



Nicola Porpora
(1686-1768)

Orlando *ou le délire*

d'après

L'ANGELICA

Componimento drammatico in due parti

Libretto di Pietro Metastasio

Version en quatre chants de Juan Bautista Otero
d'après "Orlando furioso" de Ludovico Ariosto

REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA
Juan Bautista Otero

Orlando

Version en quatre chants de Juan Bautista Otero
d'après "Orlando furioso" de Ludovico Ariosto

CD I

[I] LA FUGA

1 à 3 Ouverture

Lentement (2'46) - Senza indicazione di tempo (2'31) - Allegro (1'58)

Scena 1

4	Ombre amene	<i>Aria di Orlando</i>	8'04
5	Dimmi, dimmi, ove sei?	<i>Recitativo secco</i>	1'20
6	Quel cauto nocchiero	<i>Aria di Angelica</i>	4'12
7	Cotesti tuoi si strani dogmi	<i>Recitativo secco</i>	1'51
8	La bella mia nemica	<i>Aria di Orlando</i>	2'34

[II] L'INCONTRO

Scena 2

9	Zeffiro lusinghiero	<i>Recitativo accompagnato di Medoro</i>	1'44
10	Amor a te mi lega	<i>Recitativo secco</i>	0'48
11	Il piè s'allontana	<i>Aria di Medoro</i>	5'45

Scena 3

12	Reggi su questo braccio	<i>Recitativo secco</i>	1'35
13	Se i rai del giorno	<i>Aria di Angelica</i>	3'53

Scena 4

14	Marcia		0'11
15	Pur ti raggiungerò, barbaro imbelle	<i>Recitativo secco</i>	1'09
16	Dal mio bel sol lontano	<i>Aria di Orlando</i>	4'05

Scena 5

17	Esci dal chiuso tetto	<i>Recitativo secco</i>	0'58
18	Quell'umidetto ciglio	<i>Aria di Medoro</i>	5'03
19	Oh Medoro, Medoro	<i>Recitativo secco</i>	0'40
20	Mentre rendo a te la vita	<i>Aria di Angelica</i>	7'03

CD II**[III] L'UNIONE**

1	Sinfonia	<i>Allegro</i>	1'09
	<i>Scena 1</i>		
2	Mio bel Medoro	<i>Recitativo secco</i>	0'59
3	Sopra il suo stelo	<i>Aria di Medoro</i>	5'19
4	Si, mio caro Medoro	<i>Recitativo secco</i>	1'27
5	La tortora innocente	<i>Aria di Medoro</i>	3'22
	<i>Scena 2</i>		
6	Orlando, oh quanto in vano ricercato	<i>Recitativo secco</i>	1'38
7	Costante, e fedele	<i>Aria di Angelica</i>	3'03
8	Non ebbi mai più fortunato giorno	<i>Recitativo secco</i>	0'49
9	Vanne, felice rio	<i>Aria di Orlando</i>	6'46
	<i>Scena 3</i>		
10	Così dunque s'impara ad ingannar	<i>Recitativo secco</i>	0'25
11	Non so come si possa	<i>Aria di Medoro</i>	3'38
12	Torna, torna, Medoro	<i>Recitativo secco</i>	0'24
13	Quando ritorni al fonte	<i>Aria di Angelica</i>	3'01
14	Ah che di Orlando a fronte	<i>Recitativo secco</i>	0'23
15	Se infida tu mi chiami	<i>Duetto di Angelica e Medoro</i>	6'07

[IV] IL DELIRIO

	<i>Scena 4</i>		
16	Liete piante, verdi erbe	<i>Recitativo secco</i>	0'32
17	Perfidissima donna	<i>Recitativo accompagnato di Orlando</i>	2'00
18	Mi proverà spietato	<i>Aria di Orlando</i>	0'42
	<i>Scena 5</i>		
19	Fuggiam, bell'idol mio	<i>Recitativo secco</i>	1'37
20	Bella diva all'ombre amica	<i>Aria di Medoro</i>	8'03
21	Andiam, Medoro, andiam	<i>Recitativo secco</i>	1'12
22	Io dico all'antra, addio	<i>Aria di Angelica</i>	7'53
	<i>Scena 6</i>		
23	Ove son? Chi mi guida?	<i>Recitativo accompagnato di Orlando</i>	3'57
24	Da me che volete	<i>Arioso di Orlando</i>	0'50
25	Ma qual astro benigno	<i>Recitativo accompagnato di Orlando</i>	1'27
26	Aurette leggere	<i>Aria di Orlando</i>	1'52

REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

Orlando

Robert Expert, *contre-ténor*

Medoro

Olga Pitarch, *soprano*

Angelica

Betsabée Haas, *soprano*

Hiro Kurosaki, *Premier Violon*

Ilia Korol, *Violon I*

Beatrix Hülsemann, *Violon I*

Andreas Preuss, *Violon II*

Mihoko Kimura, *Violon II*

Anna-Maria Smerd, *Violon II*

Marcial Moreiras, *Alto*

Pierre Vallet, *Alto*

Andrea Fossà, *Violoncelle*

Eva Sola, *Violoncelle*

Juan Jaime Ruíz, *Contrebasse*

Barbara Ferrara, *Hautbois I, Flûte I*

Kathryn Elkin, *Hautbois II, Flûte II*

Maurizio Barigione, *Basson*

Shizuko Noiri, *Archiluth*

Giovanna Pessi, *Harpe*

Dirk Börner, *Clavecin*

Juan Bautista Otero

direction musicale

Lors de sa création, dans le cadre du Festival de Aranjuez,
ce spectacle avait également pour artisans

Isidro Olmo, *direction adjointe*

Otero-Olmo, *mise en scène*

Joaquim Roy, *scénographie*

Fran De Gonari, *vestiaire*

Àlex Aviñoa, *lumière*

Lewis Amarante y **Fabio Gomes**, *maquillage et coiffure*

Joan Galí & Alex Aviñoa, *Coordination technique et montage scénique*

La Real Compañía Ópera de Cámara bénéficie du soutien de

María Luz Senra,

Présidente de la Chaîne des Rôtisseurs d'Espagne

REMERCIEMENTS / AGRADECIMIENTOS

Desearíamos agradecer la colaboración
del Departamento de Música de la British Library de Londres,
por facilitar el estudio del autógrafa de Angelica de Nicola Porpora,
para la realización de nuestra partitura.

A Ramón Andrés por su apoyo incondicional.

Al Atelier de Gabriel Besa y su excepcional equipo.

A Alfonso Fernández y su equipo de consulta, Nuria, Cristina y Ruth.

A José Hernando y sus colaboradores en Aranjuez.

A Oscar Gil y toda su familia.

A Christian Ragni, Dino y la Galeria Hilt de Basilea

Edition de la partition et matériel d'orchestre : Juan Baustista Otero pour RCOE Éditions



Real Compañía Ópera de Cámara
Juan Bautista Otero



Música Antigua Aranjuez

AVERTISSEMENT

DU « PREUX ROLAND » À « ORLANDO FURIOSO »

Le 15 août 778, en attaquant l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne à la sortie d'un pauvre bourg de Navarre, les bergers basques ne savaient sans doute pas qu'ils confèreraient l'immortalité et quelques solides atouts touristiques pour plus d'un millénaire au village de Roncevaux. À vrai dire, cette banale échauffourée n'aurait guère porté à conséquence, si elle n'avait été relatée par Eginhard, chroniqueur de Charlemagne, soucieux d'immortaliser le personnage de Roland, neveu de l'empereur, selon la légende et Préfet des Marches de Bretagne.

Après Eginhard, de nombreuses chansons de geste s'ensuivront, particulièrement en Bretagne, jusqu'à ce que deux poètes italiens s'emparent à leur tour du sujet, transmutant notre « preux Roland » en « Roland amoureux », puis en « Roland furieux ». Le premier est Boiardo (1487 – 1495) dont les 3 livres et les 69 chants mélangent l'épopée carolingienne et les romans bretons, donnant naissance à une « fiction » où les combats contre les infidèles ont pour contrepoint les épisodes merveilleux et la passion de Roland pour Angélique. Une œuvre monumentale, mais inachevée...

Vingt ans plus tard, c'est un autre poète – l'Arioste – qui reprend la plume là où Boiardo l'avait abandonnée à sa mort, pour publier 40 chants en 1516, puis une version définitive de 46 chants en 1532. Cette fois, le conteur nous entraîne très loin puisque la folie amoureuse de Roland, dédaigné par Angélique, oblige le personnage d'Astolphe à monter sur l'hippogriffe et à voyager jusqu'à la Lune ; seul lieu où il pourra se procurer la fiole qui doit guérir Roland.

NICOLA ANTONIO PORPORA (1686 – 1768)

ESQUISSE D'UN PORTRAIT

Étrange destinée... C'est l'Europe du XVIIIème siècle, dans ses soubresauts politiques et ses convulsions, qui va forger ce compositeur dont toute la vie n'aura été qu'une errance au service de princes tudesques à Naples (où il naquit en 1686), puis à Venise et Londres avant d'échouer à la cour de Dresde, puis à Vienne, avant de regagner Naples où il passa ses dernières années dans une quasi-pauvreté avant d'y mourir en 1768.

Mais en échange, Porpora aura joué un rôle fondamental dans cette Europe qui ne saurait se résumer à ces convulsions. Rome, Milan et Reggio Emilia jouent ses œuvres. En 1733, c'est Londres qui s'en entiche et l'objectif avoué de sa venue est de provoquer la chute de la Royal Academy of Music de Haendel : entreprise vouée à l'échec faute de ressources sinon musicales, du moins financières. À vrai dire, la fièvre du voyage semble s'être emparée de celui qui fut sans doute le plus important compositeur italien de musique vocale et d'opéra de son époque. Il faudra attendre 1747 pour qu'il semble connaître quelque stabilité avec son engagement à la cour de Dresde, avant de se rendre à Vienne quelques années plus tard pour y enseigner le chant à des dames de l'aristocratie. On dit que c'est probablement par l'intermédiaire de Metastasio

qu'il rencontra le jeune Joseph Haydn qui devint à la fois son factotum, son valet et son élève. C'était l'époque où Haydn, livré à lui-même sur le pavé de Vienne, subsistait chichement en donnant des leçons ou en jouant du violon et de l'orgue...

Prolifique (trop ?), représentatif à l'extrême des principaux courants esthétiques de son époque, Nicola Antonio Porpora fut trop populaire en son temps pour que la postérité ne veuille pas lui en faire lourdement payer le tribut ; d'où l'oubli relatif et teinté de mépris entourant la mémoire de ce compositeur. D'où l'importance de la démarche actuelle de Juan Bautista Otero et de sa Compagnie, visant à lui rendre la juste place que Nicola Antonio Porpora mérite incontestablement dans l'histoire de la musique occidentale.

A.P.

L'ABANDON PAR AMOUR

Introduction de Juan Bautista Otero

« Orlando ou le délire » ou encore « Angelica » est une œuvre exceptionnelle qui narre la geste du célèbre paladin à partir de deux sources fondamentales : le « Orlando furioso » de Ludovico Ariosto (1516) qui avait été précédé en 1483 par « Orlando innamorato » de Matteo Maria Boiardo. Cette œuvre fut commandée à Porpora à l'occasion de l'anniversaire de l'impératrice Elisabeth-Christine d'Autriche, et à Naples le 20 août 1720, sur la scène du théâtre privé du palais d'Antonio Caracciolo, prince de Torella.

Nicola Antonio Porpora (Naples, 17 août 1686 - 3 mars 1768) composa cette œuvre à l'âge de 34 ans et bien que l'on puisse la considérer comme appartenant à sa première période créative – si nous tenons compte du fait qu'il avait 74 ans lorsqu'il écrivit son dernier opéra – il s'agit clairement d'une œuvre de pleine maturité musicale dans la vie de cet artiste. Porpora avait déjà créé sept opéras, ainsi qu'un petit *componimento drammatico* et une brève sérénade. On lui devait déjà ainsi pour Naples, *Agrippina* (1708), *Flavio* (1711), *Basilio* (1713) et *Faramondo* (1719) ; pour Vienne, *Arianna* (1714) et *Temistocle* (1718) ; enfin, pour Rome, cette même année 1718, *Berenice*, en collaboration avec Domenico Scarlatti, auteur du premier ainsi que d'une partie du second acte. Parmi toutes celles-ci, la première œuvre vocale réellement significative écrite par Porpora pour la scène et conservée jusqu'à nos jours, est précisément *Angelica*.

Tant par le nombre de personnages qui participent à l'action – six dans le livret original de Metastasio – le développement, la variété et la clarté narrative des pièces que par la durée et l'énorme quantité de matériau musical de la totalité de l'œuvre, il n'existe pas de véritable différence entre ce *componimento drammatico* et un opéra *seria* de l'époque ; le seul plan formel avec sa structuration en deux parties le distingue des trois actes de ses opéras *serias* antérieurs. De plus, si nous tenons compte que, dans cette année 1720, Porpora composa

EL ABANDONO POR AMOR

Una introducción de Juan Bautista Otero

“Orlando ou le délire” o “Angelica” es una excepcional obra que narra el devenir del célebre paladín a partir de dos fuentes fundamentales: Orlando furioso (1516) de Ludovico Ariosto y Orlando innamorato (1483) de Matteo Maria Boiardo. Fue encargada con ocasión del aniversario de la emperatriz Isabel de Austria y estrenada en Nápoles, en el teatro privado del palacio del príncipe de Torella, Antonio Caracciolo, el 20 de Agosto de 1720.

Nicola Antonio Porpora (Nápoles, 17 de Agosto de 1686- 3 de Marzo de 1768) la compuso a la edad de 34 años y, aunque perteneciente a su primer período creativo -si tenemos en cuenta que escribió su última ópera con 74 años- es, claramente, una obra de plena madurez como músico y como artista. Había estrenado ya siete óperas, además de un pequeño *componimento drammatico* y una breve serenata: para Nápoles, *Agrippina* (1708), *Flavio* (1711), *Basilio* (1713) y *Faramondo* (1719); para Viena, *Arianna* (1714) y *Temistocle* (1718); y, para Roma, aquel mismo año de 1718, *Berenice*, en colaboración con Domenico Scarlatti, autor del primer acto y parte del segundo. De todas ellas, la primera obra vocal de peso, escrita por Porpora para la escena y conservada hasta nuestros días es, precisamente, “Angelica”.

Tanto por el número de personajes que intervinieron - seis en el original *metastasiano*-, extensión, variedad y lucidez narrativa de las piezas, así como por la duración e ingente cantidad de material musical de la totalidad de la obra, no existe una verdadera diferencia entre este “*componimento drammatico*” y una ópera *seria* del momento; tan sólo en el plano formal lo distingue la estructuración en dos partes, en lugar de los tres actos de sus óperas *serias* anteriores. Si además tenemos en cuenta que, en aquel año de 1720, Porpora compuso únicamente esta obra para la escena, bien puede Orlando

uniquement cette œuvre pour la scène, *Orlando* peut bien être placé en tête du corpus créatif opératique du napolitain à ce jour.

