



Ann Hallenberg

## ANN HALLENBERG

*mezzo-soprano*

FRANCESCA CASSINARI, soprano [*tracks 03, 11*]

### Stile Galante

Eva Saladin, Rossella Borsoni, Isabella Bison, *first violins*

Claudia Combs, Elisa Imbalzano, Olga Popova, *second violins*

Nadine Henrichs, Isabel Juárez, *viola*

Agnieszka Oszańska, *violoncello*

Szilárd Chereji, Daniele Rosi, *double bass*

Andrea Friggi, *harpsichord*

Aviad Gershoni, Claudia Anichini, *oboes*

Pierre-Antoine Tremblay, Ricardo Rodríguez García, *horns*

Giovanni Battista Graziadio, Niki Fortunato, *bassoon*

Silvia Tuja, Mattia Laurella, *flutes*

Jānis Tretjuks, Matthias Deger, *clarinets*

Matteo Frigé, Matteo Macchia, *trumpets*

Stefano Aresi, *direction*

---

# Arias for Luigi Marchesi

THE GREAT CASTRATO OF THE NAPOLEONIC ERA



- 01 VEDO L'ABISSO ORRENDO  
[Rinaldo – Giuseppe Sarti (1729-1802), *Armida e Rinaldo*] 6:02
- 02 RENDI, OH CARA, IL PRENCE AMATO<sup>1</sup>  
[Megacle – Giuseppe Sarti, *L'Olimpiade*] 5:49
- 03 CHI MI DÀ CONSIGLIO, AITA<sup>1</sup>  
[Pirro, Polissena – Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837), *Pirro*] 6:54
- 04 LUNGI DA TE, BEN MIO<sup>2</sup>  
[Rinaldo – Giuseppe Sarti, *Armida e Rinaldo*] 3:15
- 05 OH QUAL CONTENTO  
[Lauso – Johann Simon Mayr (1763-1845), *Lauso e Lidia*] 3:21
- 06 QUANTO È FIERO IL MIO TORMENTO<sup>3</sup>  
[Poro – Luigi Cherubini (1760-1842), *Alessandro nelle Indie*] 6:32
- 07 MISERO PARGOLETTO<sup>1</sup>  
[Timante – Gaetano Pugnani (1731-1798), *Demafoonte*] 4:52
- 08 SEMBIANZE AMABILI  
[Castore – Francesco Bianchi (c.1752-1810), *Castore e Polluce*] 3:55

- 09 SUPERBO DI ME STESSO  
[Megacle – Domenico Cimarosa (1749-1801), *L'Olimpiade*] 5:35

- 10 SE CERCA, SE DICE  
[Megacle – Josef Mysliveček (1737-1781), *L'Olimpiade*] 5:04

- 11 QUAL MI SORPRENDE E AGHIACCIA<sup>1</sup>  
Scena e Aria della Marcia - recitativo  
[Pirro, Polissena – Niccolò Antonio Zingarelli, *Pirro*] 8:33

- 12 CARA, NEGL'OCCHI TUOI<sup>1</sup>  
Scena e Aria della Marcia - aria  
[Pirro – Niccolò Antonio Zingarelli, *Pirro*] 4:42

- 13 QUANTO È FIERO IL MIO TORMENTO<sup>3</sup>  
[Poro – Luigi Cherubini, *Alessandro nelle Indie*] 6:32

<sup>1</sup> Original ornaments and cadenzas by Marchesi.

<sup>2</sup> Ornaments by Angelica Catalani and cadenza by Domenico Corri.

<sup>3</sup> Bonus track with alternative ornaments by Marchesi.

The cadenzas in all the other arias are based on Marchesi and Giovan Battista Mancini.

Recorded in Bergamo (Sala Piatti) on 5-9 April 2015 | Engineered and produced by Christoph Frommen  
Digital editing: Andrea Friggi, Christoph Frommen & Stefano Aresi

Production assistants: Luca Benedetti, Federico Franchin, Federico Zavanelli

Executive producer and editorial director: Carlos Cáster | Editorial assistance: María Díaz

Design: oficinatresminutos.com | Photographs of the artists, and photos on pages 12 and 29: Minjas Zugik

Scores prepared by Holger Schmitt-Hallenberg

© 2015 note 1 music gmbh



Stile Galante and Ann Hallenberg would like to thank for their support:

Mara Aresi, Cristina Barnabò, Enrica Borsari, Sandra and Elisa Cacia, Rosa Cafiero, Benigno Calvi, Maria Caraci, Cinzia Castelli, Francesco Chiodaroli, CMB di Curnasco, Damien Colas, Kikko Cornelli, Francesca Gandolfi, Leopoldo Longobardi, Giuseppe Maino, Maria Mandelli, Luca Marcarini, Ivan Mellì, Gabriella Molina, Mariagrazia Paloni, Maddalena Pasinetti, Alberto Pettinelli, Giuseppe Pezzoni, Michael Sawall, Holger Schmitt-Hallenberg, Claudia Vela, Minjas Zugik, and all the crowdfunding donors.



## Arias for Luigi Marchesi

On May 14, 1796, Napoleon Bonaparte made his victorious entry into Milan. According to various witnesses, he issued a demand to hear the famous castrato Luigi Marchesi (1754–1829), then living in that city. The contemptuous refusal of the singer, hostile to the invader, for years provoked such an outcry that the poet Vittorio Alfieri immortalized him in a celebrated epigram, with the echoes of Marchesi's rebuff resounding in the pro-Napoleon pamphlets well into the nineteenth century. A brief house arrest in his villa in Inzago made our hero listen to reason and, ten years later, in May 1805, he was to be seen at the forefront of other musicians at the celebrations held for the crowning of Napoleon as the King of Italy (having recently been anointed as Emperor of the French).

Who then was Marchesi? And why did his refusal to sing before Napoleon cause such a stir? The answer is very simple: Luigi Marchesi was one of the most renowned singers from the end of the eighteenth century. According to the public intellectual Benedetto Frizzi, the distinguished representative of the Jewish community in Trieste, who had heard him sing in *Ginevra di Scozia* by Mayr in 1801, Marchesi should be considered as representing "the infinity and personification of the

castratos" and the "very best of his kind". Later writers such as François-Joseph Fétis were, even in the middle of the nineteenth century, referring to the enthused recollections of spectators, moved and astounded by his vocal exhibition.



Like any other celebrity, this singer was surrounded by legends and myths, most importantly those depicting him as a temperamental circus performer, who sometimes prepared spectacular stage entrances or required composers to write any dazzling arias for him alone. Needless to say, historical reality rather digresses from this kind of contemporary gossip, which was often based upon the rather strange inventions put forward by Stendhal or upon lesser and later hagiographical writings.

The trajectory of Marchesi's career and life story slots neatly into the musical (strong and dynamic as it was) and European social development which overlapped with the last days of the Ancien Régime, its collapse and subsequent reestablishment. This was a critical time for the castratos, tallying with the readying for their exit from the world of opera: if the political upheavals failed to disturb (rather to the contrary they magnified) the singer's activity, the ideological barrage of the Age of Enlightenment in Northern Italy proved to be important for the more educated public which was, as a consequence, able to understand the role played by Marchesi in the world of the *dramma*

*per musica*. According to some sources, his artistic approach exemplified to perfection the decline in the operatic spectacle, whilst for others the castrato was a participant in a kind of vocal Trinitarian mystery alongside Gaspare Pacchierotti and of Giovanni Maria Rubinelli. One thing is clear: in the course of his long career, begun in 1765 as a chorister in the naves of the cathedral in Milan and finished in 1805 at the Teatro de la Scala, where he was acclaimed as "the Apollo of his times", Marchesi sailed across his epoch, emphatically leaving his public divided between a large majority of enthusiasts and a solid and active minority criticizing the abuses attributed to the excessive (sometimes dispassionately coming over as bizarre) whims of his interpretations.

For many years Marchesi worked in close contact with (and as a partner of) the most prominent composers: Anfossi, Sarti, Zingarelli, Cherubini, Salieri, Tarchi, Alessandri, Bianchi, Martín y Soler, Mysliveček, Pugnani and Pavesi. Sought after by figures such as Catherine the Great of Russia or the Holy Roman Emperor Joseph II, Marchesi was acquainted with the young Paganini, established close friendships with members of the aristocracy and with figures from the visual arts (notably the Cosway couple and Appiani), became the leading light of a number of charitable concerns in Milan and very soon, for better or worse, a model of the society in which he lived; personalities such as Foscolo, Burney, von Zinzendorf, the Verri brothers, Casanova or Mozart wrote of their enthusiasm, admiration or disdain for him. So, everything that Marchesi

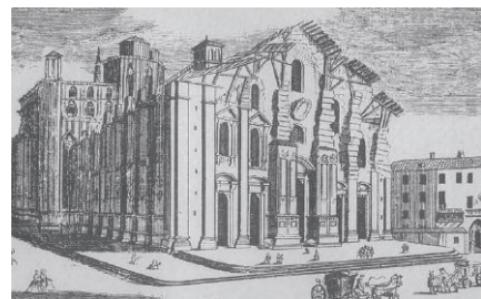
did and said (theatrical or otherwise) undeniably represented a social phenomenon at the end of the eighteenth century.



The documents which discuss Marchesi as a musician, sometimes in a very detailed fashion, above all convey the amazement of listeners: amazement at his incredible range, amazement at the power of his delivery in his lower register, amazement at the incredible speed of his coloratura passages, amazement at the continual variety and the originality of his ornamenting. A cool indifference whilst on stage and an inability to be expressive as highlighted by the most critical witnesses are sometimes openly disputed by contemporaries, sometimes in a perfectly understandable way where one takes into account the many dramatic innovations contained in the librettos and requested from audience reactions, innovations to which, over time, Marchesi adapted comfortably. It is possible then to come to the conclusion that, in maturing artistically, Marchesi made the choice of abandoning a singing style which represented a prodigious technical and intellectual quality in favour of bending his potential for the purposes of yielding expressivity and pathos. Taking careful note of the plentiful scores which made up his repertoire enables us to sense many of these factors with greater clarity.

However, the musical scores which we have available can only indicate in an indistinct manner what actually took place in the opera house: some of the issues which interested audiences the most came, in effect, through the sole inspiration of the singer and through his facility of adding ornaments and *fiorituras* to the vocal lines. In this sense, Marchesi provides an extremely fortunate and uncommon case: still surviving are numerous versions of ornaments and of original

cadenzas for one recitative and various arias composed for him, written down on paper by competent listeners with the purpose of leaving an imperishable souvenir of his art. These annotations (in the majority of the cases, meticulously precise concerning pitch, rhythmic values, dynamics and phrasing), combined with copious firsthand accounts from those who heard the castrato perform, are capable of providing us with an incredibly detailed picture, confirming the recognized characteristics of the performer's style: an excessive preference for syncopations, a very personal taste for chromaticism and unexpected melodic figurations, and hyper-ornamentation ("Gothic" in the opinion of some listeners).



In 1792, two pieces from *Pirro*, a highly successful opera by Zingarelli, were printed in Milan with accompaniment of piano or harp and with ornaments by Marchesi

(four variations for each aria) transcribed by Václav Pichl and endorsed by both the singer and the composer. Embellishments by the soprano for other sections in this opera also survive in manuscript form. The triumph of *Pirro* enabled it to form part of the repertory for many years; after its première at La Scala, it was performed from Venice to Vicenza, from Bergamo to Faenza, as well as in Vienna. The work's great beauty and the particularly innovative dramatic options put forward by the librettist (Giovanni De Gamerra), reflected in the technical feats, the interpretative taste and the acting qualities of the *primo uomo*, can all be clearly perceived in the *Scena della Marcia* (the recitative, *Qual mi sorprende e agghiaccia* and the aria, *Cara, negl'occhi tuoi*). Here, De Gamerra creates a theatrical situation typified by a strong sense of tension aided by continuous onstage movements (these are described in detail in the libretto); for the singing, Zingarelli adorns musically in a highly appropriate way the sombre atmosphere of the recitative and then the brighter tones of the aria. Finally, with his ornaments, Marchesi demonstrates that he is plainly capable of embodying the spirit of this point in the drama, by ornamenting only the dramatically interesting sections of the recitative and by increasing the *fiorituras* when approaching the final cadence, his purpose being gradually to prepare the passage in the direction of the following aria. Another aria, recorded here, drawn from *Pirro*, *Chi mi dà consiglio, aita*, is also a genuine demonstration of Marchesian taste reflecting, to the best of our knowledge, almost all the typical elements of his style of singing.

