. Obwohl sich Velluti schon seit über einem Jahrzehnt von der Bühne zurückgezogen hatte, brachte der Sänger und Gesangslehrer Manuel Garcia 1847 das Interesse an diesen Variationen zurück. Garcia nahm sie in sein Werk *Traité complet de l'art du chant* (Vollständige Abhandlung über die Kunst des Singens) auf, um eine längst vergangene, aber beeindruckende Gesangsschule zu zeigen. Bei genauerer Betrachtung dieser Variationen wird deutlich, dass Vellutis Version erheblich von der Originalkomposition Morlacchis abweicht. Wer mit diesem Repertoire nicht

vertraut ist, fragt sich vielleicht, ob solche Änderungen überhaupt erlaubt waren und ob die Komponisten der damaligen Zeit solche Eingriffe durch den Sänger akzeptierten. Wahrscheinlich waren nicht alle Komponisten damit einverstanden: Rossini zum Beispiel mochte laut Stendhal Vellutis Variationen nicht, während Morlacchi ein großer Befürworter war. Aus den erhaltenen Quellen zu *Tebaldo e Isolina* geht hervor, dass Morlacchi Vellutis Variationen mehrfach übernommen hat, zum Beispiel bei einer Wiederaufnahme der Oper in Dresden im Jahr 1825. Dort sang die Sopranistin Friederike Funk die Rolle des Tebaldo, während Velluti zu dieser Zeit bereits in London engagiert war. Morlacchi schrieb für Funk die Vokallinie „Caro suo no lusinghier“ (Lieber schmeichelhafter Klang) in einer Fassung, die fast identisch mit der von Velluti verzierten Version war. Diese dokumentarischen Belege stützen Philip Gossetts Beobachtung, dass italienische Opernkomponisten vom 18. Jahrhundert bis in Vellutis Zeit und darüber hinaus Sänger als kreative Partner betrachteten. Sie überließen es den Sängern, Appoggiaturen, Verzierungen, Kadenzen und Variationen selbst zu ge-

stalten. Da professionelle Sänger nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch ausgebildet waren, konnten sie fehlende musikalische Elemente wie Verzierungen und Kadenzen problemlos selbst in ihre Partien einbauen.

Auf dieser CD haben wir auch die Musik aufgenommen, die Velluti stets bei sich hatte und von einer Oper zur nächsten mitnahm, ähnlich den sogenannten „Kofferarien“ aus dem Barock. Eines seiner Lieblingsstücke war die *Gran scena* aus Mercadantes *Andronico* („Di grida insolite“ – Von ungewohnten Rufen). Diese Szene ist ein gutes Beispiel dafür, wie Velluti aktiv am kreativen Prozess teilnahm und die künstlerischen Entscheidungen von Librettisten und Komponisten beeinflusste. Mercadantes Stück wurde sogar im Kontext eines anderen Werks für Velluti vorbereitet: der *Gran scena* di Arsace aus Rossinis *Aureliano in Palmira* „Dolci silvestri orrori, amiche sponde“ – Süße, wilde Schrecken, freundliche Ufer). Die strukturelle Ähnlichkeit der beiden Szenen kam Velluti zugute, als er gebeten wurde, *Aureliano* in London (1826) und Brescia (1830) erneut zu singen. Bei diesen Wiederaufnahmen ersetz-

te Velluti die ursprüngliche *Gran scena* von Arsace durch die aus Andronico und passte den poetischen Text so an, dass er in den neuen Kontext passte. Ein weiteres Stück, das sich immer wieder in Vellutis Repertoire fand, war die Cavatine „Dolenti e care immagini“ (Schmerzliche und liebe Bilder) von Bonfichi, die erstmals in einer Wiederaufnahme von Giuseppe Farinellis *Attila* (Mailand 1814) zu hören war. Von Farinellis Partitur fehlt heute jede Spur, was auf ein eher geringeren Erfolg hinweist, während Bonfichis Stück ein überwältigender Erfolg war, wie die zahlreichen Manuskriptkopien in ganz Europa zeigen. Velluti selbst trug maßgeblich zur Verbreitung der Cavatine bei, indem er sie häufig als Zugabe am Ende von Konzerten und Opernaufführungen sang. Dabei passte er die poetischen Verse jedes Mal an, um das Publikum am Aufführungsort zu würdigen, so etwa in Parma 1817, in Faenza 1822, in Livorno 1823 und zu einem unbekannten Zeitpunkt in Triest. In den folgenden Jahren wurde Bonfichis Cavatine auch für andere Sängerinnen unverzichtbar. Giuditta Pasta sang sie beispielsweise in London und Paris in Rossinis *Zelmira*, und das Stück fand

seinen Platz im Repertoire zahlreicher weiterer Primadonnen. Sie integrierten es in verschiedene Opern von Rossini, darunter auch in *Der Barbier von Sevilla* (1817 in Mailand, 1818 in Varese und 1824 in Barcelona): in *Semiramide* (1828 in Florenz). Auch ins Mayrs Oper *La rosa bianca e la rosa rossa*: (aufgeführt in Modena 1819 und Mantua 1822) und Carlo Solivas *La testa di bronzo* (Neapel 1817) wurden sie integriert.

Die für diese CD ausgewählte Musik zeigt weitere einzigartige Merkmale von Vellutis Repertoire, das von seiner Jugend bis in seine reifen Jahre eine konstante künstlerische Linie aufweist. Velluti schien ein besonderes Gespür für Orchesterfarben zu haben, was sich in seinen großen Werken oft durch den Einsatz obligater Instrumente zeigt. Ein bemerkenswertes Beispiel ist die Arie „Ah se mi lasci o cara“ (Ach, wenn du mich verlässt, o Liebste) aus Nicolinis *Traiano in Dacia* (Rom 1807). Diese Arie ist das einzige Stück aus seiner Jugend, das Velluti über Jahre hinweg, mindestens bis 1822, in seinem Repertoire behielt. In diesem Stück, das den Charme des 18. Jahrhunderts in sich trägt, sticht besonders die lebhafte

Klarinettenstimme hervor, die auf inspirierte Weise mit dem Gesangssolisten im Dialog steht – „Parto, ma tu ben mio“ (Ich gehe, aber du, mein Liebster) aus *La Clemenza di Tito*.

Über Vellutis Repertoire, seine besonderen Eigenheiten und seine Originalität ließe sich noch viel mehr sagen, doch die hier ausgewählten Stücke unterstreichen seine außergewöhnliche

Stellung als Sänger und Interpret. Die Musik, die Sie hier hören, bestätigt, was viele, die Velluti in seinen besten Jahren erlebt haben, wie der anonyme Rezensent des *London Magazine*, beschrieben haben: „there are two ways in which singing is judged, as a matter of art, and as a matter of feeling“ (Es gibt zwei Arten, Gesang zu beurteilen: als Kunst und als Ausdruck von Gefühl). Velluti beherrscht beides meisterhaft.

Literaturverzeichnis:

R. Crowe (Herausgeber), *Songs and Arias Ornamented by Giovanni Battista Velluti the Last Operatic Castrato*, Middleton, A-R Editions, 2020.

W. Crutchfield, G. B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 2014, S. 9-83.

P. Da Col, *Catalogo dei fondi musicali Antonio Miari e Giovanni Velluti della Biblioteca civica di Belluno*, Venedig, Fondazione Levi, 2008.

J. Q. Davies, 'Veluti in speculum': *The Twilight of the Castrato*, «Cambridge Opera Journal», 2005, S. 271-301.

P. Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, Chicago University Press, 2006.

Danksagung:

Gianmarco Rossi und Giovanni Andrea Sechi möchten sich herzlich für ihre Hilfe bei der Recherche bedanken bei: Elena Augelli, Lorenzo Barbieri, Samanta Gasperini, Stefania Ginevra Montonati, Francesco Maria Pignataro, Marco Raffaini, Sergio Ragni, P. Gontrano Tesserin.



Jardins du Grand Trianon, Versailles, 2024



Franco Fagioli

Franco Fagioli

Franco Fagioli est le plus grand contre-ténor virtuose de notre époque. Célèbre tant pour son sens artistique que pour la beauté de sa voix, s'étendant sur trois octaves, et sa technique parfaitement maîtrisée, il est le premier contre-ténor à signer un contrat d'exclusivité avec *Deutsche Grammophon*.

Parmi ses récents moments forts sur scène, citons Nerone dans *Agrippina* et Idamante dans *Idomeneo* pour la Royal Opera House, Covent Garden; le Bayerische Staatsoper de Munich; le rôle-titre dans *Sigismondo* de Rossini au Teatr Słowackiego de Cracovie; le rôle-titre dans *Eliogabalo* de Cavalli pour l'Opéra national de Paris et l'Opéra national des Pays-Bas; Arsace dans *Sémiramis* de Rossini pour l'Opéra national de Lorraine; Andronico dans *Tamerlano* au Teatro alla Scala, Milan; Ruggiero dans *Alcina* pour le Hamburgische Staatsoper; le rôle-titre dans *Serse* au Staatstheater

Karlsruhe; Adalgiso dans le *Carlo il Calvo* de Porpora au Festival d'opéra baroque de Bayreuth; le Plaisir dans *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel pour le Festival d'Aix-en-Provence, l'Opéra de Lille et le Théâtre de Caen et le rôle-titre dans *Giulio Cesare* de Haendel pour le Teatro Colón de Buenos Aires et l'Opernhaus de Zurich. Plus récemment, il a interprété Ruggiero (*Alcina*) dans une nouvelle production à l'Opéra de Lausanne.

Il s'est également distingué en tant que concertiste aux festivals de Halle, Ludwigsbourg, Innsbruck et Salzbourg, collaborant régulièrement avec des chefs d'orchestre tels que Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti et Christophe Rousset. Son impressionnante discographie comprend les rôles-titres dans *Serse* de Haendel,

Orphée et *Ezio* de Gluck, *Adriano in Siria* de Pergolèse, *Berenice* et *Teseo* de Haendel, *Artaserse* et *Catone in Utica* de Leonardo Vinci, *La Concordia de' pianeti* de Caldara, *Siroe, rè di Persia* de Hasse et les albums solo *Arias for Caffarelli* et *Il maestro Porpora*.