Ceci constitua le premier motif qui nous incita à initier à vouloir faire découvrir la musique vocale scénique de ce compositeur génial, précisément avec cette œuvre et non avec un autre de ses opéras postérieurs. D'autre part, deux circonstances historiques supplémentaires de la création d'*Orlando*, d'un immense intérêt, nourrissent cette démarche : elle représente le début sur la scène de, sans doute, l'un des plus grands chanteurs de l'histoire de la musique, Carlo Broschi, *Farinelli* (1705 – 1782), ainsi que la première composition pour la scène de celui qui deviendrait le plus exceptionnel librettiste du XVIII^{ème} siècle, Pietro Metastasio (1698 – 1782). Dans la même perspective, nous devons ajouter la spectaculaire distribution de chanteurs solistes qui participèrent à la création : la soprano Maria Anna Benti Bulgarelli, « La Romanina », le soprano castrat Domenico Gizzi, disciple, comme Farinelli, de Porpora lui-même, et la mezzo soprano Maria Antonia Marchesini. Quant à la Romanina qui prête sa voix à Angelica, on sait qu'elle joua pour Metastasio un véritable rôle de mentor et que c'est ainsi – comme il le signale lui-même dans sa correspondance à la suite de la création de l'œuvre – qu'il en fit alors le rôle – titre, au lieu du titre original de « *Orlando* » avec lequel nous avons désiré renouer ici.

En conclusion, la conjonction inusitée de faits et de personnalités qui entourèrent la création de notre *Orlando* apparaît pleinement corroborée par le résultat : un étonnant joyau de la musique vocale scénique baroque. À n'en pas douter, c'était bien l'œuvre significative digne de commémorer le 300^{ème} anniversaire de la naissance de Farinelli, artiste – clé de la musique scénique européenne du XVIII^{ème} siècle et, de plus, créateur de la compagnie d'opéra de chambre inspiratrice, aujourd'hui, de notre *Real Compañía Ópera de Cámara*.

Déjà, une première approche de la partition met en évidence l'expérience de Porpora comme dramaturge musical autant que comme maître de chant. Confronté à *Gli orti esperidi* (Palais Royal de Naples, 1721 ; l'œuvre

encabezar el corpus creativo operístico del napolitano, identificado hasta la fecha.

Este fue el primero de los motivos que nos impulsó a iniciar la recuperación de la música vocal escénica de este genial compositor precisamente con esta obra y no con una de sus óperas posteriores. Por otra parte, convergen, además, dos circunstancias históricas de enorme interés en la creación de Orlando: constituye el debut teatral de, sin lugar a dudas, uno de los mejores cantantes de la historia de la música, Carlo Broschi, "Farinelli"(1705-1782), y la primera composición para la escena del que sería el más sobresaliente libretista del siglo XVIII, Pietro Metastasio (1698-1782). Al hilo de esta circunstancia debemos añadir el espectacular elenco de cantantes que participaron en el estreno: la soprano Maria Anna Benti Bulgarelli, "La Romanina", que interpretó el papel de Angelica-verdadera mentora del propio Metastasio, tal y como él mismo lo señala en su correspondencia, a raíz del estreno de esta obra y uno de los motivos por los que la tituló con este nombre y no con el original que hemos reintegrado de "Orlando"; el soprano castrato Domenico Gizzi, discípulo, como Farinelli, del propio Porpora, y la mezzosoprano Maria Antonia Marchesini. En efecto, la inusitada conjunción de hechos y personalidades que rodearon la creación de nuestro Orlando queda plenamente corroborada por el resultado: una apabullante joya de la música vocal escénica del barroco. Sin lugar a dudas, pieza significativa para la conmemoración del 300 aniversario del nacimiento de Farinelli, artista clave de la música escénica europea del XVIII y, además, creador de la compañía de ópera de cámara, inspiradora, hoy día, de nuestra Real Compañía Ópera de Cámara.

Ya en un primer acercamiento a la partitura se evidencia la experiencia de Porpora como dramaturgo musical, además de como maestro de canto. Confrontada a *Gli Orti Esperidi* (Palacio Real de Nápoles, 1721; la siguiente

suivante qui est conservée du compositeur napolitain et sa seconde collaboration avec Métastasio), *Orlando* s'impose comme signe d'une véritable naissance. On ne mettra pas en doute la valeur musicale de *Gli orti esperidi*; mais en dépit de l'éclat du vers metastasien, on y perçoit un plus grand relâchement des personnages et de leurs interventions musicales; comme s'il manquait une partie de cet esprit propre à toute naissance. Nous voyons la confirmation de cette prééminence dans le fait que, durant cette première période compositionnelle, *Orlando* fut l'unique de ses œuvres à avoir été représentée l'année de sa création, à Vienne, sous prétexte de la fête onomastique de l'impératrice Elisabeth, puis en 1722, à Naples, une nouvelle fois à l'occasion de l'anniversaire de la souveraine – preuve indubitable de son succès. Plus même si nous tenons compte que l'on ne jouait ce genre de pièces qu'en de rares occasions, ce qui non seulement souligne sa qualité, mais encore renforce ses liens avec l'opéra *seria*, dont les reprises étaient plus fréquentes.

Dans le manuscrit autographe en provenance de la British Library que nous avons employé pour la présente interprétation et édition – en plus de la copie existant à Vienne –, la sinfonia d'introduction de l'œuvre n'a pas été conservée. Selon ses annotations portées sur le manuscrit, Porpora ne paraît pas avoir désiré composer une ouverture propre à *Orlando*. À la différence du manuscrit (également autographe) de *Gli orti esperidi* – dans celui où l'en tête originale précède la sinfonia, enchaînée au premier récitatif accompagné de l'œuvre –, dans *Orlando* Porpora a annoté « 7 août 1720 » au début du premier récitatif de la première scène, en le séparant de la pièce qu'il employa à la façon d'une introduction. Ceci était un cas très fréquent lors de la création d'opéras *seria* et de *componimenti* dramatiques des débuts du XVIII^e siècle. Dans ce cas, c'était une pratique commune que d'insérer une ouverture écrite antérieurement par le compositeur lui-même.

À la différence du chevalier errant de l'Arioste, auquel il ne consacra qu'une œuvre – celle qui nous occupe –, Porpora s'inspira à trois reprises de la figure d'Ariane pour écrire différents opéras : à Vienne, en 1714, à Venise, en 1727 et à Londres en 1733. Il réutilisait alors

obra que se conserva del compositor napolitano y segunda colaboración con Metastasio), se ponen de manifiesto, no obstante el incuestionable valor musical de este otro componimento drammatico, numerosos elementos que constatan la singularidad de ese "nacimiento" que fue Orlando: pese al brillante verso metastasiano, se percibe una mayor relajación dramática de los personajes y sus intervenciones musicales; parece como si faltara una parte de ese espíritu propio del inicio de algo. Lo corrobora, por otro lado, el hecho de que en este primer periodo compositivo, Orlando fuera la única de sus obras que volviera a ser representada: en el mismo año de su estreno, en Viena, con motivo de la celebración de la onomástica de la emperatriz Isabel, y en 1722, en Nápoles, nuevamente por el cumpleaños de la monarca – prueba indudable de su éxito. Más aún si tenemos en cuenta que en raras ocasiones se reponían este género de piezas, lo cual no sólo subraya su calidad sino afianza su parentesco con la ópera seria.

En el manuscrito autógrafo procedente de la British Library que hemos empleado para la presente interpretación y edición – además de la copia existente en Viena –, no se conserva la sinfonia introductoria a la obra. A decir de sus anotaciones en el manuscrito, Porpora no parece que deseara componer una abertura expresamente para Orlando. A diferencia del manuscrito también autógrafo de *Gli Orti Esperidi*, – en el que el encabezamiento original precede la sinfonia, encadenada al primer recitativo acompañado de la obra –, aquí Porpora anota "7 de Agosto de 1720" al iniciarse el primer recitativo de la primera escena, desvinculándolo de la pieza que debió emplear a modo de introducción. Era esta una circunstancia muy frecuente en la creación de óperas serias y componimenti drammatici de principios del XVIII. En este caso era praxis común encajar una abertura escrita con anterioridad por el propio compositor.

A diferencia del caballero errante ariostiano, sobre el cual compuso tan sólo una obra – la que nos ocupa –, Porpora se inspiró en tres ocasiones en la figura de Arianna para escribir sendas óperas: en Viena, en 1714, en Venecia, en 1727 y en Londres en 1733. De ellas el propio Porpora reutilizaba material para modelar

ses propres matériaux pour modeler la nouvelle version ; quelque chose comme une version « dix-huitièmiste » de la notion de « work in progress ». Précisément, par cet aspect récurrent et obsessif – unique dans la production de Porpora –, et du fait de l'extraordinaire dramatisme de cette pièce, il nous a paru opportun d'en choisir l'ouverture pour introduction aux tragiques aventures d'Orlando. De surprenantes concomitances programmatiques mettent en évidence le caractère du héros carolingien, évoquent sa quête chimérique et, ce qui est le plus important, nous placent dans un espace d'émotions communes ; l'abandon et le vide émotionnel d'Ariane dont souffre également Orlando. Un décisif mouvement initial *alla francese* n'a pas de peine à nous suggérer les violentes batailles en France de Charlemagne contre les troupes musulmanes, pendant lesquelles se déroule l'action et peuvent rivaliser avec aussi bien la déception de l'amour frustré du protagoniste, qu'avec les tristes itinéraires de Medoro. Suit une monumentale fugue, empreinte d'images propres à évoquer le caractère fuyant d'Angelica et la quête sans fin d'Orlando. C'est enfin, le bref mouvement final, disproportionné par rapport à la recherche du mouvement antérieur, plein d'accents musicaux, légers et bizarres, prémonitoires du délire d'Orlando. La magnifique facture de cette ouverture nous paraît déjà un motif indiscutable et suffisant pour reconnaître enfin ce maître de tant de maîtres. On pense ainsi à Hasse, Haydn et Mariana Martínez, mais également à Farinelli, Gizzi, Regina Mingotti ou Caffarelli, tandis que Porpora fut également un modèle pour des compositeurs de la stature de Jommelli ou David Pérez et de tant d'autres qui trouvèrent dans son oeuvre une source d'inspiration (dont Haendel, ce qu'ignorent généralement les musicologues qui méconnaissent l'œuvre de Porpora).

Pour cette nouvelle production de la *Real Compañía Ópera de Cámara*, nous avons réintégré avec le plus grande rigueur et le plus grand soin, le livret metastasien d'*Angelica* à la séquence des épisodes originaux de l'*Orlando Furioso* de l'Ariosto. Et cela avec l'objet non seulement de rendre compréhensible au public d'aujourd'hui les avatars de trois personnages principaux de l'action, mais aussi de percevoir les mutations qu'ils

la nueva versión; algo así como un work-in-progress dieciochesco. Precisamente, por este aspecto recurrente y obsesivo -único en la producción porporiana-, y por el extraordinario dramatismo de esta pieza, nos ha parecido oportuno elegir su abertura como introducción a los trágicos aconteceres de Orlando. Sorprendentes concomitancias programáticas nos avanzan el carácter del héroe carolingio, evocan su quimérica búsqueda y, lo que es más importante, nos sitúan en un espacio de affetti comunes: el abandono y vacío emocional de Arianna que sufre también Orlando. Un contundente movimiento inicial *alla francese* fácilmente nos sugiere las turbulentas batallas de Carlomagno en Francia contra las tropas musulmanas, durante las cuales se desarrolla la acción del Orlando, y pueden emular tanto la decepción del amor frustrado del protagonista como las tristes singladuras de Medoro. Le sigue una monumental fuga, preñada de imágenes propias de esta forma: el carácter huido de Angelica y la eterna enquete orlandiana. Por último, el breve movimiento final, desproporcionado con respecto a la búsqueda del movimiento anterior, pleno de gestos musicales ligeros y bizarros, premonitorios del delirio de Orlando. La magnífica factura de esta abertura nos parece ya, por sí sola, motivo indiscutible para la recuperación de la figura de este compositor, maestro de maestros: de Hasse, Haydn y Mariana Martínez; de Farinelli, Gizzi, Regina Mingotti o Caffarelli; modelo a seguir para compositores como Jommelli, Pérez o tantos otros y sin lugar a dudas, fuente de inspiración de Handel, hecho este ignorado por el desconocimiento de la obra de Porpora de musicólogos e intérpretes en nuestros días.

Para esta nueva producción de la *Real Compañía Ópera de Cámara*, hemos reintegrado, con escrupuloso rigor y respeto, el libreto metastasiano de *Angelica* a la secuencia de episodios originales del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Y ello con el objeto no sólo de hacer comprensible para el público de hoy los avatares de los tres personajes principales de la acción, sino de incidir en las transformaciones que sufren cada uno de ellos y que

subissent et que nous fait si admirablement vivre la musique de Porpora.

L'un des motifs qui nous incitèrent à réaliser une version *ariostienne* de l'œuvre de Metastasio – au lieu de la présenter simplement telle quelle – est la trame secondaire que le jeune librettiste romain introduisit, suivant en cela la tradition de la fin du XVIII^e siècle, dans le texte original d'*Angelica* et qui, sans doute, détourne l'attention du public et constitue un obstacle pour une perception plus claire des trois pierres angulaires de l'histoire: Angelica, Medoro et Orlando. Metastasio intercale un peu significatif conflit de jalousie, parallèlement à la passion d'Angelica et de Medoro, entre Licori, la bergère fille de Titiro – personnage secondaire introduit par Ariosto – et le berger Tirsi. Tous deux ne sont que de simples instruments utilisés par Angelica pour fuir la vigilance d'Orlando avec son amour Medoro. Bien que dotés de réels moments d'une belle poésie, en général, tant par leurs interventions que par leur signification à l'intérieur de la trame principale, ces personnages sont le fruit d'un Metastasio brillant mais novice ; et indépendamment de leur valeur historique discutable, ils n'ajoutent rien à l'action et n'apportent aucune nouvelle tension à la narration principale. Ainsi, nous n'avons pas leurs airs vigoureux et exquis qui, comme nous l'avons signalé par ailleurs, retombent dans des *affetti* déjà exprimés par Angelica, Orlando et Medoro et que nous avons préservé, par fidélité à leur caractère, en les intégrant aux rencontres originales décrites par l'Ariosto dans le but d'accroître les émotions contenues dans ces trois rôles.

Perpétuant la tradition baroque selon laquelle c'est avec une totale liberté que l'on pouvait modeler une nouvelle version de l'œuvre à représenter en fonction de chaque nouvelle circonstance, nous avons articulé « notre » *Orlando* à partir des quatre chants principaux de l'Arioste dont s'inspire Metastasio pour élaborer *Angelica*. C'est en eux que se développe l'histoire d'Angelica et de Medoro, montrant toutes les conséquences qu'elle va avoir sur le chevalier carolingien. Le Chant I, dans lequel se forge la fuite d'Angelica et la vaine poursuite d'Orlando ; les Chants XVIII et XIX dans lesquels apparaît Medoro, blessé et désespéré par Angelica, narrat l'essentiel de l'action ;

tan admirablement nos las hace sentir vivas la música de Porpora.

