



harmonia
mundi

Con eco d'amore

ALESSANDRO SCARLATTI

ELIZABETH WATTS

The English Concert
Laurence Cummings

PRODUCTION **USA**

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Con eco d'amore – Arias from operas and cantatas

- Griselda** (opera, 1721)
1 Figlio! Tiranno! O Dio! 2'19
- Endimione e Cintia** (serenata, 1705)
2 Se geloso è il mio core* 3'01
- Non so qual più m'ingombra** (cantata, 1716)
3 Nacque, col Gran Messia 8'42
- Eraclea** (opera, 1700)
4 A questo nuovo affanno 3'48
- La Santissima Vergine del Rosario** (oratorio, 1707)
5 Mentr'io godo in dolce oblio 5'49
- Correa nel seno amato** (cantata, 1690)
6 Ombre opache 5'23
- Erminia** (serenata, 1723)
7 *Recit.*: Qui, dove al germogliar 3'23
8 *Aria*: Torbido, irato, e nero 5'01
- From 7 **Arie con tromba sola** (1703-08)
9 Con voce festiva* 1'30
- Mitridate Eupatore** (opera, 1706)
10 *Recit.*: O vane speme! ... *Aria*: Cara tomba del mio diletto 6'25
- Tigrane** (opera, 1715)
11 Sussurrando il venticello 6'47
- Scipione nelle Spagne** (opera, 1714)
12 Ergiti, Amor, su i vanni 2'38
- Mitridate Eupatore** (opera, 1706)
13 Esci omai** 3'29
14 Dolce stimolo al tuo bel cor 5'19
- Venere, Amore e Ragione** (serenata, 1706)
15 D'amor l'accesa face 2'43
- La Statira** (opera, 1690)
16 Io non son di quei campioni 2'05
- A battaglia, pensieri** (cantata, 1699)
17 *Sinfonia* — *Aria*: A battaglia* 3'47

Elizabeth Watts soprano

* with **Mark Bennett** trumpet

** with **Huw Daniel** violin

The English Concert

Laurence Cummings *director & continuo*

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Master of the Aria

It's dashing Domenico – composer of so many finger-pleasing harpsichord sonatas – that we all know today. But back in the eighteenth century it was his father who was the famous one. Alessandro was born in Palermo in 1660, trained in Rome and spent much of his life in Naples as *maestro di cappella* to the Spanish Viceroy. Though he wrote comparatively little instrumental music, his extraordinary productivity as a composer of vocal music outstripped even Vivaldi: leaving us with hundreds of motets, at least six-hundred cantatas and around thirty oratorios. But Alessandro's main business was conducted in the theatre. He kept meticulous count of his operas, and when he finally retired in 1721 he claimed to have penned well over a hundred of them.

'Figlio! Tiranno!' was one of the highlights of Scarlatti's last opera *Griselda*, first performed at Rome's Teatro Capranica in January 1721. We join the opera at a moment of high tension. Ottone has threatened to kill Griselda's child before her eyes unless she submits to his desires. In her aria *Griselda* is so choked with emotion that in the first section she can only manage to sing short, declamatory phrases punctuated by pregnant pauses as she glances despairingly at her child and Ottone. Scarlatti brilliantly organizes these melodic snatches into a coherent whole which is given impetus and dramatic momentum by the nifty scrubbing of the strings in the background.

One of the most lucrative side-lines for a man in Alessandro Scarlatti's position was the commission of 'serenatas' to grace the private festivities of the great and good in Rome and Naples. Serenatas were made with the same musical ingredients as operas, but were shorter, often allegorical in subject matter, and usually remained un-staged. 'Se geloso è il mio core' is the show-piece aria from Scarlatti's serenata *Endimione e Cinto* written for Rome in 1705. It revolves around the popular tradition of pitting virtuoso trumpeters against famously agile sopranos. Here the two banter with each other, exchanging and echoing phrases, and eventually joining together to prolong the vowel 'a' in 'battaglia' (battle) with a page of ostentatious embellishments which demand precision synchronisation – designed to have us on the edge of our seats. Scarlatti's final serenata, *Erminia*, was commissioned for the wedding of Prince Stigliano in Naples in 1723. Scored for just four singers and a small orchestra, the climax was an anguished recitative and aria – 'Qui, dove al germogliar ... Torbido, irato, e nero' – designed to showcase the virtuoso talents of a promising youngster who was poised to take the musical world by storm – the castrato Farinelli (1705-1782).

Not all Scarlatti's operatic characters vented their frustrations quite so dramatically. 'A questo nuovo affanno' from *Ercleia* (1700) uses a sonorous five-part string texture enriched by two violas to help underscore Flavia's deep emotions in a rare example of a 'jealousy' aria which internalises the emotion rather than brandishing it. 'Ergiti, Amor' from the Neapolitan opera *Scipione nelle Spagne* (1714) takes a firm hand with love – so often a source of operatic pain and anguish – invoking it to take flight boldly, never fearing to fall even in the face of deceit, since virtue will always sustain the faithful heart. The faithful heroine of *Tigrane* (1715), the lovely Meroe, is determined to save her beloved Tigrane even if it means sacrificing herself. In a special effect beloved of eighteenth-century opera goers, Scarlatti uses the sounds of the 'whispering breeze' to bolster her resolve, and as she complies she joins with its gently undulating rhythms. Though he loved to write rich and rewarding vocal lines and atmospheric accompaniments, Scarlatti still realised the value of simple,

pared-down continuo arias like 'Io non son' from *La Statira* (1690) in which the servant Perinto quickly distances himself from all the brave soldiers at court: the noise of battle is not for him; he loves life and money far too much to be a hero.

Scarlatti also found plenty of work outside the opera house. He was one of the main architects of the fashionable new chamber cantata – really just a disembodied operatic scene, usually involving just a couple of arias tailored to suit a wide variety of abilities, resources and occasions. Scarlatti often liked to pair his singer with a solo instrument to help reinforce the aria's main emotional theme. The trumpet was a great favourite and was surprisingly versatile, sometimes harnessed to illustrate the eternal battle of love, but also to conjure up sheer festive joy, as in the dancing, gigue-like aria 'Con voce festiva'. As well as employing solo instruments, Scarlatti also drew on well-established stylistic traditions to establish a particular mood. Indeed, no Italian Christmas was complete without the gentle lilt of the *siciliana* and a rustic droning bass accompanying the shepherds on their annual journey to the stable. This 'pastoral' style is best known today from the Nativity movements of Handel's *Messiah* (like 'He shall feed his flock') which had their origins in arias like 'Nacque, col Gran Messia' from Scarlatti's Christmas cantata *Non so qual più m'ingombra*.

The cantata *Correa nel seno amato*, written twenty years earlier, is more down to earth ... which comes with something of a bump for the handsome young Daliso. He may have celebrated his new-found love in the dancing conclusion to the opening Sinfonia, but by the time we get to the aria 'Ombre opache' he's been jilted, and with only the breeze and wind for company (delicately evoked by the slow-breathing strings) he laments his loss – one of Scarlatti's most lyrical martyrs to love. Murmuring breezes, and lapping waves, also permeate the delightfully poised 'Ment'io godo' from the oratorio *La Santissima Vergine del Rosario* (1707) commissioned for the Palazzo Bonelli in Rome in 1707.

As well as a sequence of seven oratorios written for Rome between 1706 and 1708, Scarlatti also penned six magnificent serenatas – including the lavish *Venere, Amore e Ragione* first performed in 1706. The plot concerns an argument between Venus and Reason over the conduct of Cupid, who ultimately convinces Venus of the virtues of following Reason's guidance. In the aria 'D'amor l'accesa face' Cupid vigorously sides with Reason, warning against the kind of desire which burns too brightly and blinds man to the purity and innocence of true love.

Written in the same year (though not performed until January 1707), *Mitridate Eupatore* ranks as one of Scarlatti's most serious operas. Although the characters were drawn from ancient history, the plot is based on Aeschylus's *Choephorae* and the *Electra* dramas of Euripides and Sophocles, and offered Scarlatti scope for more penetrating emotional portrayal than usual. 'Dolce stimolo' is not a run-of-the-mill lament. Laodice, sister of Mitridate (rightful heir to the throne of Pontus), has been married against her will to a ruined nobleman, but the restless string writing, constant forward tread of the bass, and finely nuanced vocal line suggest a strong character motivated by more complex emotions than mere self-pity.

