

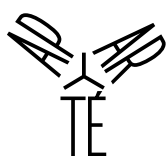
ANN HALLENBERG
LES TALENS LYRIQUES
CHRISTOPHE ROUSSET

L'arinessi



AD
TE

NRK



BERGEN
INTERNATIONAL
FESTIVAL

LES TALENS
LYRIQUES CHRISTOPHE
ROUSSET

Concert enregistré le 26 mai 2011 à Bergen (Grieghallen) dans le cadre du Festival international de Bergen.

Enregistrement : NRK

Mastering : Little Tribeca

Traduction française :

Jean-François Lattarico (textes chantés 2, 4-6, 8-9, 11), Bénédicte Hertz (textes chantés 1 & 3),
Laurent Cantagrel (textes chantés 10-12 & p. 18-28)

English translation : Charles Johnston (p. 6-15 and sung texts)

Photos © Eric Larrayadiou, © cargocollective.com/vermeesch - Eric Larrayadiou (p.44)

Remerciements à Laura et Maurizio Pietrantoni.

AP117 © Little Tribeca 2016 © NRK - Les Talens Lyriques 2011

apartemusic.com

Farinelli

A PORTRAIT - LIVE IN BERGEN

ANN HALLENBERG - LES TALENS LYRIQUES - CHRISTOPHE ROUSSET

RICCARDO BROSCHI (1698-1756)

1. "Son qual nave ch'agitata" (Arbace) 7'35
extrait/from *Artaserse*

2. "Ombra fedele anch'io" (Dario) 9'42
extrait/from *Idaspe*

GEMINIANO GIACOMELLI (ca. 1692-1740)

3. "Già presso al termine" (Farnaspe) 6'30
extrait/from *Adriano in Siria*

NICOLA PORPORA (1686-1768)

4. "Si pietoso il tuo labro" (Mirteo) 7'06
extrait/from *Semiramide riconosciuta*

5. "Alto Giove" (Acio) 10'19
extrait/from *Polifemo*

GEMINIANO GIACOMELLI

6. "Passagier che incerto" (Farnaspe) 6'33
extrait/from *Adriano in Siria*

JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783)

7. Ouverture 7'35
extrait/from *Cleofide*

LEONARDO LEO (1694-1744)

8. "Che legge spietata" (Arbace) 5'00

9. "Cervo in bosco" (Arbace) 6'13
extrait/from *Catone in Utica*

GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685-1759)

10. "Sta nell'Ircana" (Ruggiero) 5'27
extrait/from *Alcina*

11. "Lascia ch'io pianga" (Almirena) 4'41
extrait/from *Rinaldo*

NICOLA PORPORA

12. "In braccio a mille furie" (Mirteo) 2'57
extrait/from *Semiramide riconosciuta*



Jacopo Amigoni, *Il cantante Farinelli con amici* (1750-52 circa)

“One god, one Farinelli”

**‘In his voice, strength, sweetness, and compass;
in his stile, the tender, the gracious, and the rapid’**
(Charles Burney, *The Present State of Music in France
and Italy*, 1771)

The foregoing words describe the extraordinary vocal gifts of the greatest castrato in history: Carlo Broschi, known as ‘Farinelli’. A fascinating, virtuosic, intriguing character, capable of symbolising all on his own the marvels of the ‘theatrical’ era par excellence, the eighteenth century, and who has taken on legendary status in the history of music as a whole.

Addressing ‘mighty Harmony’ in 1734, the poet Tommaso Crudeli enthused:

Per te l’incomparabil Farinello
seguito dalle Grazie, e dagli Amori
ne’ notturni teatri, Orfeo novello
di celeste dolcezza asperge i cuori.

(For you the incomparable Farinello / followed by Graces and Cupids / in theatres by night, like some new Orpheus, / floods hearts with heavenly sweetness.)

One of the singer’s fans in London cried ‘One

God, one Farinelli’; and the Abate Frugoni wrote in 1782:

E udiste lungo il mar Cigni e Sirene
maravigliando dir: Nato è il diletto,
nato è il portento delle Ausonie scene.

(And you have heard, along the seashore, swans and sirens / saying in wonder: Born is the beloved one, / born is the prodigy of the Ausonian [Italian] stages.)

In short, the story of Farinelli is that of a myth, a ‘star’ as we would say today, but also a serious and reliable artist, with a thorough musical training and great cultural curiosity, and endowed with an affable and temperate nature.

Born into a well-to-do family in Andria (then in the Kingdom of Naples) in 1705, Carlo and his older brother Riccardo were directed from an early age towards the musical profession. While the latter dreamt of the path of composition, the possibility of a successful vocal career lay open to the younger boy thanks to the practice of castration.

Carlo (who was to be nicknamed Farinelli in homage to the Farina family of lawyers, his first

patron) at once showed a natural talent quite out of the ordinary and was sent to Naples to study with the most highly qualified master of the moment, Nicola Porpora. The course of study – which lasted an average of six years – was particularly arduous. In the morning, an hour of difficult runs, an hour of literature and an hour of singing exercises in front of the mirror ('to learn the benefits of parsimony and the risks of excess in stage movements and visual expressions'); in the afternoon, half an hour of music theory, half an hour of counterpoint improvised on a cantus firmus, and an hour of reading the librettos that the students would later have to sing; and, in addition to this, breathing exercises (to increase lung capacity) and exercises to control accuracy of intonation and the ability to vary rhythms and to master improvised variations and embellishments, on the basis of which the virtuoso's skill would be extolled or crushed.

At last the moment came for his debut, which moreover took place under the most favourable auspices: it was in fact the staging of the very first libretto written by Metastasio, set to music by Porpora himself and performed by singers of the calibre of Marianna Benti Bulgarelli (known as 'La Romanina') and Domenico Gizzi (also a castrato, and a soprano chorister in the Real Cappella). The

serenata *Angelica e Medoro* was given in a private performance (probably at the palace of the Prince della Torella) one evening in August 1720.

For Carlo (who played the part of the young shepherd Tirsi), this was an immediate success. Equally instantaneous was the rapport that sprang up between the two young people, the fifteen-year-old singer and the librettist of twenty-two – a particularly effusive and affectionate friendship destined to last a lifetime. Metastasio himself was later to recall their joint 'birth' on stage by calling Farinelli his 'twin' ('Appresero gemelli a sciorre il volo / la tua voce in Parnaso e il mio pensiero' – They learnt as twins take flight, / your voice in Parnassus and my thoughts) and, sixty years later, the last letter of the poet from Vienna was to be addressed to his friend in Bologna.

Carlo's name began to circulate in the musical world, and in 1722 he was called to Rome for the season of the Teatro d'Alibert. And it was there that the event occurred which marked the birth of the myth. Charles Burney gives us a detailed account of it:

... during the run of an opera, there was a struggle every night between him and a famous player of the trumpet, in a song accompanied by that instrument: this, at first, seemed amicable and merely sportive, till

the audience began to interest themselves in the contest, and to take different sides: After severally swelling out a note, in which each manifested the power of his lungs, and tried to rival the other in brilliancy and force, they had both a swell and a shake together, by thirds, which was continued so long, while the audience eagerly awaited the event, that both seemed to be exhausted; and, in fact, the trumpeter, wholly spent, gave it up, thinking, however, his antagonist as much tired as himself, and that it would be a drawn battle; when Farinelli, with a smile on his countenance, shewing that he had only been sporting with him all this time, broke out all at once in the same breath, with fresh vigour, and not only swelled and shook the note, but ran the most rapid and difficult divisions, and was at last silenced only by the acclamations of the audience.

The 'legend' of Farinelli began there, in the warm winter evening of a street in a popular district of Rome.

'I want music to set vibrating that portion of infinity which sleeps inside everyone'

(from the film *Farinelli*, 1994)

The following years saw Farinelli acclaimed and fêted in theatres all over Italy: the public worshipped him, composers sought him out, nobles invited him to their palaces, friends vied for his company. In Milan, in 1726, Johann Joachim Quantz enthusiastically lauded his purity of tone, his broad compass (which then extended from *a* – the top line of the bass clef – up to *d'''* or 'top D', a fifth above the top line of the treble clef), the clarity of his trill, and his inventiveness.

In 1727, in Bologna, another anecdote testifies not only to Carlo's exceptional talents, but also to his humility and humanity. It was another 'vocal challenge', this time pitting him against one of the leading castratos on the musical scene, Antonio Maria Bernacchi:

The young Broschi, singing with him for the first time, privately judged that his merit was not equal to his reputation; whereupon, with a certain youthful animosity, he began to show off his own skills. . . . Bernacchi perceived that he was being provoked, and, somewhat incensed, made it clear to the younger man that he was not yet able to equal him, let alone surpass him. This incident, which would have separated two different men who were already friends, joined these two in a friendship which subsequently

became indissoluble, because both of them had excellent temperaments, and moreover because it gave Farinello an opportunity to become better than he had been before; for, having realised the superiority of Bernacchi's artistry, he asked him to accept him as his pupil . . . in order to learn from him those superior graces which did not yet sufficiently possess.