Uno de los motivos que nos impulsaron a realizar una versión ariostiana de la obra de Metastasio –en lugar de presentar sencillamente la obra tal cual-, es la subtrama que el joven libretista romano introdujo, siguiendo aún la tradición de finales del XVII, en el texto original de Angelica y que sin duda desvía la atención del público y constituye un obstáculo para una percepción más limpia de los tres ejes de la historia, Angelica, Medoro y Orlando. Metastasio intercala un poco significativo conflicto de celos, paralelo al enamoramiento de Angelica y Medoro, entre Licori, pastora hija de Titiro -este personaje sí incluido de forma lateral por Ariosto-, y el también pastor Tirsi. Ambos no son sino meros instrumentos utilizados por Angelica para huir junto con su amor Medoro del acecho de Orlando. Aunque dotados de ciertos momentos de hermosa poesía, en general, tanto por sus intervenciones como por su significación dentro de la trama principal, estos personajes son fruto de un Metastasio brillante pero primerizo y, aunque de un discutible valor histórico, no añaden elementos dramáticos diversos de los expuestos ya por los principales, ni crean nuevas tensiones con respecto a la narración fundamental. No ocurre así con sus vigorosas y exquisitas arias, que, tal y como hemos señalado, reinciden en *affetti* ya expresados por Angelica, Orlando y Medoro y que nosotros, fieles a su carácter, hemos preservado integrándolas a los acontecimientos originales descritos por Ariosto con el objeto de incrementar, en los tres roles restantes, las emociones que encierran.

Perpetuando la tradición del dieciocho en la que con total flexibilidad se modelaba una nueva versión de la obra a representar para cada circunstancia, hemos articulado nuestro *Orlando* a partir de los cuatro cantos principales de Ariosto en los que se inspiró Metastasio para elaborar *Angelica*. En ellos se desarrolla la historia de Angelica y Medoro y adquieren sentido las consecuencias que ésta tiene sobre el caballero carolingio: el Canto I, en el que se fragua la huida de Angelica y la vana persecución de Orlando; los Cantos XVIII y XIX, en los cuales aparece Medoro, es herido y hallado por Angelica, además de relatar el grueso de la acción entre los dos personajes: la

les soins apportés par la princesse au jeune soldat et leur union qui en naîtra. C'est enfin au Chant XXIII de décrire la découverte fortuite de l'infidélité d'Angelica qui engendrera d'abord la jalousie, puis la colère et, finalement, la folie d'Orlando.

En définitive, notre désir a été de préserver l'essence des trois personnalités créées par le poète de Ferrare, magistralement captées dans les vers de Metastasio et qui prennent une vie prodigieuse avec la musique de Porpora. C'est précisément avec le but de souligner la connaissance, tant de la part du librettiste que de celle du compositeur, des principaux traits de caractère de Orlando, Angelica et Medoro, qu'il nous a paru nécessaire de mener à bien ce travail rendant justice à ces trois génies que sont l'Ariosto, Metastasio et Porpora, en une pièce essentielle. Et nous n'avons pas voulu nous conformer à un pur historicisme interprétatif, pour focaliser l'attention du public d'aujourd'hui sur un contexte dramatique permettant de nous émouvoir, de voir, de comprendre et de sentir avec la plus grande intensité les malheurs ou les jouissances de ces êtres, fine couche sur laquelle se sustentent le caractère et les principes de l'être humain.

L'énergie, capacité d'action et la prudence d'Orlando, transformés en vaine recherche, pusillanimité, triste extase et délire par un amour idéalisé, irréel ; la vanité et l'orgueil personifiés par Angelica, assaisonné par la peur de se livrer, de partager, c'est à dire l'Égoïsme vaincu par l'Amour (thème sur lequel Metastasio insiste particulièrement dans ce livret) : une passion irrépressible pour la moins digne personne ; son rang social – princesse – humiliée par un soldat, Medoro, lequel pour mieux encore se venger des chevaliers carolingiens, appartient aux troupes musulmanes.

Medoro, à son tour, expérimente comment l'amour pur, fraternel pour son ami et seigneur, est supplanté par l'amour passionnel, brièvement pollué par la jalousie et la tromperie d'Angelica et qui, par quelque force irrationnelle, se voit propulsé vers l'union que lui procurera son bonheur. Trois sublimes preuves de l'abandon de soi-même par la force d'Amour.

curación del joven soldado por la princesa y su posterior unión; y, por último, el Canto XXIII, en el que se describe el fortuito descubrimiento de la infidelidad de Angelica que desata, primero los celos, luego la cólera y, finalmente, la pérdida de la razón de Orlando.

Nuestro deseo, en definitiva, ha sido recuperar la esencia de las tres personalidades creadas por el poeta de Ferrara, captadas magistralmente en los versos de Metastasio y que cobran vida, de manera prodigiosa, a través de la música de Porpora. Precisamente con el objeto de subrayar el conocimiento, tanto del libretista como del compositor, de los rasgos primordiales de Orlando, Angelica y Medoro, nos ha parecido más necesario aún llevar a cabo esta labor de reintegración de estos tres genios, Ariosto, Metastasio y Porpora, en una pieza más esencial y no conformarnos con un mero historicismo interpretativo, para centrar la atención del público de hoy en un contexto dramático que permita conmovernos, viendo, comprendiendo y sintiendo, de la manera más intensa, las desdichas o los goces de estos seres, la fina capa sobre la que se sustentan el carácter y los principios del ser humano.

La fortaleza, capacidad de acción y cordura de Orlando, transformados en vana búsqueda, pusillanidad, triste enajenación y delirio por un amor idealizado, irreal; la vanidad y el orgullo personificados por Angelica, aderezados por el miedo a la entrega, a compartir, es decir, el Egoísmo doblegado por Amor (tema sobre el cual incidió particularmente Metastasio en este libreto): una pasión irrefrenable hacia la persona menos digna; su rango social, princesa, humillado por un soldado, Medoro, que para mayor vergüenza de los caballeros carolingios, pertenece a las tropas musulmanas. Medoro, a su vez, experimenta cómo el amor puro, fraternal hacia su amigo y señor, es suplantado por el amor pasional, brevemente polucionado por los celos y el engaño de Angelica, y por cuya irracional fuerza se ve impelido a la unión que le procurará la mayor dicha. Tres sublimes muestras del abandono del yo por la fuerza de Amor.

© Juan Bautista Otero, 2005

Traduction : Alain Pacquier

ORLANDO

Sinopsis

Les épisodes originaux d'Orlando se déroulent pendant la guerre entre les troupes chrétiennes de Charlemagne contre celles d'Agramante, roi des musulmans.

Orlando, comte d'Anglant (Préfet des Marches de Bretagne), revient en France après un long voyage en Orient, accompagné d'Angelica – princesse et fille du Khan de Catay (Chine) -, avec le désir de se joindre aux troupes de Charlemagne. Conscient de la rivalité existant entre ses deux principaux lieutenants au sujet d'Angelica, Orlando et Rinaldo, seigneur de Montauban, Charlemagne promet la main de celle-ci à celui qui fera montre de la plus grande bravoure dans la lutte contre les sarrasins. Néanmoins, Angelica qui n'éprouve pas le moindre désir de s'unir à aucun de ses prétendants, devant la déroute imminente des chrétiens, prend seule la fuite avec l'intention de regagner son royaume. Ainsi débute une poursuite dont le principal protagoniste est Orlando entouré de nombreux autres chevaliers, décidé à conquérir la princesse orientale ; jalonnée de nombreuses péripéties, batailles, rencontres, rejets, et nouvelles fuites d'Angelica, elle les conduit à errer en divers lieux d'Europe avant de parvenir dans les environs de Paris où, dans une épaisse et antique forêt, cette recherche va trouver son terme définitif.

Médoro et Cloridano – deux soldats ayant survécu au massacre des troupes musulmanes par l'armée carolingienne – décident de s'introduire dans le camp ennemi pour récupérer le cadavre de leur roi bien aimé, le jeune musulman Dardinello, fils bâtard d'Almonte et guide des troupes d'Agramante, et lui donner une sépulture. Traversant de nuit le champ de bataille et y faisant de nombreuses victimes parmi leurs ennemis, ils finissent par retrouver le corps de leur monarque,

ORLANDO

Sinopsis

Los episodios originales de Orlando se desarrollan durante la guerra entre las tropas cristianas de Carlomagno contra las de Agramante, rey de los musulmanes.

Orlando, conde de Anglant, regresa a Francia tras un largo período en Oriente, acompañado por Angelica -princesa hija del Can de Catay (China)-, con el objeto de unirse a las huestes de Carlomagno. Consciente de la rivalidad existente entre sus dos lugartenientes principales, Orlando y Rinaldo, señor de Montalban, por conquistar a Angelica, Carlomagno promete la mano de ésta a quien con mayor gallardía luche en la batalla contra los sarracenos. Sin embargo, Angelica, sin el menor deseo de unirse a sus pretendientes y ante la inminente derrota de los cristianos, emprende la huida sola, con la intención de regresar a su reino. Se inicia de este modo una persecución, protagonizada por Orlando y otros muchos caballeros, por conquistar a la princesa oriental; jalonada de numerosas peripecias, batallas, encuentros, rechazos y nuevas huidas de Angelica, les lleva errantes por diversos puntos de Europa hasta alcanzar un antiguo y espeso bosque en las cercanías de París: allí la búsqueda se transformará definitivamente.

Medoro y Cloridano, dos soldados que han sobrevivido a la masacre de las tropas musulmanas a manos de las huestes carolingias, deciden adentrarse en el campo enemigo para recuperar el cadáver de su amado rey - el joven musulmán Dardinello, hijo bastardo de Almonte y guía de las tropas de Agramante- y darle sepultura. Atraviesan por la noche el campo de batalla y, tras dar muerte a numerosos enemigos, gracias a la luz de la luna logran encontrar el cuerpo del monarca. Carga con él Medoro a sus espaldas pero son vistos por un grupo de caballeros escoceses. Cloridano y Medoro huyen y se

grâce à la lumière de la lune. Médoro le charge sur ses épaules, mais tous deux sont repérés par un groupe de cavaliers écossais. Ils prennent la fuite dans la sombre forêt qui borde le champ de bataille. Poursuivis par les soldats carolingiens, ils sont cependant interceptés. Médoro est blessé à la poitrine alors qu'il implorait qu'ils lui permettent, avant de mourir, d'enterrer son roi. Cloridano meurt à ses côtés.

Fuyant de Paris par la même forêt, Angelica découvre Médoro, déjà moribond et ayant perdu une grande quantité de sang, avec près de lui les cadavres de Cloridano et du roi.

Amour décide alors de se venger de la vanité et de l'orgueil d'Angelica, en faisant en sorte qu'elle tombe amoureuse de Médoro.

Lorsqu'elle voit ce jeune si gravement blessé se lamenter, non tant de la douleur que lui cause sa blessure que de ne pas pouvoir donner une sépulture à son souverain et ami, Angelica se prend de pitié et décide de le sauver. Se remémorant ses connaissances médicales, elle part à la recherche de plantes médicinales : dictamo et panacée. Elle prépare alors rapidement la potion curative dont l'application sur la blessure coupe miraculeusement l'hémorragie. Angelica décide alors de rester avec le convalescent jusqu'à ce qu'il guérisse définitivement ; d'abord par piété, ensuite, par amour. On assiste en effet à la transformation provoquée par Cupidon : plus se referme la blessure du jeune soldat et plus va s'ouvrir la blessure d'amour d' Angelica.

Médoro guérit alors que l'état d'Angelica empire tant et plus. Au point que pour éviter sa propre mort, elle surmonte finalement son orgueil et déclare ouvertement son amour et son désir. Elle s'unit à Médoro et tous deux clament leur amour à tout ce qui les entoure : les arbres, les roches et la grotte qui leur a donnée refuge.

Mais voici Orlando qui, poursuivant le sarrasin Mandricardo, pénètre à son tour dans cette même forêt et y découvre...

adentran en el denso bosque junto al campo de batalla. Perseguidos por los soldados carolingios son finalmente interceptados. Medoro es herido en el pecho a traición cuando imploraba que le permitieran, antes de morir, enterrar a su rey. Cloridano muere a su lado.

Hacia aquel mismo bosque huye de París Angelica cuando halla a Medoro, que yace moribundo, perdiendo gran cantidad de sangre, junto a Cloridano y el rey, ya muertos. Amor decide vengar la altanería y orgullo de Angelica haciendo que se enamore de Medoro.

Cuando ve al joven tan gravemente herido quejarse, no del dolor que le causa la herida, sino de no poder dar sepultura a su rey y amigo, Angelica se apiada y decide salvarle. Rememora sus conocimientos médicos y va a recoger plantas curativas: dictamo y panace. Rápidamente prepara el líquido curativo y se lo aplica a la herida, cortando milagrosamente la hemorragia. Angelica decide quedarse -primero por piedad y luego por amor- hasta que se cure Medoro. En efecto, se produce la transformación esperada por Cupido: cuanto más se va cerrando la herida del soldado, más se va abriendo la herida de amor en Angelica.

Medoro sana y Angelica empeora más y más. Hasta el punto que para evitar su propia muerte, finalmente supera su orgullo y declara abiertamente su amor y su deseo. Se une a Medoro y declaran su amor por todas partes: en troncos, piedras y la gruta que les da cobijo. Pero Orlando, hallándose persiguiendo al sarraceno Mandricardo, penetra en ese mismo bosque y lo descubre...

© Juan Bautista Otero, 2005

Traduction : Alain Pacquier

Orlando

CD I

Canto Primo LA FUGA

Scena 1

[Selva antica e solitaria]

1 à 3

Sinfonia

[Fine della Primavera. Verso il tramonto. Orlando mesto, e disperato, dopo lunga e vana ricerca; poi Angelica]

4

Orlando

Ombre amene,

Amiche piante,

Il mio bene,

Il caro amore

Chi mi dice, ove n'andò?

Zeffiretto lusinghiero,

A lei vola messaggiero;

Di, che torni, e che mi renda

Quella pace, che non ho.

Angelica [Da un'altra parte della foresta.]

La tua Angelica,

La bella,

Chi ti dice, ove n'andò?

5

Orlando

Dimmi, dimmi, ove sei, dove ti ascondi?

Angelica

Perchè, gentil Orlando,

Così mesto ti miro, e sì dolente?

Chant I LA FUITE

Scène I

[Une antique et solitaire forêt]

1 à 3

Sinfonia

[Fin du printemps, à l'approche du soir. Orlando, sombre, désespéré, après une longue recherche ; puis Angelica].

4

Orlando

Doux ombrages,

Charmants feuillages,

Mon seul bien,

Mon cher amour,

Qui me dira où il s'en est allé ?

Aimable zéphyr,

Messager vole vers elle,

Dis-lui qu'elle revienne, et me rende

La paix que j'ai perdue.

Angelica (d'un autre côté de la forêt)

Ton Angelica,

La belle,

Qui te dira où elle s'en est allée ?

5

Orlando

Dis-moi, dis-moi, où es-tu, où te caches-tu ?

Angelica

Pourquoi donc, aimable Orlando,

Te vois-je ici si triste et si chagrin ?