This fully-fledged tragedy didn't go down well with the notoriously fickle Venetian public who, at the time, preferred lighter, more tuneful opera. Scarlatti's rich orchestral accompaniments and complex harmonic palette failed to impress, and the opera flopped. Although the malicious satirist Bartolomeo Dotti claimed that *Mitridate* had a contagiously soporific effect on the audience, they were doubtless roused from their slumbers by the most blood-thirsty moments in the plot. In Act 3 Stratonica, mother of Mitridate and murderess of his father, negotiates with two Egyptian envoys to bring her the head of her son. Stratonica's aria

'Esci omai' is a masterpiece of outward bravado masking an inner unease at the treachery she is committing – her high-flown coloratura vying with a virtuoso part for solo violin.

Later, Mitridate's sister Laodice waylays the Egyptian envoys and they bring her the casket containing Mitridate's head. Utterly consumed by grief she sings the lament 'Cara tomba del mio diletto' (Dear tomb of my beloved). Scarlatti responds with stark, detached string writing in downward-slanting lines, painful harmonic lurches and a highly emotional vocal line coloured by chromaticism and suspensions. After the end of the aria, one of the Egyptian 'envoys' reveals himself as the real Mitridate, and Laodice is relieved; when Stratonica comes to gloat over the supposed head of Mitridate, she finds instead the head of her usurping, treacherous new husband. Surely Venetian audiences couldn't have slept through all this.

Written in 1699, *A battaglia, pensieri* is one of Scarlatti's finest virtuoso cantatas. The addition of a trumpet to the opening instrumental Sinfonia and aria signifies that this is a battle – but, being a cantata, the battleground is the heart, and love is the prize. In the Sinfonia the trumpet is tested in its ability to sound traditional fanfares, to imitate the speed and virtuosity of the violins, and to sing out over them in high sustained notes. In the aria it's a three-way split between the trumpet, strings and soprano, all vying to outdo each other with their imperious battle rhythms and scurrying semi-quavers – as exciting today as it was over 300 years ago.

– Simon Heighes (2015)

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Le maître de l'aria

Le fils – le flamboyant Domenico, auteur d'un immense corpus de sonates virtuoses – est aujourd'hui plus célèbre que le père, mais au dix-huitième siècle, ce dernier lui volait la vedette. Né à Palerme en 1660, formé à Rome, Alessandro passa la plus grande partie de sa vie à Naples en qualité de *maestro di cappella* du vice-roi d'Espagne. S'il composa relativement peu de musique instrumentale, son extraordinaire productivité dans le domaine de la musique vocale surpassa même celle de Vivaldi : des centaines de motets, au moins six cents cantates et une trentaine d'oratorios lui sont attribués. L'activité principale d'Alessandro concernait néanmoins le théâtre lyrique. Il tenait un compte méticuleux de ses opéras : quand il cessa ses activités, en 1721, il pouvait se vanter d'en avoir composé plus d'une centaine.

« *Figlio ! Tiranno ! O Dio !* » fut un des grands airs à succès de *Griselda*, son dernier opéra, créé au Teatro Capranica de Rome en janvier 1721. La tension de l'intrigue est à son apogée : Ottone menace Griselda de tuer son enfant sous ses yeux si elle ne se soumet pas à ses désirs. Dans la première partie de l'air, Griselda, étouffée par l'émotion, ne parvient à chanter que de courtes phrases de style déclamatoire, ponctuées de silences lourds de sens tandis qu'elle regarde son enfant et Ottone avec désespoir. Le génie de Scarlatti est d'organiser ces bribes mélodiques en un tout cohérent auquel un accompagnement nerveux des cordes donne un fort élan dramatique.

Pour un musicien dans la position d'Alessandro Scarlatti, la composition de sérénades, destinées à agréments les festivités privées des grandes maisons de Rome et de Naples était une occupation secondaire des plus lucratives. Souvent allégoriques, plus brèves que les opéras mais conçues avec les mêmes ingrédients musicaux, ces *serenate* étaient rarement mises en scène. « *Se geloso è il mio core* » est le morceau de bravoure de la sérénade *Endimione e Cinto*, composée à Rome en 1705. L'air suit une tradition très populaire consistant à faire rivaliser des trompettistes virtuoses et des soprannes célèbres pour leur agilité vocale. Ici, les deux parties badinent l'une avec l'autre, s'échangent des phrases ou se répondent en écho, pour finalement s'unir sur la voyelle « a » du mot *battaglia* (bataille) et la prolonger tout au long d'une page d'ornements extravagants qui exigent une synchronisation d'une extrême précision – certainement conçue pour tenir l'auditeur en haleine. Scarlatti composa sa dernière sérénade, *Erminia*, pour le mariage du Prince Stigliano à Naples, en 1723. Écrite pour quatre chanteurs et petit ensemble orchestral, l'œuvre culmine sur un récitatif et un air angoussés – « *Qui, dove al germogliar... Torbido, irato, e nero* » – destinés à mettre en valeur la virtuosité d'un jeune talent prometteur qui allait bientôt s'imposer au firmament du monde musical : le castrat Farinelli (1705-1782).

Tous les personnages des opéras de Scarlatti n'expriment pas leur tristesse ou leurs frustrations de manière aussi spectaculaire : « *A questo nuovo affanno* », extrait d'*Eraclea* (1700) est un exemple rare d'un « air de jalousie » qui intériorise l'émotion. La richesse sonore de l'accompagnement, confié à cinq parties de cordes (enrichies de deux parties d'altos), souligne la profondeur des sentiments qui agitent Flavia. « *Ergiti, Amor* », tiré de l'opéra napolitain *Scipione nelle Spagne* (1714), exhorte l'amour – source inépuisable de tourment et d'angoisse à l'opéra – à prendre courageusement la fuite, à ne jamais craindre de perdre la face à la tromperie, car la vertu soutiendra toujours le cœur fidèle. L'adorable Meroe, héroïne de *Tigrane* (1715), est résolue à sauver son bien-aimé Tigrane, même au prix de sa propre vie. Le compositeur souligne la résolution de la fidèle amante par un effet sonore appelé « murmure du vent », très apprécié des amateurs d'opéra au 18^e siècle. Au fur et à mesure que la détermination de Meroe s'affermait, sa voix s'unissait aux douces ondulations rythmiques de la brise. Passé maître dans l'art de

valoriser de somptueuses lignes mélodiques aux accompagnements évocateurs, Scarlatti savait aussi parfaitement tirer profit d'airs simples, soutenus par un accompagnement réduit au strict continuo, tel « *Io non son* » extrait de *La Statira* (1690), dans lequel le serviteur Perinto prend ses distances par rapport aux courageux soldats de la Cour. Le bruit de la bataille, très peu pour lui ! Il aime trop la vie et l'argent pour vouloir être un héros.

Scarlatti ne manquait pas d'occupations en-dehors de l'opéra. Il fut l'un des principaux architectes du nouveau genre musical qui faisait alors fureur : la cantate de chambre. Il s'agissait en fait d'une scène d'opéra « désincarnée », pour ainsi dire. Généralement composée de deux airs faits sur mesure, elle pouvait s'adapter en fonction des talents, des ressources et des circonstances. Scarlatti aimait apparier un chanteur et un instrument soliste pour renforcer l'expression de l'émotion. La trompette, un de ses instruments de prédilection, se montrait étonnamment polyvalente. Parfaite pour illustrer l'éternel combat de l'amour, elle était également capable d'évoquer le pur bonheur des réjouissances comme dans l'air « *Con voce festiva* », aux allures de gigue. L'emploi d'instruments solistes mais aussi le recours à d'anciennes traditions stylistiques permettait à Scarlatti d'instaurer des ambiances particulières. Aucun Noël italien n'aurait su se passer du doux balancement d'une *sciliana* et de la rusticité d'une basse en bourdon pour accompagner la marche des bergers jusqu'à l'étable. Ce style dit « pastoral », que les airs du *Messie* de Haendel (« He shall feed his flock ») évoquant la Nativité ont rendu célèbre, trouve son origine dans des airs comme « *Nacque, col Gran Messia* », extrait de la cantate de Noël de Scarlatti intitulée *Non so qual più m'ingombra*.

Composée vingt ans plus tôt, la cantate *Correa nel seno amato* est bien plus terre à terre. Le jeune et beau Daliso en fait l'amère expérience. La conclusion dansante de la Sinfonia d'ouverture le laissait tout à la joie de son nouvel amour, mais dans l'air « *Ombre opache* », il se trouve rejeté et pleure la perte de son amour, avec pour seule compagnie la brise et le vent (délicatement évoqués par le lent mouvement des cordes). De tous les martyrs de l'Amour peints par Scarlatti, Daliso est un des plus lyriques. Les murmures de la brise et le doux clapotis des vagues sous-tendent également le subtil équilibre de « *Mentr'io godo* », extrait de l'oratorio *La Santissima Vergine del Rosario* (1707), composé pour le Palazzo Bonellini, à Rome.