(Giovenale Sacchi, *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, 1784)

His definitive 'conquest' of the Italian scene occurred in 1729, in Venice. The Teatro San Giovanni Grisostomo (today Teatro Malibran) had put on the bill, for the Carnival season, *Catone in Utica* by Leonardo Leo and *Semiramide riconosciuta* by Porpora (both on texts by Metastasio). Carlo was assigned the roles of Arbace and Mirteo respectively: though these were not the chief protagonists, they were distinguished by that voluble, 'heroic' character which lends itself well to the most daring musical settings. Such is the vein of the afflicted and restless aria 'Che legge spietata / che sorte crudele', in which the intimate pathos of the text coexists with the extravert agility of the vocal line. In these early years of his career, in fact, Farinelli was most interested in showing the public (and the impresarios) all of his special abilities, that

is, in trying to 'arouse wonder', even at the expense sometimes of a more refined quest for emotional depth. This also was the reason that prompted him, again in *Catone in Utica*, to insist that the Act Two aria 'Che sia la gelosia' should be replaced by 'Cervo in bosco', which he had performed the previous year at the Teatro Ducale in Parma in Leonardo Vinci's *Medo*. This is a masterly number that depicts with astonishing verisimilitude the agitated movements of a poor wounded animal: from the urgent and extremely rapid notes of the theme – which suggest anxious, desperate flight – through the awkward intervals in imitation of the hunters' horns to the tranquil cantabile interlude of momentary solace by the fountain. 'Si pietoso il tuo labro' in *Semiramide* was also written especially for the singer by his teacher Porpora: in this work (regarded as the Neapolitan composer's most successful), Farinelli was already required to progress by heightening his expressive capacities, which had been criticised by the Emperor Charles V (as reported by Burney): 'Those gigantic strides, (said he); those never-ending notes and passages (*ces notes qui ne finissent jamais*) only surprise, and it is now time for you to please; you are too lavish of the gifts with which nature has endowed you; if you wish to reach the heart, you must take a more plain and simple road.'

After receiving an invitation to the Munich court, Farinelli returned to Venice for the 1730 season, during which he played the leading role in a work by his brother Riccardo, *Idaspe*, inspired by the dramatic life of the Persian King Artaxerxes: with him on the stage (in the role of Berenice) was the great Francesca Cuzzoni, the only woman capable of rivalling the fame and bravura of the 'mythical' castratos. At the end of the second act (Scene 11), Dario sings a poignant aria of love, 'Ombra fedele anch'io': an exceptionally sweet melody that soars from the lowest notes to the dizzying heights of an ardent and passionate invocation. A skilfully composed and admirably interpreted number: it is not hard to believe that, at the end, the walls of the theatre literally shook with applause.

This was also the year of another significant mark of recognition, his admission to the Accademia Filarmonica of Bologna. Farinelli was now the undisputed master of the Italian operatic world, from Piacenza to Lucca, from Turin to Fano, from Milan to Ferrara; but he was also awaited in Vienna, where he was to spend most of 1732. Indeed, foreign courts competed with each other for Italian artists: Metastasio had moved to the Austrian capital the year before, the famous Senesino had been engaged in London by Handel, and Nicola Porpora enjoyed the favour of the

Dresden court. It was to the last-named city that Johann Adolf Hasse returned after a long period of residence in Italy. Accompanied by his wife, the famous singer Faustina Bordoni, the 'caro Sassone' ('dear Saxon', as he was known) staged his new *dramma per musica Cleofide* there in September 1731 (Johann Sebastian Bach attended a performance with his son Wilhelm Friedemann). This is an intense work of great stature: the incisiveness and variety of its musical discourse are evident right from the Sinfonia, with its brilliant opening, the tenderness of its central Andante, and the pleasing elegance of the concluding Minuetto, which encloses a cheerful, sparkling Presto.

In 1733 Carlo was in Venice again for another Metastasian premiere: *Adriano in Siria*, set to music by the Piacenza-born Geminiano Giacomelli. Though virtually unknown today, Giacomelli was regarded at the time as a brilliant composer, capable of setting words with surprising efficiency; it is enough to state that Handel revived his *Lucio Papirio* in London, that Vivaldi inserted some of his numbers in *Dorilla in Tempe* and *Tamerlano (Bajazet)*, and that Farinelli, during his years of service at the Spanish court, was obliged to sing 'Quell'usignol ch'è innamorato' from *Merope* to Philip V every night. His skill is clearly to be seen in the arias he wrote for the now famous castrato (whose role

here was Farnaspe): 'Già presso al termine' and 'Passagier che incerto' are two fine numbers, in which the music aims fully to grasp the meaning of the text and to offer a pertinent characterisation of the protagonist who sings them. To be sure, there is no lack of virtuoso passages (many of which were also improvised), but they are integrated in a powerful expressive context that allows the voice to show its paces in a more sophisticated and malleable fashion.

Nevertheless, Farinelli's Italian experience was nearing its end; the time had come to try his hand on the operatic stage that was most coveted and talked about in those years, in London. And it was his former teacher who summoned him there: Nicola Porpora wanted him for his Opera of the Nobility.

'Here I am at last, safely arrived in London after an exhausting journey'

When Carlo arrived in the English capital at the end of October 1734, the musical life of the city was torn apart by the struggle between two 'associations': the 'historic' Royal Academy of Music (with the King himself among its first subscribers), which managed the King's Theatre in the Haymarket under the aegis of Handel, and the newly formed Opera of the Nobility (led by

the Prince of Wales in opposition to his father, the King), which a few months earlier had started to promote performances at the Lincoln's Inn Fields Theatre (located near the park of the same name) under the artistic direction of Porpora.

This fierce competition drove their respective administrators to try to hire the finest artists on the markets, that is, the 'Italians' (so much so that the noblewoman Mrs Mary Pendarves wrote in a letter: 'The stage was never so well served as it is now, there is not one indifferent voice, they are all Italians'). And if Handel could count on the castratos Giovanni Carestini and Antonio Bernacchi and the sopranos Margherita Durastanti and Faustina Bordoni, Porpora had won to his cause such illustrious names as the bass Domenico Montagnana, the sopranos Maria Segatti and Francesca Cuzzoni, and finally even Senesino (whom the German composer had dismissed because of his continual 'tantrums').

The arrival of Farinelli was surrounded by an authentic aura of mystery, as Burney tells us:

On his arrival here, at the first private rehearsal at Cuzzoni's apartments, Lord Cooper, then the principal manager of the opera under Porpora, observing that the band did not follow him, but were all gaping with

wonder, as if thunder-struck, desired them to be attentive; when they all confessed, that they were unable to keep pace with him, having not only been disabled by astonishment, but overpowered by his talents. . . . There was none of all Farinelli's excellencies by which he so far surpassed all other singers, and astonished the public, as his *messa di voce*, or swell; which, by the natural formation of his lungs, and artificial economy of breath, he was able to protract to such a length as to excite incredulity even in those who heard him; who, though unable to detect the artifice, imagined him to have had the latent help of some instrument by which the tone was continued, while he renewed his powers by respiration.

His debut had already been arranged: he would sing Metastasio's *Artaserse* in the setting by his brother Riccardo. Porpora had chosen for him the part of Arbace. The premiere took place on 29 October 1734. The success was not only immediate but even thrilling: 'Senesino had the part of a furious tyrant to represent, and Farinelli that of an unfortunate hero in chains; but, in the course of the first song, he so softened the obdurate heart of the enraged tyrant, that Senesino, forgetting his stage-character, ran to

Farinelli and embraced him in his own' (Burney). And the librettist Paolo Rolli wrote: 'Farinelli was a revelation to me, for I realised that till then I had only heard a small part of what human song can achieve, whereas I now conceive I have heard all there is to hear.' Thus, in a single evening, Carlo had already won hearts and minds of the British public.

A particularly memorable moment was the interpretation of 'Son qual nave ch'agitata' (Act Three, Scene 1), specifically written for him by Riccardo to replace Metastasio's original text 'L'onda dal mar divisa' – a fantastic *aria di tempesta*, rich in virtuosso passages and impressive musical imagery. Burney describes the effect it made:

. . . the first note he sung was taken with such delicacy, swelled by minute degrees to such an amazing volume, and afterwards diminished in the same manner to a mere point, that it was applauded for full five minutes. He afterwards set off with such brilliancy and rapidity of execution, that it was difficult for the violinists of those days to keep pace with him. In short, he was to all other singers as superiour as the famous horse Childers was to all other running-horses; but it was not only in speed, he had now every excellence every great singer united. In his voice, strength, sweetness, and compass; in his stile,

the tender, the gracious, and the rapid. He possessed such powers as never met before, or since, in any one human being; powers that were irresistible, and which must subdue every hearer; the learned and the ignorant, the friend and the foe.

At the end of his performance, Lady Elizabeth Rich cried out from her box 'One God, one Farinelli', preceding a five-minute standing ovation. *Artaserse* had a run of at least forty performances.

A few months later, in February 1735, Carlo was again the principal protagonist of the new opera by Porpora (on a text by Paolo Rolli), *Polifemo*, an almost metaphorical work in which the narrative of the ancient mythological story is entrusted to the sublime strains of a 'living' myth. And the touching aria 'Alto Giove' is the very symbol of this invocation of one 'god' to another: 'Alto Giove, è tua grazia, è tuo vanto / il gran dono di vita immortale / che il tuo cenno sovrano mi fa' (Mighty Jove, the great gift of eternal life / that your sovereign command has granted me / is your blessing and your glory). On the first note of the vocal part, the composer marked a fermata, which takes the form of a 'crown': a sign of interpretative freedom, but perhaps also of the music's submission to the unparalleled power of a voice.

But the incessant hostilities between the

competing companies were undermining the fate of both theatres, now on the brink of bankruptcy. Porpora left London in 1737 and Handel, after a period of depression, decided to devote himself to a new genre – oratorio in the English language – which was soon to restore his popularity.

Meanwhile, the legend of Farinelli – in the same city that had praised him to the skies – was on the wane. In 1737 the singer accepted the invitation of Isabella Farnese, wife of Philip V of Spain: his task was to 'cure' her husband's 'melancholy' with his magical singing. One of the last famous anecdotes concerning Farinelli relates how the sovereign, after listening to him, made him promise to interrupt his career (in exchange for a salary of 2,000 ducats) and cease singing in public. This was intended to be a temporary engagement: he stayed there for more than twenty years.

In 1761, on his return to Italy, he settled in Bologna, in a villa that alas no longer exists today. He continued to cultivate relationships with artists, persons of culture and ruling monarchs, and to receive such illustrious guests as Padre Martini, Charles Burney, Joseph II, Casanova, Gluck and the young Mozart.