Orlando

Vanne, Angelica, vanne;
Cerca con altro meglio
Impiegar gl'incantamenti tuoi.

Angelica [*Sdegnosa*]

Perchè parli in tal guisa? Angelica forse
L'amor tuo disprezzò?
[*Orlando risponde colla testa*]
E per questo ti affanni?
Semplicetto che sei!

Orlando

Tu vai meco scherzando...

Angelica [*irata*]

Quel cacciatore
Che ha la lepre nel laccio,
Più non la cura, e solo
Presso a quella, che fugge, affretta il piede.
Ma quando a te placata [*Si raddolcisse*]
Angelica bella ritornar vedrai,
Il passato dolor ti scorderai.

6

*Quel cauto nocchiero,
Che vide raccolto,
Con pallido volto,
L'orror della morte
Fra l'ire del mar,*

Se tocca la sponda

*Col ricco naviglio,
Si scorda il periglio,
E all'aura seconda
Ardito ritorna
Le vele a spiegar. [Sta per partire]*

7

Orlando

Cotesti tuoi sì strani
Dogmi d'amare a me seguir non giova.

Angelica

Fa ciò, che vuoi; te n'avvedrai per prova.

Orlando

Va, Angelica, va ;
De tes charmes avec un autre
Cherche à faire meilleur usage.

Angelica (*hautaine*)

Pourquoi de tels propos ? Angelica peut-être
A dédaigné ton amour ?
(*Orlando fait un signe de la tête*)
Et pour cela tu te tourmentes ?
Allons, tu n'es qu'un sot !

Orlando

Ah, tu te ris de moi !

Angelica

Le chasseur qui dans ses lacets
A pris le lièvre,
N'en a plus nul souci, et se hâte aussitôt
De pourchasser celui qui s'est enfui.
Mais lorsque vers toi tu verras (*elle se radoucit*)
La belle Angelica revenir plus sensible,
Tu oublieras tes tourments passés.

6

*Le prudent nocher
Qui voit approcher,
Le visage blême,
L'horreur de la mort
Dans l'ire des flots,*

S'il mène au rivage

*Son riche vaisseau,
Oublie le péril,
Et va, téméraire,
Au vent favorable
Faire voile encore. (elle va pour sortir)*

7

Orlando

Tes étranges façons d'aimer,
Il ne me plait point de les suivre.

Angelica

Fais ce que tu voudras ; tu en verras la preuve.

Ma teco in van consumo
L'ore del giorno, e veggio omai, che'l sole
Fa rosseggiar l'occidental marina.

[Da se]

(Nella notte vicina
Vo'col favor dell'ombra,
Ad Orlando involarmi.
Io mercè quest'anello,
Ch'invisibil mi rende agli occhi altrui,
Fuggirò facilmente i sguardi sui.)

Orlando

Dunque già m'abbandoni,
Né più ti rivedrò?

Angelica

Chi sa, che un giorno
Benigno il ciel non ne congiunga? *[Vuol fuggire]*

Orlando

Intanto...*[Vuol fermarla]*

Da me ricevi in dono

Questo, che il manco braccio

M'adorna, e cinge, aureo legame.

Angelica *[Affascinata dalla magnificenza del
cerchio di Morgana]*

È un simil dono,

Piucchè al mio merto, a tua grandezza eguale.

Se Angelica ritorna

Il patrio soglio a ricalcar giammai,

Premio maggior della tua fede avrai.

*[Gliè lo toglie delle mani ad Orlando e fugge
inoltrandosi nella foresta]*

Orlando

La bella mia nemica

Sia fiera, e sia crudel,

Ingrata, ed infidel

Mi piace ancora.

Quando a quest'alma torni

Mais c'est en vain qu'avec toi je dissipe
Les heures qui s'enfuient, et je vois maintenant
Que le soleil rougit la mer à l'occident.

(à part)

(Dans la nuit qui s'approche,

A la faveur de l'ombre,

A Orlando je veux me dérober.

Par la vertu de cet anneau

Qui me rend invisible aux yeux des autres,

J'échapperai sans peine à ses regards.)

Orlando

Déjà tu m'abandonnes ?

Je ne te reverrai donc plus ?

Angelica

Qui sait, peut-être un jour dans sa clémence

Le ciel nous réunira-t-il ? *(elle veut fuir)*

Orlando

En attendant... *(il veut l'arrêter)*

Reçois de moi cet anneau d'or

Qui orne mon bras gauche

Et qui le ceint.

Angelica *(fascinée par la splendeur de l'anneau de
Morgana)*

Un tel présent

Bien plus que mon mérite égale ta grandeur.

Si jamais Angelica

Revient un jour fouler le sol natal,

Tu recevras le prix de ta constance.

*(Elle prend l'anneau des mains d'Orlando et fuit en
s'enfonçant dans la forêt)*

Orlando

Ma belle ennemie,

Même farouche ou cruelle,

Même ingrate ou infidèle,

Encore me plaît.

Quand ce cœur retrouvera

8

8

L'antica libertà,
Della tua fedeltà
Parlami allora.
[Parte alla ricerca d'Angelica]

Sa liberté d'autrefois,
De ta fidélité
Alors viens me parler.
(Il part à la recherche d'Angelica)

Canto Secondo L'INCONTRO

Scena 2

[Parte della antica selva, d'ombrese piante spessa che, come laberinto, s'intrica di strette calli. Da un lato, cristallino rivo; dall'altro, grotta]

[Nella notte ancora, Medoro, mortalmente ferito, vuol seppellire a suo rè, Dardinello, ed a Cloridano, suo compagno morto]

Medoro

9 Zeffiro lusinghiero,
Che per l'ameno prato
Vaneggiando leggero,
Lo sparso odor raccogli,
E le cime de' fiori annodi, e sciogli;
Fiumicello sonoro,
Che scorrendo felice
La florida pendice,
Il platano, e l'alloro
Grato con l'onde alimentando vai,
E per l'ombra, che godi, umor gli dai;
Vaghe piagge odorate,
Ombre placide, e chete,
Per me senza il mio rè belle non siete.

[Sta per svenire]

10 Amor a te mi lega, *[a suo rè, Dardinello, morto]*
Amor da te mi parte, o mio rè.
Ma teco in ogni loco
È sempre il mio pensiero; e ancorché sia
Il mio sguardo talora

Chant II LA RENCONTRE

Scène 2

(Un endroit de la forêt, où les arbres ombreux tracent, comme un labyrinthe, un enchevêtrement d'étroites allées. D'un côté, un ruisseau cristallin; de l'autre, une grotte.)

(Il fait encore nuit. Medoro, mortellement blessé, veut ensevelir son roi, Dardinello, et Cloridano, son compagnon défunt.)

Medoro

9 Aimable zéphyr
Qui, par les prés charmants,
Dans ta course légère
Recueille les parfums épars
Et qui noues et dénoues les corolles des fleurs ;
Ruisselet murmurant,
Toi qui coules joyeux,
Toi qui va de tes eaux nourrissant
La colline fleurie,
Et le platane et le laurier,
Qui leur donnes la sève en échange de l'ombre ;
Beaux arbres tout emplis d'odeurs,
Ombres suaves et silencieuses,
Puisque mon roi n'est plus, vous n'avez plus de charme.
(il est sur le point de s'évanouir)

10 L'amour me lie à toi, *(à son roi, Dardinello, mort)*
L'amour de toi, ô mon roi, me sépare.
Mais toujours en tous lieux
Ma pensée t'accompagne ;
Et bien qu'aujourd'hui mes regards

Del volto tuo, delle tue luci privo,
Di te parlo, a te penso, e per te vivo.

11 *Il piè s'allontana
Del caro semblante,
Ma l'alma costante
Non parte da te.*

*L'uffizio di quella
Fan dentro al mio petto
Le speme, l'affetto,
La bella mia fe.*

Scena 3

[Angelica, che ha osservato tutto, pietosa, va presto ad aiutar Medoro]

12 **Angelica**
Reggi su questo braccio,
Gentil garzone, i mal sicuri passi.

Medoro *[Svenendo, moribondo]*
Conduci, ove ti piace;
Più non cerca Medoro, e più non cura.

Angelica
Fia però meglio in qualche ascosa parte.

Là, dove il chiaro fonte
Copron d'ombra soave i verdi allori,
Opportuno riposo un sasso appresta.
Qui t'assidi, o Medoro, e ti riposa.

Medoro
M'è legge il tuo volere.

Angelica
Or dimmi intanto:
Ti è la piaga così molesta?

Soient privés de ta vue, privés de ton visage
De toi je parle, à toi je pense, pour toi je vis.

11 *Si le pied s'éloigne
Du visage aimé,
L'âme constante
Ne te quitte pas.*

*Au fond de mon cœur
L'espoir, l'amitié,
Ma fidélité,
Feront leur devoir.*

Scène 3

[Angelica, qui a tout observé, saisie de pitié, se précipite pour aider Medoro]

12 **Angelica**
Appuie, noble jeune homme,
Sur ce bras tes pas mal assurés.

Medoro *(défaillant, prêt à rendre l'âme)*
Conduis-moi où tu le voudras.
Medoro n'en désire plus davantage.

Angelica
Dans quelque endroit caché tu seras mieux,
sans doute.
Là où les verts lauriers
Couvrent le clair ruisseau d'une ombre douce,
Un rocher te prépare un repos opportun.
Assieds-toi là, Medoro, et reprends tes esprits.

Medoro
Tes désirs me sont une loi.

Angelica
Mais dis-moi cependant :
La douleur de la plaie est-elle si cruelle ?

Medoro

No...

Angelica

Non più, taci...*[Medoro sviene]*

Oh come vago sei! *[Susurrando]*

Medoro, è tempo ormai

Che vada presto al vicino colle; in vano

Il dittamo si coglie

Allor, che serve in mezzo al corso il sole.

13 *Se i rai del giorno*

L'ombra ci fura,

La notte oscura

Per me non è.

Se fa ritorno

L'alba novella,

Sempre più bella

Spunta per me.

[Angelica raccoglie e pesta l'erba coi sassi; n'infuse il virtuoso liquore sulla piaga di Medoro per stagnare il sangue]

Scena 4

14 **Marcia**

[Angelica e Medoro sentono l'arrivo di cavalieri. Credono che sian i soldati scoscesi alla ricerca di Medoro per ucciderlo. Paurosi, non vedendo Orlando, fuggono con difficoltà verso la grotta, vicina al rivo.]

15 **Orlando** *[Armato, coll'elmo coprendoli il viso,*

crede vedere Mandricardo]

Par ti raggiungerò, barbaro imbecille.

Angelica

[Vogliono nascondersi nell'antro]

Fuggiam, caro Medoro.

Medoro

Non...

Angelica

Plus un mot, tais-toi... *(Medoro perd connaissance)*

Oh, comme tu es beau... *(murmurant)*

Medoro, il est temps désormais

D'aller bientôt sur la proche colline ;

En vain l'on cueille le dictame

Quand le soleil est au milieu de sa course.

13 *Si l'ombre nous dérobe*

La lumière du jour,

La nuit pour moi

N'est point obscure.

Et quand revient

L'aube nouvelle,

Toujours plus belle

Elle point pour moi.

(Angelica cueille la plante et la broie à l'aide d'une pierre ; elle en répand le suc bienfaisant sur la plaie de Medoro pour arrêter le sang.)

Scène 4

14 **Marche**

(Angelica et Medoro entendent venir les cavaliers. Ils croient que ce sont les soldats partis à la recherche de Medoro pour le tuer. Apeurés, sans voir Orlando, ils s'enfuient à grand-peine vers la grotte proche du ruisseau.)

15 **Orlando** *(en armes, le heaume baissé sur le visage,*

croyant voir Mandricardo)

Je te rattraperai, chien de barbare !

Angelica

(voulant se cacher dans la grotte avec Medoro)

Fuyons, cher Medoro.

Medoro

Aita, o stelle.

Orlando [*La ventaglia chiusa dell'elmo non li permette riconoscere ai fuggitivi*]

Fermate il piè, fermate,
 Pastorelli innocenti; il mio furore
 Non vien a disturbar la vostra pace.
 Ditemi se vedeste
 Fuggitivo guerriero
 Giunger poc'anzi in questo loco a sorte.
 Ad un bianco destriero
 Senza fren, che lo regga, il dorso preme;
 Va di lucente acciaio
 Grave le membra, e le scomposte chiome,
 Senz'asta, o brando, e Mandricardo ha nome.

Angelica [*Prudente*]

Non s'offerse a'miei sguardi
 Mai si strano guerrier.

Medoro [*Pauroso*]

Nè mai tal nome
 L'orecchio mi feri.

[*Entrano nell'antro*]

Orlando

Dal mio bel sol lontano
 Cerco riposo in vano,
 Se meco, oh dio, ne viene
 Lo stral che mi feri.

Se Angelica il mio bene
 Non placa il mio dolor,
 Dovrà l'amante cor
 Sempre penar così.

[*Parte di nuovo alla ricerca d'Angelica*]

Medoro

O ciel, secourez-nous !

Orlando (*ne reconnaissant pas les fugitifs, à cause de la visière fermée de son casque*)

Arrêtez, arrêtez,
 Bergers innocents ; ma fureur
 Ne vient point troubler votre paix.
 Dites-moi, vîtes-vous d'aventure
 Un guerrier fugitif
 Passer tout à l'heure en ces lieux ?
 Il chevauche un blanc destrier
 Sans mors pour le diriger ;
 Il va, les membres lourds
 D'acier resplendissant, et les cheveux défaits,
 Sans lance, sans épée ; son nom est Mandricardo.

Angelica (*prudente*)

Jamais à mes regards
 Si étrange guerrier ne parut.

Medoro (*apeuré*)

Semblable nom
 Jamais ne frappa mon oreille.

[*ils pénètrent dans la grotte*]

Orlando

Loin de mon bel astre,
 En vain je cherche le repos,
 Oh Dieu, si toujours me tourmente
 Le trait qui m'a blessé.

Si Angelica que j'adore
 Ne vient apaiser ma douleur,
 Toujours mon cœur aimant
 Devra souffrir ainsi.

[*Il repart à la recherche d'Angelica*]

16

16

Scena 5

[Angelica; poi Medoro]

Angelica

- 17 Esci dal chiuso tetto,
Medoro, fra queste frondi. Ma come
Ti affanna ancor la tua ferita?

Medoro

Dacchè tu stessa il succo,
Da quell'erbe possenti espresso, prima
Applicasti pietosa
All'acerba ferita, in un momento
Disparve il suo tormento.
Ma, se del mio periglio
Tu, mia cortese diva, il prezzo sei,
Quella man, che ferimmi, io bacerei.

- 18 Quell'umidetto ciglio
Più bello in mezzo al duol,
Come fra nubi il sol,
Meglio risplende.

In quel cadente umor
Tempra i suoi strali Amor,
E al dolce sfavillar
Le faci accende.

Angelica

- 19 Oh Medoro, Medoro, oh come male
Paghi la mia pietade! Io furo a morte
Te, troppo bella, ed immatura preda;
Tu con quei cari soli,
Mentre vita ti rendo, il cor m'involi.