Outre sept oratorios composés à Rome entre 1706 et 1708, Scarlatti écrivit aussi six sublimes sérénades, dont la splendide *Venere, Amore e Ragione*, créée en 1706. Au terme de cette dispute entre Vénus et Raison sur la conduite de Cupidon, ce dernier parvient à convaincre Vénus de suivre les conseils de Raison. Dans « *D'amor l'accesa face* », Cupidon prend le parti de Raison, et met en garde contre les ardeurs du désir qui aveuglent les humains et les empêchent de voir la pureté et l'innocence du véritable amour.

Composé la même année (mais créé en janvier 1707), *Mitridate Eupatore* est un des opéras les plus sérieux de Scarlatti. Bien que les personnages soient tirés de l'Antiquité et que l'intrigue se base sur *Les Choéphores* d'Eschyle et les tragédies d'Euripide et de Sophocle consacrées à *Electre*, Scarlatti trouva là l'occasion d'approfondir l'expression des émotions. « *Dolce stimolo* » n'est pas une plainte sur le modèle ordinaire. Laodicé, sœur de Mithridate (héritier légitime du royaume du Pont), a été mariée contre son gré à un noble ruiné : l'agitation inquiète des cordes, l'incessante marche en avant de la basse et la délicate subtilité de la ligne vocale suggèrent un personnage au fort caractère, dont les motivations dépassent le simple apitoiement sur soi-même.

Cette tragédie n'eut pas beaucoup de succès auprès d'un public vénitien notablement inconstant et qui préférerait alors des opéras plus légers et plus chantants. La richesse des accompagnements orchestraux et la complexité harmonique de la composition n'impressionnèrent pas le public. L'opéra fut un échec. Satiriste à la dent dure, Bartolomeo Doti déclara que *Mitridate*

avait un effet soporifique contagieux sur les spectateurs. Néanmoins, il y a fort à parier que les moments les plus sanglants de l'intrigue les avaient tirés de leur assoupissement. Au troisième acte, Stratonice, mère de Mithridate mais aussi meurtrière de son père, négocie avec deux envoyés égyptiens pour qu'ils lui apportent la tête de son fils. L'air de Stratonice, « *Esci ommat* » est un chef-d'œuvre de bravade extérieure servant à masquer le malaise intérieur qu'elle ressent devant sa propre traîtrise. Notons l'éblouissante colorature qui rivalise avec une partie virtuose confiée au violon soliste.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là car Laodicé arrête les envoyés égyptiens. Ces derniers lui remettent le coffret contenant la tête de son frère. Ravagée par le chagrin, elle chante alors la plainte « *Cara tomba del mio diletto* » (Chère tombe de mon [frère] bien-aimé). Scarlatti souligne ce désespoir par une écriture très dépouillée – notamment dans les parties de cordes, dont les traits descendants s'articulent en coups d'archet détachés, par de douloureux flottements harmoniques et par une ligne vocale chargée d'émotion, colorée de chromatisme et de retards. À la fin de l'air, un des « envoyés » ôte le masque et s'avère être Mithridate. Le soulagement de Laodicé est immense. Stratonice arrive sur ces entrefaites pour se réjouir de la mort de Mithridate, mais c'est la tête de son nouvel époux, le traître usurpateur, qu'elle devra contempler. Comment imaginer que le public vénitien ait pu somnoler pendant de tels rebondissement ?

Composée en 1699, *A battaglia, pensieri* compte parmi les plus belles cantates virtuoses de Scarlatti. L'ajout d'une trompette dans la symphonie instrumentale d'ouverture et dans l'air suivant signifie qu'il s'agit bien d'une bataille – mais ceci est une cantate : le champ de bataille est donc le cœur, et l'amour sera le trophée du vainqueur. Dans la symphonie, la trompette prouve qu'elle peut sonner les fanfares traditionnelles, mais aussi rivaliser de vitesse et de virtuosité avec les violons, et tenir au-dessus de leur voix de longues notes aiguës. L'air est un vif échange à trois voix entre la trompette, les cordes et la soprane, chacun essayant de surpasser l'autre par ses rythmes guerriers impérieux et ses envolées de doubles croches – une passe d'armes tout aussi passionnante aujourd'hui qu'il y a 300 ans.

– Simon Heighes (2015)

Traduction : Geneviève Béguin

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Meister der Arie

Es ist der weltgewandte Domenico – der Komponist so vieler fingerfreundlicher Cembalosuiten –, den heute jeder kennt. Im 18. Jahrhundert aber war sein Vater der Berühmtere von beiden. Alessandro, 1660 in Palermo geboren und in Rom ausgebildet, verbrachte viele Jahre seines Lebens als *maestro di cappella* in Diensten des spanischen Vizekönigs in Neapel. Er hat verhältnismäßig wenig Instrumentalmusik komponiert, aber mit seiner erstaunlichen Produktivität als Komponist von Vokalmusik übertraf er sogar Vivaldi: er hat uns hunderte von Motetten, mindestens sechshundert Kantaten und an die dreißig Oratorien hinterlassen. Sein Hauptinteresse galt jedoch dem Theater. Alessandro hat über seine Opern genauestens Buch geführt, und als er sich 1721 zur Ruhe setzte, hatte er nach eigenen Angaben weit über hundert geschrieben.

„Figlio! Tiranno! O Dio!“ war einer der Höhepunkte von *Griselda*, der im Januar 1721 im römischen Teatro Capranica uraufgeführten letzten Oper Scarlattis. Wir treten in einem Augenblick höchster Anspannung in die Handlung der Oper ein. Ottone hat damit gedroht, Griseldas Kind vor ihren Augen zu töten, wenn sie sich nicht fügt und seinem Verlangen nachgibt. Griselda ist so verstört, dass sie in ihrer Arie anfangs nur kurze, deklamatorische Wortketten hervorbringen kann, immer wieder unterbrochen von bedeutungsschweren Pausen, während ihr verzweifelter Blick zwischen ihrem Kind und Ottone hin und her irrt. Scarlatti versteht es meisterhaft, diese Melodiefetzen zu einem geschlossenen Ganzen zusammenzuführen, dem das aufgeregte Fiedeln der Streicher im Hintergrund Spannung und dramatische Schlagkraft verleiht.

Eine einträglichsten Nebenbeschäftigungen für einen Musiker in der Position Alessandro Scarlattis waren Aufträge zur Komposition von „Serenatas“ als Attraktion privater Festlichkeiten der Prominenz in Rom und Neapel. Serenatas wurden mit denselben musikalischen Ingredienzien verfertigt wie Opern, waren aber kürzer, verarbeiteten häufig allegorische Stoffe und wurden gewöhnlich konzertant aufgeführt. „Se geloso e il mio core“ ist das Paradestück aus der Serenata *Endimione e Cintia*, die Scarlatti 1705 für Rom schrieb. Gestaltungsprinzip ist die weitverbreitete Praxis außergewöhnlich beweglichen Sopranen virtuose Trompeten gegenüberzustellen. Hier liefern sie sich ein neckisches Geplänkel, geben Melodiephrasen hin und her und greifen sie echoartig auf, bis sie schließlich ihre Stimmen vereinen, um den Vokal „a“ in „battaglia“ (Schlacht) mit einer Episode prunkhafter Verzierungen auszudehnen, die absolut synchrones Musizieren verlangen – und geeignet sind, uns in einen Zustand atemloser Spannung zu versetzen. *Erminia*, die letzte Serenata Scarlattis, war eine Auftragskomposition anlässlich der Hochzeit des Fürsten Stigliano in Neapel 1723. Sie war für kleine Besetzung geschrieben, 4 Sänger und kleines Orchester, und der Höhepunkt war ein gequältes Rezitativ und Arie – „Qui, dove al germogliar... Torbido, irato, e nero“ –, das darauf angelegt war, das virtuose Talent eines vielversprechenden jungen Mannes zur Geltung zu bringen, der sich anschickte, die Musikwelt im Sturm zu erobern – der Kastrat Farinelli (1705-1782).