Farinelli died on 16 September 1782, a few months after his friend Metastasio, leaving a collection of

artworks and musical instruments, unfortunately dispersed by his heirs. He was buried in the church of Santa Croce at the city's Capuchin monastery, but in 1810 his body was transferred to the Charterhouse of Bologna, where his niece Maria Carlotta Pisani had a funeral monument erected.

To his friends who asked him to write his memoirs, he replied: 'For what purpose? It is enough that you know I had no prejudices about anyone. I would also add my disappointment at not being able to do all the good that I would have wished.'

A CURIOSITY

With the aim of discovering the secrets of Farinelli's voice, permission was given in 2006 to exhume the body in order to carry out tests on the DNA extracted from the bones. The findings, published in the *Journal of Anatomy* in July 2011, reveal that, despite its poor condition, the skeleton shows some interesting features probably specifically related to the effects of castration: the long bones of the limbs (caused by lack of testosterone), osteoporosis and, the only trace of serious pathology, hyperostosis frontalis interna (HFI), relatively common in postmenopausal women, but very rare in men. In the latter case, the disease is often associated with androgen deficiency, and therefore it is likely that it was actually caused by

castration. On the other hand, he had an excellent set of teeth: at the time of death, at the age of seventy-seven, Farinelli had retained no fewer than twenty-five teeth out of thirty-two, only two of which showed certain signs of decay.

THE LAST CASTRATO

The practice of male castration for 'musical' purposes began in the late sixteenth century (although we have documentary evidence for singing eunuchs from the Byzantine Empire onwards) and was taken advantage of above all in choirs that performed liturgical music: castratos were used there instead of children's voices (which lasted for only a few years) and women, who were not allowed to sing in church. The voice type enjoyed immediate success: the Duke of Ferrara Alfonso d'Este II summoned several castratos to his court, Orlande de Lassus (as court Kapellmeister at Munich in 1574) had some in his choir, and in 1589, with the bull *Cum pro nostri temporali munere*, Pope Sixtus V reorganised the choir of St Peter's in order to admit castratos to its ranks. The first emasculated singers known to have been members of the Sistine Chapel were Pietro Paolo Folignato and Girolamo Rosini, in 1599.

Castratos were present on the theatrical scene from the early seventeenth century, initially in

subsidiary roles, but soon becoming principal performers (partly because they could play either male or female roles). The good fortune and European expansion of opera coincided with the rise of their fame and their numbers: singers like Baldassare Ferri, Matteo Sassano, Nicolò Grimaldi, Senesino, Farinelli, Gaspare Pacchierotti and Giovanni Battista Velluti became the first *divi* or 'superstars' of opera, earning considerable sums and prompting genuine phenomena of hysterical adoration.

Towards the end of the eighteenth century, with changing tastes and the more 'realistic' conception of stage action, the breed gradually lost ground: the last of the great operatic castratos was the Milanese Luigi Marchesi (1754-1829).

With the unification of Italy in 1861, castration was officially declared illegal and in 1878 Pope Leo XIII prohibited the hiring of such singers in the Church. Only in the Sistine Chapel and in other papal basilicas did use of them survive for a few years longer (a group photo taken in 1898 shows that there were still six castratos left in the papal choir).

The last castratos were Domenico Mustafà (director of the Sistine Chapel from 1848 to 1902) and the unforgettable Alessandro Moreschi (soprano in the papal choir from 1883 to 1913), of

whom a very rare recording exists; it was cut on wax between 1902 and 1904, and now available on the CD 'The Last Castrato', OPAL 9823, 1987. The official end of this practice was finally confirmed on 22 November 1903, when the new Pope, Pius X, issued a *motu proprio* on sacred music: 'Whenever, then, it is desired to employ the high voices of sopranos and contraltos, these parts must be taken by boys, according to the most ancient usage of the Church.'

Over and above the discussions of this cruel practice, the fact remains that the phenomenon of castrato singers left a unique and indelible stamp on an incredible moment in musical history. These voices have now entered legend, as part of our image of a past that will never return. When Pope Paul VI asked Stravinsky what he could do for the art of music, the composer replied: 'Your Holiness, bring back the castratos.'

Laura Pietrantonì

Two additional Handel arias that were not part of Farinelli's repertoire have been added to this programme. Performed as encores at the Bergen Festival concert, we chose to present them to enhance your enjoyment.



« One god, one Farinelli »

« Dans sa voix, la force, la douceur et l'étendue ; dans son style, la tendresse, la grâce et l'agilité »
(Charles Burney, *L'État présent de la musique en France et en Italie*, 1771)

C'est en ces termes que Charles Burney décrivait les extraordinaires talents vocaux du plus grand castrat de l'histoire : Carlo Broschi, surnommé « Farinelli ». Personnage intrigant, fascinant, virtuose, incarnant à lui seul les merveilles du siècle « théâtral » par excellence, le XVIII^e siècle, avant de devenir une légende dans l'histoire de la musique.

S'adressant à la « puissante Harmonie », le poète Tommaso Crudeli écrivait en 1734 :

Per te l'incomparabil Farinello
seguito dalle Grazie, e dagli Amori
ne' notturni teatri, Orfeo novello
di celeste dolcezza asperge i cuori.
(« Pour toi, l'incomparable Farinello, / Suivi par les Grâces et les Amours, / Nouvel Orphée, dans les théâtres nocturnes / Inonde les cœurs de douceur céleste »).

À Londres, une de ses admiratrices s'écria : « One God, one Farinelli » ; et l'abbé Frugoni déclamaient en 1782 :

E udiste lungo il mar Cigni e Sirene
maravigliando dir: Nato è il diletto,
nato è il portento delle Ausonie scene.

(« Et vous avez entendu, au bord de la mer, les cygnes et les sirènes / Dire s'émerveillant : Il est né le bien aimé, / Il est né le prodige des scènes italiennes »).

Son histoire est celle d'un mythe, d'une « star », dirait-on aujourd'hui, mais aussi d'un artiste sérieux et fiable, musicalement très compétent et d'une grande curiosité culturelle, au tempérament aimable et pondéré.

Né en 1705 à Andria (située alors dans le Royaume de Naples), dans une famille aisée, Carlo, tout comme son frère aîné Riccardo, fut destiné dès son plus jeune âge à la profession musicale : tandis que l'aîné rêvait de composer, le plus jeune vit s'ouvrir devant lui la possibilité d'une grande carrière de chanteur grâce à la pratique de la castration. Carlo (que l'on surnommait Farinelli en hommage

aux Farina, famille d'avocats qui avaient été ses premiers protecteurs) fait d'emblée preuve d'un talent naturel peu commun. Aussi l'envoie-t-on à Naples étudier avec le maître le plus réputé de l'époque : Nicola Porpora. Le cursus d'études – qui durait en moyenne six ans – était particulièrement ardu. Le matin, une heure de passages d'exécution difficile, une heure de belles lettres et une heure d'exercices de chant devant le miroir (« pour apprendre les avantages de la retenue et les dangers de l'excès pour ce qui est des gestes et des expressions scéniques ») ; l'après-midi, une demi-heure de théorie musicale, une demi-heure de contrepoint improvisé sur un *cantus firmus* et une heure de lecture des livrets que les élèves devaient ensuite chanter : en outre, des exercices pour la respiration (afin d'augmenter la capacité pulmonaire), la précision de l'intonation, la capacité à varier le rythme, à maîtriser les variations et les ornements improvisés dans lesquels l'adresse du virtuose pouvait se déployer ou échouer.

Vint enfin le moment des débuts, qui se présentaient d'ailleurs sous les meilleurs auspices : il s'agissait en effet de la mise en scène du premier livret écrit par Métastase, mis en musique par Porpora lui-même et interprété par des chanteurs aussi fameux que Marianna Benti Bulgarelli (dite « la Romanina ») et Domenico Gizzi (lui aussi

un castrat, sopraniste de la Real Cappella). La serenata *Angelica e Medoro* fut donnée en représentation privée (probablement dans le palais du prince della Torella), un soir d'août 1720.

Pour Carlo (qui interprétait le rôle du jeune pasteur Tirsi), ce fut un succès immédiat. Tout aussi foudroyante fut l'entente entre les deux jeunes gens, le chanteur de quinze ans et le librettiste de vingt-deux ans – une amitié particulièrement expansive et affectueuse qui durera toute leur vie. Métastase lui-même rappellera leur « naissance » commune sur scène, appelant Farinelli son « jumeau » (« Appresero gemelli a sciorre il volo / la tua voce in Parnaso e il mio pensiero » – « Elles apprirent en jumeaux à prendre leur envol / au Parnasse, ta voix et ma pensée ») – soixante ans plus tard, la dernière lettre du poète de Vienne sera adressée à son ami, alors à Bologne.

Le nom de Carlo commence à être connu dans le monde musical : en 1722, il est appelé à Rome pour la saison du Teatro d'Alibert. Ce fut dans cette ville qu'eut lieu l'événement qui marquera la naissance du mythe. Charles Burney le raconte avec un grand luxe de détails :

« ...pendant les représentations d'un opéra, il y avait chaque soir une joute entre lui et un fameux trompettiste dans une aria qu'accompagnait cet

instrument ; la joute sembla tout d'abord aimable, purement sportive, jusqu'à ce que le public commence à s'intéresser à la dispute et à prendre différents partis. Après avoir séparément enflé une note pour montrer le pouvoir de leurs poumons et tenter de surpasser leur rival en éclat et en puissance, ils devaient exécuter ensemble, à la tierce, un *crescendo* et un trille qu'ils prolongèrent si longtemps – pendant que le public en attendait impatiemment la fin – que tous deux semblaient épuisés ; et en effet, le trompettiste abandonna, complètement éteint, pensant néanmoins que son adversaire était aussi fatigué que lui-même et que ce serait un match nul ; quand Farinelli, un sourire sur le visage, montrant qu'il n'avait fait jusque là que plaisanter avec lui, éclata soudain avec une vigueur renouvelée, sans reprendre souffle, et non content d'enfler et de triller la note, exécuta les ornements les plus rapides et les plus difficiles, ne se taisant enfin que forcé par les acclamations du public. »

Ici commence la « légende » de Farinelli, dans la tiédeur d'un soir d'hiver d'une rue populaire de Rome.