Traces of Marchesi's form of hyper-ornamentation clearly emerge in a piece written some years before *Pirro*: the aria, *Quanto è fiero il mio tormento* from an opera by Cherubini, *Alessandro nelle Indie*. First performed in Mantua in 1784, the opera score is today kept in manuscript form in various European libraries and contains the attraction of fifteen different bars with original variations, these also having been transcribed on the spot by Pichl. Some of these display the singer's extraordinary range (F2-G5), while others are organized in passages of an exceptional rapidity encompassing repeated jumps of two octaves in a shameless virtuosic exhibition. It should not be forgotten that this kind of virtuosity is set within an aesthetic vision of the interpretative act which not only was evolving over the course of time, but possessed – in the deployment of technical resources – a powerful intellectual centre capable of rousing the audience's interest and stirring its emotions. To think of Marchesi as circus act cheered on by a *claque* wanting only to hear the umpteenth amazing vocal exploit of the castrato is an insult, first and foremost, to historical reality. In this sense, it may be worthwhile considering the singer's performance approach in the aria, *Misero pargoletto* from *Demofoonte*, the opera by Pugnani composed in 1788. Written for the Court of Savoy, where Marchesi received an *ad honorem* salary for life, the aria has survived with its original ornaments in a manuscript from Bergamo. In support of the dramatic moment, the singer adds occasional *fiorituras*, avoids hogging all the limelight in the cadenzas and contents

himself with ornamenting the end of certain phrases in a very simple fashion.

There are also in existence some sufficiently detailed and enthusiastic descriptions of Marchesi's performance approach to another particularly expressive aria, *Se cerca, se dice*, from *L'Olimpiade* by Mysliveček (Naples, 1778). These accounts appear to suggest that from his youth, the castrato possessed abilities (impetuous ones) as an actor for heroic roles and less, it would seem, for those calling for pathos. In this aria and other pieces lacking original ornaments (which are recorded here in order to illustrate certain decisive moments in the singer's career), we have from the interpretive standpoint chosen – as the case may be – to make use of cadenzas deriving from other embellishment examples written either by Marchesi or two celebrated exponents of vocal music from this time, Domenico Corri and Giovanni Battista Mancini. In this way, we have maintained a stylistic coherence relating to Marchesi's changes in taste, as well through what can be inferred from the sources. This is a process which has also been used for the splendid *Oh qual contento*, from *Lauso e Lidia* composed by Mayr in 1798, by seeking to provide a formal and dramatic context of the opera in the light of what is known about Marchesi's approach at this particular time, rather than reshaping the piece lacking a precise model and replacing it with similar musical material.

A case apart is *Lungi da te, ben mio*, from the opera by Sarti, *Armida e Rinaldo*, one of the still today most famous arias associated with Marchesi. This simple cavatina is performed here with the original ornaments

by a pupil of the castrato, Angelica Catalani; they were published in Edinburgh in 1805 and we added a cadenza for them from the *Singer's preceptor* by Domenico Corri (1810).



The attempt to reconstruct the so-called *bomba di Marchesi* (or “harmonic rocket”) proved to be a real experiment. This ornament, which was wont to astound its listeners, was the subject of a heated debate involving the castrato and the young Nancy Storace, and made its first appearance in 1779 during a performance of *Castore e Polluce* by Bianchi, in the aria *Sembianze amabili*. The accounts which in various ways described this

musical device concentrated on the moving and surprising effect by which it captivated the audience rather than as a result of its actual character. According to our supposition, inferred from the limited technical information available, this would have consisted of an ascending chromatic scale of two octaves, including *accelerandos* and *crescendos*, sung as a cadenza.

*Superbo di me stesso*, arising from the collaboration with Cimarosa for *L'Olimpiade* of 1784, and *Vedo l'abisso orrendo* from the already-mentioned opera by Sarti, *Armida e Rinaldo*, performed in Saint Petersburg in 1787, are two arias typified by a blazing usage of coloratura. Here also, the original ornamentation is lacking, but the two works seem clearly to have been tailor-made for Marchesi's vocal characteristics. A careful consideration of the contexts of these pieces helps one better to understand how to exploit this thrilling vocal electrifying effect. *Superbo di me stesso* is traditionally the first aria of the *primo uomo* in this successful drama from Metastasio, and the moment which every composer has used to demonstrate the vocal gymnastic abilities of the leading performer of the tragedy. *Vedo l'abisso orrendo* concludes the first act of an opera, *Armida e Rinaldo*, which served as the visiting card for the famous performer at the court of Catherine the Great. Throughout the entire act the composer entrusts to the leading figure extremely measured, reflective and tender interventions; then, with Armide's enchantment no longer in force, the hero's awakening is accomplished by this breathtaking aria which made use of Marchesi's incredible technical possibilities in order to highlight

further the character's emotional development. Through all this, the castrato emerges not only as an extraordinary artist, endowed with astonishing technical facilities, but also as a professional performer ready to play with the rejection brought on by being identified with the characters and yet with a sense of detachment from them; he is thus offered to the audience as the attraction in an aesthetic game which is difficult to grasp today but which – at the time – was the spirit personified of a way of understanding the passions as well as the shared and cherished theatrical spectacle, and which in these arias History has bequeathed to us a series of surprising accounts which keep alive the memory of the “infinity and personification of the castratos” and of his art.

Stefano Aresi

Translation: Mark Wiggins



## Arias pour Luigi Marchesi

Le 14 mai 1796, Napoléon Bonaparte faisait une entrée victorieuse à Milan. Il demanda, selon plusieurs témoignages, à écouter le célèbre *musico* Luigi Marchesi (1754-1829), qui résidait alors en ville. Le refus dédaigneux du chanteur, opposé à l'envahisseur, provoqua durant des années une telle clamour que le poète Vittorio Alfieri l'immortalisa dans un célèbre épigramme, et dont les échos résonnent dans les pamphlets anti-Napoléon en plein XIX<sup>e</sup> siècle. Un court arrêt domiciliaire dans sa villa de Inzago fit entendre raison à notre héros qui, dix ans plus tard, en mai 1805, participa au premier rang à côté d'autres artistes aux fêtes du couronnement du roi d'Italie qui venait d'être sacré empereur des Français.

Qui donc était Marchesi ? Et pourquoi son refus de chanter devant Napoléon provoqua-t-il un tel bruit ? La réponse est très simple : Luigi Marchesi était l'un des chanteurs les plus renommés de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon l'intellectuel Benedetto Frizzi, éminent représentant de la communauté juive de Trieste, qui l'entendit chanter dans *Ginevra di Scozia* de Mayr en 1801, Marchesi devait être considéré comme « l'Océan des sopranes » et « le *nec plus ultra* de son espèce ». Des auteurs ultérieurs comme François-Joseph Fétis évo-

quaient encore, au XIX<sup>e</sup> siècle, les souvenirs enthousiastes de spectateurs émus et stupéfaits par son exhibition vocale.



Ce chanteur, comme toute célébrité, était entouré de légendes et de mythes, le décrivant surtout comme un capricieux personnage circassien, préparant parfois des entrées en scène spectaculaires ou exigeant aux compositeurs de n'écrire pour lui que des arias brillantes. La réalité historique s'éloigne évidemment de ce genre de commérages historiographiques, souvent fondés sur les inventions bizarres de Stendhal ou sur la production hagiographique mineure plus tardive.

Le cycle artistique et biographique de Marchesi s'insère pleinement dans l'évolution musicale – forte, dynamique – et sociale européenne coïncidant avec les derniers jours de l'Ancien Régime, à sa chute et à sa restauration. C'est un moment fondamental pour les castrats qui correspondent à la préparation de leur adieu au monde de l'opéra : si les bouleversements politiques n'ont pas perturbé (bien au contraire) l'activité de ce chanteur, la rafale idéologique des Lumières dans le nord de l'Italie fut importante pour le public le plus cultivé qui put ainsi comprendre le rôle joué par Marchesi dans le monde du *dramma per musica*. Selon certaines sources, son approche artistique exemplifierait à la perfection la décadence du spectacle opéristique, tandis que pour d'autres le soprano serait l'un des participants à une sorte de mystère trinitaire du chant aux côtés de

Gaspare Pacchierotti et de Giovanni Maria Rubinelli. Une chose est certaine : au cours de sa longue carrière, commencée en 1765 dans les nef du Dôme de Milan où l'enfant chantait et terminée en 1805 au Théâtre de la Scala qui acclamait « l'Apollon du temps présent », Marchesi traversa son époque en laissant son public catégoriquement divisé entre une grande majorité d'enthousiastes et une minorité solide et active critiquant les abus attribués à la fantaisie extrême (et parfois objectivement bizarre) de ses interprétations.

Marchesi travailla durant des années en contact étroit (et en collaboration) avec les compositeurs les plus en vue : Anfossi, Sarti, Zingarelli, Cherubini, Salieri, Tarchi, Alessandri, Bianchi, Martín y Soler, Mysliveček, Pugnani, Pavesi. Recherché par des personnalités comme Catherine de Russie ou Joseph II d'Autriche, Marchesi connut le jeune Paganini, établit des amitiés solides avec des membres de la noblesse et des représentants du monde des arts figuratifs (en particulier avec les époux Cosway et Appiani), devint le protagoniste de certains centres caritatifs de Milan et très tôt, en bien ou en mal, un paradigme de la société où il vécut : Foscolo, Burney, von Zinzendorf, les frères Verri, Casanova, Mozart, etc. ont exprimé par écrit leur passion, leur admiration ou leur dédain. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, donc, Marchesi et ses faits et gestes (théâtraux ou autres) sont indéniablement un phénomène de mœurs.



Les documents parlant de Marchesi comme d'un musicien, parfois de façon très détaillée, transmettent avant tout la stupeur des auditeurs : stupeur face à l'extension démesurée, stupeur face à la force de l'émission dans le registre grave, stupeur face à l'incroyable rapidité de ses passages en colorature, stupeur face à la variété constante et l'originalité de ses ornements. Sa froideur sur la scène et l'incapacité expressive signalées par les témoins les plus critiques sont certaines fois clairement débattues par leurs contemporains, et d'autres parfaitement plausibles si l'on considère les nombreuses inno-

vations dramaturgiques contenues dans les livrets et réclamées par la sensibilité du public, innovations auxquelles Marchesi, à la longue, sut s'adapter. Nous pouvons donc conclure qu'en mûrissant artistiquement, il fit le choix d'abandonner un style de chant d'un grand prodige technique et intellectuel, et préféra ployer son potentiel afin de favoriser l'expressivité et le pathos. Les nombreuses partitions formant son répertoire nous permettent de percevoir une grande part de ces éléments avec plus de clarté.

Cependant, comme nous l'avons commenté, la musique parvenue jusqu'à nous ne peut qu'indiquer vaguement ce qui avait effectivement lieu au théâtre : certains des points qui intéressaient le plus le public étaient en effet confiés à la seule inspiration du chanteur et à sa faculté d'ajouter des ornements et des fioritures aux lignes vocales. Marchesi présente, dans ce sens, un cas extrêmement heureux et hors du commun : à ce jour, survivent de nombreuses versions d'ornements et de cadences originales pour un récitatif et quelques arias composées pour lui, écrites noir sur blanc par des auditeurs compétents dans l'intention de laisser un souvenir impérissable de son art. Ces annotations (dans la plupart des cas, extrêmement précises quant aux hauteurs, aux valeurs rythmiques, aux dynamiques et aux phrasés) combinées aux nombreux témoignages directs de ceux qui écoutèrent le castrat, peuvent nous donner une image étonnamment détaillée confirmant les caractéristiques reconnues du style de l'interprète : une préférence démesurée pour les syncopes, un goût très personnel pour le chromatisme et les figurations mélo-

diques inattendues, l'hyper-ornementation (« gothique » selon certains auditeurs).



En 1792, deux pages de *Pirro*, opéra à grand succès de Zingarelli, furent imprimées à Milan avec accompagnement de pianoforte ou harpe et ornements de Marchesi (quatre variations pour chaque aria) transcrits par Václav Pichl et approuvés par le chanteur et le compositeur. D'autres fragments de l'œuvre avec fioritures du soprano survivent aussi en manuscrit. *Pirro* connut un triomphe et fit partie du répertoire durant des années ; après les premières représentations à La Scala, on le joua de Venise à Vicence, de Bergame à Faenza et à Vienne. La grande beauté de la partition et les choix dramatiques particulièrement innovants du poète (Giovanni De Gamerra) reflétés dans les prouesses techniques, dans le goût interprétatif et dans les qualités d'acteur du *primo uomo*, se perçoivent avec évidence dans la *Scena della Marcia* (le récitatif *Qual mi sorprende e agghiaccia* et l'aria *Cara, neg'occhi tuo!*). Dans ces pages, De Gamerra crée une situation théâtrale caractérisée par une forte tension grâce aussi aux mouvements continuels sur scène (décris en détail dans le livret) ; dans le chant, Zingarelli revêt musicalement d'une façon très appropriée les tons sombres du récitatif et ceux, plus brillants, de l'aria. Finalement, Marchesi montre, à travers ses ornements, qu'il a pleinement intériorisé l'esprit de ce moment du spectacle, n'ornant le récitatif qu'aux passages les plus intéressants du point de vue

dramatique et augmentant les fioritures en s'approchant de la cadence finale, afin de préparer graduellement le passage vers l'aria suivante. Une autre aria, enregistrée ici, provient de *Pirro* : *Chi mi dà consiglio, aita*, est elle aussi un véritable manifeste du goût marchesien qui montre pratiquement tous les éléments propres, à notre connaissance, de son style de chant.