Nicht alle Operngestalten Scarlattis machten ihrer Enttäuschung so hochdramatisch Luft. „A questo nuovo affanno“ aus *Eraclea* (1700) greift auf einen klangvollen, durch zwei Bratschen verstärkten fünfstimmigen Streichersatz zurück, um die starken Gefühle der Flavia in einer „Eifersuchts“-Arie zu unterstreichen, die – ein seltenes Beispiel – die Gefühle eher verinnerlicht, als dass sie sie herausschreit. „Ergiti, amor“ aus der neapolitanischen Oper *Scipione nella Spagna* (1714) lässt sich von der Liebe – die in Opern so häufig die Ursache von Schmerz und Qualen

ist – nicht erschüttern und legt ihr nahe, sich unerschrocken in die Lüfte zu erheben und auch angesichts neuer Ränke nicht den Absturz zu fürchten, denn die Tugend gibt stets dem getreuen Herzen Kraft. Die treue Heldin der Oper *Tigrane* (1715), die schöne Meroe, ist entschlossen, ihren geliebten Tigrane zu retten, selbst wenn sie sich selbst opfern muss. Scarlatti macht von einem beim Opernpublikum des 18. Jahrhunderts sehr beliebten Special Effect Gebrauch, dem „Säuseln des Windes“, der ihre Entschlossenheit unterstreicht; in ihr Schicksal ergeben, macht sie sich seinen sanft wogenden Rhythmus zu eigen. Scarlatti liebte es, ausgeprägte und dankbare Gesangslinien mit stimmungsvoller Begleitung zu schreiben, aber er kannte auch die Wirkung schlichter, schmuckloser Arien mit Continuo-Begleitung wie „Io non son“ aus *La Statira* (1690), in der sich der Diener Perinto schnellstens von all den tapferen Soldaten bei Hofe distanziert: der Schlachtenlärm ist nichts für ihn, er liebt das Leben und das Geld viel zu sehr, um ein Held zu sein.

Auch außerhalb des Opernbetriebs gab es für Scarlatti reichlich Arbeit. Er war einer der Schöpfer der neumodischen Kammerkantate – eigentlich nichts anderes als eine körperlose Opernszene, meist in einigen wenigen Arien bestehend, die darauf zugeschnitten waren, je nach den sängerischen Fähigkeiten, verfügbaren Kräften und Anlässen möglichst vielseitig verwendbar zu sein. Scarlatti stellte seinen Sängern gern ein Soloinstrument zur Seite, das sie dabei unterstützte, den Gefühlsgehalt der Arie als Ganzes zu verdeutlichen. Besonders die Trompete hatte es ihm angetan, und sie war überraschend vielseitig verwendbar; manchmal diente sie dazu, den immerwährenden Liebeskrieg sinnfällig zu machen, aber sie war auch geeignet, ungetrübte Festtagsfreude zu vermitteln, wie in der tänzerischen, gigueartigen Arie „Con voce festiva“. Nicht nur durch die Verwendung von Soloinstrumenten, auch im Rückgriff auf altbekannte und bewährte Stilmittel vermochte es Scarlatti, bestimmte Stimmungen zu erzeugen. So war eine italienische Weihnacht nicht vollständig ohne das sanfte Wiegen des *Siciliano* und einen bäuerlichen Bordun zur Begleitung der Hirten auf ihrem alljährlichen Gang zum Stall von Bethlehem. Dieser „Pastoral“-Stil ist uns heute bestens bekannt aus den Sätzen zur Geburt Christi in Händels *Messiah* (wie „He shall feed his flock“), die sich Arien wie „Nacque, col Gran Messia“ aus Scarlattis Weihnachtskantate *Non so qual piu* zum Vorbild nahmen.

Die zwanzig Jahre früher entstandene Kantate *Correa nel sento amato* ist prosaischer in ihrer Thematik... es geht gewissermaßen um einen Schicksalsschlag, den der junge Daliso erleidet. Er hat vielleicht im tänzerischen Schlussteil der Eröffnungssinfonia seine neue Liebe gepriesen, aber bis zur Arie „Ombre opache“ hat er sie schon wieder verloren, sie hat ihm den Laufpass gegeben, und das laue Lüftchen und der Wind sind seine einzigen Gefährten (behuhsam gemalt von den schleppend atmenden Streichern), während er seinen Verlust beklagt – eine der innigsten Liebesklagen aus der Feder Scarlattis. Säuselnder Wind und plätschernde Wellen sind auch die Klangkulisse des wundervoll gleichmütige „Mentr'io godo“ aus dem Oratorium *La Santissima Vergine* (1707), einer Auftragskomposition für den Palazzo Bonelli in Rom.

Neben einer Serie von sieben Oratorien, die er zwischen 1706 und 1708 für Rom komponierte, schrieb Scarlatti auch sechs herrliche Serenatas – u. a. das 1706 uraufgeführte klangprächtige *Venere, Amore e Ragione*. Die Handlung besteht in einem Wortwechsel zwischen Venus und der Vernunft über das Betragen Cupidos, die Venus schließlich davon überzeugen kann, dass es vorteilhaft ist, sich von der Vernunft leiten zu lassen. In der Arie „D'amor l'accesa face“ ergreift Cupido entschieden Partei für die Vernunft und rät dringend davon ab, sich einer Begierde hinzugeben, die allzu heftig brennt und den Menschen blind macht für die Reinheit und Unschuld wahrer Liebe.

Das im gleichen Jahr komponierte (aber erst im Januar 1707 aufgeführte) *Mitridate Eupatore* ist eine der ernstesten Opern im Schaffen Scarlattis. Die handelnden Personen sind Gestalten der Geschichte des Altertums, die Fabel basiert aber auf der Aischylos-Tragödie *Choephorae* und den *Elektra*-Tragödien von Euripides und Sophokles, so dass Scarlatti Spielraum für eingehendere Personencharakteristik hatte als sonst. „Dolce stimolo“ ist kein Feld-, Wald- und Wiesen-Lamento. Laodice, die Schwester des Mithridates (rechtmäßiger Erbe des Throns von Pontus), ist gegen ihren Willen mit einem entehrten Edelmann verheiratet worden, aber der rastlose Streichersatz, der beharrlich vorwärtstreibende Bass und die fein nuancierte Gesangslinie deuten darauf hin, dass sie ein starker Charakter ist und dass die Gefühle, die sie bewegen, vielschichtiger sind als bloßes Selbstmitleid.

Diese ausgewachsene Tragödie kam bei dem bekanntermaßen launenhaften Publikum Venedigs, das in der damaligen Zeit leichtere, melodienreichere Opern bevorzugte, nicht gut an. Die klangüppige Orchesterbegleitung Scarlattis und seine farbenreiche Harmonik verfehlten ihre Wirkung, und die Oper war ein Misserfolg. Anders als von dem hämischen Satiriker Bartolomeo Dotti dargestellt, der behauptete, *Mitridate* habe eine ansteckend einschläfernde Wirkung auf das Publikum gehabt, waren die ausgesprochen blutrünstigen Szenen der Handlung zweifellos geeignet, die Zuschauer aus ihrem Halbschlaf aufzuschrecken. Im 3. Akt verhandelt Stratonica, die Mutter des Mithridates und Mörderin seines Vaters, mit zwei ägyptischen Gesandten und stiftet sie an, ihr den Kopf ihres Sohnes zu bringen. Die Arie der Stratonica „Esci ommai“ ist ein Meisterstück zur Schau getragener Unerschrockenheit, die ein inneres Unbehagen verbirgt wegen des Verrats, den sie begeht – wobei ihre ausufernden Koloraturen mit einer virtuellen Stimme für Solovioline wetteifern.

Später fängt Laodice, die Schwester des Mithridates, die ägyptischen Gesandten ab, und sie übergeben ihr das Kästchen mit dem Kopf des Mithridates. Überwältigt von Schmerz, singt sie das Lamento „Cara tomba del mio diletto“ (Teures Grab meines geliebten Bruders). Scarlatti geht mit einem schlichten Streichersatz im Detaché-Stil und Linien in Abwärtsbewegung darauf ein, mit schmerzvoll schwankender Harmonik und einer hochemotionalen Gesangslinie, chromatisch gefärbt und mit Vorhaltseffekten. Im Anschluss an die Arie gibt sich einer der ägyptischen „Gesandten“ als Mithridates zu erkennen, und Laodice ist erleichtert; als Stratonica kommt, um sich am Anblick des vermeintlichen Hauptes des Mithridates zu weiden, findet sie stattdessen den Kopf ihres usurpatorischen, heimtückischen neuen Gatten vor. Das venezianische Publikum wird bei alledem wohl kaum geschlafen haben.