Franco Fagioli vient également de chanter *Giulio Cesare* pour le Théâtre des Champs-

Élysées, avant de partir en tournée pour *Ariodante* avec l'ensemble Pomo d'oro et de faire ses débuts européens en tant que chef d'orchestre dans *Le Messie* à Versailles et au Palau de la Musica de Barcelone. Il a entrepris une tournée européenne d'arias de Mozart, pièces de musique qu'il a interprétées avec le Kammerorchester Basel et qui ont récemment été publiées chez Pentatone.

Franco Fagioli is the leading virtuoso countertenor of our time. Renowned as much for his artistry as for the beauty of his voice and masterful technique, spanning three octaves, he is the first countertenor to sign an exclusive contract with Deutsche Grammophon.

Recent highlights on the stage have included Nerone in *Agrippina* and Idamante in *Idomeneo* for the Royal Opera House, Covent Garden; the Bayerische Staatsoper, Munich; the title

role in Rossini's *Sigismondo* at the Teatr Słowackiego in Krakow; the title role in Cavalli's *Eliogabalo* for the Opéra national de Paris and the Dutch National Opera; Arsace in Rossini's *Semiramide* for the Opéra national de Lorraine; Andronico in *Tamerlano* at the Teatro alla Scala, Milan; Ruggiero in *Alcina* for the Hamburgische Staatsoper; the title role in *Serse* at the Staatstheater Karlsruhe; Adalgiso in Porpora's *Carlo il Calvo* at the Bayreuth Baroque Opera

Festival; *Piacere* in Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* for the Festival d'Aix-en-Provence, the Opéra de Lille and the Théâtre de Caen and the title role in Handel's *Giulio Cesare* for the Teatro Colón in Buenos Aires and the Opernhaus Zurich. Most recently he has performed Ruggiero in *Alcina* in a new production at the Opéra de Lausanne.

He has also achieved distinction as a concert artist appearing at the Halle, Ludwigsburg, Innsbruck and Salzburg Festivals, collaborating regularly with such conductors as Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti and Christophe Rousset. His impressive discography includes the title roles

in Handel's *Serse* and Gluck's *Orfeo* and *Ezio*, Pergolesi's *Adriano in Syria*, Handel's *Berenice* and *Teseo*, Leonardo Vinci's *Artaserse* and *Catone in Utica*, Caldara's *La Concordia de' pianeti*, Hasse's *Siroe, rè di Persia* and the solo albums *Arias for Caffarelli* and *Il maestro Porpora*.

Franco Fagioli has also sung *Giulio Cesare* for the Théâtre des Champs-Élysées, before touring *Ariodante* with the Pomo d'oro ensemble and making his European conducting debut in *Le Messie* at Versailles and the Palau de la Musica in Barcelona. He has undertaken a European tour of Mozart arias, which he has performed with the Kammerorchester Basel and which have recently been published by Pentatone.

Franco Fagioli ist der größte virtuose Countertenor unserer Zeit. Er ist sowohl für sein künstlerisches Talent als auch für seine bemerkenswerte Technik und die Schönheit seiner drei Oktaven umfassenden Stimme bekannt. Außerdem ist er der erste Countertenor, der einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon unterzeichnet hat.

Zu seinen jüngsten Bühnenhöhepunkten gehören die Rolle des Nero in „Agrippina“ und des Idamante in „Idomeneo“ für das Royal Opera House, Covent Garden; die Bayerische Staatsoper in München; die Titelrolle in Rossinis „Sigismondo“ am Juliusz Słowacki Theater in Krakau; die Titelrolle in Cavallis „Eliogabalo“ für die Opéra national de Paris und die Niederländische Nationaloper; die Rolle des Arsace in Rossinis „Semiramide“ für die Opéra national de Lorraine; die Rolle des Andronico in „Il Tamerlano“ an der Mailänder Scala; die Rolle des Ruggiero in „Alcina“ für die Hamburgische Staatsoper; die Titelrolle in „Serse“ am Staatstheater Karlsruhe; die Rolle des Adalgiso in „Carlo il Calvo“ von Porpora beim Bayreuther Barockoperfestival;

die Rolle des Piacere in Händels „Il trionfo del Tempo e del Disinganno“ für das Festival d'Aix-en-Provence, die Opéra de Lille und das Théâtre de Caen sowie die Titelrolle in Händels „Giulio Cesare“ für das Teatro Colón in Buenos Aires und das Opernhaus Zürich. Zuletzt war er als Ruggiero in „Alcina“ in einer Neuproduktion der Oper Lausanne zu sehen.

Er trat auch als Konzertsänger bei den Festspielen in Halle, Ludwigsburg, Innsbruck und Salzburg auf und arbeitete regelmäßig mit Dirigenten wie Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti und Christophe Rousset zusammen. Seine beeindruckende Diskographie umfasst die Titelrollen in Händels „Serse“, Glucks „Orfeo“ und „Ezio“, Pergolesis „Adriano in Syria“, Händels „Berenice“ und „Teseo“, Leonardo Vincis „Artaserse“ und „Catone in Utica“, Caldaras „La Concordia de' pianeti“, Hasses „Siroe, re di Persia“ sowie die Soloalben „Arias for Caffarelli“ und „Il maestro Porpora“.

Franco Fagioli hat außerdem gerade „Giulio Cesare“ für das Théâtre des Champs-Élysées gesungen, bevor er mit dem Ensemble Pomo d'oro für „Ariodante“ auf Tournee ging und sein europäisches Debüt als Dirigent in „Le Messie“ in Versailles und im Palau de

la Musica in Barcelona gab. Er unternahm eine Europatournee mit Mozart-Arien, Musikstücke, die er mit dem Kammerorchester Basel aufführte und die kürzlich bei Pentatone veröffentlicht wurden.



Stefan Plewniak

Stefan Plewniak

Stefan Plewniak est le fondateur et directeur artistique de l'orchestre Il Giardino d'Amore à Vienne, Cappella dell'Ospedale della Pietà Venezia et de l'orchestre Feel Harmony. Il est également le fondateur d'Èvoe Records et depuis la saison 2019/2020, il dirige régulièrement l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles.

Il a commencé à collaborer avec l'Opéra de chambre de Varsovie lors de la saison 2018/2019, l'inaugurant avec la production de l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck et dirigeant le gala de la 29^e édition du Mozart Festival à Varsovie. Lors de la saison 2020/2021, il revient pour prendre le poste de directeur musical de l'orchestre de l'Opéra de chambre de Varsovie – Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, et diriger l'opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau *Castor et Pollux*.

Stefan Plewniak a enregistré de nombreux albums de manière historiquement informée dont les plus grands albums de l'année selon les critiques.

En 2020, pour le label Château de Versailles Spectacles, Stefan Plewniak dirige l'Orchestre de l'Opéra Royal accompagné de Franco Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot pour un vibrant hommage à l'Opéra de Napoléon, *Giulietta e Romeo* de Zingarelli (CD et DVD parus le 27 août 2021). Pour ce même label il a enregistré *Scylla et Glaucus* de Leclair et les *12 Concerti di Parigi* de Vivaldi.

Stefan Plewniak, en tant que chef d'orchestre et professeur, collabore avec l'institut de cordes NOR59 à Oslo. Au cours des dernières années, il a également été invité comme chef d'orchestre et soliste au Carnegie Hall (New York) et au Salzbourg Mozarteum.

Diplômé des universités de Cracovie, Prague, Maastricht et Paris, il s'est produit dans les plus grandes salles du monde entier et a enregistré de nombreux albums avec des artistes de renommée internationale tels que Jordi Savall et Le Concert des Nations, William Christie, Les Arts Florissants et Giuliano Carmignola.

Stefan Plewniak is the founder and artistic director of the Vienna-based orchestra Il Giardino d'Amore, Cappella dell'Ospedale della Pietà Venezia and the Feel Harmony orchestra. He is also the founder of Ėvoe Records and since the 2019/2020 season has regularly conducted the Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles.

He first collaborated with the Warsaw Chamber Opera in the 2018/2019 season, inaugurating it with the production of Gluck's opera *Orphée et Eurydice* and conducting the gala of the 29th edition of the Mozart Festival in Warsaw. In the 2020/2021 season, he returned to take up the post of Music Director of the Warsaw Chamber Opera Orchestra – Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, and conduct Jean-Philippe Rameau's *opéra-ballet* *Castor et Pollux*.

Stefan Plewniak has recorded numerous historically informed albums, including the greatest albums of the year according to the critics. In 2020, for the Château de Versailles Spectacles label, Stefan

Plewniak conducted the Orchestre de l'Opéra Royal accompanied by Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot in a vibrant tribute to Napoleon's opera *Giulietta e Romeo* by Zingarelli (CD and DVD released on 27 August 2021). For the same label he has recorded Leclair's *Scylla et Glaucus* and Vivaldi's *12 Concerti di Parigi*.

As a conductor and teacher, Stefan Plewniak works with the NOR59 string institute in Oslo.

In recent years he has also been a guest conductor and soloist at Carnegie Hall (New York) and the Salzburg Mozarteum.

A graduate of the universities of Krakow, Prague, Maastricht and Paris, he has performed in the world's greatest concert halls and recorded numerous albums with internationally renowned artists such as Jordi Savall and Le Concert des Nations, William Christie, Les Arts Florissants and Giuliano Carmignola.

Stefan Plewniak ist der Gründer und künstlerische Leiter des Orchesters Il Giardino d'Amore in Wien, Cappella dell'Ospedale della Pietà Venezia und des Orchesters Feel Harmony. Er ist außerdem Gründer von Ėvoe Records und seit der Saison 2019/2020 dirigiert er regelmäßig das Orchester der Opéra Royal de Versailles.

Er begann seine Zusammenarbeit mit der Warschauer Kammeroper in der Saison 2018/2019, die er mit der Produktion von Glucks Oper „Orphée et Eurydice“ eröffnete und die Gala der 29. Ausgabe des Mozart Festivals in Warschau leitete. In der Saison 2020/2021 kehrte er zurück, um die Position des Musikdirektors des Orchesters der Warschauer Kammeroper – Musicae Antiquae Collegium Varsoviense zu übernehmen und Jean-Philippe Rameaus Opernballett „Castor et Pollux“ zu dirigieren.