- 20 Mentre rendo a te la vita,
Passa, oh dio, la tua ferita
Da quel fianco a questo cor.

In quel labbro palidetto,
In quel guardo languidetto
I suoi dardi, e la sua face
Per ferirmi ascoso Amor.

Scène 5

(Angelica ; puis Medoro)

Angelica

- 17 Sors de cet antre clos,
Medoro, et viens sous ces ramures. Mais ta blessure
Encore te fait-elle souffrir ?

Medoro

Aussitôt que, pour moi secourable,
Tu appliquas le suc de ces herbes puissantes,
Par toi-même exprimé,
A la cuisante plaie,
En un instant la douleur disparut.
Mais si de mon péril,
O charmante déesse, tu es le prix,
Je baiserais la main qui me frappa.

- 18 Ces yeux baignés de larmes,
Plus beaux dans les chagrins,
Ainsi que le soleil au milieu des nuages,
Plus charmants resplendissent.

Et dans cette liqueur qui tombe sur tes joues,
Amour trempe ses flèches,
Aux doux feux de tes yeux
Il allume ses torches.

Angelica

- 19 Oh Medoro, Medoro, oh comme tu paies mal
Ma pitié ! A la mort je t'ai dérobé,
Toi, trop belle et trop jeune proie ;
Et quand je t'ai rendu la vie,
Avec ces yeux charmants tu m'arraches le cœur.

- 20 Tandis que je te rends la vie,
Ta blessure, hélas,
Passe de ton flanc à mon cœur.

Dans ces lèvres toutes pâles,
Dans ces regards languissants,
Amour cacha, pour me blesser,
Ses flèches et ses torches.

CD II

Canto Terzo L'UNIONE

Scena 1

[Speco adorno di storti edere e viti erranti; nel fiorito prato, fiumicello, e fonte, sotto verdi e frondosi allori]

[Mezzogiorno. Angelica; poi Medoro]

1 *Sinfonia*

2 *Angelica*

Mio bel Medoro,
Eccomi, che ritorno
A pascer ne'tuoi sguardi i sguardi miei.
Ma, come ti affanna ancor la tua ferita?

Medoro

Allora che da me t'involasti, idolo mio,
Se incrudeli la piaga,
Se crebbe la mia doglia, Amor tel dica.
Ma cede or, che son presso al tuo splendore,
Al piacer di mirarti il mio dolore.

3 *Sopra il suo stelo*

Se langue il fiore,
Amico cielo
Col fresco umore
Vita gli dà.

Tal di Medoro
L'affanno è lieve,
Qualor riceve

Chant III L'UNION

Scène 1

(Une grotte couverte de lierre et de vigne vierge ; dans le pré fleuri, un ruisseau et une source, sous des lauriers verts et feuillus.)

(Il est midi. Angelica, puis Medoro.)

1 *Sinfonia*

2 *Angelica*

Charmant Medoro,
Me voici qui reviens
De tes yeux repaître mes yeux.
Mais ta blessure encore te fait-elle souffrir ?

Medoro

Lorsque tu me quittas, idole de mon cœur,
Si la plaie devint plus cruelle,
Et si mon mal s'accrût, Amour te le dira.
Mais à présent, près de ton beau visage,
La douleur cède au bonheur de te voir.

3 *Quand sur sa tige*

Languit la fleur,
Le ciel secourable
Par une fraîche rosée
Lui donne vie.

Ainsi de Medoro
La peine est légère
Puisqu'il reçoit

Dolce ristoro
Di tua beltà.

4

Angelica

Si, mio caro Medoro,
Questo, qualunque sia,
Rozzo, o gentil sembiante, a te si serba;
E meco avrai comune,
Se pur benigno cielo
Salvi n'adduce al mio paterno tetto,
Il mio soglio, il mio letto. Eccoti in pugno
La destra mia.

Medoro

Destra soave, e cara,
Che vie più della man mi stringi il core,
Per te...Ma quale a noi
Ne vien superbo, e fiero,
Incognito guerriero?

Angelica

Guerrier! Chi mai sarà? Ciel, che miro!
All'armi, ed all'insegne è questi Orlando.
Oh che arrivo importuno!

Medoro

Orlando? oh dio!

Angelica

Qui presso un sol momento
Nasconditi, Medor. Saprà ben io
Con sguardi, e vezzi teneri, e fallaci
Lusingarlo.

Medoro

Ah mio ben...

Angelica

T'ascondi, e taci.

Medoro

La tortora innocente,
Se perde la compagna,
Dolente si lagna,
E forse in sua favella
Barbaro chiama il ciel,

5

Un doux réconfort
De ta beauté.

4

Angelica

Oui, cher Medoro,
Vil ou aimable,
Ce visage n'est que pour toi ;
Avec moi tu partageras,
Si le ciel bienveillant
Nous conduit sains et saufs vers le toit paternel,
Et mon trône et ma couche.
Voici ma main en gage.

Medoro

O douce main, et chère,
Qui bien plus que ma main serre mon cœur,
Pour toi... Mais quel est ce guerrier inconnu
Qui s'approche de nous,
Superbe et farouche ?

Angelica

Un guerrier ! Qui peut-il être ? Ciel, que vois-je !
Aux armes, à sa bannière, je reconnais Orlando.
L'importune visite !

Medoro

Orlando ? Oh Dieu !

Angelica

Ici pour un moment
Cours te cacher, Medor. Pour moi, je saurai bien
Par des regards et des charmes trompeurs
Me jouer de lui.

Medoro

Ah, mon aimée...

Angelica

Cache-toi donc, et ne dis plus un mot.

Medoro

L'innocente tourterelle,
Si elle perd sa compagne,
Toute éplorée se lamente,
Et peut-être en son langage
Traite le ciel de barbare,

5

Tiranno Amore.

Piango pur io così,
Se priva i sguardi miei
Coei, che m'invaghi
Del suo splendore.

Scena 2

[Arriva Orlando stanco ed afflitto per la sua inutile ricerca. Angelica appare all'improvviso; Medoro da un lato]

Angelica

6 Orlando, oh quanto in vano
Ricercato da me, giungi opportuno!

Orlando *[Stupito di trovar Angelica]*

Oh come, o mia bella diva, in questo loco?
Come in traccia di me, se poco prima
Di me, di Sacripante, e di mill'altri
Generosi guerrieri
Disprezzasti l'amor?

Angelica

Oh cara, illustre fronte,
Ov'è scritto il mio fato! Oh bionde chiome,
Che siete a questo cor dolci ritorte!

Medoro

(Angelica, mio nume,
Sembran troppo veraci i detti tuoi.)

Angelica

(Taci.)

Medoro

(Non parlo, ma...)

Angelica

(Taci, se puoi.)

Orlando

Sol per te questo petto

Traite l'Amour de tyran.

Et moi, je pleure comme elle,
Si celle que j'adore
Prive mes yeux
De sa beauté.

Scène 2

(Entre Orlando, harassé et attristé par sa longue et inutile recherche. Angelica apparaît tout à coup; Medoro se tient à l'écart.)

Angelica

6 Orlando, toi que j'ai tant cherché vainement,
Comme tu arrives à point !

Orlando *(stupéfait de voir Angelica)*

Toi, ma belle déesse, en ces lieux ? Et comment ?
Se peut-il que de moi tu te sois mise en quête
Quand naguère de moi, de Sacripante aussi,
Et de mille vaillants guerriers,
Tu dédaignais l'amour ?

Angelica

O front illustre et cher
Où mon sort est écrit ! O blonds cheveux,
Quels doux liens vous êtes pour mon cœur !

Medoro

(Angelica, idole de mon cœur,
Tes paroles semblent trop vraies.)

Angelica

(Tais-toi !)

Medoro

(Je ne dis rien, mais...)

Angelica

(Tais-toi, si tu le peux.)

Orlando

A toi seule est ce cœur,

Sotto l'usbergo ascondo,
E s'arman sol per tua difesa, o cara,
D'acciar la destra, e d'ardimento il core.

Angelica

Quanto lieta sarei, se le nostr'alme
Equal nodo stringesse, equal catena!

Medoro

(Meglio è partir, che tollerar tal pena.)

Angelica

7 Costante, e fedele,
Per fin ch'io non moro,
(Ma solo a Medoro)
Quest'alma sarà.

Com'aquila suole
Dai raggi del sole,
Da te la mia brama
Partirsi non sa.

Orlando [*Esultante di gioia*]

8 Non ebbi mai più fortunato giorno.

Angelica

Quell'ameno soggiorno, signor, vi attende,
E al travagliato fianco offre grato riposo.

Orlando

Io più nol curo.

Angelica

No, no; vanne, che intanto
Andrò a bagnarmi al vicin rivo, e poi
Farò, che meglio intendi i sensi miei.

Orlando

Quanto più volentier teco verrei!

9 Vanne, felice rio,
Vanne superbo al mar;
Ah potess'io cangiar
Teco mia sorte.

Caché sous cette armure,
Pour ta seule défense, ô chère, sont armés
D'acier mon bras et d'audace mon sein.

Angelica

Quel serait mon bonheur si par un même nœud,
Par une même chaîne étaient liées nos âmes !

Medoro

(Mieux vaut partir que souffrir ce martyr.)

Angelica

7 Constante et fidèle
Jusqu'à la mort
(Mais pour Medoro seul)
Sera mon âme.

Comme l'aigle
Des rayons du soleil,
De toi mon amour
Ne peut s'éloigner.

Orlando (*au comble de la joie*)

8 Jamais je ne connus moment plus fortuné !

Angelica

Ce charmant séjour, seigneur, vous attend,
Et à vos membres las il offre un doux repos.

Orlando

De repos je n'ai plus que faire !

Angelica

Non, non ; il faut céder. Et moi, pendant ce temps,
Au ruisseau que voilà je veux m'aller baigner ;
Puis je ferai en sorte
Que tu connaittes mieux mes tendres sentiments.

Orlando

D'autant plus volontiers je viendrais avec toi !

9 Va, ruisseau fortuné,
Jusqu'à la mer immense ;
Ah, puissé-je changer
Mon sort avec le tien.

Or or tu bagnerai
Quei vezosetti rai,
Che volgon la mia vita,
E la mia morte.

[Va dentro l'antra]

Scena 3

[Angelica, e Medoro]

Medoro

10 Così dunque s'impara
Ad ingannar gli amanti?

Angelica

Semplicetto Medoro
Ami, e l'arte d'amar si poco intendi?
Apprendi prima ad ingannare, apprendi.

Medoro

11 Non so, come si possa
Far vezzi, e non amar,
Piangere, e sospirar
Senza tormento.

Come saprò fallace
Narrar mentito amor,
Se pria dentro il mio cor
Amor non sento?

[Sta per partire]

Angelica

12 Torna, torna, Medoro; ove ti ascondi?

Medoro

Mio tesoro, son teco,
Se pur lice a Medoro
Chiamarti suo tesoro.
Angelica [Offesa, irata]
E donde mai
Si avanza nel tuo core
Così strano timore?

Bientôt tu vas baigner
Ces charmes enchanteurs
Dont dépendent ma vie
Et ma mort.

(Il entre dans la grotte.)

Scène 3

(Angelica, Medoro)

Medoro

10 C'est ainsi qu'on apprend
A tromper les amants ?

Angelica

Sot que tu es, Medoro,
Tu aimes, et tu comprends si peu l'art d'aimer ?
Apprends donc d'abord à tromper, apprends.

Medoro

11 Je ne sais pas comment on peut
Faire des grâces sans aimer,
Pleurer et soupirer
Sans éprouver de peine.

Comment pourrais-je, fourbe,
Feindre un amour trompeur,
Si au fond de mon cœur
Je n'aime pas ?

(Il va pour sortir)

Angelica

12 Reviens, reviens, Medoro, où donc te caches-tu ?

Medoro

Cher trésor, ici, près de toi,
Si toutefois il est à Medoro permis
De t'appeler son cher trésor.

Angelica *(offensée et courroucée)*

Et d'où vient
Que dans ton cœur s'éveille
Une crainte aussi insensée ?

13 Quando ritorni al fonte
Quel cristallino umor,
Di, ch'io non t'amo allor,
Ch'io sono infida.

Pria, che mi scordi mai
lo della tua beltà,
L'augel si scorderà
L'antico nido.

Medoro

14 Ah che di Orlando a fronte
Il tuo affetto vacilla.

Angelica

Io non tel dissi, che seco fingirei?

Medoro

Ma benché finto,
Quel parlar lusinghiero
Sembra troppo a Medor simile al vero.

Angelica

15 Se infida tu mi chiami,
Se temi del mio amor,
Offendi un fido cor,
Ingrato sei.

Medoro

Se tu crudel non m'ami,
Se meco fingi amor,
Tradisci un fido cor,
Ingrata sei.

Angelica

Sprezzami ancor, se vuoi,
Amante ognor sarò.

Medoro

E a te serbar saprò

Angelica / Medoro

Gli affetti miei.

13 Quand l'onde cristalline
A sa source retournera,
Tu pourras dire alors que je ne t'aime pas,
Et que je te suis infidèle.

Avant que je n'oublie
Moi-même ta beauté,
L'oiseau oubliera
Le nid qui l'a vu naître.

Medoro

14 Et cependant devant Orlando
Ton amour était chancelant.

Angelica

Ne t'avais-je pas dit qu'avec lui j'allais feindre ?

Medoro

Ah, même feint,
Ce discours enjôleur
Me paraît trop semblable à un aveu sincère.

Angelica

15 Si tu me nommes infidèle,
Si tu doutes de mon amour,
Tu offenses un cœur sincère,
Ah, tu n'es qu'un ingrat.

Medoro

Si tu ne m'aimes pas, cruelle,
Si ton amour est une feinte,
Tu trahis un cœur sincère,
Ah, tu n'es qu'une ingrate.

Angelica

Eh bien, si tu le veux, méprise-moi encore,
Je t'aimerai toujours.

Medoro

Et toujours je te garderai

Angelica / Medoro

Un cœur fidèle.