Das 1699 entstandene *A battaglia pensieri* ist eine der anspruchsvollsten virtuellen Kantaten Scarlattis. Daran, dass der instrumentalen Eröffnungssinfonia und Arie eine Trompete beigegeben ist, erkennen wir sie als Schlachtenmusik – aber es ist eine Kantate, und darum ist das Schlachtfeld das Herz, und die Liebe ist der Lohn. In der Sinfonia muss die Trompete zeigen, was sie kann: den üblichen Fanfarenklang, die Nachahmung der Geschwindigkeit und Virtuosität der Violinen, den Aufschwung über sie in lang ausgehaltenen hohen Tönen. In der Arie sind alle drei Träger des Ausdrucks, Trompete, Streicher und Sopran, die darin wetteifern, sich gegenseitig mit ihren gebieterischen Schlachtenrhythmen und den hastenden Sechzehnteln zu übertreffen – und das ist heute nicht weniger aufregend als vor mehr als 300 Jahren.

– Simon Heighes (2015)

Übersetzung Heidi Fritz

1 'Figlio! Tiranno! O Dio!'

Griselda (1721)

Figlio! Tiranno! O Dio!
Dite: che far poss'io?
L'amor di madre amante
Mi squarcia in petto il cor,
Ma il cor troppo costante,
Così squarciato ancor
Vince il suo affanno.

2 'Se geloso è il mio core'

Endimione e Cintia (1705)

Se geloso è il mio core, mia bella,
Gran battaglia io sento nel sen.
Ambi accende d'amor la facella
E ci mostra più vago il seren.

3 Aria Pastorale

Non so qual più (1716)

Nacque, col Gran Messia,
La pace all'orbe intiero
Così dice il pensiero,
E me l'attesta il cor.
E lieta l'Alma mia,
Non sente affanni rei,
E godon gl'occhi miei
In mezzo al gelo il fior.

4 'A questo nuovo affanno'

Eraclea (1700)

A questo nuovo affanno
tutta s'abbandonò
l'anima mia.
Tormento si tiranno
altro essere non può
che gelosia.

5 'Mentr'io godo'

**La Santissima Vergine
del Rosario** (1707)

Mentr'io godo in dolce oblio
Con più lento mormorio
Scherzi l'aura intorno al cor.
Mormorando su la sponda
Vada a passo l'onda
Or che poso in grembo ai fior.

'Figlio! Tiranno! O Dio!'

Griselda (1721)

Mon fils! Tyran! Ô Seigneur!
Dites-moi: que puis-je faire?
L'amour d'une mère aimante
me déchire le cœur,
Mais même ainsi déchiré,
ce cœur trop constant
parvient à vaincre son tourment.

'Se geloso è il mio core'

Endimione e Cintia (1705)

Mon cœur est si jaloux, ma belle,
qu'en mon sein, je sens un féroce combat.
Le flambeau de l'amour nous enflamme tous deux,
et nous montre un ciel plus agréable.

Aria Pastorale

Non so qual più (1716)

Il est né, le Grand Messie, et avec lui
la paix se répand dans le monde entier,
la raison me le dit,
et le cœur l'atteste.
Mon âme ravie
ne ressent plus d'anxiété,
et mes yeux se réjouissent
de voir une fleur s'épanouir en hiver.

'A questo nuovo affanno'

Eraclea (1700)

À ce nouveau tourment
mon âme s'abandonne
entièrement.
Un tourment si tyrannique
ne peut être autre chose
que la jalousie.

'Mentr'io godo'

**La Santissima Vergine
del Rosario** (1707)

Tandis que je goûte la douceur de l'oubli,
le lent murmure de la brise
s'amuse autour de mon cœur.
Chuchotant sur le rivage,
l'onde passe doucement
tandis que je repose au milieu des fleurs.

'Figlio! Tiranno! O Dio!'

Griselda (1721)

Mein Sohn! Tyrann! O Gott!
Sagt, was kann ich tun?
Zärtliche Mutterliebe
zerreißt mir das Herz in der Brust,
doch wird dieses allzu standhafte Herz,
ist es auch noch so zerrissen,
seinen Kummer besiegen.

'Se geloso è il mio core'

Endimione e Cintia (1705)

So eifersüchtig, meine Schöne, ist mein Herz,
dass ich fühle, es tobt eine Schlacht in meiner Brust.
Die Flamme der Liebe ist in uns entzündet,
und das macht uns die Reinheit noch süßer.

Aria Pastorale

Non so qual più (1716)

Er ist geboren, und mit dem starken Heiland
kehrt Frieden ein in der Welt.
Das sagt mir mein Verstand,
und mein Herz ist sein Zeuge.
Meine Seele ist von Freude erfüllt,
aller Schmerz ist von ihr genommen,
meine Augen erfreuen sich an der Blume
inmitten von Frost und von Eis.

'A questo nuovo affanno'

Eraclea (1700)

Diesem neuen Kummer
hat sich mein Herz
ganz und gar überlassen.
Eine so tyrannische Qual
kann nichts anderes
als Eifersucht sein.

'Mentr'io godo'

**La Santissima Vergine
del Rosario** (1707)

Wie ich mich süßen Vergessens erfreue,
umfächeln mit leisem Säuseln
die linden Lüftchen mein Herz.
Plätschernd am Gestade
umspülen meine Schritte die Wellen,
und ich ruhe im Schoße der Blumen.

'Figlio! Tiranno! O Dio!'

Griselda (1721)

My Son! Tyrant! Oh God!
Say, what can I do?
A tender mother's love
Rends my heart in my bosom,
But that heart, too constant,
Even thus rent,
Still overcomes its torment.

'Se geloso è il mio core'

Endimione e Cintia (1705)

My heart is so jealous, my love,
That I feel a great battle within me.
The flame of love has been lit
And shows us the sky all the more lovely.

Aria Pastorale

Non so qual più (1716)

He is born and with the great Messiah
Peace returns to the whole earth.
Thus my reason tells me
And my heart is witness.
My soul is full of joy,
It feels pain no longer,
My eyes rejoice at the
flower in midst of the ice.

'A questo nuovo affanno'

Eraclea (1700)

To this new trouble,
my soul has given itself
over entirely.
Such a tyrannical torment
can be nothing else
than jealousy.

'Mentr'io godo'

**La Santissima Vergine
del Rosario** (1707)

Whilst I enjoy being in sweet oblivion
With a very slow murmur
The breezes play around my heart.
Murmuring by the shore
I wander by the waves
In the lap of the flowers.

6 'Ombre opache'

Correa nel seno amato [c. 1694]

Ombre opache, che il chiarore
Della luce m'ascondete,
Se pur siete del dolore
Fide amiche,
Or che il desio,
Deh! piangete al pianto mio.

7 'Qui, dove ... Torbido, irato'

Erminia (1723)

Recitativo

Qui, dove al germogliar trà l'erbe,
e i sassi del limpido ruscello
canta il flebile augello,
lievemente l'auretta increspa l'onde
e scuote al faggio le sue verdi fronde,
qui la tenera erbetta
premo col debil fianco
e dò riposo al pensier dubbio, e stanco.
Vieni, o sonno soave, oblio dei mali
e le chete umide ali
sù l'agitato cor placido stendi.
Deh per brev'ora almen pace mi rendi.
Mà, oh, Dio! Chi turba e assale
l'affanata mia mente?
Ahi, qual m'è innanzi imago atra e dolente.

8 Aria

Torbido, irato, e nero
Il Ciel per me si fà,
Tiranno, e lusinghiero,
Amor di quà, di là rapido vola.
Fugge l'afflitta speme,
Timor l'incalza, e preme,
Larve e fantasma in giro
Io miro intorno a me:
Chi mi consola?

9 'Con voce festiva'

Arie con tromba sola [c. 1706]

Con voce festiva
In musici modi
L'esalti, lo lodi
Del Tebro la riva.
E l'onda gioconda
Con eco d'amore
Risponda la tromba.
Gioisca il mio core.

'Ombre opache'

Correa nel seno amato [c. 1694]

Ombres obscures qui me cachez
la lumière du jour,
fidèles amis
du chagrin
et du désir,
Ah, que vos larmes accompagnent ma plainte.

'Qui, dove ... Torbido, irato'

Erminia (1723)

Recitativo

En ces lieux où, au printemps,
l'oiseau plaintif chante parmi les herbes
et les cailloux du ruisseau limpide,
où la douce brise ride l'onde
et agite les vertes frondaisons du hêtre,
là, sur l'herbe tendre,
j'étends mon corps affaibli
et chasse le doute et la fatigue de mon esprit.
Viens, doux sommeil, qui fais oublier tous les maux ;
étends la fraîcheur de tes ailes silencieuses
sur mon cœur troublé.
Donne-moi la paix, même pour un bref moment.
Mais – Ô Ciel ! Qui trouble et assaille
mon esprit anxieux ?
Hélas ! Quelle sombre et triste image !