Des traces d'une hyper-ornementation émergent clairement dans une partition écrite quelques années avant *Pirro* : l'aria *Quanto è fiero il mio tormento* d'un opéra de Cherubini, *Alessandro nelle Indie*, créé à Mantoue en 1784, est conservée en manuscrit dans diverses bibliothèques européennes et contient la beauté de quinze mesures différentes recueillies avec des variations originales, elles aussi transcrives sur le vif par Pichl. Certaines montrent l'extension extraordinaire du chanteur (Faz - Sols), d'autres s'organisent en passages d'une extrême rapidité avec des sauts répétés de deux octaves dans une exhibition effrontée de virtuosité. Nous ne devons pas oublier que cette typologie de virtuosité se situe dans une vision esthétique de l'acte interprétatif qui non seulement évoluait au cours du temps, mais possédait dans le déploiement des moyens techniques une clé intellectuelle puissante capable de mouvoir les intérêts et les sentiments du public. Penser à Marchesi comme à un phénomène de cirque applaudi par une claque ne voulant écouter que l'énième prouesse vocale extrême du musicien *de service* est une insulte, tout d'abord, à la réalité historique. Il peut être, dans ce sens, utile d'observer le comportement du chanteur dans l'aria *Misero pargoletto* de *Demofoonte*, opéra de Pugnani composé en 1788. Écrite

pour la cour de Savoie, dont Marchesi était salarié honoraire à vie, l'aria a survécu avec les ornements originaux dans un manuscrit bergamasque. Secondant le moment dramatique, le chanteur ajoute de très rares fioritures, évite de s'approprier tout l'espace dans les cadences et se contente d'orner la fin de certaines phrases d'une façon très simple.

Nous possédons en outre des descriptions assez détaillées et enthousiastes de l'interprétation d'une autre aria particulièrement expressive, *Se cerca, se dice*, de *L'Olimpiade* de Mysliveček (Naples, 1778). Ces témoignages semblent suggérer que le castrat, dès sa jeunesse, possédait des facultés – impétueuses – d'acteur dans les rôles héroïques (et moins, paraît-il, dans les pathétiques). Du point de vue de l'interprétation, dans cette aria et autres pièces sans ornements originaux enregistrées ici afin d'exemplifier certains moments topiques de la carrière du chanteur, nous avons choisi d'utiliser, selon le cas, des cadences provenant d'autres exemples d'ornementation écrites par Marchesi et deux célèbres maîtres de chant contemporains, Domenico Corri et Giovanni Battista Mancini ; nous avons ainsi maintenu une cohérence stylistique qui correspond à l'évolution du goût de l'interprète et à la fois déduite des sources. Nous avons suivi le même processus dans la brillante *Oh qual contento*, de *Lauso e Lidia* composée par Mayr en 1798, en cherchant à rendre une contextualisation formelle et dramatique de l'œuvre à la lumière de nos connaissances de l'attitude de Marchesi à ce moment chronologique plutôt que remodeler la pièce sans posséder un modèle précis avec un matériau musical similaire.

*Lungi da te, ben mio*, de l'opéra de Sarti, *Armida e Rinaldo*, l'une des arias les plus célèbres, encore aujourd'hui, associée à Marchesi, est un cas à part. Cette simple cavatine est interprétée ici avec les ornements originaux de Angelica Catalani, élève du castrat, publiés à Édimbourg en 1805, et auxquels nous avons ajouté une cadence du *Singer's preceptor* de Domenico Corri (1810).

La tentative de reconstruction de la dite *bomba de Marchesi* (ou « roquette harmonique ») fut une véritable expérimentation : cet ornement, qui stupéfia les auditeurs fit l'objet d'un débat entre le *divo* et la jeune Nancy Storace, pour la première fois en 1779 durant une représentation de *Castore e Polluce* de Bianchi, dans l'aria *Sembianze amabili*. Les témoignages décrivant de plusieurs façons cet artifice musical en se concentrant sur l'effet poignant et surprenant qui subjuga le public plutôt que sur sa nature. Selon notre hypothèse, déduite du peu de données techniques disponibles, il s'agirait d'une gamme chromatique ascendante de deux octaves, accelerando et crescendo, chantée dans une cadence.

*Superbo di me stesso*, née de la collaboration avec Cimarosa pour *L'Olimpiade* de 1784, et *Vedo l'abisso orrendo* de l'opéra déjà cité de Sarti, *Armida e Rinaldo*, joué à Saint-Pétersbourg en 1786, sont deux arias caractérisées par un usage incandescent de la colorature : Dans ce cas aussi les ornements originaux font défaut, mais les deux œuvres semblent à l'évidence avoir été littéralement cousues sur mesure pour les caractéristiques vocales de Marchesi. Une considération attentive du contexte de ces pièces nous aide à mieux comprendre

les modalités de jouissance de cet étincellement vocal enthousiasmant : *Superbo di me stesso* est traditionnellement la première aria du *primo uomo* de l'heureux drame de Metastasio auquel elle appartient, moment choisi par tout compositeur pour faire montrer des facultés gymniques, dans le sens vocal, de l'interprète principal de la tragédie. *Vedo l'abisso orrendo* conclut le premier acte d'un opéra, *Armida e Rinaldo*, qui fut la carte de visite du célèbre interprète à la cour de Catherine de Russie : dans l'acte entier, le compositeur confie au protagoniste des interventions extrêmement modérées, songeuses et tendres ; puis, l'enchantement d'Armide ayant cessé, le réveil du héros est rendu par cette aria époustouflante qui a recours aux moyens techniques stupéfiants de Marchesi afin de mettre encore plus en évidence le moment du changement émotionnel du personnage. De tout ceci, ce castrat émerge non seulement comme un artiste extraordinaire, doté d'une incroyable technique mais encore comme un professionnel prêt à jouer avec le rejet suscité par l'identification aux personnages et la distanciation à leur égard ; il s'offrait ainsi au public comme l'attraction d'un jeu esthétique que nous saisissions difficilement mais qui était à l'époque l'esprit même d'une façon de comprendre les passions et le spectacle théâtral partagé et aimé, et dont l'Histoire nous a laissé dans ces arias une série de témoignages surprenants perpétuant la mémoire de « l'Océan des sopranes » et de son art.

Stefano Aresi  
Traduction : Pierre Élie Mamou



## Arien für Luigi Marchesi

Am 14. Mai 1796 marschierte General Napoleon Bonaparte siegreich in Mailand ein. Wie in vielen Quellen berichtet wird, stellte er die Forderung, den berühmten *musico* Luigi Marchesi (1754–1829) singen zu hören, der in der Stadt lebte. Die verächtliche Weigerung des Sängers, der dem Eindringling ablehnend gegenüberstand, machte noch jahrelang von sich reden und wurde sogar durch den Dichter Vittorio Alfieri in einem berühmten Epigramm unsterblich gemacht. Bis ins 19. Jahrhundert wurde in pronapoleonischen Schriften noch an dieses Ereignis erinnert. Unser Held nahm jedoch nach einer kurzen Zeit des Hausarrests in seinem Heimatort Inzago bald eine weniger stolze Haltung ein, und zehn Jahre später, im Mai 1805, gehörte er zur vordersten Riege der Künstler, die die Feierlichkeiten umrahmten, bei denen der französische Herrscher zum italienischen König gekrönt wurde.

Aber wer war dieser Marchesi? Und warum erregte seine Weigerung, vor Napoleon aufzutreten, so großes Aufsehen? Die Antwort auf diese Fragen ist einfach: Luigi Marchesi war am Ende des 18. Jahrhunderts einer der berühmtesten Sänger überhaupt. Benedetto Frizzi, ein Gelehrter und herausragender Vertreter der jüdischen Gemeinde in Triest, hatte 1801 die Gelegenheit,

Marchesi in der Oper *Ginevra di Scozia* von Johann Simon Mayr singen zu hören, und bezeichnete ihn daraufhin als »*Oceano dei sopranî*«, das »Nonplusultra seiner Art«. Autoren wie François-Joseph Fétis zitierten noch im 19. Jahrhundert begeisterte Erinnerungen von Zuhörern, die der Sänger mit seinen Darbietungen gerührt und in Erstaunen versetzt hatte.



Um diesen Sänger kursierten wie um alle berühmten Persönlichkeiten Legenden und Mythen, in denen er meist als kapriziöser Zirkusdarsteller gezeichnet wurde, der eindrucksvolle Bühnenauftritte forderte oder verlangte, dass die Komponisten ausschließlich für ihn brillante Arien schrieben. Die historische Realität ist natürlich weit entfernt von diesen Klatschgeschichten, die häufig auf den skurrilen Erfindungen Stendhal's oder auf späteren, minder bedeutenden hagiografischen Schriften beruhten.

Die künstlerische und biografische Laufbahn Marchesis war ein wesentlicher Bestandteil der starken und dynamischen Entwicklung, die das musikalische und soziale Leben in Europa in den letzten Augenblicken des Bestehens des *Ancien Régime* bei seinem Niedergang und bei seinem Wiederaufbau durchlief. Dieser Moment war wesentlich zur Vorbereitung des endgültigen Abtritts der Kastraten von der Opernbühne: Auch wenn die politischen Wirrnisse die Aktivitäten Marchesis nicht störten (tatsächlich waren sie ihnen sogar zuträglich), so war der neue ideologische Wind, der das aufkläreri-

sche Norditalien durchwehte, doch wesentlich dafür, wie die Rolle vom gebildeteren Teil seines Publikums wahrgenommen wurde, die der Sänger im Bereich der Oper spielte. In einigen Quellen wird die künstlerische Herangehensweise dieses Sopranisten als Ausprägung der größtmöglichen Dekadenz auf dem Gebiet der Oper bezeichnet, während der Sänger in anderen Quellen als Teil einer Art Dreieinigkeitsmysterium des Gesangs aufgefasst wird, zu dem neben ihm noch Gaspare Pacchierotti und Giovanni Maria Rubinelli gehörten. Eines ist jedoch gewiss: Im Verlauf seiner langen Karriere (die Marchesi 1765 als Sängerknabe im Mailänder Dom begann und im Teatro della Scala 1805 als gefeierter Apollo seiner Epoche beschloss) hat er sein Publikum immer polarisiert. Es gab eine große Mehrheit von begeisterten Zuhörern, aber auch eine handfeste und aktive Minderheit von Kritikern, die ihm vorwarfen, dass er mit seiner extremen (und teils sicher bizarren) Fantasie über die Stränge schlug.

Marchesi arbeitete viele Jahre lang eng mit den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit wie Anfossi, Sarti, Zingarelli, Cherubini, Salieri, Tarchi, Alessandri, Bianchi, Martín y Soler, Mysliveček, Pugnani und Pavesi zusammen. Er war bei Persönlichkeiten wie Katharina der Großen und Kaiser Joseph II. begehrt, lernte den jungen Paganini kennen und knüpfte freundschaftliche Bände zu Mitgliedern des Adels wie auch zu verschiedenen Malern (insbesondere zu den Eheleuten Cosway und zu Andrea Appiani). Er wirkte an einigen bedeutenden karitativen Aktivitäten in Mailand mit und wurde schnell – im Guten und im Schlechten – zum

Inbegriff der Gesellschaft, in der er lebte. Über ihn berichteten etwa Foscolo, Burney, von Zinzendorf, die Brüder Verri, Casanova oder Mozart mit Leidenschaft, Bewunderung oder Verachtung. Am Ende des 18. Jahrhunderts waren Marchesi und seine Gesten (auf der Bühne und im Leben) unzweifelhaft ein kulturelles Phänomen.



Aus den Quellen, in denen bisweilen sehr detailliert über den Musiker Marchesi berichtet wird, geht vor allem das Erstaunen der Zuhörer hervor: Erstaunen über den ungeheuren Stimmumfang, Erstaunen über den vollen Klang in der tiefen Lage, Erstaunen über die unglaubliche Geschwindigkeit der Koloraturen, Erstaunen über die Vielfalt und Originalität der Verzierungen. Kritischere Stimmen bemängelten seine darstellerische Kühle und die fehlende Ausdrucksfähigkeit. Dies wurde jedoch teilweise von Zeitgenossen offen bestritten und erklärt sich teilweise auch aus den zahlreichen dramaturgischen Innovationen, die in den Libretti ausgedrückt wurden und hohe Ansprüche an das Feingefühl des Publikums stellten. Nach und nach verstand Marchesi es, sich an diese Innovationen anzupassen. Man kann zusammenfassend behaupten, dass er bei seinem künstlerischen Reifungsprozess den technisch hochanspruchsvollen und intellektuellen Gesangsstil hinter sich ließ, um seine Möglichkeiten eher auf expressive und ergreifende Ziele auszurichten. Wenn man die zahlreichen Partituren betrachtet, die mit sei-

nem Schaffen in Zusammenhang stehen, werden die zugehörigen Elemente recht deutlich.