« Je voudrais que la musique fasse vibrer cette part d'infini qui sommeille en chacun de nous »
(citation du film *Farinelli*, 1994)

Au cours des années suivantes, Farinelli est acclamé et célébré dans les théâtres de toute l'Italie : le public l'adore, les compositeurs le recherchent, les nobles l'invitent, ses amis se le disputent. À Milan, en 1726, Johann Joachim Quantz fait un éloge enthousiaste de la pureté de son timbre, de l'ampleur de sa tessiture (qui allait du *la* 2 – sur la ligne supérieure de la clef de *fa* – jusqu'au *ré* 5 – au-dessus de la portée en clef de *sol*), de la clarté de ses trilles et de son inventivité.

En 1727, à Bologne, une autre anecdote témoigne non seulement des dons exceptionnels de Carlo mais aussi de son humilité et de son humanité. Il s'agit encore d'un défi de chanteurs, mais cette fois-ci avec un des castrats les plus importants de la scène musicale, Antonio Maria Bernacchi :
« Le jeune Broschi, chantant avec lui pour la première fois, émit en privé l'opinion que sa valeur n'était pas à la hauteur de sa réputation ; sur quoi, avec une certaine impétuosité juvénile, il commença à faire parade de son adresse [...] Bernacchi s'aperçut qu'il le provoquait et, s'étant quelque peu échauffé, il lui fit sentir qu'il n'en était pas encore arrivé au point de pouvoir l'égaliser, et bien moins encore de le surpasser. Cet incident, qui aurait divisé d'autres personnes, déjà amis, unit ces deux chanteurs d'une amitié qui fut ensuite insoluble, parce qu'ils étaient tous deux d'excellent

naturel, et qu'en outre ce fut une occasion pour Farinello de devenir meilleur qu'il ne l'était ; parce que, ayant compris la supériorité de Bernacchi dans l'art du chant, il le pria de l'accepter comme élève [...] pour apprendre de lui ces grâces très raffinées qu'il ne possédait pas encore assez » (Giovenale Sacchi, *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, 1784).

Sa « conquête » définitive des théâtres italiens eut lieu en 1729, à Venise. Pour la saison du Carnaval, le Teatro San Giovanni Grisostomo (aujourd'hui Teatro Malibran) avait mis à l'affiche *Catone in Utica* de Leonardo Leo et *Semiramide riconosciuta* de Porpora (tous deux sur des livrets de Métastase). Carlo interprétait respectivement les rôles d'Arbace et de Mirteo : sans être des protagonistes, ces personnages se distinguent par un caractère « héroïque » volubile qui se prête bien aux développements musicaux les plus audacieux. De ce genre est l'aria triste et inquiète « Che legge spietata / che sorte crudele », dans laquelle les idées intimes et pathétiques du texte coexistent avec l'agilité extrovertie de la ligne vocale. Pendant les premières années de sa carrière, en effet, Farinelli cherchait surtout à faire entendre au public (et aux impresarios) tous ses talents particuliers, c'est-à-dire qu'il s'efforçait de « susciter l'émerveillement », parfois même au détriment

d'une recherche plus raffinée de l'émotion. Ce fut d'ailleurs la raison qui le poussa à imposer, dans *Catone in Utica* toujours, que l'air du deuxième acte, « Che sia la gelosia », soit remplacé par un autre, « Cervo in bosco », qu'il avait exécuté l'année précédente au Teatro Ducale de Parme dans *Medo* de Leonardo Vinci. Un morceau magistral qui décrit avec une vraisemblance surprenante l'agitation d'un pauvre animal blessé : depuis les notes pressantes et très rapides du thème – qui évoquent une fuite aussi anxieuse que désespérée – aux difficiles intervalles en imitation des cors des chasseurs et jusqu'au caractère mélodieux et apaisé d'un moment de détente auprès d'une source. L'air « Sì pietoso il tuo labro » dans *Semiramide* fut également composé exprès pour lui par son maître Porpora : en réalité, cet opéra (considéré comme le meilleur du compositeur napolitain) exigeait déjà de Farinelli ce progrès de ses capacités expressives auquel l'avait invité l'empereur Charles V (comme le raconte Charles Burney) : « Ces pas de géant (dit-il), ces notes et ces passages qui ne finissent jamais, ne suscitent que l'étonnement, et il est à présent temps pour vous de songer à plaire ; vous êtes trop prodigue des dons que la nature vous a accordés ; si vous voulez toucher les cœurs, vous devez emprunter une voie plus unie et plus simple. »

Après avoir accepté une invitation à la cour de Munich, Farinelli revient pour la saison de 1730 à Venise, où il est le protagoniste d'un opéra de son frère Riccardo, *Idaspe*, d'après l'histoire dramatique du roi de Perse, Artaxerxès : participent aussi au spectacle la grande Francesca Cuzzoni (dans le rôle de Berenice), seule femme en mesure de rivaliser avec les castrats « mythiques » en réputation et en habileté. À la fin du deuxième acte (scène XI), Dario chante un air d'amour bouleversant, « Ombra fedele anch'io » : une mélodie d'une très grande douceur qui s'élève des notes graves vers les sommets aigus d'une invocation ardente et passionnée. Une aria écrite avec beaucoup d'art et admirablement interprétée : on imagine sans peine qu'à la fin, les murs du théâtre ont dû être littéralement ébranlés par les applaudissements.

Cette même année apporta à Farinelli une autre reconnaissance : il fut admis à l'Accademia Filarmonica di Bologna. Il est désormais le maître incontesté des théâtres italiens, de Plaisance à Lucques, de Turin à Fano, de Milan à Ferrare ; mais on l'entend aussi à Vienne, où il passe une grande partie de l'année 1732. Les cours étrangères se disputaient en effet les artistes italiens : Métastase s'était installé dans la capitale autrichienne l'année précédente, le célèbre Senesino avait été engagé à

Londres par Haendel, Nicola Porpora jouissait des faveurs de la cour de Dresde. Dans cette dernière ville était également retourné Johann Adolf Hasse, après un long séjour en Italie. Avec sa femme, la fameuse cantatrice Faustina Bordoni, le « Saxon » met en scène, en septembre 1731, son nouveau drame musical, *Cleofide* (auquel assisteront Johann Sebastian Bach et son fils Wilhelm Friedemann). Une œuvre dense et d'une grande élévation dans laquelle le caractère incisif et varié du discours musical est évident dès la *Sinfonia*, avec son début très brillant, la tendresse de son *Andante* central et l'élégance plaisante du *Minuetto* conclusif, qui comprend un *Presto* joyeux et pétillant.

En 1733, Carlo est encore à Venise pour une autre première métastasienne : *Adriano in Siria*, dont la musique est de Geminiano Giacomelli, compositeur né à Plaisance. Bien qu'il soit aujourd'hui pratiquement inconnu, Giacomelli était considéré à l'époque comme un compositeur brillant, capable de mettre un texte en musique avec une efficacité surprenante : il suffit de rappeler que Haendel reprit son *Lucio Papirio* à Londres, que Vivaldi inséra certains de ses morceaux dans sa *Dorilla in Tempe* et son *Tamerlano*, et que Farinelli – pendant les années où il était au service de la cour espagnole – était obligé de chanter tous les soirs à Philippe V l'air « Quell'usignol ch'è innamorato »

tiré de *Merope*. Son habileté ressort avec évidence des airs écrits pour le castrat désormais célèbre (qui chantait le rôle de Farnaspe) : « Già presso al termine » et « Passagier che incerto » sont deux airs raffinés dont la musique vise à saisir pleinement le sens du texte et à caractériser de manière pertinente le personnage qui les chante. Ils ne manquent certes pas de traits de virtuosité (dont un bon nombre était d'ailleurs improvisé), mais ils restent intégrés dans un contexte expressif fort qui permet à la voix de se déployer de manière plus sophistiquée et plus malléable.

Pour Farinelli cependant, l'expérience italienne touche à sa fin ; le moment est venu pour lui de se risquer sur la scène la plus convoitée et la plus discutée de ces années, celle de Londres. Et c'est précisément son vieux maître qui l'y fait venir : Nicola Porpora le veut pour son « opéra de la noblesse ».

« Après un voyage éprouvant, me voici enfin arrivé heureusement à Londres »

Quand Carlo arrive dans la capitale anglaise, à la fin d'octobre 1734, la vie musicale y est déchirée par la rivalité de deux « associations » : l'« historique » Royal Academy of Music (qui comptait le roi lui-même parmi ses souscripteurs), responsable du King's Theatre (dans le quartier de

Haymarket) dirigé par Haendel, et l'Opera of the Nobility à peine née (avec à sa tête le prince de Galles, en opposition au souverain son père), qui avait commencé, peu de mois auparavant, à organiser des spectacles au Lincoln's Inn Fields Theatre (situé à côté du parc du même nom) sous la direction artistique de Porpora.