Stefan Plewniak hat zahlreiche Alben auf historisch informierte Weise aufgenommen, darunter die von Kritikern als die größten Alben des Jahres bezeichneten. Für das

Label Château de Versailles Spectacles dirigierte Stefan Plewniak 2020 das Orchestre de l'Opéra Royal, begleitet von Franco Fagioli, Adèle Charvet und Philippe Talbot, für eine leidenschaftliche Hommage an Napoleons Oper „Giulietta e Romeo“ von Zingarelli (CD und DVD erschienen am 27. August 2021). Für das gleiche Label hat er Leclairs „Scylla et Glaucus“ und Vivaldis „12 Concerti di Parigi“ aufgenommen.

Stefan Plewniak arbeitet als Dirigent und Lehrer mit dem Streicherinstitut NOR59 in Oslo zusammen.

In den letzten Jahren war er außerdem als Gastdirigent und Solist in der Carnegie Hall (New York) und am Salzburger Mozarteum zu Gast.

Als Absolvent der Universitäten von Krakau, Prag, Maastricht und Paris ist er in den größten Konzertsälen der Welt aufgetreten und hat zahlreiche Alben mit international renommierten Künstlern wie Jordi Savall und Le Concert des Nations, William Christie, Les Arts Florissants und Giuliano Carmignola aufgenommen.



Orchestre de l'Opéra Royal

Orchestre de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Un orchestre c'est toute une histoire... ou bien une histoire à construire! C'est ce que tente le tout nouvel Orchestre de l'Opéra Royal, créé pour les représentations des *Fantômes de Versailles* en décembre 2019.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre du Château de Versailles sera régulièrement en fosse à l'Opéra Royal, mais également en géométrie variable pour des concerts et des enregistrements de notre Label discographique Château de Versailles Spectacles comme le *Stabat Mater pour deux castrats* (CD récompensé par un Diamant d'Opéra en 2021) porté par les deux contre-ténors Samuel Mariño et Filippo Mineccia et dirigé par Marie Van Rhijn. La fin de l'année 2020 se révèle être une période d'effervescence artistique pour l'Orchestre de l'Opéra Royal: loin d'être réduite au silence, la musique jaillit de toutes parts.

En effet, l'Orchestre enregistre Vivaldi, les *12 Concerti di Parigi* et *Le Quattro Stagioni* (CD et DVD paru en juillet 2021), dirigés par Stefan Plewniak, puis *La Senna Festeggiante* (disque paru en 2022), dirigé par Diego Fasolis. Toujours pour le label Château de Versailles Spectacles, il accompagne Franco Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot pour célébrer le bicentenaire de la mort de Napoléon avec un enregistrement des plus beaux airs de *Giulietta et Romeo* de Zingarelli (CD et DVD, paru le 27 août 2021 et récompensé du CHOC de Classica), mais aussi la soprano Florie Valiquette, et enfin, dirigé par Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, programme reprenant des oeuvres de compositeurs tels que Lully, Rebel et Rameau (paru en février 2022).

Théâtre de la vie monarchique puis républicaine, l'Opéra Royal de Versailles accueillit tout au long de son histoire des festivités (bals et banquets des mariages princiers), des opéras, des concerts et même... des débats parlementaires. Depuis 2009 les

spectacles, conçus dans cette perspective et pour ce lieu bien particulier, font revivre l'époque où Versailles était en Europe l'un des principaux foyers de la création musicale. Aujourd'hui, l'Opéra Royal accueille 100 représentations par saison musicale, des opéras mis en scène ou en version de concert, des récitals, des pièces de théâtre et des ballets: tous les grands noms et in-

terprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse. Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour, en réunissant les meilleurs instrumentistes des ensembles et orchestres prestigieux à travers l'Europe, avec pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Orchestre de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

An orchestra is a story... or a story to be written! This is what the brand new Orchestre de l'Opéra Royal, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in December 2019, is doing. Gathering musicians working regularly with the greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra will regularly be in the pit of the Royal Opera, but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat Mater pour deux castrats* (CD awarded an

Opera Magazine Diamond in 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van Rhijn. The end of the year 2020 proved to be a period of artistic effervescence for the Orchestre de l'Opéra Royal: the show must go on. Indeed, the Orchestra recorded Vivaldi, the *12 Concerti di Parigi* and *Le Quattro Stagioni* (CD and DVD released in July 2021), conducted by Stefan Plewniak, then *La Senna Festeggiante* (disk released in 2022), conducted by Diego Fasolis. Also with the Château de Versailles Spectacles

label, he accompanied not only Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot to celebrate the bicentenary of Napoleon's death with a recording of Zingarelli's most beautiful arias from *Giulietta and Romeo* (CD and DVD, released in August 2021 and awarded a Classica CHOC), and finally, conducted by Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, a programme featuring works by composers such as Lully, Rebel, Rameau (disk released in February 2022).

Theatre of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted throughout its history of multiple festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even... parliamentary de-

bates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centres of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets: all the great names and international performers follow on from one another on this prestigious stage. Strengthened by these high-level experiences, the Orchestre de l'Opéra Royal was born, bringing together the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.

Orchestre de l'Opéra Royal

unter der Schirmherrschaft von Madame Aline Foriel-Destezet

Das ganz neue Orchestre de l'Opéra Royal, das für die Vorstellungen von „Fantômes de Versailles“ im Dezember 2019 gegründet wurde, steht noch am Anfang seiner Geschichte... und trotz-

dem gibt es darüber viel zu sagen! Dieses Orchester des Schlosses von Versailles, das sich aus Musikern zusammensetzt, die regelmäßig mit den größten Dirigenten sowohl im barocken als auch

im romantischen Repertoire arbeiten, wird häufig im Orchestergraben der Opéra Royal zu Gast sein. In verschiedenen Besetzungen wird es aber auch für Konzerte und Aufnahmen unseres Plattenlabels Château de Versailles Spectacles spielen, wie das „Stabat Mater pour deux castrats“ (CD wurde 2021 mit einem Operndiamanten ausgezeichnet). Ende 2020 war für das Orchestre de l'Opéra Royal eine Zeit der artistischen Aufruhr: die Musik ertönte von Überall und wollte nicht zum Ausklingen gebracht werden. In der Tat nahm das Orchester nicht nur die „12 Concerti di Parigi“ und „Le Quattro Stagioni“ (CD und DVD erschienen im Juli 2021) von Vivaldi, unter der Leitung von Stefan Plewniak, sondern auch „Senna Festeggiante“, mit Diego Fasolis. Das Orchester begleitet ebenfalls für Château de Versailles Spectacles Franco Fagioli, Adèle Charvet und Philippe Talbot zur Feier des zweihundertsten Todestages von Napoleon mit einer Aufnahme der schönsten Arien aus Zingarellis „Giulietta und Romeo“ (CD und DVD, erschienen am 27. August 2021). Zuletzt begleitet es unter der Leitung von Reinhard Goebel

„Les Caractères de la Danse“, ein Repertoire, das Werke von Komponisten wie Lully, Rebel oder Rameau übernimmt (2022).

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer Geschichte immer wieder Schauplatz von Festlichkeiten (Bällen und Banketten für fürstliche Hochzeiten), Opern, Konzerten und sogar... Parlamentsdebatten. Seit 2009 erwecken die Aufführungen, die in diesem Sinne und für diesen ganz besonderen Ort konzipiert werden, die Zeit wieder zum Leben, in der Versailles eines der wichtigsten Zentren des Musikschaflens in Europa war. Heute finden in der Opéra Royal pro Saison 100 Aufführungen statt: szenische oder konzertante Opernaufführungen, Liederabende, Theaterstücke und Ballette. Eine ganze Reihe berühmter Künstler und internationaler Interpreten treten auf dieser renommierten Bühne auf. Das Orchestre de l'Opéra Royal wurde auf der Grundlage dieser hochkarätigen Ereignisse ins Leben gerufen. Es führt die besten Musiker aus berühmten Ensembles und Orchestern ganz Europas zusammen, mit dem Ziel, sich an die künstlerischen Projekte der Opéra Royal und ihrer Gastkünstler anzupassen.



Jardins du Grand Trianon, Versailles, 2024



Chœur de l'Opéra Royal

Chœur de l'Opéra Royal

En 2022, le Chœur de l'Opéra Royal fait ses débuts renforçant ainsi l'Orchestre de l'Opéra Royal. A l'occasion de cette nouvelle saison, le Chœur se produit dans dix productions variées. On peut notamment citer les quatre productions mises en scène à l'Opéra Royal: *Roméo et Juliette* de Zingarelli dans une mise en scène de Gilles Rico en octobre 2023, *Don Giovanni* de Mozart en novembre 2023, la version française de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart mis en scène par Michel Fau en mai 2024 et *Gloria e Imeneo* de Vivaldi en juin 2024 au Théâtre de la Reine.

Le Chœur collabore cette saison avec d'autres ensembles comme le Concert des Nations dirigé par Jordi Savall dans *l'Orfeo* de Monteverdi. Il se produit en tournée au Théâtre des Champs-Élysées et au Theater an der Wien avec Les Épopées dans *Alceste* de Lully.

Malgré sa création récente, le Chœur de l'Opéra Royal a déjà enregistré *Gloire Immortelle* sous la direction d'Hervé Niquet avec l'Orchestre de la Garde Républicaine, les hymnes de couronnement *The Crown* ainsi que *Dis-moi Vénus...*, récital d'airs issus des opéras baroques français avec la soprano Marie Perbost.

In 2022, the Chœur de l'Opéra Royal makes its debut, strengthening the Orchestre de l'Opéra Royal. In this new season, the Choir will perform in ten varied productions. These include four productions staged at the Opéra Royal: Zingarelli's *Giulietta e Romeo*

directed by Gilles Rico in October 2023, Mozart's *Don Giovanni* in November 2023, the French version of Mozart's *Entführung aus dem Serail* directed by Michel Fau in May 2024 and Vivaldi's *Gloria e Imeneo* in June 2024 at the Théâtre de la Reine.

This season, the Choir is collaborating with other ensembles such as the Concert des Nations conducted by Jordi Savall in Monteverdi's *Orfeo*. It will be touring the Théâtre des Champs-Élysées and the Theater an der Wien with Les Épopées in Lully's *Alceste*.

Despite its recent creation, the Chœur de l'Opéra Royal has already recorded *Gloire Immortelle!* conducted by Hervé Niquet with the Orchestre de la Garde Républicaine, the coronation anthems *The Crown* and *Dis-moi Vénus...*, a recital of arias from French baroque operas with the soprano Marie Perbost.