Es ist bekannt, dass die schriftlich überlieferte Musik lediglich vage Anhaltspunkte dafür liefert, was auf der Bühne tatsächlich geschah: Eine der interessantesten Fragen für das Publikum betraf immer die Fähigkeiten der jeweiligen Sänger und ihre Fertigkeit, die vokalen Linien zu verzieren und auszuschmücken. In dieser Hinsicht stellt Marchesi einen äußerst erfreulichen Sonderfall dar: Es sind zahlreiche Fassungen seiner Verzierungen und originalen Kadzen erhalten, zugehörig zu einem für ihn komponierten Rezitativ und zu verschiedenen Arien. Schriftlich festgehalten wurden diese von fähigen Zuhörern, in der Absicht, eine unvergängliche Erinnerung an seine Kunst zu hinterlassen. Diese Notizen (größtenteils äußert präzise, was die Tonhöhen, die Notenwerte sowie Dynamik und Phrasierung betrifft) ergänzen die zahlreichen Berichte von Anwesenden, die den Kastraten singen hörten. So entsteht ein sehr detailliertes Bild, bei dem die Besonderheiten noch einmal bekräftigt werden, die für den Stil dieses Interpreten charakteristisch waren: eine ausgeprägte Vorliebe für Synkopen, ein sehr persönlicher Hang zur Chromatik und zu unerwarteten melodischen Wendungen, eine gewisse übertriebene Verzierungsweise (die von einigen Zuhörern mit dem Begriff »gotische betitelt wurde).



Im Jahr 1792 wurden in Mailand zwei Arien aus dem äußerst erfolgreichen *Pirro* von Nicola Antonio Zingarelli

gedruckt, mit Pianoforte- oder Harfenbegleitung und mit den Verzierungen von Marchesi (jede Arie in vier Varianten). Diese Stücke wurden von Václav Pichl mit Zustimmung des Sängers und des Komponisten transkribiert. Andere Teile dieser Oper mit den Fiorituren des Sopranisten sind in handschriftlicher Form überliefert. *Pirro* war ein triumphaler Erfolg, der nach den ersten Aufführungen am Teatro della Scala noch einige Jahre lang im Repertoire blieb und dabei nach Venedig, Vicenza, Bergamo, Faenza und Wien gelangte. Die hohe musikalische Qualität und die besonders innovativen dramaturgischen Ideen des Librettisten Giovanni De Gamerra wurden von der technischen Brillanz, der geschmackvollen Ausführung und den schauspielerischen Fähigkeiten des männlichen Hauptdarstellers noch unterstützt, wie es in der *Scena della Marcia* deutlich wird (Rezitativ *Qual mi sorprende e aggriaccia* und Arie *Cara, neg'occhi tuo!*). Hier schuf De Gamerra einen äußerst spannungsgeladenen dramatischen Moment, auch durch die ständigen Bewegungen auf der Bühne (die im Libretto detailliert beschrieben sind). Zingarelli setzte dies musikalisch höchst angemessen um, indem er das Rezitativ mit eher finstern und die Arie mit brillanten Klängen versah. Marchesi seinerseits bewies mit seinen Verzierungen, dass er den Geist dieses Augenblicks im Drama ganz und gar verinnerlicht hatte, indem er das Rezitativ lediglich an den dramaturgisch interessantesten Momenten verziert und indem er die Fioriture darüber allmählich zur Schlusskadenz hin steigerte, um den Übergang zur folgenden Arie stufenweise vorzubereiten. Eine weitere Arie auf dieser CD

stammt ebenfalls aus *Pirro*: Auch *Chi mi dà consiglio, aita* ist ein wahres Manifest des Marchesi-Geschmacks und weist all jene Besonderheiten auf, die für den Stil dieses Sängers so bezeichnend sind.



In einer Partitur, die einige Jahre vor dem Werk Zingarellis entstanden ist, finden sich einige Spuren übertriebener Verzierwut: Die Arie *Quanto è fiero il mio tormento* aus der Oper *Alessandro nelle Indie* von Cherubini, die 1784 in Mantua auf die Bühne kam, ist in handschriftlicher Form in einigen europäischen Bibliotheken überliefert. In fünfzehn Notensystemen wird die Schönheit dieser originalen Verzierungsvarianten festgehalten, die ebenfalls von Pichl live mitgeschrieben wurden. In einigen zeigt sich der außergewöhnliche Stimmumfang des Sängers vom kleinen f bis zum zweigestrichenen g, andere weisen extrem

geläufige Passagen mit wiederholten Sprüngen über zwei Oktaven auf, eine kühne Demonstration der Virtuosität des Sängers. Dabei darf man jedoch nicht vergessen, dass diese Art von Virtuosität mit einer ästhetischen Sicht auf den Aufführungsakt wahrgenommen wurde, bei der nicht nur die Entwicklung im Verlauf der Zeit im Blick stand, sondern auch durch die Entfaltung technischer Mittel ein starker intellektueller Zugang zur Aufmerksamkeit und den Affekten des Publikums angestrebt wurde. Wenn man Marchesi als ein Zirkusphänomen auffasst, dem eine willige Schar von Claqueuren eifrig bei der x-ten Variante von vokalen Bravourstücken applaudierte und ihm als einem Musiker zujubelte, der gerade *en vogue* war, so fügt man der historischen Wahrheit ein empörendes Unrecht zu. In dieser Hinsicht sollte man beachten, wie der Sänger die Arie *Misero pargoletto* aus der Oper *Demofonte* von Pugnani, aus dem Jahr 1788, interpretierte. Sie entstand für den savoyischen Hof, von dem Marchesi ein lebenslanges Gehalt *ad honorem* erhielt; die Arie ist mit den originalen Verzierungen in einem Manuscript aus Bergamo überliefert. Wie es die Dramatik des Augenblicks erforderte, fügte der Sänger nur sehr wenige Verzierungen hinzu und vermidet es, in den Kadzen Raum für sich selbst zu beanspruchen. Er beschränkte sich darauf, die Abschlüsse einiger weniger Phrasen auf sehr einfache Weise auszuzierern.

Es gibt jedoch recht detaillierte und enthusiastische Beschreibungen seiner Ausführung einer weiteren, sehr ausdrucksstarken Arie: *Se cerca, se dice*, aus *L'Olimpiade* von Mysliveček (Neapel 1778). Aus diesen scheint her-

vorzugehen, dass der Kastrat auch in jungen Jahren schauspielerisch schon sehr gut dazu in der Lage war, Heldenrollen darzustellen (ergreifende Rollen lagen ihm anscheinend weniger). Was die Ausführung dieses und der weiteren Stücke auf der CD angeht, für die keine originalen Verzierungen überliefert sind (ausgewählt aufgrund ihres exemplarischen Charakters für einige Schlüsselmomente in der Karriere des Sängers), so haben wir uns dazu entschlossen, Kadenz aus anderen Partituren zu verwenden, die von Marchesi selbst und von zwei weiteren zeitgenössischen Meistern des Gesangs stammen, nämlich Domenico Corri und Giovanni Battista Mancini. Dadurch wollten wir eine stilistische Kohärenz erreichen, möglichst eng orientiert an der Entwicklung des Sängers, wie sie aus den Quellen hervorgeht. Genauso sind wir auch bei der brillanten Arie *Ob qual contento* aus *Lauso e Lidia* von Mayr aus dem Jahr 1798 vorgegangen. Hier haben wir versucht, das Stück formal und dramaturgisch im Einklang mit dem umzusetzen, was über Marchesis Ansätze zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere bekannt ist, um eine wirre Aneinanderreihung in diesem Stück zu vermeiden, für das es keine entsprechende Vorlage mit ähnlichem musikalischen Material gibt.

Einen Sonderfall bildet *Lungi da te, ben mio* aus *Armida e Rinaldo* von Sarti, eines der bis heute bekanntesten Stücke, die mit Marchesi in Zusammenhang gebracht werden. Die einfache Cavatine wurde hier mit den originalen Verzierungen von Angelica Catalani eingespielt, einer Schülerin des Kastraten, wie sie 1805 in Edinburgh veröffentlicht wurde. Außerdem haben

wir noch eine Kadenz aus der Gesangsschule *The Singer's preceptor* von Domenico Corri (1810) hinzugefügt.

Ein wahres Experiment ist hingegen der Versuch, die sogenannte »Bomba di Marchesi« zu rekonstruieren, die auch unter dem Begriff »Bombarda armonica« bekannt war. Diese Verzierung, die die Zeitgenossen in so maßloses Staunen versetzte, bildete den Kern eines Wettstreits zwischen dem Gesangsstar und der jungen Nancy Storace und kam im Jahr 1779 während einer Aufführung von *Castore e Polluce* von Bianchi in der Arie *Sembianze amabili* zum Einsatz. In den Quellen wird dieses musikalische Mittel auf unterschiedliche Weise beschrieben, wobei das Hauptaugenmerk mehr auf dem Effekt des Erstaunens und der Überraschung beim Publikum liegt als auf den tatsächlich eingesetzten musikalischen Mitteln. Unsere Hypothese, die auf den wenigen verfügbaren technischen Hinweisen beruht, geht dahin, dass es sich bei der »Bomba« um eine aufsteigende chromatische Linie über zwei Oktaven gehandelt hat, die im Accelerando und im Crescendo ausgeführt wurde und im Kadenzabschnitt eingesetzt wurde.

Auf dieser Annahme sind zwei Arien zu hören, die vor Koloraturen geradezu glühen: *Superbo di me stesso*, entstanden in Zusammenarbeit mit Cimarosa für *L'Olimpiade* aus dem Jahr 1784, und *Vedo l'abisso orrendo* aus der bereits genannten Oper *Armida e Rinaldo* von Sarti, die 1786 in Sankt Petersburg aufgeführt wurde. Auch in diesem Fall konnten wir nicht auf originale Verzierungen zurückgreifen, aber die beiden Stücke sind Marchesi und seinen stimmlichen Vorlieben ganz offensichtlich wie auf den Leib geschneidert.

Wenn man einen aufmerksamen Blick auf den Kontext dieser beiden Werke wirft, versteht man besser, wie das mitreißende vokale Feuerwerk Marchesis funktionierte. *Superbo di me stesso* ist die traditionelle erste Arie des Primo uomo in diesem sehr erfolgreichen Metastasio-Libretto, typischerweise ein Moment, in dem der Komponist die stimmliche Leistungsfähigkeit der männlichen Hauptrolle der Tragödie unter Beweis stellen konnte. *Vedo l'abisso orrendo* beschließt den ersten Akt der Oper *Armida e Rinaldo* und bildete die Visitenkarte des Sängers am Hof Katharinas der Großen in Russland: Im gesamten ersten Akt leistet der Protagonist nur zurückhaltende,träumerische und zarte Beiträge zum Geschehen, und das Erwachen des Helden durch die Zuberkräfte der Armida wird genau mit dieser atemberaubenden Arie unterstrichen. Hier kommen die erstaunlichen technischen Fertigkeiten Marchesis zum Einsatz, um den emotionalen Wendepunkt dieser Figur zu verdeutlichen. Der Kastrat Luigi Marchesi erweist sich also nicht nur als außergewöhnlicher Künstler, der über beachtliche technische Möglichkeiten verfügte, sondern auch als Profi, der mit dem Unterschied spielte, der sich aus dem vollkommenen Einfühlen in einer Rolle und dem Wieder-Heraustreten aus dieser ergibt, um sich dem Publikum wie ein Matador in einem ästhetischen Spiel anzubieten. Dessen Regeln sind für uns heute nur schwer nachvollziehbar, aber zu seiner Zeit bildeten sie die Seele beim Verständnis der Leidenschaften und des Bühnenschauspiels, wie man es liebte und gemeinsam durchlebte. Die Geschichte hat uns mit diesen Arien eine ganze Reihe erstaunlicher

Zeugnisse zur Erinnerung an diesen größten aller Sopranisten und seine Kunst hinterlassen.

*Stefano Aresi*

Übersetzung: Susanne Lowien



## Arie per Luigi Marchesi

Il 14 maggio 1796, il generale Napoleone Bonaparte entrava vittorioso a Milano. Come narrato da più fonti, chiese di poter ascoltare il celebre *musico* Luigi Marchesi (1754-1829), residente in città. Lo sdegnoso rifiuto del cantante, avverso all'invasore, fece clamore per anni, tanto da venir immortalato da Vittorio Alfieri in un celebre epigramma ed essere ricordato nei libelli filonapoleonici ancora in pieno Ottocento. Il nostro eroe, comunque, tornò a più miti consigli dopo un breve periodo di arresti domiciliari presso la sua villa di Inzagò, e, dieci anni dopo, nel maggio 1805, fu tra le figure artistiche in primo piano in occasione delle celebrazioni per l'incoronazione a Re d'Italia dell'ormai imperatore di Francia.