Canto Quarto
IL DELIRIO

Scena 4

[Speco adorno di storti edere e viti erranti; nel fiorito prato, fiumicello, e fonte, sotto verdi e frondosi allori]

[Notte. Orlando, che legge gl'iscrizioni fatte da Angelica, e Medoro dappertutto: prima nell'antra, poi negli alberi, e nei sassi]

Orlando *[Appena può credere che quella sia sua Angelica; prima stupito, poi in furore]*

- 16 Liete piante, verdi erbe, e limpid'acque,
A voi rendon mercè de'lor riposi
Angelica, e Medoro amanti, e sposi.”
- 17 Perfidissima donna,
Anima senza fede, or questi sono
Quelli teneri sensi,
Che testè mi giurasti? In questa guisa
Il guiderdon mi rendi
Degli eccelsi trofei,
Che ho sol per tua cagione
In India, in Media, e in Tartaria lasciato?
Va pur, fuggi, ove vuoi;
Cerca del vasto mare
Le riposte caverne, o ti riduci
Nel centro della terra; ovunque vai,
No, che non troverai
Parte così sublime, e sì profonda,
Che all'ira mia, che al mio furor t'asconda.
- Ti giungerò crudele;
Ti sbrannerò su gli occhi
L'infame usurpator de'miei contenti;
E il cadavere indegno
Lascierò palpitante ai corvi in preda;
E renderatti a lui,

Chant IV
LE DELIRE

Scène 4

(Une grotte couverte de lierre et de vigne vierge ; dans le pré fleuri, un ruisseau et une source, sous des lauriers verts et feuillus)

(C'est la nuit. Orlando, lisant les inscriptions laissées par Angelica et Medoro, sur les parois de la grotte d'abord, puis sur les arbres et les rochers :)

Orlando *(ne parvenant pas à croire qu'il puisse s'agir de son Angelica ; d'abord stupéfait, puis en fureur :)*

- 16 « Arbres heureux, verte prairie, limpides eaux,
Pour leur repos vous rendent grâce
Angelica et Medoro, amants et époux. »
- 17 Femme entre toutes perfide,
Ame sans foi, les voilà donc
Ces tendres sentiments
Que naguère tu me juras ? C'est donc ainsi
Que tu me donnes récompense
Des insignes trophées
Que pour ta seule gloire
J'ai remportés en Inde, en Médie, en Tartarie ?
Eh bien va, fuis où tu voudras ;
Cherche de la vaste mer
Les cavernes secrètes, retire-toi
Au centre de la terre ; où que tu ailles,
Tu ne trouveras pas
D'endroit si élevé ou si profond
Qui puisse à mon courroux, à ma fureur,
te dérober.
Je te retrouverai, cruelle ;
Sous tes yeux je mettrai en pièces
L'infâme usurpateur de mon bonheur ;
Et son cadavre indigne,
Palpitant, aux corbeaux je l'offrirai en proie ;
Et ma vengeance,

Se forse più veloce
Verso il regno dell'ombre i passi affretta,
Compagna nel morir la mia vendetta.

- 18 Mi proverà spietato
Chi mi sprezzò crudel;
Nè al braccio mio sdegnato
Potrà rapirti il ciel.

[Parte]

Scena 5

[Angelica, e Medoro]

- 19 **Angelica**
Fuggiam, bell'idol mio,
Dallo sdegno di Orlando; in quest'orrore
Amor ne cela, e ne fa scorta Amore.

Medoro
Fuggiam, dove tu vuoi, bella mia luce;
Che la tacita notte,
E le opache foreste
Non hanno orror per me, se teco io sono.

Angelica
Ecco dall'onde fuori
Spunta la bianca luna, e' il ciel rischiarà
Col suo tremulo raggio, e fin del bosco
Fra gl'intricati rami,
Penetrando furtiva,
A regolar gl'incerti passi arriva.

Medoro
Se al suo placido volto
Importuno vapor non copre il lume,
Coll'umido splendore
Sarà dolce compagna al nostro errore.

- 20 Bella diva all'ombre amica,
Scorgi almen con puro ciglio
Nel periglio il nostro amor.

Si vers le royaume des ombres
Il lui plaît de presser tes pas,
Te fera de sa mort la compagne.

- 18 Elle me connaîtra impitoyable,
La cruelle qui me dédaigna ;
Et à la fureur de mon bras
Même le ciel ne pourra te soustraire.

(il sort)

Scène 5

(Angelica, Medoro)

- 19 **Angelica**
Fuyons, mon bien-aimé,
Le courroux d'Orlando ; en cet affreux péril
Amour nous cache, Amour nous fait escorte.

Medoro
Fuyons où tu voudras, bel astre étincelant ;
La nuit silencieuse
Et les forêts obscures
Si je suis avec toi ne peuvent m'effrayer.

Angelica
Voici que sort de l'onde
La lune blanche ; de ses rayons tremblants
Elle éclaire le ciel, et jusqu'au fond du bois,
A travers les branches mêlées
S'insinuant furtive,
Elle vient guider nos pas incertains.

Medoro
Si nulle vapeur importune
Ne vient ternir l'éclat de sa face sereine,
Elle sera, avec ses limpides rayons,
De notre errance la douce compagne.

- 20 Belle déesse, amie de l'ombre,
Daigne regarder d'un œil pur
Notre amour dans ce péril.

Nuda splendi, e chiara in cielo,
Come allor, che senza velo
Fosti in braccio al tuo pastor.

Angelica

21 Andiam, Medoro, andiamo.

Medoro

Dunque addio, care selve;
Selve per me beate, or ch'io vi lascio
Qual interno dolor prova il cor mio!

Angelica

Antri felici, addio; no, ch'io non posso
Volgere in voi, partendo, asciutti i lumi.

In voi vollero i numi,
Che nascesse il mio amore: or voi serbate
Coll'amorose note,
Che la mia man ne'vostrî sassi imprime
Entro il concavo seno,
Dell'amor mio le rimembranze almeno.

22 Io dico all'antra, addio;
Ma quello al pianto mio
Sento, che mormorando,
Addio, risponde.

Sospiro, e i miei sospiri
Ne'replicati giri
Zeffiro rende a me
Da quelle fronde.

[Lascia il cerchio d'Orlando, e partono gl'amanti]

Scena 6

[Orlando ritorna all'antra e trova il cerchio lasciato da Angelica, prova della unione fra Angelica e Medoro: il furore diventa delirio].

Claire et nue, brille dans le ciel,
Comme jadis, lorsque sans voile,
Tu fus aux bras de ton berger.

Angelica

21 Partons, Medoro, partons.

Medoro

Eh bien, adieu, chères forêts ;
Bienheureuses forêts, alors que je vous quitte,
Quelle peine j'éprouve en mon cœur !

Angelica

Antres heureux, adieu ; je ne puis en partant
Tourner vers vous des yeux que ne baignent les
larmes.

Les dieux ont voulu qu'en vous
Naquit ma flamme ; maintenant
Vous gardez par ces mots pleins d'amour
Que ma main grava sur la pierre,
Dans vos creuses entrailles
Au moins le souvenir de mon bonheur.

22 Je dis à l'antra : adieu ;
Mais j'entends qu'à ma plainte
Il répond murmurant :
Adieu.

Je soupire, et mes soupirs,
Dans ses tourbillons légers,
Le Zéphyr me les ramène
Du haut de ces vertes ramures.

(Elle laisse l'anneau d'Orlando, et ils partent tous deux.)

Scène 6

(Orlando revient vers la grotte, et trouve l'anneau laissé par Angelica, preuve de l'union d'Angelica et Medoro : sa fureur devient délire.)

23

Orlando

Ove son? Chi mi guida?
 Queste, ch'io calco ardito,
 Son le fauci d'Averno, o son le stelle?
 Le sonanti procelle,
 Che mi girano intorno,
 Non son dell'Ocean figlie funeste?
 Sì, sì dell'Ocean l'onde son queste.
 Vedi l'Eufrate, e' l Tigrì,
 Come timidi, e pigri
 S'arrestano dinanzi al furor mio!
 Oh dio, qual voce, oh dio,
 Quali accenti noiosi!
 Angelica, e Medoro amanti, e sposi.
 Numi, barbari numi,
 Angelica dov'è, perchè s'asconde?
 Rendetela ad Orlando, o ch'io sdegnato
 Farò con una scossa
 Fin da' cardini suoi crollare il cielo.
 Confonderò le sfere,
 Farò del mondo una scomposta mole,
 Toglierò il corso agli astri, i raggi al sole.
 Infelice, che dissì?
 Misero, che pensai?
 Contro il ciel! contro i dei! La destra! Il brando!
 Crudo Amor, donna ingrata, è folle Orlando.
 Deh lasciatemi in pace,
 Che volete da me, maligne stelle?
 Ah si ben io v'intendo.
 Quei sanguinosi lampi,
 Quell'infauste comete
 Son dell'ira del ciel nunzi crudeli.
 Partite, io del suo sdegno
 Il ministro sarò: vuol, ch'io mi svella
 Dalle fauci la lingua? O che col ferro
 A quest'alma dolente apra la via?
 Il farò volontier; brama, ch'io mora?
 Orlando morirà; vi basta ancora?

24

Da me che volete,
 Infauste comete?
 Non più, ch'io mi sento
 L'inferno nel sen.

23

Orlando

Où suis-je ? Qui donc guide mes pas ?
 Ce que je foule ici, téméraire,
 Sont-ce les gorges de l'Averne, ou les étoiles ?
 Ces mugissantes tempêtes
 Qui tourbillonnent à l'entour,
 Ne sont-elles pas les filles funestes de l'Océan?
 Oui, oui, de l'Océan ce sont les ondes.
 Vois l'Euphrate et le Tigre,
 Comme craintifs et paresseux
 Ils suspendent leur cours au bruit de ma fureur !
 Dieu, cette voix, oh Dieu,
 Ces accents déchirent mon cœur !
 Angelica et Medoro, amants et époux.
 Dieux, barbares Dieux,
 Où est Angelica, pourquoï se cache-t-elle ?
 Rendez-la à Orlando, ou bien dans ma fureur
 Je ferai d'un seul coup
 Sur ses gonds s'écrrouler le ciel.
 Je ferai trembler les sphères,
 Du monde je ferai un horrible chaos,
 Aux astres je déroberai leurs cours, au soleil ses rayons.
 Malheureux, que dis-tu ?
 Infortuné, y songes-tu ?
 Contre le ciel ! Contre les dieux ! Mon bras ! Cette épée !
 Cruel Amour, femme ingrante, Orlando est fou.
 Ah, laissez-moi en paix,
 Que voulez-vous de moi, astres perfides ?
 Ah, je vous entendis bien !
 Ces éclairs sanglants,
 Ces funestes comètes,
 Sont du courroux du ciel les cruels messagers.
 Partez, de sa fureur
 Moi seul je serai le ministre : veut-il que je m'arrache
 La langue de la gorge ? Ou bien que par le fer
 J'ouvre la voie à cette âme affligée ?
 Je le ferai avec joie ; veut-il que je meure ?
 Orlando mourra ; est-ce assez pour vous satisfaire ?

24

Que voulez-vous de moi,
 Fatales comètes ?
 Cessez, car dans mon sein
 Je sens déjà les flammes de l'enfer.

25 Ma qual astro benigno
Fra l'orror della notte a me risplende?
Chi la pace mi rende? Ah sì, tu sei,
Angelica, cor mio; ma tu paventi?
Vieni, vieni, ove fuggi?
Più sdegnato con te, cara non sono;
Torna, torna ad amarmi, e ti perdono.

26 Aurette leggere,
Che intorno volate,
Tacete, fermate,
Che torna il mio ben.

[...e sua ragione parti verso la Luna]

25 Mais quel astre bienveillant
Dans l'horreur de la nuit m'apporte sa clarté ?
Qui donc me rend la paix ? Oui, c'est toi, te voilà,
Angelica, mon adorée ; mais tu t'alarmes ?
Viens, viens, où t'enfuis-tu ?
Je ne suis plus, ô chère, contre toi irrité ;
Reviens à mon amour, reviens, et je pardonne.

26 Brises légères
Qui volez à l'entour,
Faites silence, arrêtez-vous,
Car mon aimée est de retour.

(...et sa raison s'en alla vers la Lune.)

© *Versión de Juan Bautista Otero, 2005*

Version de Juan Bautista Otero (2005)
Traduction : Michel Chasteau



Photo : Jean-Pierre Rozenkrantz

LA REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

La «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC) est un ensemble de production d'opéra indépendant ayant son siège à Barcelone, qui contribue à la redécouverte d'œuvres de compositeurs espagnols et italiens appartenant aux XVII^e et XVIII^e siècles, tout en considérant l'élément scénique comme axe générateur de l'interprétation musicale de sérénades, de cantates destinées à la scène et d'opéras, tant en version scénique qu'en version de concert. Sous la direction d'Isidro Olmo et de Juan Bautista Otero, elle a porté à la scène pour différents festivals et théâtres d'opéra européens (Dresde, Amsterdam, Barcelone, Francfort, Bâle, Zurich, Rotterdam) des œuvres telles que *Los Elementos* d'Antonio de Litteres, *L'Arbore di Diana e Il Sogno* de Vicente Martín et Soler, *Artaserse* de Domènec Terradellas, ou encore *Gloria e Imeneo* d'Antonio Vivaldi.

La RCOC dispose d'une section éditoriale propre destinée à la publication des œuvres portées à la scène par la Compagnie, ou qui constituent de futurs projets pour cette dernière. La collection est constituée par des titres d'une valeur extraordinaire qui, dans leur majorité, n'ont été publiés par aucune autre maison d'édition dans le monde. Parmi eux figurent les premières éditions d'opéras de compositeurs comme Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Mariana Martínez, Mele, Lidón ou Bonno. Lors de la saison 2003-2004, outre la création d'*Eco e Narciso* lors du Festival International de Musique Ancienne d'Aranjuez, la RCOC a donné au Festival d'Automne de Madrid un spectacle consacré à la compositrice Mariana Martínez et, pour le Festival International de Musique Ancienne d'Úbeda et de Baeza, la première mondiale de l'opéra *seria* de Martín y Soler, *Ifigenia in Aulide*.

La «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC) es un ensemble de producción independiente de ópera con sede en Barcelona, que contribuye a la recuperación de obras de compositores españoles e italianos pertenecientes a los siglos XVII y XVIII, incidiendo en el elemento escénico como eje generador de la interpretación musical de serenatas, cantatas escénicas y óperas, tanto en versión escénica como en versión concertante. Bajo la dirección de Isidro Olmo y Juan Bautista Otero, ha llevado a escena para distintos festivales y teatros de ópera europeos (Dresden, Amsterdam, Barcelona, Frankfurt, Basilea, Zürich, Rotterdam) obras como *Los Elementos* de Antonio de Litteres, *L'Arbore di Diana e Il Sogno* de Vicente Martín y Soler, *Artaserse* de Domènec Terradellas, o *Gloria e Imeneo* de Antonio Vivaldi.

RCOC dispone de una sección editorial propia destinada a publicar las obras que han sido llevadas a escena por la Compañía, o que constituyen futuros proyectos de la misma. La colección está compuesta por títulos de extraordinario valor que no han sido editados en su mayoría por ninguna otra editorial en el mundo. Entre ellos figuran las primeras ediciones de óperas de compositores como Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Mariana Martínez, Mele, Lidón, o Bonno. Para la temporada 2003-2004, además del estreno de *Eco e Narciso* en el Festival Internacional de Música Antigua de Aranjuez, RCOC estrenó en el Festival de Otoño de Madrid un espectáculo dedicado a la compositora Mariana Martínez y para el Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, el estreno mundial de la ópera *seria* de Martín y Soler, *Ifigenia in Aulide*.