2022 gab der Chœur de l'Opéra Royal sein Debüt und verstärkte damit das Orchestre de l'Opéra Royal. In der neuen Saison tritt der Chor in zehn verschiedenen Produktionen auf. Zu nennen sind insbesondere die vier Produktionen, die an der Opéra Royal inszeniert werden: Zingarellis „*Giulietta e Romeo*“ in einer Inszenierung von Gilles Rico im Oktober 2023, Mozarts „*Don Giovanni*“ im November 2023, die französische Version von Mozarts „*Die Entführung aus dem Serail*“ in der Inszenierung von Michel Fau im Mai 2024 und Vivaldis „*Gloria e Imeneo*“ im Juni 2024 im Théâtre de la Reine.

Der Chor arbeitet in dieser Saison mit anderen Ensembles wie dem Concert des Nations unter der Leitung von Jordi Savall in Monteverdis „*Orfeo*“ zusammen. Auf Tourneen tritt er im Théâtre des Champs-Élysées und im Theater an der Wien mit Les Épopées in Lullys „*Alceste*“ auf.

Obwohl er erst vor kurzem gegründet wurde, hat der Chœur de l'Opéra Royal bereits „*Gloire Immortelle!*“ unter der Leitung von Hervé Niquet mit dem Orchestre de la Garde Républicaine, die Krönungshymnen „*The Crown*“ sowie „*Dis-moi Vénus...*“, ein Recital mit Arien aus französischen Barockopern mit der Sopranistin Marie Perbost, aufgenommen.



Scène et duo de Tebaldo e Isolina de M. Morlacchi, exécutés par Messieurs Veluti [sic] et Crivelli au Théâtre de la Fenice, Extrait du manuscrit de Tebaldo et Isolina, 1822



Sous le péristyle du Grand Trianon, Versailles, 2024

THE LAST CASTRATO

Arias for VELLUTI

LE DERNIER CASTRAT

1. Paolo Bonfichi (1769-1840)

Attila

Lotario

Qual mi circonda e agghiaccia
spettacolo d'orror! Ah! dove mai
s'ascondono gli oggetti
del mio tenero amor?
Forse in periglio giace la sposa?
Ah! forse langue il figlio?

Dolenti e care immagini
d'un infelice amor,
non accrescete i palpiti
del misero mio cor.

Vedrai quest'anima,
mio caro bene
alfin dimentica
di tante pene
per gioia insolita
a giubilar.
Vedrai etc.

1. Paolo Bonfichi (1769-1840)

Attila

Lothaire

Je suis glacé par ce
spectacle d'horreur! Ah! Où
se cachent les objets
de mon tendre amour?
L'épouse est-elle en danger?
Ah! Le fils se languit peut-être?

Douces et chères images
d'un amour malheureux,
mon cœur ne résistera pas à tant d'émois
malheureux.

Tu verras mon âme,
mon bien le plus cher
finira par oublier
tant de peines
pour se réjouir d'un bonheur
extraordinaire.
Tu verras, etc.

1. Paolo Bonfichi (1769-1840)

Attila

Lotario

What spectacle of horror
surrounds and chills me! Ah! wherever do
the objects of my tender love
lie hidden?
Does the bride perhaps lie in peril?
Ah! does the son perhaps languish?

Painful and cherished images
of an unhappy love,
do not increase the beating
of my tormented heart.

You will see this soul,
my beloved
at last forgetting
so many sorrows
as you rejoice
in a joy unknown.
You shall see...

1. Paolo Bonfichi (1769-1840)

Attila

Lotario

Was mich umgibt und
mich vor Entsetzen erschauern lässt!
Ach, wo nur sind
die Objekte
meiner zärtlichen Liebe versteckt?
Ist die Ehefrau womöglich in Gefahr?
Ach, womöglich verzehrt sich der Sohn?

Schmerzhaft und teure Bilder
einer unglücklichen Liebe,
verstärkt doch nicht das Rasen
meines elendigen Herzens.

Seht nur diese Seele,
mein Lieber,
nun endlich seid vergessen
die vielen Sorgen,
frohlockend nach ungewöhnlicher Freude
Seht nur usw.

2. Giuseppe Nicolini (1762-1842)

Balduino, duca di Spoleto

Balduino

Ma i figli miei... l'amata sposa...
oh dio!

Stato non v'è, no, più fatal del mio!

Vederla dolente
languir nell'affanno...

Ah! duol più tiranno
di questo non v'ha!

I teneri pegni
d'un candido affetto,
strapparmi dal petto
sol morte potrà.
Vederla etc.

3. Traiano in Dacia

Decebalo

Ah, se mi lasci, o cara,
nel tuo partire io sento
troppo crudel tormento,
che sospirar mi fa.
Perfide stelle ingrante,
non date all'idol mio
sì barbaro dolore,
se non volete, oh Dio!
aver di me pietà.
Tu sei il mio dolce amore,
la mia felicità.

2. Giuseppe Nicolini (1762-1842)

Baudouin, duc de Spolète

Baudouin

Mes enfants... mon épouse bien-aimée...
oh mon Dieu!

Il n'est pas d'état plus fatal que le mien!

La voir languir
dans l'angoisse...

Ah! Il n'est pas douleur plus tyrannique
que celle là!

Les tendres gages
d'une affection sincère,
seule la mort
peut les arracher de mon sein.
La voir, etc.

3. Trajan en Dacia

Décebalo

Ah, si vous me quittez, ma mie,
votre départ me cause
un tourment trop cruel,
qui me fait soupirer.
Astres perfides, ingrats
ne causez pas à mon idole
une barbare douleur,
si vous ne voulez pas, ô Dieu!
avoir pitié de moi.
Tu es mon doux amour,
mon bonheur.

2. Giuseppe Nicolini (1762-1842)

Balduino Duca di Spoleto

Balduino

But my children... the beloved bride...
oh God!

There can be no more fatal state than mine!

To see her languishing
in pain and distress...

Ah, there is no greater grief
than this!

The tender tokens
of a candid affection,
only death
can tear from my breast.
To see her...

3. Traiano in Dacia

Decebalo

Ah, if you leave me, O my beloved,,
in your departure I feel
too cruel a torment,
for breath – I sigh.
Perfidious ungrateful stars,
give not my beloved
such barbarous pain,
If thou wilt not, O God!
have pity on me.
You are my sweet love,
my happiness.

2. Giuseppe Nicolini (1762-1842)

Balduin, Herzog von Spoleto

Balduin

Aber meine Kinder ... geliebte Ehefrau ...
oh Gott! Nein, es gibt keinen schlimmeren

Zustand als den meinen!

Zu sehen, wie sie sich vor
Kummer verzehrt ...

Ach, es gibt keinen schlimmeren
Schmerz wie diesen!

Der zarte Pfand
einer aufrichtigen Liebe
kann nur der Tod aus
meiner Brust reißen.
Zu sehen usw.

3. Traiano in Dacia

Decebalo

Ach, wenn ihr mich verlasst, oh Liebste,
fühle ich bei eurem
Weggang allzu grausame Qualen,
die mich betrüben.
Böse, undankbare Sterne,
verleiht meinem Abgott
nicht solch barbarischen Schmerz,
wenn ihr nicht, oh Gott,
euch meiner erbarmen wollt.
Ihr seid meine süße Liebe,
mein Glück.

4. Carlo Magno

Vitekindo

Cinta d'oscure bende
già la notte s'avvanza,
e dal cimelio spco intorno spande
l'aere tenebroso,
che de' mortali in cor versa il riposo.
Misero me! Sol veglio
in braccio al mio dolor. Crudele amico,
fia dunque ver? Rosmida
ai giuramenti infida,
in questa selva istessa
conscia del primo affetto...
ad altro amante...
(con forza)
al rivale aborrito... Ah non mi regge
(con passione)
a questo passo il cor! Forse innocente...
Ma se Argiro non mente...
Io mi confondo...
Amor, patria, dover: che far degg'io?
Barbari dei,
che fiero stato è il mio!
Confuso... palpitante
incerto io movo il passo,
vado... ritorno... ahi lasso!
Senza trovar pietà.

Vitekindo

Ecco, o numi, compiuto
il decreto fatal
della mia sorte.
Perché tarda la morte
i miei mali a finir?

4. Charlemagne

Vitekindo

Enveloppée de sombres voiles
la nuit s'avance déjà,
et du cimetière l'air sombre
se répand alentour,
et verse le repos dans le cœur des mortels
Malheureux que je suis! Je suis seul
dans les bras de ma douleur. Ami cruel,
est-ce vrai? Rosmida
parjure à ses serments
dans cette même forêt
consciente de son premier amour...
pour un autre amant...
(Avec force)
au rival abhorré... Ah! mon cœur ne peut
(avec passion)
le supporter! Peut-être innocente...
Mais si Argiro ne ment pas...
Je ne sais plus...
Amour, patrie, devoir: que dois-je faire?
Dieux barbares,
dans quel état suis-je!
Confus... palpitant
J'avance incertain,
je vais... je reviens... hélas!
Sans trouver de pitié.

Vitekindo

Voici, ô dieux, que s'accomplit
le fatal arrêt
de mon destin.
Pourquoi la mort tarde-t-elle à mettre
un terme à mes maux?

4. Carlo Magno

Vitekindo

Cloaked in dark bandages
the night is already approaching,
and from the Cimmerian Cave
that dark air outflows,
which pours rest into the breast of mortals.
Wretched me! I stand alone
in the arms of my sorrow. Cruel friend,
is this true? Rosmida
treacherous to her oaths,
in this very wood,
aware of her first love...
to another lover...
(strongly)
to the abhorred rival... Ah! My heart
(with passion)
cannot bear it! Perhaps innocent...
But if Argiro does not lie...
My mind is a confusion...
Love, country, duty: what can I do?
Barbarian gods,
what a proud state is mine!
Confused... heart pounding,
uncertain, I make my move,
I go... I turn back... Alas, I falter!
No mercy do I find.

Vitekindo

Behold, O gods,
the fatal decree
of my fate is fulfilled.
Why does death delay
my pains to end?