Ma chi era Marchesi? E perché il suo rifiuto di esibirsi per Napoleone fece tanto rumore? La risposta a questi interrogativi è molto semplice: Luigi Marchesi era, a fine Settecento, una delle più grandi celebrità del canto. Come ebbe a scrivere Benedetto Frizzi, intellettuale e rappresentante di spicco della comunità ebraica triestina che ebbe l'occasione di sentirlo dal vivo nella *Ginevra di Scozia* di Mayr nel 1801, Marchesi era da considerarsi «l'Oceano dei soprani», «il non plus ultra nella sua specie». Autori tardi come François-

Joseph Fétis citavano ancora, in pieno XIX secolo, i ricordi entusiasti di spettatori commossi e stupiti dalle sue esibizioni.



Attorno a questo cantante, come accade per ogni personaggio famoso, circolano leggende e miti, che lo vorrebbero per lo più dipingere come un capriccioso artista circense, talora impegnato a pretendere vistose entrate in scena o che i compositori scrivessero per lui solo arie brillanti. La realtà storica, ovviamente, è ben lontana da queste forme di pettegolezzo, spesso fondato sulle bizzarre invenzioni di Stendhal o sulla produzione agiografica minore tarda.

La parola artistica e biografica di Marchesi si inserisce nel pieno della forte e dinamica evoluzione musicale e sociale europea contemporanea agli ultimi momenti di vita, al crollo e alla restaurazione dell'*Ancien Régime*. È un momento fondamentale, questo, per la preparazione della definitiva uscita di scena dei castrati dal mondo dell'opera: sebbene gli stravolgimenti politici non abbiano turbato (anzi, hanno amplificato) l'attività di questo cantante, la ventata ideologica illuministica norditaliana fu importante per la percezione da parte del pubblico più colto del ruolo svolto da Marchesi nel mondo del dramma per musica. In alcune fonti il suo approccio artistico viene indicato come la massima esemplificazione di decadenza dello spettacolo operistico, mentre in altre il soprano è additato come compartecipe di una sorta di mistero trinitario del canto assieme a

Gaspare Pacchierotti e Giovanni Maria Rubinelli. Ciò che è certo, è che nella corso della propria lunga carriera, iniziata come bambino cantore tra le navate del Duomo di Milano nel 1765 e chiusasi al Teatro alla Scala nel 1805 come acclamato Apollo dei propri tempi, Marchesi ha attraversato il mondo a lui contemporaneo lasciando categoricamente divisi i propri ascoltatori tra una grande maggioranza di entusiasti e una solida e attiva minoranza di critici degli abusi attribuiti alla sua estrema (e talora oggettivamente bizzarra) fantasia esecutiva.

Marchesi lavora per anni a stretto contatto (e in modo collaborativo) con i compositori più in vista: Anfossi, Sarti, Zingarelli, Cherubini, Salieri, Tarchi, Alessandri, Bianchi, Martín y Soler, Mysliveček, Pugnani, Pavese. Ricercato da personaggi quali Caterina di Russia e Giuseppe II d'Austria, viene a contatto con il giovane Paganini, stringe solide amicizie con membri della nobiltà e con rappresentanti del mondo delle arti figurative (in specie i coniugi Cosway e l'Appiani), si rende protagonista di alcune importanti attività caritative a Milano, diventa presto, nel bene e nel male, un paradigma della società in cui vive: di lui scrivono con passione, ammirazione o sdegno Foscolo, Burney, von Zinzendorf, i fratelli Verri, Casanova, Mozart, ecc. A fine Settecento, insomma, Marchesi e le sue gesta (teatrali e non) sono ineguagliabilmente un fenomeno di costume.



Le fonti che ci parlano di Marchesi come musicista, talora in modo molto dettagliato, trasmettono anzitutto

lo stupore degli ascoltatori: stupore per l'estensione spropositata, stupore per la forza emissiva nel registro grave, stupore per l'incredibile velocità di esecuzione delle colorature, stupore per la costante varietà e originalità degli abbellimenti. La freddezza scenica e l'incapacità espressiva segnalate dai testimoni più critici sono talora apertamente contestate dai loro coevi, talora, invece, perfettamente comprensibili alla luce delle numerose innovazioni drammaturgiche espresse dai libretti e richieste dalla sensibilità del pubblico, innovazioni cui, col tempo, Marchesi seppe adattarsi. Si può dire, sintetizzando, che, maturando artisticamente, egli scelse di abbandonare uno stile di canto di grande meraviglia tecnica ed intellettuale preferendo piegare le proprie potenzialità a fini più espressivo-patetici. Osservando le numerose partiture riferite alla sua attività, molti di questi elementi sono piuttosto chiari.

Come noto, però, la musica giunta a noi in forma scritta può essere solo vagamente indicativa di quanto effettivamente avveniva in teatro: alcuni dei punti di maggiore interesse per il pubblico, infatti, erano affidati al solo estro del singolo cantante e alla sua capacità di abbellimento e fioritura delle linee vocali. Quello di Marchesi è, in tal senso, un caso estremamente fortunato e fuori dal comune: ad oggi, infatti, sopravvivono numerose versioni di abbellimenti e cadenze originali per un recitativo e alcune arie scritte per lui, messe nero su bianco da ascoltatori competenti con l'intento di lasciare una memoria imperitura della sua arte. Queste annotazioni (nella maggior parte dei casi estremamente precise in termini di altezze, valori ritmici, dinamiche e

fraseggi), se integrate con le numerose testimonianze dirette di chi ascoltò il castrato dal vivo, possono darci una immagine sorprendentemente dettagliata, confermando le caratteristiche riconosciute come peculiari dello stile dell'interprete: una spicata predilezione per le sincopi, un gusto molto personale per il cromatismo e le figurazioni melodiche inattese, l'iperornamentazione (definita da alcuni spettatori come «gotica»).



Nel 1792 andavano in stampa a Milano due brani dal fortunatissimo *Pirro* di Zingarelli, con accompagnamento per pianoforte o arpa e gli abbellimenti di Marchesi (quattro variazioni per ogni aria) trascritti da Václav Pichl e approvati dal cantante e dal compositore. Altre sezioni dell'opera con fioriture del soprano sopravvivono anche in forma manoscritta. *Pirro* fu un successo trionfale che, dopo le prime rappresentazioni al Teatro alla Scala, rimase in repertorio per diversi anni, viaggiando tra Venezia, Vicenza, Bergamo, Faenza e Vienna. L'alta qualità della partitura e le scelte drammaturgiche particolarmente innovative operate del poeta (Giovanni De Gamerra) trovarono sponda nelle prodezze tecniche, nel gusto esecutivo e nelle capacità attoriali del primo uomo, come evidente dalla *Scena della Marcia* (recitativo *Qual mi sorprende e agghiaccia* e aria *Cara, neg'l occhi tuo!*). Qui De Gamerra crea un momento teatrale caratterizzato da una forte tensione anche grazie ai continui movimenti in scena (dettogliatamente descritti nel libretto); Zingarelli, dal canto suo, veste musicalmente in modo assai appropriato i toni cupi del recitativo e quelli più brillanti dell'aria; Marchesi, infine, mostra con i propri abbellimenti di aver introiettato appieno l'anima di questo momento dello spettacolo, ornando il recitativo solo nei punti drammaturgicamente più interessanti ed incrementando le fioriture su di esso all'avvicinarsi della cadenza finale, per preparare gradualmente il passaggio all'aria seguente. Un'altra aria registrata in questo disco proviene da *Pirro*: *Chi mi dà consiglio, aita*, anch'essa un vero e proprio manifesto del gusto marchesiano che

mostra quasi tutte le caratteristiche che sappiamo proprie del suo stile di canto.

Tracce di iperdecorativismo emergono chiaramente in una partitura di alcuni anni antecedente quella di Zingarelli: l'aria *Quanto è fiero il mio tormento da l'Alessandro nelle Indie* di Cherubini, opera andata in scena a Mantova nel 1784, è conservata in forma manoscritta in svariate biblioteche europee e riporta la bellezza di quindici differenti pentagrammi compilati con variazioni originali, anch'esse dedotte dal vivo da Pichl. Alcune mostrano la straordinaria estensione del cantante (Faz-Sol5), altre indiano in passaggi di estrema velocità con ripetuti salti di due ottave, una sfrontata esibizione virtuosistica. Non dobbiamo però dimenticare che questa tipologia di virtuosismo rientra in una visione estetica dell'atto esecutivo che non solo si evolse nel corso del tempo, ma che aveva nel dispiegamento dei mezzi tecnici una chiave intellettuale forte per smuovere l'interesse e gli affetti del pubblico. Pensare a Marchesi come ad un fenomeno circense applaudito da una *claque* desiderosa solo di ascoltare l'ennesima estrema prodezza vocale del *musico* di turno è un insulto, anzitutto, alla realtà storica. In tal senso può essere utile osservare come il cantante si comporti in *Misero pargoletto dal Demofoonte* di Pugnani, del 1788. Scritta per la corte sabauda, di cui Marchesi fu stipendiato *ad honorem* a vita, l'aria sopravvive con gli abbellimenti originali in un manoscritto bergamasco. Assecondando il momento drammaturgico, il cantante aggiunge pochissime fioriture ed evita di prendere spazio per se con le cadenze, limitandosi ad ornare la chiusura di alcune frasi in modo molto semplice.



Possediamo inoltre descrizioni piuttosto dettagliate ed entusiaste dell'esecuzione di un'altra aria particolarmente espressiva, *Se cerca, se dice*, dall'*Olimpiade* di Mysliveček (Napoli 1778): esse paiono suggerirci che il castrato, anche in gioventù, fosse ben predisposto all'impegno attoriale nei ruoli eroici (meno, a quel che sembra, in quelli patetici). A livello esecutivo, in questo e negli altri brani senza abbellimenti originali, registrati in questo disco perché esemplificativi di alcuni momenti topici della carriera del cantante, abbiamo scelto di utilizzare, a seconda del caso, cadenze assegnate a Marchesi e a due celebri maestri di canto coevi, Domenico Corri e Giovanni Battista Mancini, al fine di mantenere una coerenza stilistica quanto più aderente con l'evolversi del gusto dell'interprete nel tempo, così come deducibile dalle fonti. Lo stesso procedimento, quindi, è stato applicato alla brillante *Ob qual contento*, dal *Lauso e Lidia* di Mayr del 1798, cercando di rendere una contestualizzazione formale

e drammaturgica del pezzo alla luce di quanto sappiamo dell'atteggiamento di Marchesi a questa altezza cronologica piuttosto che affastellare il brano senza possedere un modello preciso con materiale musicale simile.

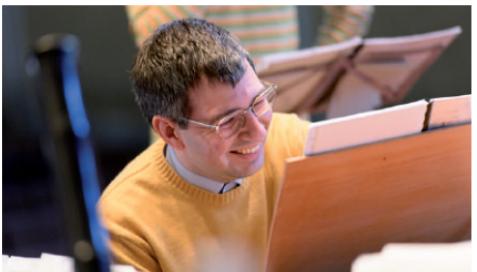
Un caso a se stante è l'aria *Lungi da te, ben mio*, da *Armida e Rinaldo* di Sarti, uno dei brani più celebri, ancora oggi, associati a Marchesi. La semplice cavatina è stata qui eseguita con gli abbellimenti originali di Angelica Catalani, allieva del castrato, pubblicati ad Edimburgo nel 1805, a cui abbiamo aggiunto una cadenza dal *Singer's preceptor* di Domenico Corri (1810).

Un vero è proprio esperimento, infine, è il tentativo di ricostruzione della cosiddetta «bomba di Marchesi» (nota anche come «bombarda armonica»): questo abbellimento, che tanto stupì i coevi e fu al centro di una diatriba tra il divo e la giovane Nancy Storace, fece comparsa nel 1779 durante una esecuzione del *Castore e Polluce* di Bianchi, nell'aria *Sembianze amabili*. Le fonti descrivono in vari modi questo espeditivo musicale, concentrandosi però più sull'effetto straniante e di sorpresa che causò nel pubblico piuttosto che sulla sua effettiva natura. La nostra ipotesi, dedotta dai pochi dati tecnici a disposizione, è che si tratti di una scala cromatica ascendente di due ottave, in accelerando e in crescendo, posta in fase cadenzale.