JUAN BAUTISTA OTERO

(né à Madrid, en 1964)

Direction musicale, mise en scène, édition

Il commence ses études de chant à Barcelone, les complétant à Londres (*King's College*, chant et composition), à Bâle (*Schola Cantorum Basiliensis*, avec Dominique Vellard - «Ensemble Gilles Binchois») où il se spécialise en musique médiévale et baroque ; il les achève auprès de Nigel Rogers, Rosmarie Meister et Karin Smith (musicologie), Hans Martin Linde (direction) et, plus tard, avec Peter Kooy à Hanovre. Intéressé par la redécouverte et la diffusion de la musique baroque espagnole et italienne, il crée en 1987 le «Beatus Ille Ensemble», orchestre de chambre centré sur l'interprétation avec instruments originaux (sous la baguette de chefs comme Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht ou encore Marcel Pérès), base de la future «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC). Avec la RCOC il a dirigé des oeuvres d'Antonio de Liteser (*Los Elementos*, 1992) ; d'Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna Festeggiante*, 1993) ; de David Pérez (*L'Olimpiade*, 1994) ; de Vicente Martín y Soler (*L'Arbore di Diana*, 1995-1996 et *Il Sogno*, saison 2000-2001) ; de Domènec Terradellas (*Artaserse*, Amphithéâtre du Festival Grec de Barcelone, 1998) ; *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti ; «Portrait d'une compositrice : Mariana Martínez», et l'opéra *seria Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler. En mai 2005 il a dirigé la production et l'enregistrement de l'opéra *Orlando* de Porpora pour le Festival d'Aranjuez ; pour les saisons 2006-2007 il prépare *Andromaca* de Martín y Soler et *Tolomeo* de Domenico Scarlatti dans le cadre d'une coproduction destinée à réunir de nombreux partenaires culturels européens.



JUAN BAUTISTA OTERO

(Madrid, 1964)

Direction musicale, dirección escénica, edición

Inicia sus estudios de canto en Barcelona, ampliándolos en Londres (*King's College*, canto y composición), en Basilea (*Schola Cantorum Basiliensis*, con Dominique Vellard - «Ensemble Gilles Binchois»), en donde se especializa en música medieval y barroca y finaliza sus estudios junto a Nigel Rogers, Rosmarie Meister y Karin Smith (musicología), Hans Martin Linde (dirección), y más tarde con Peter Kooy en Hannover. Interesado en la recuperación y difusión de la música barroca española e italiana, crea en 1987 el «Beatus Ille Ensemble», orquesta de cámara centrada en la interpretación con instrumentos originales (bajo la batuta de directores como Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht o Marcel Pérès), base de la futura «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC). Junto a RCOC ha dirigido obras de Antonio de Liteser (*Los Elementos*, 1992), Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna Festeggiante*, 1993), David Pérez (*L'Olimpiade*, 1994), Vicente Martín y Soler (*L'Arbore di Diana*, 1995-1996, *Il Sogno*, temporada 2000-01) Domènec Terradellas (*Artaserse*, Anfiteatro del Festival Grec de Barcelona 1998), *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti, «Retrato de una compositora: Mariana Martínez», y la ópera *seria Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler. En Mayo de 2005 dirige la producción y grabación de la ópera *Orlando* de Porpora para el Festival de Aranjuez; para las temporadas 2006-2007 prepara *Andromaca* de Martín y Soler y *Tolomeo* de Domenico Scarlatti para una coproducción destinada a reunir numerosos patrocinados culturales europeos.



Photo : Jean-Pierre Rozenkrantz

Orlando



Robert Expert
contre-ténor

Élève de Rachel Yakar, **Robert Expert** est premier prix de chant du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris après avoir obtenu des médailles d'or en chant et art lyrique au Conservatoire National de Région de Bordeaux (sous la direction de Christiane Castelli et Monique Cohen) et le premier prix des Conservatoires de la ville de Paris avec Béatrice Cramoix. Il a suivi la formation du «Studio Versailles Opéra» avec René Jacobs, travaille régulièrement avec Gérard Lesne et a participé à de nombreuses master-classes avec Vera Rozsa, Martin Isepp, Gérard Souzay, Kurt Moll, Ruben Lifschitz. Lauréat de la Fondation de France (Prix d'Honneur de la Jeunesse), Robert Expert a gagné les concours internationaux les plus prestigieux dans sa spécialité. Il est un Grand Prix du Concours International d'Oratorio et de Lied de Clermont-Ferrand, Prix France Telecom de Musique Contemporaine, et a été récompensé dans le concours international de chant de l'As.Li.Co¹ à la Scala de Milan. Il a chanté le répertoire baroque avec «Les Arts Florissants», «Les Talents Lyriques», «La Fenice», «Europa Galante», «Combattimento Consort Amsterdam», «l'Orchestre Baroque de Stuttgart», «l'Ensemble Baroque de Nice», le «Freiburger Barockorchester», «La Grande Ecurie et la Chambre du Roy», «Musica Antiqua Köln», «l'Orchestre d'Auvergne», l'«Ensemble Matheus»... dans les festivals et les théâtres les plus importants de toute l'Europe (les *Passions* de Bach, les opéras de Haendel, Vivaldi, Monteverdi, Jommelli, l'*Orphée* de

Discipulo de Rachel Yakar, **Robert Expert** es primer premio de canto del Conservatorio Nacional Superior de Música de Paris tras haber obtenido las medallas de oro de canto y de arte lírico en el Conservatorio Nacional de Región de Burdeos (bajo la dirección de Christiane Castelli y Monique Cohen) y el primer premio de los Conservatorios de la ciudad de París con Béatrice Cramoix. Siguió la formación del «Studio Versailles Opera» con René Jacobs, trabaja regularmente con Gérard Lesne y ha participado en numerosas master-classes con Vera Rozsa, Martin Isepp, Gérard Souzay, Kurt Moll, Ruben Lifschitz. Laureado por la Fundación de Francia (Premio de Honor de la Juventud), Robert Expert ha ganado los concursos internacionales más prestigiosos en su especialidad. Es Gran Premio del Concurso Internacional de Oratorio y de Lied de Clermont-Ferrand, Premio France Telecom de Música Contemporánea, premiado en el concurso internacional de canto de la As.Li.Co en la Scala de Milan. Ha cantado el repertorio barroco con «Les Arts Florissants», «Les Talents Lyriques», «La Fenice», «Europa Galante», «Combattimento Consort Amsterdam», «l'Orchestre Baroque de Stuttgart», «l'Ensemble Baroque de Nice», le «Freiburger Barockorchester», «La Grande Ecurie et la Chambre du Roy», «Musica Antiqua Köln», «l'Orchestre d'Auvergne», l'«Ensemble Matheus» ... en los más importantes festivales y teatros de toda Europa (las *Pasiones* de Bach, óperas de Haendel, Vivaldi, Monteverdi, Jommelli, *Orphée* de Gluck, el repertorio italiano, inglés y español de los

Gluck, le répertoire italien, anglais et espagnol des XVI^e XVII^e siècles). Entre d'autres enregistrements, on peut citer *Gloria e Imeneo* de Vivaldi (Ligia Digital), *Va Donna Ingrata*, de la musique du XVII^e siècle avec *Le Printemps* (Zig-Zag Territoires) et un récital dédié à la musique sacrée et profane de Haendel.

siglos XVI y XVII). Entre otras grabaciones, podemos citar *Gloria e Imeneo* de Vivaldi (Ligia Digital), *Va Donna Ingrata*, música del siglo XVII con *La Primavera* (Zig-Zag Territoires) y un recital dedicado a la música sacra y profana de Haendel.

¹ Associazione Lirica e Concertistica Italiana. (N.D.T.)

Medoro

Olga Pitarch effectue ses études musicales au Conservatoire Supérieur de Musique de Valence (Espagne) où elle obtient son prix de piano (avec A. Bueso) et celui de chant (avec A. L. Chova). Une fois boursière du Ministère de la Culture, elle se perfectionne en chant à la *Musikhochschule* de Vienne (Autriche). Titulaire de plusieurs prix nationaux (*Juventudes Musicales / Jeunesses Musicales*, 1991 ; concours d'opéra Eugenio Marco, 1994), elle se produit comme soliste tant en récitals qu'en oratorios (*Messe en do mineur* de W. A. Mozart, *Le Roi David* d'A. Honegger).

Elle participe également à différentes productions d'opéra : celle de *La Didone* de F. Cavalli (rôles d'Iride et Amore) dirigée par C. Rousset et mise en scène par P. Paul-Harang au festival d'Ambronay ; celle de *L'Incoronazione di Poppea* de C. Monteverdi (Drusilla) dirigée par A. Zedda et mise en scène par A. Garcia-Valdes au théâtre de la Zarzuela de Madrid ; *Artaserse* de D. Terradellas (Semira), production de la RCOC pour le Festival Grec de Barcelone, dirigée par C. Rousset et mise en scène par J.



Olga Pitarch
soprano

Olga Pitarch realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia donde obtiene el título superior de piano (con A. Bueso) y de canto (con A. L. Chova) y, becada por el Ministerio de Cultura, perfecciona posteriormente sus estudios de canto en la *Musikhochschule* de Viena. Galardonada con varios premios nacionales (*Juventudes Musicales -1991*, concurso de ópera Eugenio Marco -1994), actúa como solista tanto en recitales como en oratorio (*Misa en do menor* de W. A. Mozart, *Le Roi David* de A. Honegger).

Participa igualmente en diferentes producciones de ópera : *La Didone* de F. Cavalli (Iride, Amore) dirigida por C. Rousset y puesta en escena por P. Paul-Harang en el festival d'Ambronay, *L'Incoronazione di Poppea* de C. Monteverdi (Drusilla) dirigida por A. Zedda y puesta en escena por A. Garcia-Valdes en el teatro de La Zarzuela de Madrid, *Artaserse* de D. Terradellas (Semira) producción de RCOC para el festival Grec de Barcelona, dirigida por C. Rousset y puesta en escena por J. B.

B. Otero ; *Un voyage dans la lune* de J. Offenbach, dirigée par F. Chauvet et mise en scène par P Thirriion-Vallet au festival de Dinard et, dernièrement, *Zelos aun del ayre matan* de J. Hidalgo (Floreta), dirigée par J. C. Malgloire et mise en scène par P. L. Pizzi au *Teatro Real* de Madrid, ainsi que *Il Sogno* de Martin y Soler.

Son intérêt particulier pour l'époque du baroque l'a amenée à participer à la redécouverte d'un vaste répertoire espagnol, précisément avec la «Capella de Ministrers» avec laquelle elle a effectué plusieurs tournées à l'étranger (Argentine, Chili, Mexique, Italie...) et de nombreux enregistrements (*Jupiter y Dánae* de A. Lites, *La Madrileña* de V. Martin y Soler, *A la Pasión de Cristo Nuestro Señor* de A. T. Ortells, entre autres). Elle donne parallèlement ce répertoire en concert avec des groupes tels que «Le Parlement de Musique», «Al Ayre español», «La Romanesca», «la Grande Ecurie et la Chambre du Roy», en l'enrichissant au maximum : *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*, *King Arthur* de H. Purcell, *Vespere a la Beata Vergine* de C. Monteverdi, Carissimi, Frescobaldi, Strozzi, la trilogie monteverdienne dirigée intégralement par J. C. Malgloire au théâtre d'Orléans et au théâtre des Champs Elysées de Paris, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (rôle de Minerva) dirigée par William Christie. Pour la saison 2003-2004, outre le fait d'avoir participé à la création d'*Eco* e *Narciso* lors du Festival International de Musique Ancienne d'Aranjuez, Olga Pitarch a chanté sous la direction d'Otero au Festival d'Automne de Madrid dans un spectacle consacré à la compositrice Mariana Martínez et, pour le Festival International de Musique Ancienne d'Úbeda et de Baeza, elle a interprété le rôle principal dans la première mondiale de l'opéra *seria* de Martin y Soler, *Ifigenia in Aulide*.

En mai 2005 elle a participé à la production et à l'enregistrement de l'opéra *Orlando* de Porpora (dans le rôle de Medoro) pour le Festival d'Aranjuez ; pour les saisons 2006-2007.

Otero, *Un voyage dans la lune* de J. Offenbach dirigida por F. Chauvet y puesta en escena por P. Thirriion-Vallet en el festival de Dinard y últimamente *Zelos aun del ayre matan* de J. Hidalgo (Floreta) dirigida por J. C. Malgloire y puesta en escena por P. L. Pizzi en el Teatro Real de Madrid, e *Il Sogno* de Martin y Soler.

Su predilección por la época del barroco le ha llevado a participar en la recuperación de un amplio repertorio español, concretamente con la «Capella de Ministrers» junto a la que ha realizado varias giras al extranjero (Argentina, Chile, Méjico, Italia...) y numerosas grabaciones (*Júpiter y Dánae* de A. Lites, *La Madrileña* de V. Martin y Soler, *A la Pasión de Cristo Nuestro Señor* de A. T. Ortells, entre otras). Paralelamente desarrolla este repertorio en concierto junto a grupos como «Le Parlement de Musique», «Al Ayre español», «La Romanesca», «La Grande Ecurie et la Chambre du Roy» , ampliándolo al máximo : *Dido and Aeneas* , *The Fairy Queen* , *King Arthur* de H. Purcell, *Vespere a la Beata Vergine* de C. Monteverdi, Carissimi, Frescobaldi, Strozzi, la trilogía monteverdiana dirigida íntegramente por J. C. Malgloire en el teatro de Orléans y en el teatro de los Campos Elíseos de París, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (Minerva) dirigida por William Christie. Para la temporada 2003-2004 además del estreno de *Eco* e *Narciso* en el Festival Internacional de Música Antigua de Aranjuez, Olga Pitarch cantó bajo la dirección de Otero en el Festival de Otoño de Madrid un espectáculo dedicado a la compositora Mariana Martínez y para el Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, interpretó el papel principal en el estreno mundial de la ópera *seria* de Martin y Soler, *Ifigenia in Aulide*.

En Mayo de 2005 participa en la producción y grabación de la ópera *Orlando* de Porpora (en el papel de Medoro) para el Festival de Aranjuez.

Angelica

Née à Paris, **Betsabée Haas** a effectué des études de politique et de géographie avant de se spécialiser en chant au *Welsh College of Music* et à la *Royal Academy of Music* avec Janet Price, et, postérieurement, avec Joy Mammen. En août 2002 Betsabée Haas a obtenu le Premier Prix d'opéra du Concours International d'Opéra de Marmande (France). Elle a fait ses débuts dans le rôle de Miss Warblewell dans *Waiting for Figaro*, opéra basé sur des oeuvres de Mozart, et a interprété ensuite le rôle-titre dans l'opéra de Reynaldo Hahn, *Ciboulette*, au *Bloomsbury Theatre*; Elisa dans *Il Re Pastore* de Mozart pour le *Brighton Festival*; Euridice dans *L'Orfeo* de Monteverdi pour le festival d'Utrecht, l'Opéra de Lyon, le Théâtre de San Sebastian, le Festival de Vigo et le Festival d'Ambronay; Amore dans *I Stali d'Amore* de Cavalli pour le Festival de Beaune et l'Arsenal de Metz; Cleofide dans *Porro* de Haendel pour l'*Antahkarana Company*, Iphigenia pour l'*English Bach Festival*; Amour et Fatime dans *Les Indes Galantes* de Rameau à l'Opéra de Salamanque; les *Vêpres* de Monteverdi avec Gabriel Garrido; Maria dans *West Side Story* pour l'Opéra de Malmö; Ulysse dans *Ifigenia in Aulide* de Martin y Soler, sous la baguette de Juan Bautista Otero, avec lequel elle a également interprété Angelica dans la production et l'enregistrement d'*Orlando* de Porpora.