4. Carlo Magno

Vitekindo

Mit dunklen Banden
naht schon die Nacht herbei,
und von dem düst'ren Andenken breitet sich
die finst're Luft aus,
die in das Herz der Sterblichen den Schlaf ergießt.
Ich Elendiger! Allein nur wache
ich mit meinem Schmerz. Grausamer Freund,
ist das wahr? Rosmida,
die heuchlerischen Schwüre
in diesem Wald,
bewusst der ersten Liebe ...
für einen anderen Liebhaber ...
(mit Nachdruck)
für den verhassten Rivalen ... Ach, mein Herz
(mit Leidenschaft)
hält das nicht aus! Vielleicht unschuldig ...
Aber wenn Argiro nicht lügt ...
Ich bin verwirrt ...
Liebe, Vaterland, Pflicht – was soll ich tun?
Barbarische Götter,
welch stolzer Zustand ist mein!
Verwirrt ... flatterhaft
unsicher setz ich den Schritt,
gehe ... kehre zurück ... ach dort oben!
Ohne Gnade zu finden.

Vitekindo

Seht, ihr Götter,
die verhängnisvolle Entscheidung meines
Schicksals ist besiegelt.
Warum verzögert der Tod
das Ende meines Leidens?

Oh patria! Oh sposa!
Nomi soavi un tempo, ori tristi oggetti
di spavento, e d'orror. Quella mi lascia
nel periglio maggior; questa infedele,
sol per desio di regno,
i giuramenti oblia; ed io frattanto
oppresso dal terror mi struggo in pianto.

Ah quando cesserà
di palpitarmi il cor,
se in ciel non v'è pietà
del mio dolor?

E ancor non viene Ergildo? Ebben si vada!
Ah! dall'affanno io sento l'alma mancar... vacilla
incerto il piè... manca la forza... e perdo
quasi l'uso de' sensi... oh ciel! Pietosa
a' miei sospir la morte
già la tomba mi schiude.
Hai vinto o sorte!
(*s'addormenta*)

Coro di Sacerdoti
Questo giorno tetro e nero
come mai finir dovrà?
Numi, ah voi, se giusti siete
opprimete l'empietà.
(*si ritirano*)

Carlo
Al mio poter t'arrendi.

Rosmida
Invan lo speri.
Sol Vitekindo adoro.

Carlo
Io voglio amor da te...

Oh patrie! Oh épouse!
Naguère doux noms, aujourd'hui tristes objets
d'effroi et d'horreur. Elle m'abandonne
dans le plus grand péril, cette infidèle,
dans le seul but de régner,
elle oublie les serments, et moi, pendant ce temps
écrasé par la terreur, je pleure.

Ah l quand mon cœur
cessera-t-il de battre
si le ciel n'a pas pitié
de ma douleur

Et Ergildo n'est pas encore là? Alors, partons!
Ah! L'angoisse écrase mon âme...
mon pas n'est pas sûr... je n'ai plus de force...
et je perds presque l'usage de mes sens... ô ciel!
La mort, compatissante à mes soupirs
m'ouvre déjà ma tombe.
Ô destin, tu as gagné!
(*Il s'endort*)

Chœur des prêtres
Quelle sera l'issue
de cette journée sombre et morne?
Dieux, si vous êtes justes
opprimez l'impiété.
(*Ils se retirent*)

Charles
Tu t'abandonnes à mon pouvoir.

Rosmida
C'est en vain que tu l'espères
J'adore seul Vitekindo.

Charles
Je veux ton amour...

Oh homeland! Oh wife!
Soft names once, now sad objects
of fear and horror. She leaves me
in the greatest peril; this unfaithful one,
only out of a desire to reign,
the oaths she forgets; and I meanwhile
oppressed with terror, I weep.

Ah when will my heart
cease to beat,
if in heaven there is no pity
for my pain?

And still Ergildo does not come? Well, let us set
off then! Ah, in my distress I feel my soul
abandoning me... flickering my feet faltering...
my strength failing... and I slowly lose the use
of my senses... oh heavens! Merciful to my sighs,
Death already opens the grave for me. O fate,
thou hast won!
(*falls asleep*)

Choir of Priests
This dark and gloomy day,
How shall it ever end?
Ye gods, ah ye, if ye be righteous,
vanquish iniquity.
(*they withdraw*)

Carlo
To my power you surrender.

Rosmida
In vain do you so hope.
Vitekindo alone do I love.

Carlo
I want love from you...

Oh Vaterland! Oh Ehefrau!
Einst süße Namen, jetzt traurige Objekte
des Schreckens und des Grauens. Sie verlässt mich
in der größten Gefahr; diese Treulose vergisst nur
aus Lust an der Herrschaft ihre Schwüre; und ich,
inzwischen von Schrecken bedrückt,
zerfließe in Tränen.

Ach, wann wird mein
Herz aufhören zu schlagen,
wenn im Himmel kein Mitleid
mit meinem Schmerz ist?

Und Ergildo kommt immer noch nicht? Nun
denn, auf geht's! Ach! Vor Kummer spüre ich,
wie meine Seele versagt ... unsicher schwanke
ich auf meinen Füßen ... mir fehlt die Kraft ...
und ich verliere fast den Gebrauch meiner
Sinne ... oh Himmel! Gnädig gegenüber meinen
Seufzern öffnet der Tod schon das Grab. Du hast
gewonnen, oh Schicksal! (*schläft ein*)

Chor der Priester
Wie soll dieser triste und düstere
Tag nur jemals enden?
Götter, ach ihr, wenn ihr rechtschaffen seid,
untersagt die Ungerechtigkeit.
(*ziehen sich zurück*)

Carlo
Meiner Macht unterwerft ihr euch.

Rosmida
Ihr hofft vergebens.
Nur Vitekindo verehere ich.

Carlo
Ich wünsche mir eure Liebe ...

Rosmida

Lasciami e mira
come ad amarti imprendo.
(*traendo uno stile*)

Vitekindo (*s'alza smanioso*)

T'arresta, anima mia,
io ti difendo!
Ove son? Che m'avvenne?
I sacerdoti...
Fedel Rosmida?... ed il rival cotanto
al viver mio funesto...
Vincasi alfine
quest'amara incertezza,
e non m'arresti
l'orror di certa morte.
È caro al ciel,
chi sa morir da forte.
Lo sdegno io non pavento
del vincitor crudele;
io morirò contento
se al primo amor fedele
trovo il mio bene ancor.
Ah! sfido in tal momento,
o sorte, il tuo rigor!
Ah! di speme amica un raggio,
sommi dei, mi scende in seno!
Il mio core omai sereno
torni in pace a respirar;
più non vegga il mio coraggio
il rivale a vacillar.

Rosmida

Laisse-moi et vois
comment je vais apprendre à t'aimer
(*Dessine un modèle*)

Vitekindo (*se lève avec empressement*)

Arrête-toi, mon âme,
je te défends!
Où suis-je? Que m'est-il arrivé?
Les prêtres...
La fidèle Rosmida?... et le rival...
si fatal à ma vie
Que cette amère incertitude
soit enfin levée,
et que l'horreur d'une mort
certaine ne m'arrête pas.
Il est cher au ciel celui
qui sait mourir.
Je ne crains pas la colère
du cruel vainqueur;
je vais mourir heureux
si je trouve encore mon bien
dans le premier amour fidèle.
Ah! En ce moment, ô destin,
je défie ta rigueur!
Ah! un rayon d'espoir ami,
grands dieux,
descends sur mon sein!
Que mon cœur serein respire maintenant en paix;
que mon courage ne voie plus vaciller
le rival.

Rosmida

Let me go and see
how I learn to love you.
(*drawing a dagger*)

Vitekindo (*risés up furiously*)

Hold, my beloved,
I shall defend you!
Where am I? What has happened to me?
The priests...
Faithful Rosmida?... and the rival
so fatal to my life...?
Let this bitter uncertainty
at last be overcome,
and let not the horror
of certain death stop me.
Dear to heaven is he who knows
how to die strong.
I do not fear the cruel
victor's indignation,
I shall die happy
if I find my dearest
still in the first faithful love.
Ah! at such a moment
O Fate, I defy your cruel decree!
Ah, a ray of friendly hope,
great gods, descends into my bosom!
Let my serene heart now return
in peace to breathe;
let my rival's courage
waver.

Rosmida

Lasst mich los und staunt,
wie ich euch lieben lernen werde.
(*zückt ein Stilett*)

Vitekindo (*erhebt sich sehnsuchtsvoll*)

Ich halte euch auf, meine Seele,
ich verteidige euch!
Wo sind sie? Was geschah mir?
Die Priester ...
Treue Rosmida? ... und der Rivale soviel
zum Leben über mein Unglück ...
Überwunden soll werden endlich diese bittere
Ungewissenheit, und der Schrecken des sicheren
Todes wird mich nicht aufhalten.
Dem Himmel ist's
lieb, wer weiß als starker Mann zu sterben.
Den Zorn des
grausamen Siegers fürcht ich nicht;
werd glücklich sterben,
wenn ich in der ersten treuen Liebe
mein Gutes noch find.
Ach, ich trotze
in einem solchen Augenblick,
oh Schicksal, deiner Strenge!
Ach, der freundlichen Hoffnung ein Strahl,
große Götter, steigt herab in meinen Schoß!
Möge mein heiteres Herz
nun wieder in Frieden atmen,
möge mein Mut nicht sehen,
wie mein Rivale schwankt.

5. Saverio Mercadante (1795-1870)

Andronico

Andronico

Dove m'aggio? E quale
spaventevol fantasma incalza e preme
gli incerti passi miei?
Qual aura è questa,
o prence, e dove sei?
Tra le sirti e le fiere
dell'inospita Libia?
Potessi almen dal core
strappar la dolce imago!
Che dico! Ah, da quel giorno
che sposa in
un data mi fosti e tolta,
bella Irene, cagion de' miei sospiri,
in me vivi,
e vivrai finch'io respiri.

Era felice un dì, a te volava il cor:
la speme mia fallì; misero amor!
L'ardente mio desir l'alma
frenar non sa;
Cielo, sì rio martir
qual fine avrà?
Era felice etc.

Coro di Bulgari

O giorno fortunato
propizio a noi lampeggi
pago ogni cor festeggi
in dolce ilarità.

Andronico

Che sento?

5. Saverio Mercadante (1795-1870)

Andronicus

Andronicus

Où suis-je? Et quel
fantôme effrayant hante et presse
mes pas incertains?
Quelle est cette brise,
ô Prince, et où es-tu?
Parmi les sirtes et les bêtes
de l'inhospitalière Libye?
Pourrais-je au moins de mon cœur
arracher cette douce image?
Mais que dis-je? Ah, depuis le jour
où tu m'as épousé
et où tu me fus enlevée,
belle Irène, cause de mes soupirs,
tu vis en moi,
et tu vivras jusqu'à mon dernier souffle.