Due arie caratterizzate da un infuocato uso delle colorature, infine, sono: *Superbo di me stesso*, nata dalla collaborazione con Cimarosa per *L'Olimpiade* del 1784, e *Vedo l'abisso orrendo* dal già citato *Armida e Rinaldo* di Sarti, dato a San Pietroburgo nel 1786. Anche in questo caso non abbiamo abbellimenti originali, ma i due pezzi

mostrano chiaramente di essere stati letteralmente cuciti come un abito di sartoria sulle caratteristiche vocali di Marchesi. Uno sguardo attento al contesto dei brani in questione ci aiuta a meglio comprendere le modalità di fruizione di questo entusiasmante sfavillio vocale: *Superbo di me stesso* è tradizionalmente la prima aria del primo uomo del fortunato dramma metastasiano cui appartiene, un luogo eletto da qualunque compositore per mostrare le capacità ginniche, in senso vocale, dell'interprete principale della tragedia. *Vedo l'abisso orrendo* giunge a chiudere il primo atto di un'opera, *Armida e Rinaldo*, che fu il biglietto da visita del celebre cantore presso la corte di Caterina di Russia: in tutto l'atto il protagonista ha interventi estremamente moderati, sognanti ed affettuosi, e il risveglio dell'eroe dagli incantesimi di Armida viene sottolineato proprio con quest'aria mozzafiato, che usa le stupefacenti possibilità tecniche di Marchesi per evidenziare ancora di più il momento di svolta emotivo del personaggio. Da tutto ciò, questo castrato emerge non solo come uno straordinario artista dotato di mezzi tecnici stupefacenti, ma anche come un professionista pronto a giocare con lo scarto suscitato dall'immedesimazione con i personaggi e il discatto da essi, per offrirsi al pubblico come mattatore di un gioco estetico per noi difficile da comprendere, ma che all'epoca era l'anima stessa di un modo di intendere le passioni e lo spettacolo teatrale condiviso e amato, e di cui la Storia ci ha lasciato in queste arie una serie di sorprendenti testimonianze a memoria de «l'Oceano dei soprani» e della sua arte.

Stefano Aresi



**01 VEDO L'ABISSO ORRENDO**  
(Giuseppe Sarti, *Armida e Rinaldo*)

Vedo l'abisso orrendo  
onde ritrassi il piede,  
provo d'onor, di fede  
mille rimorsi al cor.  
Tutto mi fa spavento  
dovunque volgo il ciglio,  
ma in faccia al mio periglio  
le fiamme ancora io sento  
d'un male estinto ardor.  
D'un mar cruccioso e nero  
tutte l'insidie ho scorto:  
grazie del Ciel pietoso  
s'io non rimasi assorto!  
Or di valor la voce  
sento nell'alma almeno:  
nuovo dovere in seno  
mi chiama a trionfar.

I see the terrifying abyss  
from which I stepped back,  
feeling honour, faith  
and remorse a thousand fold in my heart,  
everything causing me alarm  
wherever I look;  
yet close up to my danger  
I still feel the flames  
of a badly extinguished passion.  
I have avoided all the pitfalls  
of a raging and wicked sea:  
it is the work of the pitying heavens  
that I have never been swallowed up in it!  
At least, at this time,  
I am still hearing the voice of courage:  
a fresh obligation for the heart  
is calling me to triumph.

Je vois l'abysse horrible  
d'où je détournais le pied,  
ayant honneur, foi  
et mille remords au cœur.  
Tout m'épouante  
partout où je porte le regard,  
mais face à mon péril  
je sens encore les flammes  
d'une ardeur mal éteinte.  
D'une mer déchainée et noire  
j'ai évité tous les écueils :  
c'est grâce au Ciel apitoyé  
que je n'ai été englouti !  
À présent, au moins  
j'entends encore la voix du courage :  
un nouveau devoir au cœur  
m'appelle à triompher.

Ich sehe den grausigen Abgrund,  
von dem ich meine Füße abgewendet habe,  
aus Ehrgefühl, aus Treue empfinde ich  
tausend Gewissensbisse im Herzen.  
Alles erfüllt mich mit Schrecken,  
wohin ich auch mein Auge wende,  
aber im Anblick meiner Gefahr  
fühle ich noch die Flammen  
eines übeln, erloschenen Feuers.  
Im aufgewühlten, schwarzen Meer  
habe ich alle Tücken entdeckt:  
Dank sei dem gnädigen Himmel,  
dass ich dort nicht versunken bin!  
Und doch höre ich in meiner Seele  
die Stimme der Tapferkeit:  
eine neue Pflicht in meiner Brust  
ruft mich zum Siegen.

**02 RENDI, OH CARA, IL PRENCE AMATO**  
(Giuseppe Sarti, *L'Olimpiade*)

Rendi, oh cara, il prence amato  
a quest'alma, al mio dolor.  
Va', mio ben, del padre irato  
la fierezza a debellar.  
Ah, tu ancor, s'hai cor nel petto,  
vanne, parla in sua difesa.  
Ma tu piangi, oh dio, tu piangi!  
Costretto son di nuovo a palpitar.  
Stelle ingrate! Avversa sorte!  
Quante pene in un momento!

Bring back, o dear one, the beloved prince  
to this aching heart.  
Go, my kind one, assuage  
the anger of a father in fury.  
Ah, if you are still possessed of courage,  
go, speak up in his defence.  
Yet you weep, o heavens, you are weeping!  
Once again I am compelled to tremble.  
Cruel stars! inexorable fate!  
How much agony at one time!

Rends, ô chère, le prince aimé  
à cette âme, à ma douleur.  
Va, mon bien, du père irrité  
calmer la fureur.  
Ah, si tu es encore du cœur dans la poitrine,  
va, parle pour le défendre.  
Mais tu pleures, ô dieu, tu pleures !  
Je suis de nouveau contraint de m'attendrir.  
Étoiles ingrates ! Sort adverse !  
Que de peines en un moment !

Gib, oh Geliebte, den angebeteten Fürsten  
dieser Seele und meinem Schmerz zurück.  
Geh, mein Herz, um das Ungestüm  
des erzürnten Vaters zu bezwingen.  
Ach, und du, wenn du ein Herz in der Brust hast,  
geh und sprich zu seiner Verteidigung!  
Aber du weinst, oh Gott, du weinst!  
Abermals bin ich zum Zittern gezwungen.  
Ihr ungnädigen Sterne! Oh widriges Schicksal!  
Wie viele Qualen in einem Augenblick!

Ah, tremar il cor mi sento!  
Tornerò, non paventar.

**03 CHI MI DÀ CONSIGLIO, AITA**  
(Niccolò Antonio Zingarelli, *Pirro*)

PIRRO

Chi mi dà consiglio, aita,  
o mi squarcia in petto il cor?  
Vaghi rai della mia vita,  
sì, vinceste: a chi v'adora,  
non più mesti vi volgete.  
E tu in riva al torbo Lete  
resta, inulto oh genitor.  
Caro ben, conforto e aita  
ti promette un fido amor.  
Venga adesso un'alma ardita  
a rapirmi il mio tesor!

POLISSENA  
Ah, signor!

PIRRO  
Che avvenne?

POLISSENA  
Io moro!

PIRRO  
Crudo ciel! Sorte funesta!  
Ah, non so se più mi resta  
da temere e da soffrir.

Ah, I am feeling my heart quake!  
I will return, fear not.

PYRRHUS

Who can provide me with counsel, assistance,  
so that my heart is not ripped from my breast?  
Beauteous sunbeams of my life,  
yes, you have succeeded: for he who worships you,  
you will never more be sad.  
Hold fast, you on the baleful banks of the Lethe,  
o father still not avenged.  
Dear one, it is comfort and aide,  
that a faithful love promises you.  
Let a courageous heart come henceforth  
so to abduct my treasure from me!

POLYXENA  
My lord!

PYRRHUS  
What is happening?

POLYXENA  
I am dying!

PYRRHUS  
Cruel heavens! Woeful fate!  
Ah, I do not know if anything remains  
for me to fear or to suffer.

Ah, je sens mon cœur trembler !  
Je reviendrai, n'aie crainte.

PYRRHUS

Qui me donne conseil, aide,  
afin que ne se déchire mon cœur dans ma poitrine ?  
Beaux rayons de ma vie,  
oui, vous avez gagné : pour celui qui vous adore,  
vous ne serez plus jamais tristes.  
Et toi sur la rive boueuse du Léthé  
reste, ô géniteur non encore vengé.  
Cher bien, c'est réconfort et aide  
que te promet un fidèle amour.  
Que vienne désormais une âme hardie  
me ravir mon trésor !

POLYXÈNE  
Ah, seigneur !

PYRRHUS  
Que se passe-t-il ?

POLYXÈNE  
Je meurs !

PYRRHUS  
Ciel cruel ! Sort funeste !  
Ah, je ne sais s'il me reste  
plus à craindre ou à souffrir.

Ach, ich fühle, wie mein Herz in mir pocht!  
Ich werde zurückkehren, keine Furcht.

PYRRHUS

Wer erteilt mir Rat, wer hilft mir,  
oder zerreißt mir das Herz in der Brust?  
Ihr schönen Strahlen meines Lebens,  
ja, ihr habt gesiegt: Wendet euch nicht mehr traurig  
von demjenigen ab, der euch liebt.  
Und du, oh ungerächter Vater,  
ruhe in den trüben Fluten der Lethe.  
Meine Geliebte, Rat und Hilfe  
verspricht dir ein treuer Liebender.  
Nun mag eine zornige Seele nahen,  
um mir meinen Schatz zu rauben!

POLYXENA  
Ach, Herr!

PYRRHUS  
Was geschieht?

POLYXENA  
Ich sterbe!

PYRRHUS  
Grausamer Himmel! Düsteres Schicksal!  
Ach, ich weiß nicht, was mir noch  
zu fürchten und zu erleiden bleibt!

**04 LUNGI DA TE, BEN MIO**  
(Giuseppe Sarti, *Armida e Rinaldo*)

Lungi da te, ben mio,  
se viver non poss'io,  
lungi da te che sei  
luce degl'occhi miei,  
vita di questo cor,  
venga e in un dolce sonno,  
se te mirar non ponno,  
mi chiuda i lumi Amor.

Far from you, my beloved,  
I am not able to live in this way,  
far from you,  
light of my eyes,  
lifespring of this heart,  
come, and in a sweet sleep,  
let Love close my eyes  
if they are unable to see you.

Loin de toi, bien aimé,  
ainsi je ne peux vivre,  
loin de toi,  
lumière de mes yeux,  
vie de ce cœur,  
viens et dans un doux songe,  
s'ils ne peuvent te voir,  
ferme mes yeux, Amour.

Da ich nicht entfernt von dir,  
meine Geliebte, leben kann,  
entfernt von dir, die du  
das Licht meiner Augen bist,  
das Leben dieses Herzens,  
möge Amor kommen, wenn ich dich  
nicht sehen kann, und meine Augen  
zu süßem Schlummer schließen.

**05 OH QUAL CONTENTO**  
(Johann Simon Mayr, *Lauso e Lidia*)

Oh qual contento,  
oh qual dolcezza/piacere,  
m'inonda il seno:  
il cor di giubilo  
sento brillar!  
Padre, consorte,  
vi stringo al seno;  
fida quest'anima  
saprò serbar.  
Son i miei voti  
compiti appieno,  
sorte più lieta  
non so provar.

Oh, what contentment,  
o what sweetness / what pleasure,  
is flooding through my chest:  
I am feeling my heart  
glowing, and full of joy!  
Father, wife,  
I clasp both of you close to me;  
I will guard well,  
this faithful heart.  
These, my vows,  
are wholeheartedly fulfilled;  
I could not endure  
a yet more fortunate fate.

Ô quel contentement,  
ô quelle douceur / quel plaisir,  
m'inonde le sein :  
je sens briller  
mon cœur plein de joie !  
Père, épouse,  
je vous serre contre mon sein ;  
cette âme fidèle  
je saurai la garder.  
Ce sont mes vœux  
pleinement exaucés,  
un sort plus heureux  
je ne saurais éprouver.

Oh, welche Zufriedenheit,  
welche Sanftheit/Freude  
erfüllt meine Brust:  
Ich fühle, wie mein Herz  
vor Jubel schier birst!  
Vater, Gemahlin,  
ich drücke euch an die Brust,  
diese treue Seele  
wird euch zu dienen wissen.  
Wenn meine Gelübbe  
vollkommen erfüllt sind,  
kann ich mir kein glücklicheres  
Schicksal vorstellen.

## 06/13 QUANTO È FIERO IL MIO TORMENTO

(Luigi Cherubini, *Alessandro nelle Indie*)

Quanto è fiero il mio tormento  
nel vederti lacrimar.  
Deh, mi lascia almen la speme  
di poterti consolar.  
Frena il pianto, oh mio tesoro!  
Mia fedel germana, oh dei!  
Ah fra tanti affanni miei,  
sento l'alma in sen mancar.

Se volete, avverse stelle,  
ch'io resista a tante pene  
proteggete il caro bene  
o vo' morte ad incontrar.

## 07 MISERO PARGOLETTO

(Gaetano Pugnani, *Demofonte*)

Misero pargoletto,  
il tuo destin non sai.  
Ah, non gli dite mai,  
qual era il genitor.

Come in un punto, oh dio,  
tutto cambiò d'aspetto!  
Voi fosse il mio diletto,  
voi siete il mio terror.

How cruel is my agony  
in seeing you weep.  
Ah, at least grant me the hope  
of being able to provide you comfort.  
Check your tears, my treasure!  
Oh heavens, my faithful sister!  
Ah, in amongst so many torments,  
I feel my heart expiring inside of me.

If you demand it, oh hostile star,  
that I resist so many punishments,  
Protect my beloved one  
or I will go and meet with death.

Unfortunate little child,  
you do not know your fate.  
Ah, always keep from him  
who his father was.