Aria

Sombre, noir et courroucé,
ainsi le Ciel se montre-t-il à moi.
Tyranique et enjôleur,
Amour volette de ci, de là.
abattu, l'espoir s'enfuit,
harcelé, pressé par la peur ;
je ne vois autour de moi
que fantômes et fantâmes :
qui me consolera ?

'Con voce festiva'

Arie con tromba sola [c. 1706]

D'une voix joyeuse
et en musique,
louez-le, glorifiez-le
depuis la rive du Tibre.
Et l'onde s'amuse
d'un écho d'amour ;
que réponde la trompette
et que mon cœur se réjouisse !

'Ombre opache'

Correa nel seno amato [um 1694]

Dunkle Schatten, die ihr meinen Augen
den Schein des Lichtes verbergt,
seid ihr doch des Grams
getreue Freunde
wie auch des Begehrens,
ach, weint über meine Klage.

'Qui, dove ... Torbido, irato'

Erminia (1723)

Recitativ

Hier, wo der wehmütige Vogel singt zwischen dem
sprießenden Gras und den Kieseln des klaren Bächleins, wo
ein lindes Lüftchen das Wasser kräuselt und an der Buche
grünen Zweigen rüttelt, lege ich mich ermattet nieder ins
Gras und lasse ab von den zweifelnden Gedanken.

Komm, komm, süßer Schläfe, der du uns
das Ungemach vergessen lässt, und breite gütig
die stillen, kühlen Flügel über das unruhige Herz. Gib mir
für ein Stündchen Frieden!
Aber, o Gott, was ist es, das meinen
verstörten Geist schreckt und befällt?
Ach, es ist nur ein unheilvolles, quälendes Bild.

Arie

Düster, zornig und unheilvoll
zeigt sich mir der Himmel,
die tyrannische und trügerische Liebe
flieht von hier, flieht schnell.
Es flieht auch die enttäuschte Hoffnung,
bedrängt und gequält von der Angst.
Ich bin umzingelt
von Trugbildern und Gespenstern.
Wer soll mich trösten?

'Con voce festiva'

Arie con tromba sola [um 1706]

Mit fröhlicher Stimme
nach Art der Musik
lobpreist und lobsingt
an den Ufern des Tibers.
Und der anmutigen Welle
antwortet die Trompete
mit einem Echo der Liebe,
und mein Herz ist entzückt.

'Ombre opache'

Correa nel seno amato [c. 1694]

Opaque shadows who hide from me
The brightness of the light,
Since you are
The faithful friends of grief
After those of desire,
Ah, weep at my lament.

'Qui, dove ... Torbido, irato'

Erminia (1723)

Recitative

Here, where the melancholy bird sings between the sprouting
grasses and the pebbles of the limpid brooklet, where a gentle
breeze ripples the wave and shakes the green boughs of the
beech – here I lie with my tender body in the grass and desist
from thoughts sceptical and wearisome.

Come, come, sweet sleep which lets us forget suffering, and
kindly spread your silent, cool wings over this troubled heart.
Give me peace for one brief hour!
But, oh God, what is it that disturbs and attacks my troubled
mind? Ah, this is instead a dark and sorrowful image.

Aria

Gloomy, angry and dismal:
Heaven is my tyrant,
And flattering love flees far,
Far from here.
Dejected hope flees too:
Oppressed and afflicted by fear.
I am surrounded
By ghostly images.
Who will console me?

'Con voce festiva'

Arie con tromba sola [c. 1706]

With a festive voice
In a musical way
Glorify and praise it
From the banks of the Tiber.
And the joyful wave
With an echo of love
The trumpet responds
And my heart delights.

10 'O vane speme! ... Cara tomba'
Mitridate Eupatore (1707)

Recitativo

O vane speme! O rotta fede!
O breve, lusinghiera,
funesta, empia allegrezza!
Da chi più cerco aiuto o più conforto,
O in cielo, ò in mare
ò in terra ò negli abbissi?
Ahi, Mitridate è morto!

Aria

Cara tomba del mio diletto
nel tuo sen dammi ricetto,
deh sii tomba anche per me.
O deposito infelice!
Se a te fui culla, e nutrice
vuò morire anche con te.

11 'Sussurrando il venticello'
Tigrane (1715)

Sussurrando, il venticello
Par che dica: è caro, è bello
Il morire per amor.
Pur, chè viva il mio diletto,
Della morte il fiero aspetto
Sarà gioia a questo cor.

12 'Ergiti, Amor, su i vanni'
Scipione nelle Spagne (1714)

Ergiti, Amor, su i vanni
E prendi arditò il volo
Senz'abbassarti più.
Perché con nuovi inganni
Tu non ricada al suolo:
Lo sosterrà virtù.

13 'Esci omai'
Mitridate Eupatore (1707)

Esci omai, che più non v'hai loco
materno amore da questo sen.
In regio petto un più bel foco
l'amor v'accese del comun ben.

'O vane speme! ... Cara tomba' *Mitridate*
Eupatore (1707)

Recitativ

Ô vaines espérances ! Ô fidéllité brisée !
Ô brève, enjôleuse,
funeste et sacrilège allégresse !
Où chercherai-je aide ou réconfort ?
Dans les cieux, dans les flots
sur terre ou dans l'abîme ?
Hélas ! Mithridate est mort !

Air

Chère tombe de mon bien-aimé [frère],
offre-moi un refuge en ton sein,
Ah ! Sois pour moi aussi une tombe.
Ô funeste séjour !
puisque je t'ai bercé et nourri,
je veux aussi mourir avec toi.

'Sussurrando il venticello'
Tigrane (1715)

Le murmure de la brise
semble dire : qu'il est noble, qu'il est beau
de mourir par amour.
Aussi, pour que vive mon bien-aimé,
le cruel masque de la mort
sera une joie pour ce cœur.

'Ergiti, Amor, su i vanni'
Scipione nelle Spagne (1714)

Déploie tes ailes, Amour,
et prends hardiment ton vol
sans jamais redescendre.
Nulle tromperie nouvelle
ne te fera retomber au sol :
la vertu te soutiendra.

'Esci omai'
Mitridate Eupatore (1707)

Va, puisque l'amour maternel
n'a plus de place en mon sein.
Dans ma royale poitrine s'attise un plus beau feu
d'amour pour le bien de tous.

'O vane speme! ... Cara tomba'
Mitridate Eupatore (1707)

Recitativ

O vergebliche Hoffnung! O falscher Glaube!
O kurze, trügerische,
unselige, frevlerische Freude!
Bei wem sonst finde ich Hilfe und Trost,
ob im Himmel, ob auf dem Meer,
ob auf Erden, ob in der Hölle?
Weh mir, Mithridates ist tot!

Arie

Teures Grab meines geliebten Bruders,
sei du meine Zuflucht,
ach, sei du auch mein Grab.
O unselige Ruhestätte!
Ich, die ich dich wiegte und hegte,
ich will auch mit dir sterben.

'Sussurrando il venticello'
Tigrane (1715)

Das Säuseln des Windes, so scheint es,
will mir sagen: es ist recht und schön,
aus Liebe zu sterben.
Solange mein Geliebter am Leben ist,
wird der grausame Anblick des Todes
meinem Herzen eine Freude sein.

'Ergiti, Amor, su i vanni'
Scipione nelle Spagne (1714)

Erhebe dich, Liebe, auf deinen Flügeln
unerschrocken in die Lüfte
und sinke nie wieder herab.
Denn selbst durch erneute Ränke
wirst du nicht in die Tiefe stürzen,
die Tugend wird dich tragen.

'Esci omai'
Mitridate Eupatore (1707)

Geh jetzt, denn für Mutterliebe
ist kein Platz mehr in dieser Brust.
In diesem königlichen Busen brennt ein schöneres
Feuer der Liebe zum Wohle des Volkes.

'O vane speme! ... Cara tomba'
Mitridate Eupatore (1707)

Recitative

Oh vain hope! O broken trust!
Oh short, flattering, sinister, evil joy!
Of whom else can I seek help
or comfort,
In the heavens, in the sea,
on earth or in the abyss?
Ah! Mitridate is dead!

Aria

Dear tomb of my beloved [brother],
offer me refuge within you;
ah, be a tomb for me too.
O unhappy resting place!
If I cradled and nursed you,
I wish to die with you as well.