Cette concurrence très âpre poussait les administrateurs respectifs à essayer d'engager les meilleurs artistes du temps : les « Italiens » (à tel point qu'une femme de la noblesse, Mrs. Mary Pendarves, écrivait dans une lettre : « le théâtre n'a jamais été aussi bien servi qu'aujourd'hui, aucune des voix ne laisse indifférent, ce sont tous des Italiens »). Et si Haendel pouvait compter sur les castrats Giovanni Carestini et Antonio Bernacchi et sur les sopranos Margherita Durastanti et Faustina Bordoni, Porpora avait acquis à sa cause quelques chanteurs illustres comme la basse Domenico Montagnana, les sopranos Maria Segatti et Francesca Cuzzoni, voire, pour finir, Senesino (que le compositeur allemand avait renvoyé à cause de ses « caprices » permanents). L'arrivée de Farinelli est entourée d'une véritable aura de mystère, comme le rapporte Burney : « À son arrivée ici, lors de la première répétition privée dans les appartements de Cuzzoni, Lord Cooper, alors directeur principal de l'opéra sous Porpora, remarquant que l'orchestre ne le suivait

pas, mais que tous restaient bouche bée de stupeur, comme frappés par la foudre, leur demanda d'être attentifs ; tous lui avouèrent alors qu'ils étaient incapables de le suivre, ayant été non seulement mis hors de combat par leur stupéfaction, mais aussi dépassés par ses talents. [...] Nulle autre excellence de Farinelli ne le faisait autant surpasser de si loin tous les autres chanteurs et ne plongeait autant le public dans la stupeur que sa *messa di voce*, ou amplification ; par la formation naturelle de ses poumons et l'économie artificielle de sa respiration, il était capable de la prolonger tellement qu'il suscitait l'incrédulité même chez ceux qui l'écoutaient ; ceux-ci, bien qu'incapables de détecter l'artifice, imaginaient qu'il avait l'aide secrète de quelque instrument qui prolongeait le son pendant qu'il remplissait de nouveau ses poumons en respirant. »

Son début avait été fixé : il devait chanter dans *Artaserse* de Métastase mis en musique par son frère Riccardo. Porpora lui avait attribué le rôle d'Arbace. La première eut lieu le 29 octobre 1734. Le succès fut non seulement immédiat, mais même enthousiasmant : « Senesino devait jouer le rôle d'un tyran furieux et Farinelli celui d'un malheureux héros dans les fers ; mais, au cours du premier air, ce dernier adoucit tellement le cœur obstiné du tyran enragé que Senesino, oubliant

le personnage qu'il jouait, courut à Farinelli et l'embrassa pour son propre compte » (Charles Burney). Et le librettiste Paolo Rolli écrivit : « Farinelli fut une révélation pour moi, parce que je me rendis compte que jusqu'alors, je n'avais entendu qu'une petite partie de ce que le chant humain peut atteindre, tandis qu'à présent, je comprends que j'ai entendu tout ce que l'on peut entendre ». En une seule soirée, Carlo avait déjà conquis le cœur et l'esprit des Anglais.

Son interprétation de « Son qual nave ch'agitata » (acte III, scène I) fut mémorable, morceau écrit exprès pour lui par Riccardo pour remplacer le texte original de Métastase, « L'onda dal mar divisa ». Un air de tempête formidable, plein de traits de virtuosité et d'images musicales impressionnantes. Burney en décrit l'effet en ces termes : « ...la première note qu'il chanta fut émise avec une telle délicatesse, enflée par degrés insensibles pour atteindre un volume si stupéfiant, puis diminuée de la même manière jusqu'à un simple souffle, qu'il fut applaudi pendant cinq bonnes minutes. Après quoi, il reprenait avec un tel éclat et une telle rapidité d'exécution que les violonistes d'alors avaient du mal à le suivre. En bref, on peut dire de lui qu'il dépassait tous les autres chanteurs autant que le célèbre cheval Childers dépassait tous les autres chevaux de course ; mais

il n'excellait pas seulement en rapidité, il maîtrisait à présent toutes les perfections qu'unissent tous les grands chanteurs. Dans sa voix, la force, la douceur et l'étendue ; dans son style, la tendresse, la grâce et la rapidité. Il possédait des facultés que l'on n'avait jamais rencontrées réunies dans un seul être humain, ni avant ni après lui ; des facultés irrésistibles qui doivent subjuguer tous les auditeurs, les savants comme les ignorants, les amis comme les ennemis. »

À la fin de la représentation, Lady Elizabeth Rich s'écria depuis sa loge : « One God, one Farinelli », avant que n'éclatent cinq minutes d'ovations. *Artaserse* sera joué une quarantaine de fois au moins.

Quelques mois plus tard, en février 1735, Carlo fut de nouveau le protagoniste de la nouvelle œuvre de Porpora, *Polifemo* (sur un texte de Paolo Rolli), opéra presque métaphorique dans lequel le récit de l'histoire mythologique antique est confié aux accents sublimes d'un mythe « vivant ». L'air émouvant « Alto Giove » est le symbole même de cette invocation d'un « dieu » à un autre : « Alto Giove, è tua grazia, è tuo vanto / il gran dono di vita immortale / che il tuo cenno sovrano mi fa » (« Grand Jupiter, c'est de ta grâce, c'est de ta gloire que vient / Le don suprême de la vie immortelle / Que tu m'as accordé d'un geste souverain »).

Au-dessus de la première note de la partie vocale, le compositeur a indiqué un point d'orgue, dont le dessin est celui d'une « couronne » : signe de la liberté laissée à l'exécution mais peut-être aussi de la soumission de la musique à la puissance inégalable d'une voix.

Mais les hostilités incessantes qui opposaient les compagnies concurrentes minaient le destin des deux théâtres, désormais au bord de la faillite. Porpora quitta Londres en 1737 et Haendel, après une période de dépression, décida de se consacrer à un genre nouveau – celui des oratorios en langue anglaise – qui le reconduira à la gloire en peu de temps.

Le culte de Farinelli – dans la ville même qui l'avait encensé – allait diminuant. En 1737, le chanteur accepte l'invitation d'Isabelle Farnèse, femme de Philippe V d'Espagne : sa tâche était de « guérir » la « mélancolie » de son mari par la magie de son chant. Une des dernières anecdotes fameuses à propos de Farinelli raconte que le souverain, après l'avoir écouté, lui fit promettre de mettre fin à sa carrière et de ne plus chanter en public (en échange d'un salaire de 2000 ducats). Il devait s'agir d'un engagement temporaire : il y resta plus de vingt ans.

En 1761, à son retour en Italie, Farinelli s'installa définitivement à Bologne, dans une villa aujourd'hui malheureusement disparue. Il continua à entretenir des relations avec des artistes, des hommes de culture et des princes régnants, et à recevoir des hôtes illustres comme le Padre Martini, Charles Burney, Joseph II, Casanova, Gluck et le jeune Mozart.

Farinelli mourut le 16 septembre 1782, quelques mois après son ami Métastase, laissant une collection d'œuvres d'art et d'instruments de musique hélas dispersée par ses héritiers. Il fut enterré dans l'église Santa Croce du couvent des capucins, mais son corps sera transféré en 1810 à la Chartreuse de Bologne, où sa nièce Maria Carlotta Pisani fera édifier un monument funéraire.

À ses amis qui lui demandaient d'écrire ses mémoires, il avait répondu : « À quoi bon ? Il me suffit que l'on sache que je n'ai eu de préjugés sur personne. Que l'on ajoute aussi mon déplaisir de n'avoir pas pu faire tout le bien que j'aurais souhaité ».

CURIOSITÉ

Pour découvrir les secrets de la voix de Farinelli, on a autorisé en 2006 l'exhumation de son corps afin de réaliser des examens sur l'ADN des os.

D'après les résultats, publiés en juillet 2011 dans la revue *Journal of Anatomy*, le squelette, malgré son mauvais état de conservation, présente quelques caractéristiques intéressantes probablement liées aux effets de la castration : les os longs des membres (dus au manque de testostérone), l'ostéoporose et, seule trace de pathologie grave, l'« hyperostose frontale interne » (HFI), relativement courante chez les femmes après la ménopause, mais très rare chez les hommes. Dans ce dernier cas, la pathologie renvoie souvent à un manque d'androgènes : il est donc probable que, chez Farinelli, elle ait été causée par la castration. Il avait par ailleurs une excellente dentition : au moment de sa mort, à soixante-dix-sept ans, Farinelli avait conservé vingt-cinq dents sur trente-deux, dont seulement deux étaient certainement cariées.

LE DERNIER CASTRAT

La pratique de la castration masculine à des fins « musicales » a commencé vers la fin du XVI^e siècle (même si nous avons des témoignages d'eunuques chanteurs depuis l'Empire byzantin) et elle a été utilisée surtout dans le cadre des chapelles musicales liturgiques : les castrats remplaçaient en effet les voix d'enfants (qui ne duraient que peu d'années) et de femmes, qui n'étaient pas admises à chanter dans l'église. Leur fortune fut immédiate :

le duc de Ferrare, Alphonse II d'Este, en appela plusieurs à sa cour, Roland de Lassus (maître de chapelle à la cour de Munich en 1574) disposait de castrats dans le chœur et, en 1589, par la bulle *Cum pro nostri temporali munere*, le pape Sixte V réorganisa le chœur de Saint-Pierre afin d'y faire entrer des castrats. Les premiers castrats dont on ait trace dans la Chapelle Sixtine furent Pietro Paolo Folignato et Girolamo Rosini, en 1599.

Les castrats firent leur apparition dans les théâtres dès les premières années du XVII^e siècle, d'abord dans des rôles secondaires, mais très vite comme protagonistes (ne serait-ce que parce qu'ils pouvaient jouer indifféremment des rôles masculins ou féminins). La fortune et l'expansion européenne du drame musical coïncidèrent avec l'accroissement de leur célébrité et de leur nombre : des chanteurs comme Baldassare Ferri, Matteo Sassano, Nicolò Grimaldi, Senesino, Farinelli, Gaspare Pacchierotti, Giovanni Battista Velluti devinrent les premières « divas » de l'opéra, gagnant des sommes considérables et suscitant d'authentiques phénomènes d'adoration hystérique.