Un jour heureux, mon cœur s'est envolé vers toi
mon espoir a échoué; malheureux amour!
Mon cœur ne peut retenir
mon ardent désir
Ciel, quelle sera la fin
d'un tel martyre?
Elle était heureuse, etc.

Chœur de Bulgares

Ô jour heureux,
les éclairs sont propices à notre passage,
que tous les cœurs célèbrent
dans une douce gaieté.

Andronicus

Qu'entends-je?

5. Saverio Mercadante (1795-1870)

Andronico

Andronico

Where do I wander? And what
dreadful phantom haunts and presses
my uncertain steps?
What aura is this,
O prince, and where are you?
Between the perilous reefs and beasts
of hostile Libya?
Could I at least tear
the sweet image from my heart!
What am I saying! Oh, since that day
that you were married
to me on one date,
beautiful Irene, cause of my sighs
you live in me,
and will live as long as I breathe.
She was happy one day, he heart flew to you:
My hope failed; miserable love!
My ardent desire my soul knows
not how to restrain;
O heaven, what end will
such riotous martyrdom have?
She was happy....

Chorus of Bulgarians

O fortunate day
propitious to us
let every heart celebrate
in sweet lightness.

Andronico

What do I hear?

5. Saverio Mercadante (1795-1870)

Andronico

Andronico

Wohin soll ich gehen? Und welch
furchtbares Gespenst verfolgt und bedrängt
meine unsicheren Schritte?
Was ist das für ein Hauch,
oh Fürst, und wo seid ihr?
Zwischen Syrte und den Tummelplätzen
des unwirtlichen Libyens?
Könnte ich doch wenigstens
das süße Bild aus meinem Herzen reißen!
Was sage ich da? Ach, seit jenem Tage,
an dem ihr verheiratet und mir genommen
wurdet,
schöne Irene, die Ursache meiner Seufzer,
lebtet ihr in mir, und werdet leben,
solange ich atme.

Es war ein glücklicher Tag, das Herz flog zu euch:
Meine Hoffnung wich dahin; elendige Liebe!
Mein glühendes Verlangen
die Seele weiß nicht, sich zu zügeln, oh
Großgütiger,
welch' Ende soll solch eine Pein nehmen?
Es war ein glücklicher usw.

Chor der Bulgaren

Oh glücklicher Tag,
der uns wohlgesonnen, funkelt
erfüllt, und jedes Herz feiert
in süßer Heiterkeit.

Andronico

Was hör ich da?

Coro di Bulgari

I nostri preghi Cesare in oggi udrà:
Marziano i voti fervidi
al trono innalzerà.

Andronico

Sì bel contento in giubilo
con voi divido, o caro,
e fra lusinghe amabili
l'alma mia brillando va.

Coro

Difendi al trono, o principe,
la nostra fedeltà.

Andronico

Sì bel contento etc.

6. Coro di romiti

Di grida insolite
lungo clamor...
D'armi fragor
l'aure ferì.
Funestì dì!
Che mai sarà?
Ma fra il sonno delle tombe,
nel pacifico ritiro,
importuno uman deliro
qui non osi penetrar.
(entrano nel cenobio)

Andronico

O solinghe dimore, o dolci asili
di virtù, d'innocenza, io vi saluto.
L'aura che lusinghiera
sibila fra le piante,
dell'onda il mormorio, l'alta che regna

Chœur de Bulgares

Nos prières César entendra aujourd'hui:
Marziano élèvera des vœux fervents
jusqu'au trône.

Andronicus

Je partage avec toi, ô ma chère,
un si beau contentement dans la jubilation,
et au milieu d'aimables flatteries
mon âme resplendit.

Chœur

Défends jusqu'au trône, prince,
notre fidélité.

Andronicus

Je partage avec toi, ô ma chère, etc.

6. Chœur des ermites

Une longue clameur
de cris inhabituels...
Du fracas des armes
les souffles blessés.
Ô jour funeste!
Qu'importe?
Mais le douloureux délire de l'homme
n'ose s'aventurer
dans la retraite paisible
dans le sommeil des tombeaux.
(Ils entrent dans le monastère)

Andronicus

Ô demeures solitaires, Ô doux asiles de la
vertu, de l'innocence, je vous salue.
La brise flatteuse
siffle entre les plantes,
le murmure des vagues, la douce

Chorus of Bulgarians

Our prayers Caesar will hear today:
Marziano will the fervent vows
to the imperial throne.

Andronico

Such lovely contentment in jubilation
with you I share, O beloved
and amid precious splendour
my soul goes forth and shines.

Chorus

Defend our loyalty, O prince,
to the throne.

Andronico

Yes, happy am I...

6. Choir of Romites

Strange cries
heard through the clamour...
And thundering weapons
the wounded souls.
Dreadful day!
What could it be?
But amidst the sleep of the graves,
in peaceful retreat,
importunate human delusion
dare not penetrate here.
(they enter the monastery)

Andronico

O lonely dwellings, O sweet asylums
of virtue, of innocence, I greet you.
The enchanting breeze
whistling through the plants,
the murmur of the waves, the deep tranquillity

Chor der Bulgaren

Unsere Gebete, Cäsar werden heute erhört:
Marziano, die inbrünstigen Stimmen
zum Thron erheben sich.

Andronico

Ja, solch schöne Zufriedenheit im Jubel
teile ich mit euch, oh Liebster,
und inmitten der lieblichen Verlockungen
entschwindet meine strahlende Seele.

Chor

Verteidigt den Thron, oh Prinz,
unsere Treue.

Andronico

Ja, solch schöne Zufriedenheit usw.

6. Chor der Klausner

Ungewöhnliche Rufe
langes Geschrei ...
tosender Waffenlärm
verwundete Aura.
Welch unheilvoller Tag!
Was kann das sein?
Doch zwischen dem Schlaf der Gräber,
in friedlicher Zurückgezogenheit,
quälendes menschliches Delirium,
hier wagt ihr nicht einzudringen.
(betreten das Kloster)

Andronico

Oh einsame Heimstätten, oh süße Zuflucht der
Tugend, Unschuld, ich grüße euch.
Die Aura,
flüsternd die Pflanzen umschmeichelt,
das Rauschen der Wellen, welch Stille

tranquillade in questo
 venerando recesso
 invitano al riposo il core oppresso.
 Ah sì, qui, solo, ignoto
 fra l'ombra taciturne
 e i sacri marmi
 oblio me stesse ed il furor dell'armi.
 Soave immagina,
 d'amor, di pace,
 tu spiri all'anima
 dolce vigor.
 Se tal delizia
 m'invidi, o cielo,
 è troppo barbaro
 il tuo rigor.
 Soave etc.

Ma che dico? che fo? Vadasi omai.
 Mura natie, grandezze avite,
 addio.
 Tolgo a' vostri contenti
 l'ingrato testimon de' tormenti.
 Volgasi a quella soglia.
(s'incammina al cenobio e n'esce)

Sacerdote

Ferma, chi sei, che vuoi?
 Tu mostri in volto
 sembianza di pietà...
 Quali novelle
 ci rechi di Bisanzio?

Andronico

Infaste assai:
 tutto è perduto.

tranquillité qui règne
 dans ce vénérable lieu solitaire
 invitent le cœur opprimé au repos.
 Ô oui, ici, seul, inconnu
 au milieu des ombres silencieuses
 et des marbres sacrés
 je m'oublie et j'oublie la fureur des armes.
 Douce image,
 d'amour, de paix,
 tu insuffles à l'âme
 une douce vigueur.
 Si tu m'envies un tel plaisir
 ô ciel,
 ta rigueur
 est trop barbare.
 Douce image, etc.

Mais que dis-je? Que fais-je? Allons murs
 qui m'ont vu naître, grandeurs ancestrales,
 adieu.
 J'enlève à votre satisfaction
 le témoin ingrat des tourments.
 Je me tourne vers ce seuil.
(Il s'avance vers le monastère et sort)

Le Prêtre

Arrêtez, qui êtes-vous, que voulez-vous?
 Un semblant de pitié
 paraît sur votre visage...
 Quelles nouvelles nous apportez-vous
 de Byzance?

Andronicus

De très mauvais augure:
 tout est perdu.

that reigns in this
 in this venerable recess
 inviting the oppressed heart to rest.
 Ah yes, here, alone, unknown
 among the taciturn shadows
 and sacred marbles
 I forget myself and the fury of war.
 Gentle image,
 of love, peace,
 you breath into the soul
 sweet vigour.
 If you envy me
 such delight, O heaven,
 thy rigour
 is too barbarous.
 Gentle....

But what am I saying? What am I doing? Go now.
 Native walls, ancestral grandeur, f
 arewell.
 I remove from your contentment
 the ungrateful witness of torment.
 Go now to that threshold.
(walks to the monastery and exits)

Priest

Stop, who are you, what do you want?
 You show in face
 an appearance of compassion...
 What's news do you
 bring us of Byzantium?

Andronicus

Woeful to tell:
 all is lost.

an diesem
 altehrwürdigen Ort,
 die das bedrückte Herz verweilen lassen.
 Ach ja, hier nur, unbekannt
 zwischen stillen Schatten
 und dem heilige Marmor
 vergesse ich mich selbst und die Wut der Waffen.
 Welch lieblich Bild
 der Liebe, des Friedens,
 ihr schenkt der Seele
 süße Kraft.
 Wenn du mich um solche
 Wonne beneidest, oh Himmel,
 so ist deine Strenge zu
 barbarisch.
 Welch lieblich usw.

Was soll ich sagen? Was soll ich tun? Geht jetzt.
 Heimatliches Gemäuer, altehrwürdige Pracht,
 adieu.
 Dem, was ihr sagtet, entnehme
 ich das undankbare Zeugnis der Pein.
 Tretet an diese Schwelle.
(geht zum Kloster und tritt wieder heraus)

Priester

Halt, wer seid ihr, was wollt ihr?
 Ihr Antlitz
 zeugt von Mitleid ...
 Welch Neuigkeit
 bringt ihr uns aus Byzanz?

Andronicus

Welch Unglück:
 alles ist verloren.

Sacerdote

E Andronico?

Andronico

Infelice!

Non chiedermi di lui.