'Sussurrando il venticello'
Tigrane (1715)

The breeze, whispering,
Seems to say: it is right and beautiful
To die for love.
As long as my beloved lives,
The awful aspect of death
Will be a joy to this heart.

'Ergiti, Amor, su i vanni'
Scipione nelle Spagne (1714)

Rise up on your wings, Cupid,
And boldly take flight
Without falling any longer.
Because even with new deceit
You will never return to the ground:
Virtue will sustain you.

'Esci omai'
Mitridate Eupatore (1707)

Go, since maternal love
no longer has a place within me.
In my royal breast a more beautiful fire
of love takes its place for the good of all the people.

14 'Dolce stimolo'
Mitridate Eupatore (1707)

Dolce stimolo al tuo bel cor
sia il valore, e la pietà.
Pietà forse, né valor
non ha mai gloria maggior,
che in dar vita, e libertà.

15 'D'amor l'accesa face'
Venere, Amore e Ragione (1706)

D'amor l'accesa face
Se alla ragion non piace
Face d'amor non è.
È ardor di voglia impura
Che l'innocenza oscura,
Che sol desia mercè.

16 'Io non son'
Statira (1690)

Io non son di quei campioni
Tanto pazzi per l'onor.
Mi diletto i borsoni,
Son nemico del rumor.

17 A battaglia, pensieri (1699)

Sinfonia
Aria
A battaglia, pensieri, a battaglia,
voglio guerra col nume d'amor.
Sù, feroci, quel empio atterrate,
Vendicate l'offese del cor.

'Dolce stimolo'
Mitridate Eupatore (1707)

Que le courage et la pitié
soient les doux aiguillons de ta belle âme.
Ni la pitié, ni le courage
ne connaissent de plus grande gloire
que de donner la vie et la liberté.

'D'amor l'accesa face'
Venere, Amore e Ragione (1706)

Si le flambeau brûlant de l'amour
ne plaît pas à la raison,
ce n'est pas le flambeau de l'amour.
C'est une ardeur, une envie trouble
qui ternit l'innocence,
et ne désire que l'indulgence.

'Io non son'
Statira (1690)

Je ne suis pas de ces champions
fous d'honneurs à tout prix.
Moi, j'aime l'argent
et suis ennemi du bruit.

A battaglia, pensieri (1699)

Sinfonia
Air
À l'attaque, pensées ! à l'attaque ;
je veux combattre le dieu de l'amour.
Soyez sans pitié, terrassez le cruel,
vengez les cœurs blessés.

Traduction : Geneviève Bégou

'Dolce stimolo'
Mitridate Eupatore (1707)

Süßer Ansporn für dein edles Herz
sei die Tugend und Ergebenheit.
Die Ergebenheit und Tugend
zeitigen niemals größeren Ruhm,
als wenn sie Leben geben und Freiheit.

'D'amor l'accesa face'
Venere, Amore e Ragione (1706)

Wenn die brennende Fackel der Liebe
der Vernunft nicht gefällt,
ist es keine Fackel der Liebe.
Es ist die Glut unreiner Begierde,
die die Unschuld beschmutzt
und allein nach Erbarmen verlangt.

'Io non son'
Statira (1690)

Ich bin nicht einer dieser Kämpen,
die verrückt sind nach Ehre.
Mich erfreut das Geld,
ich bin ein Feind des Tumults.

A battaglia, pensieri (1699)

Sinfonia
Arie
Auf in den Kampf, ihr Gedanken,
ich will Krieg mit dem Gott der Liebe.
Auf, grimmige Kämpfer, zerschmettert den Ruchlosen,
rächt alle die, deren Herzen er brach.

Übersetzung: Heidi Fritz

'Dolce stimolo'
Mitridate Eupatore (1707)

Sweet torment to your heart
both virtue and devotion be.
Neither devotion nor virtue
has had a greater glory,
than in giving life, and liberty.

'D'amor l'accesa face'
Venere, Amore e Ragione (1706)

If the burning torch of love
Does not please reason,
It is not a torch of love.
It is an ardour of an impure desire
That obscures innocence
And only desires mercy.

'Io non son'
Statira (1690)

I am not one of those champions
So mad for honour.
Money delights me,
I am the enemy of noise.

A battaglia, pensieri (1699)

Sinfonia
Aria
Into battle, thoughts, I want to make war
with the spirit of love.
Up, fierce ones, and defeat this villain,
and take revenge for those wounded to the heart.

Translations edited by Simon Heighes

Elizabeth Watts soprano

Elizabeth Watts studied singing at the Royal College of Music, London. She was the winner of the 2006 Kathleen Ferrier Award and the Song Prize at the 2007 BBC Cardiff Singer of the World competition. She received a Borletti-Buitoni Trust Award in 2011. A former BBC Radio 3 New Generation Artist, she also took part in the 2014 Last Night of the Proms.

Her critically praised debut recording of Schubert *Lieder* was followed by an equally acclaimed disc of Bach *Cantatas (harmonia mundi)*, a programme of Richard Strauss *Lieder* with Roger Vignoles, and a recording of Bach's *St Matthew Passion* with the Academy of Ancient Music led by Richard Egarr.

Elizabeth appears with the leading UK orchestras and further afield with the Netherlands Philharmonic, Orquesta Sinfonica di Barcelona, Bachakademie Stuttgart, RIAS Kammerchor, and Akademie für Alte Musik Berlin. She regularly appears at international opera houses including The Royal Opera, London; Welsh National Opera; Theater an der Wien; and Teatro Real, Madrid and at recital venues including Wigmore Hall, London and the Concertgebouw, Amsterdam.

www.elizabethwattssoprano.com

Elizabeth Watts a étudié le chant à l'Académie royale de musique de Londres. Prix Kathleen Ferrier (2006), prix du concours « Cardiff Singer of the World » de la BBC (2007), prix de la fondation Borletti-Buitoni (2011), elle fut également « Artiste de la nouvelle génération » du programme Radio 3 de la BBC. En 2014, elle a participé au concert « Last Night of the Proms ».

Son premier enregistrement, consacré aux lieder de Schubert, fut accueilli par une critique élogieuse. Il fut suivi de cantates de Bach (**harmonia mundi**), tout aussi remarquées, puis d'un programme de lieder de Richard Strauss (avec Roger Vignoles au piano) et d'une Passion selon St Matthieu avec l'Academy of Ancient Music sous la direction de Richard Egarr.

Elizabeth Watts se produit avec de grands ensembles britanniques et européens : orchestre philharmonique des Pays-Bas, Orquesta Sinfonica di Barcelona, Bachakademie Stuttgart, RIAS Kammerchor, et l'Académie für Alte Musik Berlin. Les amateurs d'opéra et de récital peuvent l'applaudir régulièrement sur les grandes scènes internationales : Royal Opera, Wigmore Hall (Londres) et Welsh National Opera (Pays de Galles), Theater an der Wien (Vienne), Teatro Real (Madrid) et Concertgebouw (Amsterdam).

Elizabeth Watts studierte Gesang am Royal College of Music in London. Sie gewann den Kathleen Ferrier Award 2006 und den Song Prize beim BBC Cardiff Singer of the World Wettbewerb 2007. 2011 erhielt sie einen Borletti-Buitoni Trust Award. Sie war BBC Radio 3 New Generation Artist und ist 2014 in der Last Night of the Proms aufgetreten.

Auf ihre von der Kritik gefeierte Debüt-CD mit *Schubertliedern* folgte eine CD mit *Bachkantaten (harmonia mundi)*, die bei der Kritik ebenfalls große Zustimmung fand, ein Programm von *Richard Strauss-Liedern* mit Roger Vignoles und eine Einspielung der *Matthäuspasion* von Bach mit der Academy of Ancient Music unter der Leitung von Richard Egarr.

Elizabeth Watts ist mit den führenden Orchestern Großbritanniens aufgetreten, aber auch im europäischen Ausland mit dem Netherlands Philharmonic, dem Orquesta Sinfonica Barcelona, der Bachakademie Stuttgart, dem RIAS Kammerchor und der Akademie für Alte Musik Berlin. Sie gastiert regelmäßig an international renommierten Opernhäusern wie der Royal Opera London, der Welsh National Opera, dem Theater an der Wien und dem Teatro Real Madrid und in Konzertsälen wie der Wigmore Hall London und dem Concertgebouw Amsterdam.