Vers la fin du XVIII^e siècle, avec le changement du goût et la conception plus « réaliste » de l'action scénique, les castrats perdirent progressivement

du terrain : le dernier grand castrat théâtral fut le Milanais Luigi Marchesi (1754-1829).

Avec l'unification italienne en 1861, la castration fut officiellement déclarée illégale et, en 1878, le pape Léon XIII interdit d'engager des chanteurs de ce genre dans le cadre de l'Église. Leur emploi ne survécut pendant quelques années que dans la Chapelle Sixtine et dans d'autres basiliques papales (une photo de groupe prise en 1898 montre qu'à l'époque, il en restait encore six dans le chœur papal).

Les derniers castrats furent Domenico Mustafà (directeur de la Chapelle Sixtine de 1848 à 1902) et l'inoubliable Alessandro Moreschi (soprano du chœur pontifical de 1883 à 1913) dont on a conservé un très rare enregistrement discographique : réalisé sur cire entre 1902 et 1904, on peut l'entendre aujourd'hui sur le CD « The Last Castrato » (OPAL 9823, 1987).

La fin officielle de cette pratique fut confirmée le 22 novembre 1903, lorsque le nouveau pape, Pie X, publia un *Motu proprio* sur la musique sacrée : « Si donc on veut employer les voix aiguës des sopranos et des contraltos, elles devront être chantées par des enfants, selon l'usage très antique de l'Église ». Au-delà des débats sur cette pratique cruelle, il

reste que le phénomène des chanteurs castrats a marqué d'une manière unique et indélébile un moment incroyable de l'histoire de la musique. Ces voix sont désormais entrées dans l'image légendaire d'un passé qui ne reviendra plus. Quand Paul VI demanda à Stravinsky ce qu'il pourrait faire pour l'art musical, le compositeur lui répondit : « Votre Sainteté, rendez les castrats à la musique ».

Laura Pietrantoni

Les deux titres de Haendel ont été joués en bis du concert lors du Festival de Bergen. Présentés sur cet album pour le plaisir de nos auditeurs, ils n'appartenaient pas à proprement parler au répertoire du castrat Farinelli.



RICCARDO BROSCHI (1698-1756)

1. "Son qual nave ch'agitata" (Arbace) extrait/from *Artaserse*

Testo di Pietro Metastasio

Son qual nave ch'agitata Da più scogli in mezzo all'onde Si confonde e spaventata	Je suis tel un navire qui, dévié Par de nombreux récifs cachés sous les vagues, Se trouble et, plein d'effroi,	I am like a ship that, shaken By many rocks in the midst of the waves, Is confused and, fear-stricken,
Va solcando in alto mar. Ma in veder l'amato lido	Fend les flots vers la haute mer. Mais voyant le rivage adoré,	Goes to plough the open sea. But when it sees the well-loved shore
Lascia l'onde, e il vento infido E va in porto a riposar.	Il quitte les vagues et le vent volage, Et rejoint le port pour se reposer.	It leaves the waves and the treacherous wind And comes to rest in port.

2. "Ombra fedele anch'io" (Dario) extrait/from *Idaspe*

Testo di Pietro Metastasio

Ombra fedele anch'io Sul margine di Lete Seguir vo l'idol mio Che tanto adoro. Che bella pace è questa Che à consolar sen resta Il mio martoro.	Moi aussi, ombre fidèle Sur les bords du Léthé Je veux suivre mon idole Que j'adore tant. Quelle belle paix est-ce là Qui reste avec moi pour consoler Mon martyr.	As a faithful shade, I too On the banks of Lethe Will follow my idol Whom I so adore. What lovely peace is this, That remains to console My suffering!
---	--	--

GEMINIANO GIACOMELLI (ca. 1692-1740)

3. "Già presso al termine" (Farnaspe) extrait/from *Adriano in Siria*

Già presso al termine De' suoi martiri, Fugge quest'anima, Sciolta in sospiri,	Tout près d'achever Ses souffrances, Mon âme que les soupirs Ont dissoute s'en va rejoindre	Already nearing the end Of its torments, This soul flies, Dissolved in sighs,
Sul volto amabile Del caro ben. Fra lor s'annodano Sul labbro i detti;	Le visage aimable De mon trésor adoré. Les mots mêlés Se confondent sur mes lèvres ;	To the sweet countenance Of the dear beloved. The words grow confused On my lips;
E il cor, che palpita Fra mille affetti,	Et mon cœur qui palpite De mille affections,	And the heart, throbbing With a thousand endear- ments,
Par che non tolleri Di starmi in sen.	Semble ne pas souffrir De rester en mon sein.	Seems unwilling To remain in my breast.

NICOLA PORPORA (1686-1768)

4. "Sì pietoso il tuo labro" (Mirteo) extrait/from *Semiramide riconosciuta*

Testo di Pietro Metastasio

Sì pietoso il tuo labro ragiona	Tes lèvres parlent avec tant de pitié	Your lips speak so mercifully
Che quest'alma non teme che finga.	Que mon âme ne craint pas que tu ne feignes.	That my heart does not fear you are feigning.

S'abbandona alla dolce
lusinga

E contenti sognando mi vò.
Care pene, felici martiri,

Se mostrasse l'ingrata Tamiri
Qualche parte di questa
pietà.

Elle s'abandonne à la douce
illusion

Qui me fait rêver mille joies.
Les peines seraient chères,
heureuses les souffrances,

Si l'ingrate Tamiri faisait
preuve
D'un peu de pitié.

It yields to this sweet illusion,

And I dream of happiness.
Sweet would be my pains,
blissful my agonies,

If the ungrateful Tamiri
showed
A little of such mercy.

5. "Alto Giove" (Aci) extrait/from *Polifemo*

Testo di Paolo Rolli

Alto Giove è tua grazia, è tuo
vanto,

Il gran dono di vita
immortale,

Che il tuo cenno sovrano
mi fa.

Ma il rendermi poi quella
Già sospirata tanto
Diva amorosa e bella,

È un dono senza uguale
Come la tua bontà.

Noble Jupiter, c'est ta grâce,
ton mérite,

Le grand don d'une vie
immortelle,

Qui par un signe de toi me rend
souverain.

Mais me rendre finalement
Cette déesse amoureuse et
belle

Qui m'a tant fait soupirer,
Est un don sans égal
Comme l'est ta bonté.

Mighty Jove, the great gift of
eternal life

That your sovereign command
has bestowed on me

Is your blessing and your
glory.

But to grant me now
That fair loving goddess

For whom I have so sighed
Is a gift beyond compare,
Matched only by your
kindness.

GEMINIANO GIACOMELLI

6. "Passagier che incerto" (Farnaspe) extrait/from *Adriano in Siria*

Testo di Pietro Metastasio

Passagier che incerto, errando Va chiamando, sente l'eco Dallo speco che risponde	Le promeneur qui errant incertain Appelle à l'aide, entend l'écho Qui répond depuis la grotte	The traveller who, uncertain and wandering, Cries out, hears the echo From the cave that answers him
E fà il bosco risuonar.	Et résonne dans les bois.	And makes the forest resound.
Se poi qualche pastorella Lo rappella e' si confonde	Mais si quelque pastourelle Le rappelle, il se trouble,	If ever a shepherdess Calls back to him, he is perplexed,
E sol crede al proprio inganno, Che lo segue ad insultar.	Et ne croit qu'à sa propre méprise Qui continue à le tromper.	And believes it is only his own delusion That continues to abuse him.

LEONARDO LEO (1694-1744)

8. "Che legge spietata" (Arbace) extrait/from *Catone in Utica*

Testo di Pietro Metastasio

Che legge spietata, che sorte cru dele	Quelle loi sans pitié, quel sort cruel	How merciless is the punishment, how cruel the fate
D'un alma piagata, d'un core fedele,	D'une âme blessée, d'un cœur fidèle,	Of an afflicted soul, a faithful heart,

Servire, soffrire, tacere e
penar.

Se poi l'infelice domanda
mercede,

Si sprezza, si dice

Che impari ad amar.

Servir, souffrir, se taire et peiner.

Mais si le malheureux réclame
une récompense,

On le méprise et on lui dit

Qu'il apprenne à aimer.

To serve, to suffer, to be silent
and to grieve.

If the wretch then asks for
mercy,

He is scorned, and is told

To learn how to love.

9. "Cervo in bosco" (Arbace) extrait/from *Catone in Utica*

Testo di Pietro Metastasio

Cervo in bosco se l'impiega
Dardo rapido e mortale,

Varca il colle, cerca il fonte,

Dalla valle al prato va.

Trova alfin mentre divaga

Erba, onor d'aprico monte,

Che gustata l'empio strale

Dal suo fianco cader fa.

Si dans les bois un cerf est blessé
Par une flèche rapide et
mortelle,

Il franchit le col, cherche une
source,

Et de la vallée se dirige vers
le pré.

Enfin dans son errance il trouve

L'herbe, honneur du mont
ensoleillé,

Qui fait choir de son flanc

La cruelle flèche qui l'a touché.

The hart in the forest, when
wounded

By a swift and fatal dart,
Goes over the hill in search of
a spring

Roaming from vale to
meadow.

At last, in its wanderings, it
finds

Grass adorning the sunny
slopes,

And once it has eaten some,
The cruel arrow falls from
its flank.

GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685-1759)

10. "Sta nell'ircana" (Ruggiero) extrait/from *Alcina*

Sta nell'ircana pietrosa tana	Dans sa tanière pierreuse d'Hyrkanie	In her rocky den in Hyrcania,
Tigre sdegnosa, e incerta pende,	Se tient la fière tigresse, incertaine, elle hésite	An angry tigress hesitates, unsure
Se parte, o attende il cacciator.	À partir ou à attendre le chasseur.	If she should flee or await the hunter.
Dal teso strale guardar si vuole,	Elle veut éviter la flèche déjà prête,	She wants to protect herself from the arrow aimed at her,
Ma poi la prole lascia in periglio.	Mais elle laisse alors ses enfants en danger.	But then she would leave her progeny in danger.
Frema e l'assale desio di sangue,	Elle tremble, un désir de sang l'assaille	She trembles, and is assailed by both bloodlust
Pietà del figlio, poi vince amor.	Et de la pitié pour son fils, enfin, l'amour est vainqueur.	And pity for her young; in the end love triumphs.

11. "Lascia ch'io pianga" (Almirena) extrait/from *Rinaldo*

Lascia ch'io pianga	Laisse-moi pleurer	Let me weep
Mia cruda sorte,	Mon sort cruel	For my cruel fate,
E che sospiri	Et soupirer	Let me sigh
La libertà.	Pour ma liberté.	For my freedom.
Il duolo infranga	Que la douleur brise	May grief break
Queste ritorte	Ces liens	These chains

De' miei martiri
Sol per pietà.

De mes tourments
Par pitié seulement.

Of my torments
For pity's sake alone.

NICOLA PORPORA

12. "In braccio a mille furie" (Mirteo) extrait/from *Semiramide riconosciuta*

In braccio a mille furie
Sento che l'alma freme,
Sento che unite insieme
Colle passate ingiurie
Tormentano il mio cor.
Quella l'amor sprezzato
Dentro il pensier mi desta,

E mi rammenta questa
L'invendicato onor.

En proie à mille furies
Je sens frémir mon âme,
Je sens qu'unies
Aux outrages passés,
Elles tourmentent mon cœur.
L'une réveille en mon esprit
L'amour méprisé,

Et l'autre me rappelle
Mon honneur non vengé.

A prey to a thousand furies,
I feel my spirit tremble;
I feel that, joining together,
With past outrages
They torment my heart.
This one conjures up a
scorned love
In my thoughts,
That one reminds me
Of my unavenged honour.



Ann Hallenberg

The Swedish mezzo-soprano Ann Hallenberg regularly appears in opera houses such as Teatro alla Scala Milan, Teatro La Fenice Venice, Teatro Real Madrid, Theater an der Wien, Opernhaus Zürich, Opéra National Paris, Opéra de Lyon, Théâtre de La Monnaie Brussels, Netherlands Opera Amsterdam, Bayerische Staatsoper München, Staatsoper Berlin, Semperoper Dresden and Royal Swedish Opera.

Her operatic repertoire includes a large number of roles by Rossini, Mozart, Gluck, Massenet, Handel, Vivaldi and Monteverdi.

Equally at home on the concert platform, she frequently appears in concert halls and festivals throughout Europe and North America. She has built up an unusually vast concert repertoire that spans music from the early seventeenth-century works of Monteverdi and Cavalli, via Mozart, Haydn, Beethoven, Berlioz, Brahms, Mahler and Chausson up to contemporary works of Franz Waxman and Daniel Börtz.

Ann Hallenberg regularly works with conductors such as Fabio Biondi, Ivor Bolton, William Christie,

Patrick Fournillier, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi, Louis Langrée, Marc Minkowski, Christopher Moulds, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano, Christophe Rousset, Lothar Zagrosek and Alberto Zedda.

Current and upcoming highlights will bring her to Vlaamse Opera Antwerp, Theater an der Wien, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Los Angeles Philharmonic, Orchestre symphonique de Montréal, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Russian National Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Royal Flemish Orchestra, Venice Baroque Orchestra, Orquesta Barroca de Sevilla, Concerto Köln, Gabrieli Consort & Players, as well as a number of appearances with her two closest collaborators: Les Talens Lyriques and Il Pomo d'Oro.

She has recorded more than 40 CD and DVD with music by Bach, Handel, Vivaldi, Mozart, Haydn, Gluck, Rossini, Mendelssohn, Brahms and Bruckner, just to mention a few.

La mezzo-soprano Ann Hallenberg se produit régulièrement dans des maisons d'opéra telles que le Teatro alla Scala de Milan, le Teatro La Fenice de Venise, le Teatro Real de Madrid, le Theater an der Wien, l'Opernhaus de Zürich, l'Opéra national de Paris, l'Opéra national de Lyon, La Monnaie de Bruxelles, l'Opéra d'Amsterdam, le Bayerische Staatsoper de Munich, le Staatsoper de Berlin, le Semperoper de Dresde et l'Opéra royal de Suède.

Son répertoire opératique inclut une grande diversité de rôles de Rossini, Mozart, Gluck, Massenet, Haendel, Vivaldi et Monteverdi.

Également à l'aise en récital, elle se produit dans des salles de concerts et festivals à travers l'Europe et l'Amérique du Nord. Elle s'est forgé un large répertoire où l'on compte Monteverdi, Cavalli, Mozart, Haydn, Beethoven, Berlioz, Brahms, Malher et Chausson, ainsi que des œuvres contemporaines de Franz Waxman et Daniel Börtz.

Ann Hallenberg travaille régulièrement avec Fabio Biondi, Ivor Bolton, William Christie, Patrick Fournillier, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi, Louis Langrée, Marc Minkowski, Christopher Moulds, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio

Pappano, Christophe Rousset, Lothar Zagrosek et Alberto Zedda.

Parmi ses prochains concerts on soulignera sa présence aux Vlaamse Opera à Anvers, Theater an der Wien, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Los Angeles Philharmonic, Orchestre symphonique de Montréal, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre national de Russie, Orchestre royal du Concertgebouw, Orchestre philharmonique des Flandres, Venice Baroque Orchestra, Orquesta Barroica de Séville, Concerto Köln, Gabrieli Consort & Players, ainsi qu'aux côtés de ses fidèles partenaires : Les Talens Lyriques et Il Pomo d'Oro.

Elle a enregistré plus d'une quarantaine de disques et DVDs de Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart, Haydn, Gluck, Rossini, Mendelssohn, Brahms et Bruckner, pour n'en mentionner que quelques-uns.



Christophe Rousset

Founder of the period-instrument ensemble Les Talens Lyriques, Christophe Rousset is an inspirational musician and conductor specialising in the baroque, classical and preromantic repertoire.

He studied the harpsichord at the Schola Cantorum in Paris with Huguette Dreyfus and at the Royal Conservatoire in The Hague with Bob van Asperen and won the prestigious First Prize in the Seventh Bruges Harpsichord Competition.

Ever since, Rousset has made his mark as a conductor, with invitations from across the world to perform with Les Talens Lyriques, notably in Amsterdam (Dutch National Opera and Concertgebouw), Paris (Opéra, Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie), Lausanne (Opéra), Madrid (Teatro Real), Vienna (Theater an der Wien), Versailles (Opera Royal), Brussels (La Monnaie), London (Wigmore Hall), New York (Carnegie Hall) and Aix-en-Provence (Festival).

Christophe Rousset continued to pursue an active career as harpsichordist, performing on the finest

period instruments. His many recordings include the complete harpsichord works of François Couperin, Jean-Philippe Rameau, D'Anglebert and Forqueray, and his interpretations of works by J. S. Bach (*Partitas, Goldberg Variations, Harpsichord Concertos, English Suites, French Suites, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann, Well-tempered Clavier*) are regarded as references.

Christophe Rousset values teaching and directs master classes at the Accademia Chigiana, CNSMD Paris, Académie d'Ambronay, OFJ Baroque, Junge Deutsche Philharmonie, Britten-Pears Orchestra. With great pleasure he and the musicians of Les Talens Lyriques devote time and energy to introducing young secondary school pupils in Paris to the world of music.

Christophe also has a career as guest conductor (Liceu de Barcelona, San Carlo Naples, La Scala, Opéra Royal de Wallonie, Orquesta Nacional de España, Hong Kong Philharmonic, Orchestre du Théâtre Royal de la Monnaie, Trondheim Barrok) as well as the active pursuit of musical research, with the production of critical editions and the

publication by Actes Sud of a study on Rameau in 2007 and François Couperin in 2016.

He has been awarded the French honours of Chevalier of the Légion d'honneur, Commandeur in the Ordre des Arts et des Lettres and Chevalier in the Ordre national du Mérite.

Fondateur de l'ensemble Les Talens Lyriques et claveciniste internationalement reconnu, Christophe Rousset est un musicien et chef d'orchestre inspiré par sa passion pour l'opéra et la redécouverte du patrimoine musical européen.

L'étude du clavecin à La Schola Cantorum de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire Royal de la Haye avec Bob van Asperen (il remporte à 22 ans le prestigieux 1er Prix du 7^e concours de clavecin de Bruges), suivie de la création de son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991, permettent à Christophe Rousset d'appréhender parfaitement la richesse et la diversité des répertoires baroque, classique et préromantique.

Christophe Rousset est aujourd'hui invité à se produire avec Les Talens Lyriques dans le

monde entier : Opéra de Paris, Opéra national des Pays-Bas, Concertgebouw d'Amsterdam, Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie de Paris, Opéra de Lausanne, Teatro Real, Theater an der Wien, Opéra Royal de Versailles, La Monnaie de Bruxelles, Wigmore Hall de Londres, Carnegie Hall de New-York, Aix-en-Provence, etc.

Parallèlement, il poursuit une carrière active de claveciniste et de chambriste en se produisant et en enregistrant sur les plus beaux instruments historiques. Ses intégrales des œuvres pour clavecin de F. Couperin, Rameau, D'Anglebert et Forqueray et les divers enregistrements consacrés aux pièces de J.-S. Bach (*Partitas, Variations Goldberg, Concertos pour clavecin, Suites anglaises, Suites françaises, Klavierbüchlein, Clavier bien tempéré*) sont vus comme des références.