Sacerdote

Tu tremi? Parla...

Dimmi... che miro?

Quell'aspetto! Oh Dio!

Di quella voce il suono...

Andronico tu sei?

Andronico

Sì, il prence io sono:

al popolar tumulto

m'involo...

Tutti i romiti

A' piedi tuoi

ci prostriam, signor; vivi fra noi.

Andronico

Sorgete, miei cari;

vi stringo al mio seno:

qui cessano almeno

le pene del cor.

Qui tenera fede,

ritrovo contento:

oh giorno! oh momento di gioia e d'amor.

Coro

In calma respira dal lungo dolor

Coro (voci di lontano)

Andronico...

Le Prêtre

Et Andronicus?

Andronicus

Malheureux!

Ne m'interroge pas sur lui

Le Prêtre

Tu trembles? Parle...

Dis-moi... que vois-je?

Quelle allure! Ô Dieu!

Le son de cette voix...

Es-tu Andronicus?

Andronicus

Oui, je suis le Prince:

Dans le soulèvement populaire

je me suis dissimulé...

Tous les ermites

À tes pieds nous nous prosternons,

seigneur, viens vivre parmi nous.

Andronicus

Levez-vous, mes chers;

je vous serre sur mon sein:

Ici, au moins, cessent

les peines du cœur.

Ici, la foi se maintient

je retrouve le bonheur:

ô jour! ô moment de joie et d'amour.

Chœur

Dans les respirations calmes d'une longue douleur

Chœur (voix lointaines)

Andronicus...

Priest

And Andronico?

Andronico

Miserable!

Do not ask me about him.

Priest

Are you trembling? Speak...

Tell me... what before me do I see?

That look! Oh God!

The sound of that voice...

Andromico, is it thee?

Andronico

Yes, 'tis I, the prince:

to the tumult of the people

do I fly...

All the Romites:

At your feet

we bow, down O lord; live among us.

Andronico

Arise, dear friends;

I clasp you to my breast:

here, at least,

the pains of the heart do cease.

Here tender faith,

I find contentment once again:

oh day! oh moment of joy and love.

Chorus

Breathe calmly from long sorrow

Chorus (distant voices)

Andronico...

Priester

Und Andronico?

Andronico

Der Elendige!

Fragt nicht nach ihm.

Priester

Zittert ihr? Sprecht ...

Sagt mir ... was sehe ich?

Welch Anblick! Oh Gott!

Der Klang dieser Stimme ...

Andronico, seid ihr's?

Andronico

Ja, der Fürst bin ich:

auf ins Volksgetümmel

entswinde ich ...

Alle Klausner

Zu ihren Füßen, Herr,

legen wir uns nieder; lebt unter uns.

Andronico

Erhebt euch, meine Lieben;

ich drücke euch an meine Brust:

Hier hat zumindest

die Pein des Herzens ein Ende.

Hier zarter Glaube,

erlange ich wieder Freude:

Oh Tag! Oh Moment der Freude und der Liebe.

Chor

Sanft atmen vom langen Leid

Chor (Stimmen aus der Ferne)

Andronico ...

Andronico

Quai voci?

Coro (*voci più vicine*)

Andronico...

Andronico

Che fia?

Marziano

Vieni, eroe: secreta via
alla reggia ci trarrà.

Andronico

Alla reggia? E chi t'invia?

Marziano

Questa gemma tel dirà.

Andronico

Come! Irene vuol vedermi?

Ah si voli... o cor, tu cedi?

Che farò? Marziano, credi?

Sì, l'eroe ti seguirà.

I romiti

Resta, o prence, a nuovo rischio
tu cimenti il tuo gran cor

Marziano coi bulgari

Vieni, o prence, in tuo sostegno
hai de' Bulgari il valor.

Andronico

Non tradirmi, o bella speme,
la mia fé mercede avrà.

Rivedrò l'amato bene,

lieto il core esulterà.

Non tradirmi etc.

Andronicus

Ces voix?

Chœur (*voix plus proches*)

Andronicus...

Andronicus

Qu'est-ce?

Marziano

Viens héros, le chemin secret
nous mènera au palais.

Andronicus

Au palais? Et qui vous envoie?

Marziano

Cette pierre précieuse te le dira.

Andronicus

Mais comment! Irène veut-elle me voir?

Ah, oui voles... Ô cœur, vas-tu céder?

Que faire? Marziano, tu le crois?

Oui, le héros te suivra.

Les ermites

Reste, ô Prince, tu mets ton immense cœur
de nouveau en danger

Marziano avec les Bulgares

Viens, ô Prince, tu as pour te soutenir.
la vaillance des Bulgares

Andronicus

Ne me trahis pas, ô juste espoir,
ma foi sera récompensée

Je vais revoir ma bien-aimée,

mon cœur exultera.

Ne me trahis pas, etc.

Andronico

What voices are these?

Chorus (*voices closer*)

Andronico...

Andronico

What is it?

Marziano

Come, hero: let us secret away
to the palace.

Andronico

To the palace? And who sends you?

Marziano

This gem will tell you.

Andronico

How! Does Irene wish to see me?

Ah, my heart, to fly away or now to yield?

What shall I do? Marziano, do you believe it?

Yes, the hero will follow you.

Romites

Stay, O prince, at new risk
do you try thy great heart

Marziano with the Bulgarians

Come, O prince, in thy support
thou hast the valour of the Bulgarians.

Andronico

Betray me not, O beautiful hope,
my faith shall not be placed in vain.

I shall see my beloved again,

and glad shall my heart rejoice.

Betray me not...

Andronico

Was sind das für Stimmen?

Chor (*Stimmen in der Nähe*)

Andronico ...

Andronico

Was ist passiert?

Marziano

Kommt, Held: Der geheime Weg
zum Palast wird uns führen.

Andronico

Zum Palast? Und wer schickt euch?

Marziano

Dieser Edelstein wird es euch sagen.

Andronico

Wie? Will Irene mich sehen?

Ach, ihr fliegt dahin ... oh Herz, gebt ihr auf?

Was soll ich tun? Marziano, meint ihr wirklich?

Ja, der Held wird euch folgen.

Die Klausner

Bleibt, oh Fürst, ihr setzt euer großes Herz
erneut aufs Spiel

Marziano mit Bulgaren

Kommt, oh Fürst, ihr habt die Unterstützung
der Bulgaren an eurer Seite.

Andronico

Verratet mich nicht, oh schöne Hoffnung,
mein Glaube soll sich lohnen.

Ich werde meine Liebste wiedersehen,

das Herz wird sich erfreuen.

Verratet mich nicht usw.

I romiti

Resta, o prence, acerbo fato
periglioso è provocar.

Marziano coi bulgari

Sì, potrai col nostro braccio
il tuo fato debellar.

Les ermites

Restez, ô Prince, il est
dangereux de provoquer un destin amer

Marziano avec les Bulgares

Oui, avec notre aide
tu peux vaincre ton destin

Romites

Stay, O prince, 'tis dangerous
to provoke bitter fate.

Marziano with the Bulgarians

Yes, with our arm
thy fate to vanquish.

Die Klausner

Bleibt, oh Prinz, bitteres Schicksal,
gefährlich ist's zu provozieren.

Marziano mit Bulgaren

Ja, mit unserer Macht
werdet ihr euer Schicksal bezwingen können.

7. Francesco Morlacchi (1784-1841)

Tebaldo e Isolina

Tebaldo

Notte tremenda, orribil notte! Oh! fossi
tu l'estrema per me! Di morte in seno
avrebbero fine i miei tormenti almeno!
Cessò il tumulto: avversa ognor la sorte
i disegni tradì del genitore:
i suoi fuggiro... e in mezzo a tanto orrore
di lui che avvenne mai?

Invano io ne cercai. Forse? Si trovi,
si salvi, si divida il suo destino.

(con passione)

E poi, senza Isolina...
Morir...

(deliberato s'avvia

- odesi dal palazzo preludio d'arpa)

Ciel! Qual concerto?

(si ferma, lo ascolta, e con tenerezza)

Lo conosco: lo sento nel mio core...

È la mano d'Isolina,

è il suon d'amore.

Tal quella prima

volta ch'io l'intesi,

e che di lei m'accesi, era l'incanto...

7. Francesco Morlacchi (1784-1841)

Tebaldo et Isoline

Tebaldo

Nuit terrible, nuit horrible ! Ô! Si tu étais la
dernière pour moi ! Au moins mes tourments
prendraient fin avec la mort dans mon sein !
Le tumulte s'est tu : le destin contraire trahit
toujours les desseins des parents :
Il fuit... et au milieu de tant d'horreur
que lui est-il arrivé ?

En vain je l'ai cherché. Peut-être ?

Qu'on le retrouve le sauve, partage son destin.

(avec passion)

Et puis, sans Isoline...
Mourir...

(Il part délibérément - on entend un prélude

à la harpe depuis le palais)

Ciel! Quel concert ?

(Il s'arrête, l'écoute, et avec tendresse)

Je le connais, je le ressens dans mon cœur...

C'est la main d'Isolina,

c'est le son de l'amour.

Tel fut l'enchantement

de la première fois que je

l'entendis, et que j'en fus charmé... Mais alors,

7. Francesco Morlacchi (1784-1841)

Tebaldo e Isolina

Tebaldo

Night, horrid and tremendous night! Oh, that
thou wert The last to me! In the bosom of death
my sorrows might at least hope to be hushed!
The tumult has ceased: fate has ever been adverse
to the projects of my father:
his followers fled — and amidst so many horrors
What has become of him? In vain have I sought
him — perhaps if I could find him, I might save
him, I might share his destiny;

(with passion)

And then, without Isolina...
I might die...

(when on the point of going,

he hears from the palace the prelude of a harp)

Heavens! What music is that?

(he stops, listens to it, and then with tenderness,)

I know it; I feel it in my heart...

It is the hand of Isolina,

it is the sound of love.

Such was the enchanting

strain the first time

I heard her, when she awakened my love.

7. Francesco Morlacchi (1784-1841)

Tebaldo und Isolina

Tebaldo

Eine furchtbare Nacht, eine schreckliche Nacht!
Oh! Wärt ihr das Höchste für mich!
Vom Herzeleid würden meine Qualen wenigstens
enden! Der Aufruhr war vorbei – das Schicksal
verraten: die eigenen dahin ... und was geschah
inmitten von so viel Grauen mit ihm?
Vergeblich habe ich danach gesucht. Vielleicht?
Findet, rettet, teilt euer Schicksal.