The English Concert

With an unsurpassed reputation for inspiring performances of baroque and classical music, **The English Concert** ranks among the finest chamber orchestras in the world. Such standing is the result of tireless work on the road and in the studio since 1973, guided by founder Trevor Pinnock, his successor Andrew Manze, and current Artistic Director Harry Bicket. The English Concert's award-winning discography of over 100 recordings features masterworks from Bach to Purcell and Handel to Mozart, as well as some of the most renowned artists in recent history. The orchestra also works with several distinguished guest directors, including harpsichordists Laurence Cummings, Christian Curnyn and violinist Rachel Podger.

Ground-breaking collaborations are at the forefront The English Concert's thinking and part of its longstanding relationships with the very best performers and venues, including New York's Carnegie Hall who commission a dramatic Handel production each year.

www.englishconcert.co.uk

Renommé pour ses interprétations de musique baroque et classique, **The English Concert** compte au nombre des meilleurs orchestres de chambre du monde. Il jouit d'une réputation inégalée, fruit d'un travail incessant de tournées, de concerts et d'enregistrements entrepris en 1973 sous la houlette de son fondateur Trevor Pinnock, puis de son successeur Andrew Manze et de son directeur actuel Harry Bicket.

Des chefs-d'œuvre de Bach à Purcell, de Haendel à Mozart, The English Concert peut s'enorgueillir d'une discographie maintes fois primée de plus de 100 titres, et de collaborations avec les plus grands artistes du moment. Il se produit sous la direction d'éminents chefs invités, tels les clavecinistes Laurence Cummings et Christian Curnyn et la violoniste Rachel Podger.

L'orchestre poursuit une politique de collaborations innovantes et de coopérations à long terme avec les meilleurs interprètes et les lieux les plus prestigieux, comme le Carnegie Hall de New York qui lui commande chaque année la production d'un opéra de Haendel.

The English Concert ist mit seinen unübertroffenen und mitreißenden Interpretationen des Barock- und Klassikrepertoires eines der angesehensten Kammerorchester der Welt. Sein hohes Ansehen ist das Ergebnis von 42 Jahren unermüdlicher Konzert- und Aufnahmetätigkeit unter der Führung seines Gründers Trevor Pinnock, dessen Nachfolgers Andrew Manze und seines derzeitigen künstlerischen Leiters Harry Bicket. In der mehr als 100 Einspielungen umfassenden, mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Diskographie von The English Concert finden sich Meisterwerke von Bach bis Purcell, Händel und Mozart, aber auch von einigen der wichtigsten Komponisten der neueren Geschichte. Das Orchester arbeitet mit einigen der renommiertesten Gastdirigenten zusammen, etwa den Cembalisten Laurence Cummings und Christian Curnyn und der Geigerin Rachel Podger. Wegweisende Projekte der Zusammenarbeit und langjährige Beziehungen zu den besten Interpreten und Spielstätten stehen im Vordergrund seiner Bemühungen, u.a. Projekte mit der New Yorker Carnegie Hall, die bei ihm eine auf viele Jahre angelegte Produktion dramatischer Werke von Händel in Auftrag gegeben hat.

Violin 1

Huw Daniel *leader*
Sophie Barber
Graham Cracknell
Thérèse Timoney

Violin 2

Walter Reiter
Elizabeth MacCarthy
Iona Davies
Almut Schlicker

Viola

Alfonso Leal del Ojo
Louise Hogan

Violoncello

Joseph Crouch
Piroska Baranyay

Double bass

Peter McCarthy

Theorbo

William Carter

Trumpet

Mark Bennett

Timpani/Percussion

Robert Howes

Harpsichord

Italian single-manual by David Evans,
after Anon. (Smithsonian), attrib. Giusti, 1693.
Supplied & tuned by Claire Hammett.

Organ

Chamber organ by Klop. Supplied by
Peter McCarthy, tuned by Claire Hammett.
Pitch: A = 415 Hz. Temperament: Young 1

Laurence Cummings director/harpsichord/organ

Laurence Cummings director/harpsichord

Laurence Cummings is an internationally acclaimed conductor and harpsichordist, and an exciting and versatile exponent of historical performance. 2012 marked his inaugural season as the new Artistic Director of the Internationale Händel-Festspiele Göttingen. Since 1999 he has served as Music Director of the London Handel Festival. He is now the William Crotch Professor of Historical Performance at the Royal Academy of Music and is a trustee of Handel House London.

Mr. Cummings enjoys an active career as a guest conductor. He made his U.S. debut with the Handel and Haydn Society in Boston, and has led the St. Paul Chamber Orchestra. He makes regular appearances with The English Concert and the Orchestra of the Age of Enlightenment and also works with many major European orchestras.

He has conducted operas at the English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Gothenburg Opera, Opéra de Lyon, Opernhaus Zurich, Linbury Theatre Covent Garden, and is known for having introduced many Handel rarities along with little-known works by Emilio de Cavalieri, John Eccles and Francisco António de Almeida. His extensive discography includes a disc of Corelli concertos featuring recorder soloist Maurice Steger and The English Concert.

The English Concert wishes to acknowledge the support of the Borletto-Buitoni Trust in making this recording.

The Borletti-Buitoni Trust (BBT) helps outstanding young musicians to develop and sustain international careers with awards that fund tailor-made projects. As well as financial assistance the Trust provides invaluable support and encouragement to an ever-growing family of young musicians. www.bbtrust.com



Chef d'orchestre et claveciniste de renommée internationale, **Laurence Cummings** est un défenseur passionné de la diversité des pratiques d'interprétation historique. Directeur musical du Festival Haendel de Londres depuis 1999, il a été nommé directeur artistique du Festival Haendel de Göttingen en 2012. Titulaire de la chaire William Crotch, il enseigne la pratique historique à l'Académie royale de musique. Il fait également partie des administrateurs du Musée Haendel de Londres.

Chef d'orchestre très sollicité, Laurence Cummings a fait ses débuts américains à la tête de la Société Haendel et Haydn de Boston et de l'Orchestre de chambre de St. Paul. Il dirige régulièrement The English Concert et l'Orchestre de l'Âge des Lumières ainsi que plusieurs grands orchestres européens.

Invité à diriger à l'English National Opera, au Festival de Glyndebourne, à Göteborg, à l'Opéra de Lyon, à l'Opernhaus Zurich et au Linbury Theatre Covent Garden, il s'est fait remarquer par des programmations hors des sentiers battus où se retrouvent des ouvrages rarement joués de Haendel et des œuvres peu connues d'Emilio de Cavalieri, John Eccles et Francisco António de Almeida. Sa discographie déjà fournie comprend un enregistrement de concertos de Corelli avec le flûtiste à bec Maurice Steger et The English Concert.

© © 2015 **harmonia mundi usa**
1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Cover: photo © Marco Borggreve

Page 4: Anonymous portrait of Alessandro Scarlatti (1660-1725),
Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna, Italy,
Scala / Art Resource, New York.

Page 36: photo © Richard Haughton

Recorded in November, 2014 at All Hallows' Church, Gospel Oak, London

Session Producer & Editor: Brad Michel

Recording Engineers: Brad Michel & Matthew Bennett

Executive Producer: Robina G. Young

Recorded edited and mastered in DSD

Laurence Cummings ist ein international angesehener Dirigent und Cembalist und einer der interessantesten und vielseitigsten Vertreter der historischen Aufführungspraxis. 2012 war seine erste Saison als neuer künstlerischer Leiter der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen. Seit 1999 ist er Musikdirektor des London Handel Festival. Er ist derzeit William Crotch Professor für Historische Aufführungspraxis an der Royal Academy of Music und Kurator des Händelhauses in London.

Laurence Cummings ist ein gefragter Gastdirigent. Sein Amerika-Debüt gab er auf Einladung der Handel and Haydn Society in Boston, und er hat das St. Paul Chamber Orchestra geleitet. Er dirigiert regelmäßig das English Concert und das Orchestra of the Age of Enlightenment, er hat aber auch mit vielen anderen bedeutenden Orchestern Europas gearbeitet.

Als Operndirigent hat er Produktionen der English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Gothenburg Opera, Opéra de Lyon, Opernhaus Zürich, Linbury Theatre Covent Garden geleitet, und er hat sich mit der Wiederentdeckung einiger Raritäten von Händel sowie von Emilio de Cavalieri, John Eccles und Francisco António de Almeida einen Namen gemacht. Unter den CDs seiner umfangreichen Diskographie ist eine Einspielung von Corelli-Konzerten mit dem Blockflötenvirtuosen Maurice Steger und The English Concert zu nennen.

ALSO AVAILABLE



*“A singer of exceptional intelligence
and technical ability”*

Gramophone, Editor's Choice