La dimension pédagogique revêt une importance capitale pour Christophe Rousset qui dirige et anime des masterclasses et académies de jeunes : Accademia Chigiana, CNSMD de Paris, Académie d'Ambronay, OFJ Baroque, Junge Deutsche Philharmonie ou encore le Britten-Pears Orchestra. Il s'investit également avec énergie aux côtés des musiciens des Talens Lyriques dans l'initiation de jeunes collégiens de Paris et d'Île de France à la musique.

Christophe Rousset poursuit enfin une carrière de chef invité : Orchestre Trondheim Barrok, Liceu de Barcelone, San Carlo de Naples, la Scala de Milan, Opéra Royal de Wallonie, Orchestre national d'Espagne, Orchestre philharmonique de Hong Kong ou l'Orchestre du Théâtre Royal de la Monnaie.

Christophe Rousset est Chevalier de La Légion d'Honneur, Commandeur des Arts et des Lettres et Chevalier de l'Ordre national du Mérite.



LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE
ROUSSET

Les Talens Lyriques

The ensemble Les Talens Lyriques was founded twenty-five years ago by harpsichordist and conductor Christophe Rousset. This instrumental and vocal formation owes its name to the subtitle of an opera by Rameau: *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

Proponents of a broad vocal and instrumental repertoire ranging from Early Baroque to emerging Romanticism, the musicians of Les Talens Lyriques endeavour to throw light on the great masterpieces of musical history, providing perspective by presenting rarer or little-known works important as missing links in the chain of European musical heritage. This musicological and editorial work is a priority for the ensemble, leading to its great success with audiences and critics alike.

Les Talens Lyriques range from Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, *L'Orfeo*) and Cavalli (*La Didone*, *La Calisto*) to Handel (*Scipione*, *Riccardo Primo*, *Rinaldo*, *Admeto*, *Giulio Cesare*, *Serse*, *Arianna in Creta*, *Tamerlano*, *Ariodante*, *Semele*, *Alcina*), taking in on the way Lully (*Persée*, *Roland*, *Bellérophon*, *Phaéton*, *Amadis*,

Armide), Desmarest (*Vénus et Adonis*), Mondonville (*Les Fêtes de Paphos*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile*, *Il Matrimonio segreto*), Traetta (*Antigona*, *Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martín y Soler (*La Capricciosa corretta*, *Il Tutore burlato*), Mozart (*Mitridate*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Salieri (*La Grotta di Trofonio*, *Les Danaïdes*, *Les Horaces*), Rameau (*Zoroastre*, *Castor et Pollux*, *Les Indes galantes*, *Platée*, *Pygmalion*), Gluck (*Bauci e Filemone*, *Alceste*) and Beethoven, as well as Cherubini (*Médée*), García (*Il Califfo di Bagdad*), Berlioz, Massenet and Saint-Saëns.

The recreation of these works goes hand in hand with close collaboration with stage directors and choreographers such as Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Eric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Macha Makeïeff, Laura Scozzi, Natalie van Parys, Marcial di Fonzo Bo, Claus Guth, Robert Carsen, David Hermann, Christof Loy and David Lescot.

Alongside the lyrical repertoire, Les Talens Lyriques also explore other musical genres such

as the madrigal, the cantata, the Air de cour, the symphony and the vast corpus of sacred music (masses, motets, oratorios, Leçons de Ténèbres, etc.). Les Talens Lyriques are involved in this way with performances around the world in formations varying from a handful to over sixty musicians representing every generation.

The discography of Les Talens Lyriques comprises around fifty titles for many labels: Erato, Fnac Music, Auvidis, Decca, Naïve, Ambroisie, Virgin Classics, Outhere and Aparté. **The ensemble also created the much-acclaimed soundtrack for the film *Farinelli* (1994), with over a million CDs sold worldwide.**

During this season Les Talens Lyriques will be celebrating a double anniversary, the second being a decade of musical teaching in schools in the Greater Paris area. Since 2007, Les Talens Lyriques has been working to introduce young secondary school pupils to music with an ambitious programme of artistic actions and innovative teaching initiatives. One of the events of this season is the provision free of charge of the digital musical training tool – *t@lenschool* – for teachers, schools of music, conservatories and musical institutions.

Les Talens Lyriques are supported by the Ministry of Culture and Communication and the City of Paris. In addition, the ensemble is grateful for the generous support of the Friends of the Cercle des Mécènes and the Annenberg Foundation / GRoW - Gregory and Regina Annenberg Weingarten. Les Talens Lyriques are members of the FEVIS and PROFEDIM syndicates.

lestalenslyriques.com

L'Ensemble Les Talens Lyriques a été créé il y a vingt-cinq ans par le claveciniste et chef d'orchestre Christophe Rousset. La formation instrumentale et vocale tient son nom du sous-titre d'un opéra de Rameau : *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

Défendant un large répertoire lyrique et instrumental qui s'étend du Premier Baroque au Romantisme naissant, Les Talens Lyriques s'attachent à éclairer les grands chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique, à la lumière d'œuvres plus rares ou inédites, véritables chaînons manquants du patrimoine musical européen. Ce travail musicologique et éditorial est une priorité de l'Ensemble qui rencontre ainsi un large succès public et critique.

Les Talens Lyriques voyagent de Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, *L'Orfeo*), Cavalli (*La Didone*, *La Calisto*) à Handel (*Scipione*, *Riccardo Primo*, *Rinaldo*, *Admeto*, *Giulio Cesare*, *Serse*, *Arianna in Creta*, *Tamerlano*, *Ariodante*, *Semele*, *Alcina*) en passant par Lully (*Persée*, *Roland*, *Bellérophon*, *Phaéton*, *Amadis*, *Armide*), Desmarest (*Vénus et Adonis*), Mondonville (*Les Fêtes de Paphos*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile*, *Il Matrimonio segreto*), Traetta (*Antigona*, *Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida*

abbandonata), Martin y Soler (*La Capricciosa corretta*, *Il Tutore burlato*), Mozart (*Mitridate*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Salieri (*La Grotta di Trofonio*, *Les Danaïdes*, *Les Horaces*), Rameau (*Zoroastre*, *Castor et Pollux*, *Les Indes galantes*, *Platée*, *Pygmalion*), Gluck (*Bauci e Filemone*, *Alceste*), Beethoven et enfin Cherubini (*Médée*), García (*Il Califfo di Bagdad*), Berlioz, Massenet ou Saint-Saëns.

La recreation de ces œuvres va de pair avec une collaboration étroite avec des metteurs en scène ou chorégraphes tels que Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Eric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Macha Makeïeff, Laura Scozzi, Natalie van Parys, Marcial di Fonzo Bo, Claus Guth, Robert Carsen, David Hermann, Christof Loy ou David Lescot.

Outre le répertoire lyrique, l'Ensemble explore d'autres genres musicaux tels que le Madrigal, la Cantate, l'Air de cour, la Symphonie et l'immensité du répertoire sacré (Messe, Motet, Oratorio, Leçons de Ténèbres...). Les Talens Lyriques sont ainsi amenés à se produire dans le monde entier, dans des effectifs variant de quelques musiciens à plus d'une soixantaine d'interprètes de toutes générations.

La discographie des Talens Lyriques comprend une cinquantaine de titres, enregistrés chez Erato, Fnac Music, Auvidis, Decca, Naïve, Ambroisie, Virgin Classics, Outhere et Aparté. **L'ensemble a également réalisé la célèbre bande-son du film *Farinelli* (1994), vendue à plus d'un million d'exemplaires à travers le monde.**

Cette saison, Les Talens Lyriques célèbrent un double anniversaire avec une décennie de pédagogie musicale dispensée dans les établissements scolaires d'Ile-de-France.

Depuis 2007, l'Ensemble s'emploie à initier de jeunes collégiens à la musique, à travers un programme d'actions artistiques ambitieuses et d'initiatives pédagogiques innovantes. L'un des événements de la saison est la mise à disposition gratuite du dispositif d'apprentissage numérique de la musique, *t@lenschool*, pour les enseignants, écoles de musique, conservatoires et institutions musicales.

lestalenslyriques.com

Distribution

Violon *Violin I*

Gilone Gaubert-Jacques
Charlotte Grattard
Karine Crocquenoy
Jean-Marc Haddad
Marie-Hélène Landreau

Violon *Violin II*

Gabriel Grosbard
Jonathan Guyonnet
Cécile Mille
Bérengère Maillard
Yuki Koike

Alto *Viola*

Laurent Gaspar
Dasa Valentova
Delphine Grimbert

Violoncelle *Cello*

Emmanuel Jacques
Emmanuel Girard
Jérôme Huille

Contrebasse *Double Bass*

Ludovic Coutineau

Hautbois *Oboe*

Olivier Clémence
Laura Duthuillé

Basson *Bassoon*

Catherine Pépin

Cor *Horn*

Lionel Renoux
Serge Desautels

Continuo:

Violoncelle *Cello*

Emmanuel Jacques

Clavecin *Harpsichord*

Stéphane Fuget



LES TALENS LYRIQUES

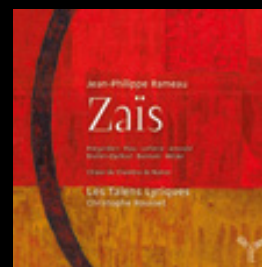
CHRISTOPHE
ROUSSET

Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture et de la Communication et la Ville de Paris. Ils reçoivent également le soutien du Cercle des Mécènes et de la Fondation Annenberg / GRoW - Gregory et Regina Annenberg Weingarten. Les Talens Lyriques sont membres fondateurs de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) et du PROFEDIM (Syndicat professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).

Les Talens Lyriques are supported by the Ministry of Culture and Communication and the City of Paris. In addition, the ensemble is grateful for the generous support of the Friends of the Cercle des Mécènes and the Annenberg Foundation / GRoW - Gregory and Regina Annenberg Weingarten.



Also available - Également disponible



apartemusic.com