How, o gods, the appearance of everything  
was changed in an instant!  
You once were my happiness,  
now I am in dread for you.

Qu'il est cruel mon tourment  
en te voyant pleurer.  
Ah, laisse-moi au moins l'espoir  
de pouvoir te consoler.  
Freine tes pleurs, ô mon trésor !  
Ma sœur fidèle, ô dieux !  
Ah, entre tant d'affres,  
je sens l'âme manquer à mon sein.

Si vous voulez, étoiles adverses,  
que je résiste à tant de peines  
protégez le cher bien  
ou j'irai à la rencontre de la mort.

Malheureux enfant,  
ton destin, tu ne le connais.  
Ah, ne lui dites jamais,  
qui était son géniteur.

Comment en un instant, ô dieu,  
tout changea d'aspect !  
Vous fûtes mon délice,  
vous êtes ma terreur.

Wie heftig ist meine Qual,  
wenn ich dich weinen sehe.  
Ach, lass' mir wenigstens die Hoffnung,  
dass ich dich trösten kann.  
Höre auf zu klagen, oh mein Schatz!  
Meine treue Schwester, oh Götter!  
Ach, bei so viel Kummer fühle ich,  
wie mir die Seele in der Brust schmachtet.

Wenn ihr wünscht, dass ich all diesen Qualen  
widerstehe, ihr widrigen Sterne,  
dann schützt meine Geliebte,  
oder der Tod soll mich treffen.

Armes Kind,  
du kennst dein Schicksal nicht.  
Ach, sagt ihm niemals,  
wer sein Vater war.

Wie sich doch auf einmal,  
ihr Götter, alles verändert!  
Ihr, die ihr mein Entzücken wart,  
ihr seid nun mein Entsetzen.

## 08 SEMBIANZE AMABILI

(Francesco Bianchi, *Castore e Polluce*)

Sembianze amabili  
del mio bel sole  
non vi fer nascere  
gli dei per me.

La sorte barbara  
d'altri mi vuole,  
né apprezza il merito  
della mia fè.

## 09 SUPERBO DI ME STESSO

(Domenico Cimarosa, *L'Olimpiade*)

Superbo di me stesso  
andrò portando in fronte  
quel caro nome impresso  
come mi sta nel cor.

Dirà la Grecia poi  
che fur comuni a noi  
l'opre, i pensier, gl'affetti,  
e infine i nomi ancor.

## 10 SE CERCA, SE DICE

(Josef Mysliveček, *L'Olimpiade*)

Se cerca, se dice  
«L'amico dov'è?»,  
«L'amico infelice -  
rispondi - morì».

Loving features  
of my handsome sun,  
the gods have not created  
you for my sake.

Monstrous fate  
wishes that I have others  
and fails to appreciate the virtue  
of my faith.

With pride in myself  
I shall depart, bearing on my forehead  
that dear name borne  
as it is in my heart.

From Greece will come the cry,  
that in common we held  
our actions, our thoughts, our feelings,  
and, in the end, also our names.

If she searches for me, if she says:  
“My friend, where is he?”,  
tell her, “Your unfortunate friend  
has died.”

Traits aimables  
de mon beau soleil  
les dieux, pour moi,  
ne vous ont pas fait naître.

Le sort barbare  
veut que j'en aie d'autres,  
et n'apprécie le mérite  
de ma foi.

Fier de moi-même  
j'irai portant sur le front  
ce cher nom imprimé  
comme il l'est dans mon cœur.

La Grèce dira ensuite  
que nous étaient communes  
les œuvres, les pensées, les passions,  
et enfin nos noms encore.

Si elle cherche, si elle dit :  
« L'ami où est-il ? »,  
« L'ami malheureux –  
réponds-lui – est mort. »

Liebliche Züge  
meiner schönen Sonne,  
ihr lasst die Götter  
nicht für mich erstehen.

Das grausame Schicksal  
hat anderes für mich auserkoren,  
und erkennt auch das Verdienst  
meiner Treue nicht an.

Voll Stolz auf mich selbst  
werde ich gehen und diesen  
geliebten Namen auf der Stirn tragen,  
wie er mir ins Herz geprägt ist.

Dann werde ich Griechenland sagen,  
dass unsere Werke, Gedanken  
und Gefühle eins waren,  
und schließlich auch unsere Namen.

Wenn sie sucht, wenn sie sagt  
»Der Freund, wo ist er?«,  
dann antworte »Der unglückliche  
Freund, er starb.«

Ah, no, si gran duolo  
non darle per me!  
Amico, rispondi, ma solo:  
«Piangendo parti.»  
Che abisso di pene  
lasciare il suo bene,  
lasciarlo per sempre,  
lasciarlo così!  
Licida, ah, senti!  
Se cerca l'amico,  
rispondi: «Parti.»

## II QUAL MI SORPRENDE E AGGHIACCIA

(Niccolò Antonio Zingarelli, *Pirro*)

*Mausoleo d'Achille eretto nei campi frigi, dove torreggia l'eroe scolpito in una statua colossale esprime il di lui trionfo sopra d'Ettore, allorché lo strascina dietro al proprio carro. Il vasto edificio è adornato di gruppi relativi alle gesta e alle virtù dell'eroe. Veduta da mare in prospettiva tutta ingombra dalla flotta, e in un'eminenza sopra il lido accampamento dell'armata de' Greci.*

*Pirro, indi Polissena in abito di vittima.*

### PIRRO

Qual mi sorprende e agghiaccia  
insolito terror! Più in me non trovo  
la fortezza di Pirro, e del suo core  
l'intrepida virtù. Lo vinse Amore.  
Ahimè! La feral vista  
di quella tomba, in cui

Ah no, do not, on my behalf,  
provide her with so great a pain!  
Friend, reply to her, but only with,  
“he left, weeping.”  
Isn’t it but an abyss of sufferings  
to abandon one’s beloved,  
to abandon her forever,  
to abandon her in this way!  
Ah, Licida, but listen!  
If she is searching for her friend,  
reply to her: “He has left.”

*The mausoleum of Achilles, erected in the Phrygian fields, dominated by a vast sculpture of the hero representing his triumph over Hector who is being dragged along by the victor's chariot. This colossal monument is decorated with bas-reliefs depicting the hero's deeds and virtues. View in perspective of the sea with the fleet. On a height near the shore, the Grecian army is encamped.*

*Pyrrhus, then Polyxena, in sacrificial dress.*

### PYRRHUS

What a strange terror has struck me  
and is chilling me! In me, I no longer sense Pyrrhus'  
usual tenacity, nor the dauntless virtue of his heart.  
Love has vanquished me!  
Alas, the melancholy vista  
of this tomb, where,

Ah, non, une si grande douleur  
ne la lui donne pas pour moi !  
Ami, réponds, mais seulement :  
« En pleurant il est parti. »  
Quel abysse de peines  
laisser son bien aimé,  
le laisser à jamais,  
le laisser ainsi !  
Licida, ah, écoute !  
Si elle cherche l'ami,  
réponds : « Il est parti. »

*Mausolée d'Achille dressé dans les champs phrygiens, où domine une sculpture colossale du héros représentant son triomphe sur Hector, traîné par le char du vainqueur. Le grand monument est orné de bas-reliefs représentant la geste et les vertus du héros. Vue de la mer en perspective avec la flotte. Sur une hauteur près du rivage, le camp de l'armée grecque.*

*Pyrrhus, puis Polyxène en tenue sacrificielle.*

### PYRRHUS

Quelle insolite terreur me surprend et me glace !  
Je ne trouve plus en moi la fermeté de Pyrrhus,  
et de son cœur l'intrépide vertu.  
Il a été vaincu par l’amour.  
Hélas ! La vue funeste  
de cette tombe, où,

Ach nein, so großen Schmerz kannst du  
ihr nicht meinetwegen zufügen!  
Mein Freund, antworte nur:  
»Weinend ist er fortgegangen.«  
Welch abgrundtiefer Schmerz,  
seinen Geliebten zu verlieren,  
ihn für immer zu entbehren,  
ihn so zu verlieren!  
Licida, ach höre,  
wenn sie den Freund sucht,  
dann antworte: »Er ist fortgegangen.«

*Mausoleum des Achilles in den Phrygischen Feldern mit einer hochaufragenden Statue des Helden, die seinen Sieg über Hector darstellt, wie er dessen Leichnam hinter seinem Streitwagen herschleift. Das ausgedehnte Gebäude ist mit Statuen geschmückt, die die Taten und die Tugenden des Helden verkörpern. Aussicht auf das Meer, auf dem überall Schiffe der Flotte zu sehen sind, und auf einer Anhöhe über dem Ufer erblickt man das Lager der griechischen Krieger.*

*Pyrrhus, dann Polyxena in Gefangenentracht.*

### PYRRHUS

Welch’ außerordentliches Grauen ergreift mich  
und lässt mich erstarren! Nicht länger finde ich in  
mir die Kraft des Pyrrhus, und in seinem Herzen  
nicht mehr den Todesmut. Die Liebe hat ihn besiegt.  
Ach! Der traurige Anblick  
dieses Grabs, in dem der Vater

inulto giace il padre, in me ridesta  
il desio di vendetta... Io gelo... Eccheggia  
di minacciosa voce un fioco suono.  
Che ascolto! Oh Dio! Più figlio tuo non sono.  
Ah, divampar mi sento  
Fultrici furie in sen. Cada, ah, sì, cada  
là di quell'urna al piede  
l'infedel Polissena...  
Eccola. Oh vista! Oh amara vista!  
Oh pena!

**POLISSENA**  
Ad offrirmi qua vengo  
vittima volontaria ai colpi tuoi.  
Inventa pur, se vuoi,  
nuovi strazi per me. Chiamarti il labbro  
ingiusto non saprà, né disumano.  
Mi fia dolce il morir per la tua mano.

**PIRRO**  
Di te stessa ti lagna. In me tentasti  
di vendicar Priamo:  
Achille in te di vendicare io bramo.

**POLISSENA**  
Stringi dunque l'acciar; ma pria che io scenda  
in riva a Lete... Sappi...  
Che Ulisse t'ingannò... Che questo core  
è innocente e fedel, ch'odio il delitto,  
che la viltà detesto, e ch'io non chiedo  
né pietà né perdono:  
ch'io t'amo ancor, ch'un infelice io sono.

unavenged, is lying my father, awakens in me  
a thirst for retribution... I am paralysed... A menacing  
voice rises up with a sound both faint and weak.  
What do I hear! O Gods, I am no more your son?  
Ah, I am sensing  
the vengeful furies blazing in my heart. May she fall  
down, ah, yes, may she collapse at the feet  
of this urn, the faithless Polyxena...  
Here she comes. The sight of her, the bitter sight,  
the pain of it!

**POLYXENA**  
I am here to offer myself  
as a willing victim to your blows.  
Devise then, if you will,  
further tortures for me. From my lips will not be  
uttered accusations of injustice, or of inhumanity.  
Dying by your hand will be sweet for me.

**PYRRHUS**  
Blame yourself alone. For you attempted  
to avenge Priam on me:  
I wish to avenge Achilles on you.

**POLYXENA**  
Grasp hold then this steel; yet before I am to reach  
the Lethean banks... know you this...  
that Ulysses deceived you... that this heart  
is innocent and faithful, that I loathe the crime,  
that I detest baseness, and that I am seeking  
neither mercy or pardon:  
that I love you yet, that I am a woeful being.

non vengé, gît le père, réveille en moi  
le désir de vengeance... Je gèle... J'entends retentir  
d'une voix menaçante le son rauque.  
Qu'entends-je ! Ô Dieu ! Je ne suis plus ton fils ?  
Ah, je sens brûler  
les furies vengeresses dans mon cœur.  
Qu'elle tombe, ah, oui, qu'elle tombe  
là, au pied de cette urne, l'infidèle Polyxène...  
La voilà. Ô vue ! Ô vue amère !  
Ô peine !

**POLYXÈNE**  
Je viens ici m'offrir,  
victime volontaire, à tes coups.  
Invente donc, si tu veux,  
de nouveaux supplices pour moi. La lèvre  
ne saura t'appeler injuste, ni inhumain.  
Il me sera doux de mourir par ta main.

**PYRRHUS**  
Ne blâme que toi. Sur moi tu tentas  
de venger Priam :  
c'est Achille que, sur toi, je désire venger.

**POLYXÈNE**  
Empoigne donc l'acier ; mais avant que je n'atteigne  
la rive du Léthé... Sache...  
Que Ulysse te trompa... Que ce cœur  
est innocent et fidèle, que je hais le délit,  
que je déteste la vilénie, et que je ne demande  
ni pitié ni pardon :  
que je t'aime encore, que je suis un être malheureux.

ungesühnt ruht, erweckt in mir  
das Verlangen nach Rache... Ich erstarrte...  
Schwach erklingt eine bedrohliche Stimme.  
Was höre ich! Oh Gott! Bin ich nicht länger dein  
Sohn? Ah, ich fühle, wie in meiner Brust  
rachdurstige Furien aufwallen.  
Fallen soll sie, ja hinfallen dort am Fuß dieser Urne,  
die untreue Polyxena...  
Da ist sie. Oh, welch' Anblick! Welch' bitterer  
Anblick! Welche Pein!