(mit Leidenschaft)

Und dann, ohne Isolina ...
Sterben ...

(setzt sich bewusst in Gang - Harfenklänge

ertönen aus dem Palast)

Himmel! Welch Wohlklang?

(hält inne, hört zu und mit Zärtlichkeit)

Ich kenne es: Ich spüre es in meinem Herzen...

Es ist die Hand von Isolina,

es ist der Klang der Liebe.

So verzaubert war ich,

als ich sie zum ersten Mal hörte

und von ihr entflammt wurde ...

Ma allor era felice.
 Or triste, e sola,
 forse a me pensa,
 e il suo dolor consola.
 Caro suono lusinghier,
 dolce ognor mi scendi al cor;
 tu richiami al mio pensier
 i piacer d'un casto amor...
 Quel bel dì, che ci rapi
 di sua pura voluttà...
 Dove andò, mio ben, quel dì?
 Ah! mai più ritornerà.

8. Gioachino Rossini (1792-1868)
Il vero omaggio (Verona 1822)
 «Al conforto inaspettato»

Alceo
 Sai ch'Adige sovente
 dall'alpina sorgente,
 per sentier tortuoso,
 sboccando rovinoso,
 rompe gli argini suoi, sdegna la sponda,
 e i pingui campi, e i verdi prati inonda:
 il colono, il pastor trepida allora,
 palpita, si scolora,
 che vede a un punto sol rapirsi tutto
 di sue fatiche il frutto:
 Co' mesti figli insieme
 piange il suo danno, e povertà lo preme.
 Ne scampo avria, se del Signor pietoso
 magnanimo soccorso
 pronto non fosse a deviarne il corso.

elle était heureuse.
 Désormais, elle est triste et seule,
 peut-être pense-t-elle à moi,
 et console sa peine
 Chère musique enchanteresse douce
 à chaque fois que tu descends dans mon cœur
 tu rappelles à ma pensée
 les plaisirs d'un chaste amour...
 Ce beau jour qui nous a ravis
 par sa pure volupté...
 Où s'en est-il allé là?
 Ah! Jamais il ne reviendra.

8. Gioachino Rossini (1792-1868)
Le véritable hommage (Vérone 1822)
 «Devant ce réconfort inattendu»

Alceo
 Vous le savez, souvent l'Adige
 de la source alpine
 par un chemin sinueux
 se déverse, en flots fatals
 rompt ses berges, dédaigne la rive,
 inonde les champs et les vertes prairies:
 Le pâtre, pasteur tremble alors
 palpite, blêmit,
 voyant soudain s'évanouir
 tout le fruit de son labeur:
 avec ses enfants attristés,
 écrasé par la misère il se lamente sur les dégâts.
 Il n'y aurait pas échappé, si le Seigneur compatissant
 d'un magnanime secours
 n'avait été prêt à en détourner le cours.

But then she was happy.
 Now sad and solitary,
 Perhaps she thinks on me,
 and consoles her sorrows.
 Thou dear, thou magic sound,
 How sweetly dost thou sink into my heart!
 Thou recallest to my mind
 the pleasures of an innocent love —
 That blest day, when she first inspired
 my bosom with pure delight.
 Ah, whither is my beloved gone? that day
 Ah! ne'er will it return again.

8. Gioachino Rossini (1792-1868)
The True Homage (Verona 1822)
 “Al conforto inaspettato”

Alceo
 You know that Adige,
 while flowing from its alpine source,
 through its twisted course,
 very often breaks its banks, disdains
 the dams and flood our rich fields
 and our green meadows:
 then the farmer and the shepherd are
 fearful, they quiver, they grow pale
 because they see all of a sudden
 the fruit of their toil taken away;
 they cry over their ruin next to their
 children and poverty assails them.
 They would not escape their lot
 if our merciful Lord
 did not readily help them.

Aber damals war sie
 glücklich. Jetzt,
 wo sie traurig und allein ist, denkt sie
 vielleicht an mich, und ihr Kummer tröstet sie.
 Lieber schmeichelhafter Klang,
 Lieblichkeit jedes Mal, die mir ins Herz steigt;
 du erweckst in meinen Gedanken
 die Freuden einer keuschen Liebe ...
 Dieser schöne Tag, der uns die
 pure Freude nahm ...
 Wohin ging er, mein Liebster, an jenem Tag?
 Ach, er wird nie mehr zurückkehren.

8. Gioachino Rossini (1792-1868)
Die wahre Huldigung (Verona 1822)
 „Beim unerwarteten Trost“

Alceo
 „Weißt du, dass die Etsch oft
 von ihrer alpinen Quelle,
 durch ihren gewundenen Weg,
 tobend und ungestüm,
 ihre Dämme einreißt, das Ufer verachtet
 und die fruchtbaren Felder und grünen Wiesen
 überschwemmt?
 Dann zittern die Bauern und Hirten,
 sie beben, werden blass, denn sie sehen, wie auf einen
 Schlag die Frucht ihrer Mühen geraubt wird:
 Zusammen mit ihren betrubten Kindern beklagen sie
 ihren Verlust, und die Armut lastet schwer auf ihnen.
 Kein Entrinnen gäbe es, wäre da nicht die
 großmütige Hilfe des barmherzigen Herrn
 der den Lauf des Wassers ablenkt.

Al conforto inaspettato
 sorge speme in ogni core
 il colono, ed il pastore
 torna lieto a respirar;
 e contento, e fortunato,
 alla valle, al colle, al prato,
 del benefico signore
 fa la gloria risuonar.
 E della tenera
 prole innocente,
 che ode ripeterla
 così sovente,
 nell'alma ingenua
 rimane impressa:
 l'impara anch'essa
 a replicar.
 E della tenera etc.

Alceo

Al conforto inaspettato
 sorge speme in ogni core
 il colono, ed il pastore
 torna lieto a respirar;
 e contento, e fortunato,
 alla valle, al colle, al prato,
 del benefico signore
 fa la gloria risuonar.
 E della tenera prole innocente,
 che ode ripeterla così sovente,
 nell'alma ingenua rimane impressa:
 l'impara anch'essa a replicar.
 E della tenera etc.

Devant ce réconfort inattendu
 l'espoir se lève dans tous les cœurs
 le pâtre, berger
 respire à nouveau joyeusement;
 et heureux, et reconnaissant
 dans la vallée, sur la colline,
 dans la prairie, du bienveillant Seigneur
 fait retentir la gloire.
 Et cette gloire
 si souvent répétée
 se grave dans l'âme
 innocente de
 ses enfants:
 qui, à leur tour,
 apprennent
 à répéter.
 Et de la tendresse, etc.

Alceo

Devant ce réconfort inattendu
 l'espoir se lève dans tous les cœurs
 le pâtre et le berger
 respirent à nouveau joyeusement;
 et heureux, et chanceux,
 dans la vallée, sur la colline,
 dans la prairie, du bienveillant sieur
 fait retentir la gloire.
 Et de la tendresse des enfants innocents,
 qui l'entend répéter si souvent,
 elle reste imprimée dans l'âme naïve:
 Il apprend lui aussi à la répéter.
 Et de la tendresse, etc.

To the unexpected comfort
 rises hope in every heart
 the settler, and the shepherd
 returns happy to breathe;
 and happy, and fortunate
 to the valley, hill, or meadow,
 of the beneficent lord
 makes glory ring.
 And of the tender
 innocent children,
 who hear it repeated
 so oft,
 in their simple souls
 does it remain imprinted:
 Whence it also instructs
 in its happy regeneration..
 And of the tender ...

Alceo

To the unexpected comfort
 rises hope in every heart
 the settler, and the shepherd
 returns happy to breathe;
 and happy, and fortunate
 to the valley, hill, or meadow,
 of the beneficent lord
 makes glory ring.
 And of the tender innocent children,
 who hear it repeated so oft,
 in their simple souls does it remain imprinted:
 Whence it also instructs in its happy regeneration.
 And of the tender...

Beim unerwarteten Trost
 erwacht die Hoffnung in den Herzen
 der Bauern und Hirten,
 sie atmen erleichtert auf;
 zufrieden und gesegnet,
 im Tal, auf dem Hügel, auf der Wiese,
 singen sie von der Güte
 unseres gnädigen Herrn.
 Auch die zarten
 unschuldigen Kinder,
 die es
 so oft hören,
 behalten es tief
 in ihren reinen Seelen:
 Und auch sie lernen,
 es zu wiederholen.
 Und den zarten usw.

Alceo

Beim unerwarteten Trost
 steigt die Hoffnung im Herzen
 des Siedlers auf, und der Hirte
 kann wieder glücklich aufatmen;
 und das Glück und die Glückseligkeit
 im Tal, auf dem Hügel, auf der Wiese
 des gütigen Herrn lässt
 den Ruhm erklingen.
 Und den zarten, unschuldigen Kindern,
 die es so oft hören,
 bleibt es in der einfältigen Seele hängen:
 Auch sie lernen's zu erwidern.
 Und den zarten usw.

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par L'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allow us to offer the musical and artistic productions that make Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the financial support essential to excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royale.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de
VERSAILLES
Spectacles





LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 4 au 12 juillet 2024 à l'Opéra Royal de Versailles

Direction artistique et mixage : Olivier Rosset
Prise de son et montage : Gaëtan Juge
Assistante son : Sarah Hermann

Recherche musicologique, Édition critique des partitions / Musicological research, Critical edition of the scores : Gianmarco Rossi (Mercadante), Giovanni Andrea Sechi (Bonfichi, Mortacchi, Nicolini).

Traductions anglaises et allemandes : LanguageWire

Couverture : Franco Fagioli © Klara Beck
p. 4 © Domaine public ;
p. 16, 27, 39, 40, 55, 59 © Klara Beck
p. 46 © Maciej Boguni ; p. 50, 56 © Pascal Le Mée ;
p. 88 © Agathe Poupeney
4^{ème} de couverture : Franco Fagioli © Klara Beck

Collection Château de Versailles Spectacles
Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.operaroyal-versailles.fr/

[f](#) [@operaroyal.chateauversailles](#)

[X](#) [@OperaRoyal](#)

[YouTube](#) **Château de Versailles Spectacles**

Château de
VERSAILLES
Spectacles


CHÂTEAU DE VERSAILLES





Franco Fagioli