**POLYXENA**  
Ich komme hierher, um mich  
als freiwilliges Opfer der Hiebe anzubieten.  
Erfinde nur neue Qualen für mich, wenn du es  
wünschst. Meine Lippen werden dich weder  
ungerecht noch unmenschlich nennen. Es wird mich  
mit Stolz erfüllen, von deiner Hand zu sterben.

**PYRRHUS**  
Mögest du dein eigenes Schicksal beklagen. Du  
versuchtest, Priamos an mir zu rächen:  
Mich verlangt, an dir für Achilles Rache zu nehmen.

**POLYXENA**  
Ergreife nur dein Schwert, doch ehe ich  
in die Fluten der Lethe hinabsteige... wisse...  
dass Odysseus dich belogen hat... Dass dieses Herz  
unschuldig und treu ist, dass ich das Verbrechen  
hasse, die Niedertracht hasse, und dass ich nicht  
um Erbarmen und Verzeihung bitte:  
dass ich dich noch liebe, dass ich verzweifelt bin.

PIRRO

(Ahime! Nel più profondo  
mi penetran dell'alma i sensi suoi.)

POLISSENA

Taci, ma pur tacendo  
so quel che dir mi vuoi. Tu fuggi ad arte  
l'incontro del mio ciglio.

PIRRO

(Resistere non so.)

POLISSENA

Dubiti ancora?  
(*In atto di ferirsi.*)  
Morasi alfine, e questo  
ferro fatal nel mio squarciauto petto  
a' tuoi sguardi presenti ingrato oggetto.

PIRRO

(Trattenendola) Ah, che fai?

POLISSENA

Ciò che brami.

PIRRO

Odimi...

POLISSENA

Lascia...

PIRRO

(Vuol torle il pugnale.)  
Non lo sperar.

PYRRHUS

(Alas, her words are reaching to  
the very depths of my soul.)

POLYXENA

You are silent, but even in your silence  
I know what you want me to say.  
You are avoiding the look in my eye on purpose.

PYRRHUS

(I do not know how to resist further.)

POLYXENA

Are you still doubting?  
(Attempting to stab herself)  
Let me die and may this  
murderous steel in my lacerated breast  
provide you with a pleasing sight.

PYRRHUS

(Restraining her) Ah, what are you doing?

POLYXENA

Only what you want.

PYRRHUS

Listen to me...

POLYXENA

Let me do it...

PYRRHUS

(Endeavouring to remove the dagger from her.)  
Do not think of it.

PYRRHUS

(Hélas! Jusqu'au plus profond  
de mon âme, pénètrent ses paroles.)

POLYXÈNE

Tu te tais, mais même en te taisant  
je sais ce que tu veux me dire. Tu évites  
délibérément mon regard.

PYRRHUS

(Résister, je ne sais.)

POLYXÈNE

Tu doutes encore ?  
(Tentant de se poignarder)  
Laisse-moi mourir et que ce  
fer fatal dans ma poitrine lacerée  
offre à ton regard une vue plaisante.

PYRRHUS

(La retenant) Ah, que fais-tu ?

POLYXÈNE

Ce que tu désires.

PYRRHUS

Écoute-moi...

POLYXÈNE

Laisse-moi...

PYRRHUS

(Voulant lui ôter le poignard.)  
N'y pense pas.

PYRRHUS

(Oh weh! Die Tiefen meiner Seele  
werden von ihren Gefühlen durchdrungen.)

POLYXENA

Du schweigst, doch auch in der Stille  
weiß ich, was du mir sagen willst. Voll Bedacht  
vermeidest du, meinen Blick zu treffen.

PYRRHUS

(Ich kann nicht widerstehen.)

POLYXENA

Zweifelst du noch immer?  
(Sie sticht auf sich selbst ein.)  
So will ich schließlich sterben, und diese  
todbringende Klinge in meiner zerfetzten Brust  
biete ich deinen Augen als unerquicklichen Anblick.

PYRRHUS

(Hält sie zurück.) Ach, was hast du?

POLYXENA

Das, was ich will.

PYRRHUS

Du hasst mich.

POLYXENA

Lass' mich...

PYRRHUS

(Versucht, ihr den Dolch zu entwinden.)  
Hoffe nicht darauf.

## POLISSENA

La morte  
è men dell'odio tuo per me funesta.  
*(In atto di ferirsi.)*  
Ah si, morasi e godi.

## PIRRO

*(Le toglie il ferro.)* Oh dio, t'arresta.  
Di Pirro il cor tu disarmasti. Ei cede  
a una dolce pietà. Cede all'amore  
e al desio di salvarti. Al sol pensiero  
di vederti languir nell'ore estreme  
quest'alma, oh stelle!, innoridisce e freme.

## POLISSENA

Dunque, fia ver? Dunque tu mi ami e vuoi  
Polissena salvar? Ma congiurata  
è la nemica Grecia a' danni miei.

## PIRRO

Lo sia. Pirro è con te: salva tu sei.  
Andiam. Quelle deponi  
lugubri spoglie. Torni  
sereno il ciglio, e il tuo destino in questi  
fortunati momenti  
la pietade non già, l'invidia desti.

12 CARA, NEGL'OCCHI TUOI  
(Niccolò Antonio Zingarelli, *Pirro*)

Cara, negl'occhi tuoi  
si pasce il mio desire:  
per te saprò morire,  
saprò... Ma chi s'avanza?

## POLYXENA

For me, death  
is less dreadful than your hate.  
*(Trying again to stab herself)*  
Ah yes, let me die and relish my death.

## PYRRHUS

*(He wrests the dagger from her.)* O ye Gods, stop.  
You have disarmed the heart of Pyrrhus. To a sweet  
mercy he yields, he yields to love  
and to the desire of saving you. The sole thought  
of seeing you languishing in your last moment,  
my soul, ye stars, is panicked and it trembles.

## POLYXENA

So then, is it true? That you love me and you are  
wanting to save Polyxena? Yet the hostile Greece  
is conspiring to bring about my downfall.

## PYRRHUS

So be it. Pyrrhus is with you: you are safe.  
Let us go. Throw off this  
funereal garb. Restore your composure,  
and may your fate  
in these happy moments  
no longer arouse pity, but envy.

Beloved one, my love  
is nourished in your eyes:  
for you will I be ready to die,  
I will be ready... but hark, who is approaching?

## POLYXÈNE

La mort  
m'est moins funeste que ta haine.  
*(Tentant encore de se poignarder)*  
Ah oui, laisse-moi mourir et réjouis-toi.

## PYRRHUS

*(Il lui enlève l'arme.)* Ô dieu, arrête.  
Tu as désarmé le cœur de Pyrrhus. Il cède  
à une douce pitié. Il cède à l'amour  
et au désir de te sauver. À la seule pensée  
de te voir languir en cette heure extrême,  
cette âme, ô étoiles ! s'horrifie et tremble.

## POLYXÈNE

Donc, c'est vrai ? Donc, tu m'aimes et veux  
sauver Polyxène ? Mais la Grèce  
ennemie conjure ma perte.

## PYRRHUS

C'est ainsi. Pyrrhus est avec toi : tu es sauvé.  
Allons. Dépose ces  
lugubres dépouilles. Rassérène  
ton regard, et que ton destin  
dans ces moments fortunés  
ne suscite plus la pitié, mais l'envie.

Aimée, dans tes yeux  
se nourrit mon désir:  
pour toi je saurai mourir,  
je saurai... Mais qui vient ?

## POLYXENA

Der Tod ist für mich  
weniger unheilbringend als dein Hass.  
*(Versucht, sich zu erstechen.)*  
Ja, stirb und sei froh.

## PYRRHUS

*(Ringt ihr den Dolch ab)* Oh Gott, ich halte dich auf.  
Das Herz des Pyrrhus hast du entwaffnet. Er gibt  
dem süßen Mitleid nach. Gibt sich der Liebe hin und  
dem Wunsch, dich zu retten. Beim bloßen Gedanken,  
dich in deinen letzten Augenblicken leiden zu sehen,  
ihr Sterne, erschaudert und erzittert diese Seele.

## POLYXENA

Ist es wahr? Du liebst mich also und willst  
Polyxena retten? Doch hat sich das feindliche  
Griechenland zu meiner Verdammung verschworen.

## PYRRHUS

Sei es darum. Pyrrhus hält zu dir: Du bist gerettet.  
Lass' uns gehen. Lege dieses Trauergewand ab,  
dein Blick werde wieder heiter,  
und möge dein Schicksal  
in diesen glücklichen Augenblicken  
nicht Mitleid, sondern Neid erregen.

Geliebte, an deinen Augen  
weidet sich mein Verlangen:  
Ich bin bereit, für dich zu sterben...  
Doch wer naht sich?

*(Rimbomba nel campo greco in distanza il suono di militari stromenti, e tosto marcia Ulisse alla testa dell'arma.)*

Ulisse! Ah, non temere:  
fra noi trovi il piacere,  
e frema il traditor.  
*(Avanzando verso Ulisse con impeto.)*

*(a Polissena) Parti.*

*(ad Ulisse) Lo speri invano!*  
*(Ad Ulisse dopo che questo gli ha intimato d'uccider Polissena sul sepolcro d'Achille.)*  
Vivrà per tuo dispetto.

*(Ritornando al fianco di Polissena)*  
Io t'offro in questo petto  
lo sposo e 'l difensor.

*(Ad Ulisse nell'atto che tenta di impadronirsi di Polissena. In conseguenza dei sentimenti di Pirro gli attori che sono secoli comparsi animeranno il quadro coi colori della propria passione.)*

Tant'osi? Arrestati.  
Tu solo, oh perfido,  
sarai la vittima  
d'un implacabile  
giusto furor.

*(Parte con Polissena)*

*(The far-off blasts of military instruments is to be heard on the Grecian battlefield. Ulysses is advancing confidently at the head of an armed company.)*

Ulysses! Ah, have no fear:  
let him but discover pleasure between us,  
and may the traitor quake.  
*(Moving impetuously towards Ulysses.)*

*(to Polyxena) Depart.*

*(to Ulysses) You will wait in vain!*  
*(to Ulysses who is ordering him to kill Polyxena on Achilles' tomb)*  
She will live in spite of you.

*(Moving back close to Polyxena.)*  
In this heart I offer you  
a husband and a defender.

*(to Ulysses who is attempting to seize Polyxena. Assisting the emotions of Pyrrhus, the actors who have just arrived with him enliven the scene with romantic hues.)*

Venture you this? Halt.  
You alone, perfidious one,  
are to fall victim  
to an inexorable  
and just anger.

*(He departs with Polyxena.)*

*(Le son lointain des instruments militaires retentit dans le camp grec. D'un pas assuré, Ulysse s'avance à la tête d'une troupe armée.)*

Ulysse ! Ah, n'aie crainte :  
qu'il trouve parmi nous le plaisir,  
et que tremble le traître.  
*(S'avançant vers Ulysse avec impétuosité.)*

*(à Polyxène) Pars.*

*(à Ulysse) Tu attendras en vain !*  
*(à Ulysse qui lui intime l'ordre de tuer Polyxène sur le tombeau d'Achille)*  
Elle vivra malgré toi.

*(Retournant près de Polyxène.)*  
Je t'offre dans ce cœur  
un époux et un défenseur.

*(à Ulysse qui tente de s'emparer de Polyxène. Secondant les sentiments de Pyrrhus, les acteurs arrivés avec lui animeront la scène avec les couleurs de la passion)*

Tu oses tant ? Arrête.  
Toi seul, ô perfide,  
seras la victime  
d'une implacable  
et juste fureur.

*(Il part avec Polyxène.)*

*(Aus der Entfernung erklingen aus dem griechischen Feldlager Militärinstrumente, und alsbald marschiert Odysseus an der Spitze der Truppe herbei.)*

Odysseus! Fürchte nichts:  
Bei uns sollst du Vergnügen finden,  
und der Verräter soll erzittern.  
*(Gebt mit Ungestüm auf Odysseus zu.)*

*(zu Polyxena) Hinfort.*

*(zu Odysseus) Du hoffst vergebens!*  
*(zu Odysseus, nachdem dieser versucht hat, Polyxena auf dem Grabmal des Achilles zu töten.)*  
Sie wird trotz deiner Bosheit leben.

*(Kehrt an Polyxenas Seite zurück.)*  
Ich biete dir diese Herz  
als Herz eines Gatten und Verteidigers.

*(Zu Odysseus, der versucht, Polyxena zu überwältigen. Als Folge von Pyrrhus' Aufgewühltheit werden auch seine Begleiter immer lebhafter und verleihen ihrer Leidenschaft Ausdruck.)*

Du wagst es? Halt ein.  
Allein du, Verrüchter,  
wirst das Opfer  
eines unerbittlichen,  
gerechten Zorns werden.

*(Gebt mit Polyxena ab.)*