Betsabée Haas
soprano

Nacida en París, **Betsabée Haas** realizó sus estudios en política y geografía antes de especializarse en canto en el *Welsh College of Music* y en la *Royal Academy of Music* con Janet Price, y posteriormente junto a Joy Mammen. En agosto de 2002 Betsabée Haas ganó el Primer Premio de Ópera del Concurso Internacional de Ópera de Marmande (Francia). Realizó su debut en el papel de Miss Warblewell en la obra *Waiting for Figaro* basada en obras de Mozart, y a continuación interpretó el papel principal de la ópera de Reynaldo Hahn, *Ciboulette*, en el *Bloomsbury Theatre*, Elisa en *Il Re Pastore* de Mozart para el *Brighton Festival*, Euridice en el *Orfeo* de Monteverdi para el festival de Utrecht, la Ópera de Lyon, el Teatro de San Sebastián, el Festival de Vigo y el Festival de Ambronay; Amore en *I Stali d'Amore* de Cavalli para el Festival de Beaune y el Arsenal de Metz, Cleofide en *Porro* de Haendel para la *Antahkarana Company*, Iphigenia para el *English Bach Festival*, Amour y Fatime en *Les Indes Galantes* de Rameau en la Ópera de Salamanca, las *Visperas* de Monteverdi junto a Gabriel Garrido, Maria en *West Side Story* para la Ópera de Malmö, Ulisse en *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler, junto a Juan Bautista Otero, con quien también interpreta a Angelica en la producción y grabación de *Orlando* de Porpora.

Né à Tokyo, **Hiro Kurosaki** se retrouve à Vienne (Autriche) à l'âge de six ans, où, plus tard, il obtient son diplôme de violon dans la classe de Franz Samohyl à la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* ; il a parallèlement effectué ses études d'architecture et d'histoire de l'art à l'université de la capitale autrichienne. Après avoir obtenu d'importants prix de violon (en Pologne, le «Henryk Wieniawski» et à Vienne, le «Fritz Kreisler»), il a commencé à jouer dans le *Royal Philharmonic Orchestra* de Londres, la *Staatskapelle Dresden*, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'orchestre du *Mozarteum* de Salzbourg. L'entame par la suite une période d'étude intensive du violon baroque et de pratique musicale historique avec Michi Gaigg, Ingrid Seifert et Wieland Kuijken, en même temps qu'il collabore avec René Clemencic, Charles Medlam et William Christie. Actuellement il est violon «concertino» des ensembles «Les Arts Florissants», «Clemencic Consort», «London Baroque», «Ensemble Gradiva», «Cappella Coloniensis» et «La Petite Bande» avec lesquels il a donné de nombreux concerts en Europe, aux Etats-Unis, en Australie, au Japon ; il a participé aux plus importants festivals du monde et effectué des enregistrements du répertoire baroque et romantique.

Avec la pianofortiste Linda Nicholson («London Fortepiano Trio», «London Fortepiano Duo»), outre un enregistrement de l'intégrale des sonates pour violon de Mozart, il a effectué des récitals de musique de la période classique et du premier romantisme. Hiro Kurosaki est professeur de violon à la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Vienne et au *Mozarteum* de Salzbourg.

Avec la *Real Compañía Ópera de Cámara* il a participé à des productions scéniques d'opéras comme *Artaserse* de Terradellas, *Il Sogno* de Martín y Soler et *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti.



Hiro Kurosaki
Premier violon

Nacido en Tokyo, **Hiro Kurosaki** se trasladó a Viena a la edad de seis años, en donde más tarde se diplomó de violín junto a Franz Samohyl en la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*; paralelamente realizó sus estudios de arquitectura e historia del arte en la universidad de la capital austríaca. Tras obtener importantes premios de violín (en Polonia, el «Henryk Wieniawski» y en Viena el «Fritz Kreisler»), comenzó a tocar en la *Royal Philharmonic Orchestra* de Londres, *Staatskapelle Dresden*, Orquesta Sinfónica de Viena, Orquesta del *Mozarteum* de Salzburgo. A partir de entonces inicia una etapa de intenso estudio del violín barroco y la *praxis* musical histórica junto a Michi Gaigg, Ingrid Seifert y Wieland Kuijken,

al tiempo que colabora con René Clemencic, Charles Medlam y William Christie.

En la actualidad es violín concertino de los ensembles «Les Arts Florissants», «Clemencic Consort», «London Baroque», «Ensemble Gradiva», «Cappella Coloniensis» y «La Petite Bande» con los que ha dado numerosos conciertos en Europa, USA, Australia, Japón, participado en los más importantes festivales del mundo y realizado grabaciones del repertorio barroco y romántico.

Junto a Linda Nicholson (fortepiano), «London Fortepiano Trio», «London Fortepiano Duo»), lleva a cabo recitales de música del periodo clásico y primer romanticismo, además de una grabación de las sonatas completas para violín de Mozart. Hiro Kurosaki es profesor de violín en la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Viena y en el *Mozarteum* de Salzburgo.

Junto a la «Real Compañía Ópera de Cámara» ha participado en las producciones escénicas de óperas como *Artaserse* de Terradellas, *Il Sogno* de Martín y Soler y *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti.

Isidro Olmo Castillo est né à Cordoue en 1965, est licencié en Art Dramatique à l'Institut de Théâtre de Barcelone - Université Autonome de Barcelone. Il a participé à diverses productions théâtrales pour des compagnies nationales et indépendantes : entre autres *L'Éveil du Printemps* de Wedekin, *Le Misanthrope* de Molière, *La Dame de la Mer* d'Ibsen, le *Cubana Marathon Dancing*, *Le Vol d'Icare* de Queneau ou *Anatol* de Schnitzler sous la direction de Jordi Mesalles. Outre son activité intense en tant qu'éditeur de musique espagnole des XVII^e et XVIII^e siècles au sein de la RCO, dont il est le directeur, il a participé à la mise en scène des opéras *L'Arbore di Diana* de Martin y Soler (*Nationale Reisopera* et Festival de Dresde, sous la direction Arnold Östman), *Gloria e Imeneo* de Vivaldi (direction d'Alessandro de Marchi), *Artaserse* de Domingo Terradellas (direction musicale de Christophe Rousset), pour le Festival Grec de Barcelone, *Il Sogno* de Martin y Soler, *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti, «Portrait d'une compositrice : Mariana Martínez», et l'opéra *seria Ifigenia in Aulide* de Martin y Soler. En mai 2005 il a pris part à la production et à l'enregistrement de l'opéra *Orlando* de Porpora pour le Festival d'Aranjuez.



Isidro Olme Castillo
Direction musicale associée
mise en scène

Isidro Olmo Castillo nacido en Córdoba (1965), licenciado en Arte Dramático por el Institut de Teatre de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona. Ha participado en diversas producciones teatrales para compañías nacionales e independientes, entre otras *El Despertar de la Primavera* de Wedekin, *El Misántropo* de Molière, *La Dama del Mar* de Ibsen, la *Cubana Maratón Dancing*, *El Vol d'Icar* de Queneau o *Anatol* de Schnitzler bajo la dirección de Jordi Mesalles. Además de su intensa actividad como editor de música española de los siglos XVII y XVIII junto a la RCO, de la que es director, ha participado en la puesta en escena de las óperas *L'Arbore di Diana* de Martin y Soler (*Nationale Reisopera* y Festival de Dresden, dir. Arnold Östman), *Gloria e Imeneo* de Vivaldi (dir. Alessandro de Marchi) *Artaserse* de Domingo Terradellas (dir. mus. de Christophe Rousset), para el Festival Grec de Barcelona, *Il Sogno* de Martin y Soler, *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti, «Retrato de una compositora: Mariana Martínez», y la ópera *seria Ifigenia in Aulide* de Martin y Soler. En Mayo de 2005 participa en la producción y grabación de la ópera *Orlando* de Porpora para el Festival de Aranjuez.

FOREWORD

FROM 'THE SONG OF ROLAND' TO 'ORLANDO FURIOSO'

On 15 August 778, when a band of Basque shepherds attacked the rearguard of Charlemagne's army on its way out of a miserable market-town in Navarre, they probably had no idea that they were giving the village of Roncevaux immortality – not to mention a sure-fire tourist attraction for the next millennium and more. In fact this insignificant skirmish would have left scarcely a mark on history had it not been related by Eginhard, Charlemagne's biographer, in his desire to immortalise the figure of Roland, prefect of the march of Brittany and, according to legend, the emperor's nephew. Eginhard was followed by the authors of many French epics in the so-called 'Carolingian cycle' that began with the *Chanson de Roland*, until two Italian poets took up the subject in their turn, transforming the 'valiant Roland' of tradition into 'Roland the lover', then 'Roland the madman'.

First came Boiardo's *Orlando innamorato* (1487-95), whose three books and sixty-nine cantos, blending Carolingian epic with the 'Breton cycle' of chivalrous romances, gave birth to a 'fiction' in which combats against the infidel are counterbalanced by episodes of fantasy and by Roland/Orlando's passion for Angelica. A monumental work, which nonetheless remained unfinished . . .

Twenty years later, another poet, Ariosto, took up the pen where Boiardo had abandoned it at his death. The result was *Orlando furioso*, published in forty cantos in 1516, followed in 1532 by a definitive version in forty-six cantos. This time the story takes us further afield than ever before, since Orlando's madness, when Angelica spurns him, forces Astolfo to mount a hippogriff and travel to the Moon, the only place he can find the phial that will cure his friend.

NICOLA ANTONIO PORPORA (1686 – 1768)

A BIOGRAPHICAL SKETCH

A strange destiny indeed . . . It was eighteenth-century Europe, in its political turmoil and its convulsions, that forged this composer, whose whole career was one long odyssey in the service of Teutonic princes in Naples (where he was born in 1686), then Venice and London, followed by a period at the court of Dresden, another in Vienna, and finally Naples once more, where he spent his last years in virtual poverty before his death in 1768.

But in exchange for this peripatetic existence, Porpora was able to play a fundamental role in musical Europe which cannot be limited to these convulsions. Rome, Milan and Reggio Emilia played his works. In 1733, he became fashionable in London, where the avowed aim of his visit was to provoke the fall of Handel's Royal Academy of Music – an undertaking doomed to failure for lack of resources (though less musical than financial). In truth, Porpora – who was perhaps the most important Italian composer of vocal music and opera of his time – seems to have been a prey to wanderlust. It was not until 1747 that he appeared to find a degree of stability with his engagement at the Dresden court, only to leave for Vienna some years later to teach singing to ladies of the aristocracy. Here, probably through the intermediary of Metastasio, he met the young Joseph Haydn, who became at once his

factotum, his valet and his pupil. This was the period when Haydn, abandoned to his own resources in the streets of Vienna, eked out a meagre existence by giving lessons or playing the violin and the organ.

A highly (perhaps excessively?) prolific composer, entirely representative of the chief aesthetic tendencies of the time, Nicola Antonio Porpora was too popular in his own day for posterity not to exact a heavy price from him; whence the relative neglect, tinged with disdain, into which he has fallen ever since. Whence also the importance of the present enterprise of Juan Bautista Otero and his Real Compañía Ópera de Cámara, which aims to restore Nicola Antonio Porpora to his rightful place in the history of Western music.

A.P.

RENUNCIATION FOR LOVE'S SAKE

An introduction by Juan Bautista Otero

'*Orlando ou le délire*' or (to use the original title) *Angelica* is an outstanding work which relates the destiny of the famous paladin on the basis of two fundamental sources: the *Orlando furioso* of Ludovico Ariosto (1516) and the earlier *Orlando innamorato* of Matteo Maria Boiardo (1483). The piece was commissioned to mark the birthday of Empress Elisabeth Christine of Austria, and premiered in Naples on 20 August 1720 in the private theatre of the palace of Antonio Caracciolo, Prince of Torella.

Nicola Antonio Porpora (Naples, 17 August 1686 - 3 March 1768) composed this work at the age of thirty-four. Although it may be considered as belonging to his first creative period – if we take into account the fact that he was seventy-four when he wrote his last opera – it is clearly a fully mature achievement in both musical and theatrical terms. Porpora had already produced seven operas as well as a small-scale *componimento drammatico* and a short serenata. *Agrippina* (1708), *Flavio* (1711), *Basilio* (1713) and *Faramondo* (1719) were written for Naples; *Arianna* (1714) and *Temistocle* (1718) for Vienna; for Rome, also in 1718, he composed *Berenice*, a collaborative effort with Domenico Scarlatti who wrote the first act and part of the second. Among all these, the first truly significant vocal composition of Porpora for the stage that has come down to us is undoubtedly *Angelica*.

In the number of characters (six in Metastasio's original libretto), the development, variety and narrative clarity of its individual numbers, and the duration and enormous amount of musical material in the whole work, there is no real difference between this *componimento drammatico* and an *opera seria* of the period; only in formal terms, with its structure in two parts, can it be distinguished from the three-act layout of Porpora's earlier serious operas. If, moreover, we take into consideration the fact that this was the only stage work he wrote in the year

1720, *Orlando* may well be placed at the head of the Neapolitan composer's operatic corpus to date.

This was the first reason that prompted us to begin the revival of the stage works of this composer of genius with this particular piece rather than one of his later operas. Moreover, two further historical circumstances of exceptional interest coincided with the creation of *Orlando*: it marked the stage debut of Carlo Broschi, known as 'Farinelli' (1705-82), undoubtedly one of the greatest singers in musical history; and it was the first stage work of Pietro Metastasio (1698-1782), who was to become the foremost librettist of the eighteenth century. In further support of the work's claim to eminence, we might add the spectacular cast of singers who took part in its first performance: the soprano Maria Anna Benti Bulgarelli, 'La Romanina', the soprano castrato Domenico Gizzi, who like Farinelli was a pupil of Porpora himself, and the mezzo-soprano Maria Antonia Marchesini. 'La Romanina', who sang the role of Angelica, was a veritable mentor to Metastasio (as he indicates himself in his correspondence) following the work's premiere, and one of his reasons for naming it for her role in place of the original title *Orlando*, which we have restored here. The unusual conjunction of facts and personalities that surround the creation of our *Orlando* seems fully vindicated by the result: a sparkling jewel of Baroque vocal music. There can be no doubt that it is a highly appropriate piece for the commemoration of the three hundredth anniversary of the birth of Farinelli, a key figure of European musical theatre in the eighteenth century and creator of the chamber opera company that inspired our own *Real Compañía Ópera de Cámara*.

An initial approach to the score already demonstrates Porpora's experience as both musical dramatist and singing teacher. Comparison with *Gli orti esperidi* (first given at the Palazzo Reale in Naples in 1721,

the composer's next surviving work and his second collaboration with Metastasio) is highly instructive. Without wishing to deny the indisputable musical value of the later work, one observes in *Orlando* numerous elements that mark it out as a true stylistic 'birth'; in *Gli orti esperidi*, despite the brilliant Metastasian verse, one senses a slackening in the dramatic conception of the characters and their musical interventions, as if something of the spirit typical of any beginning were missing here. Further confirmation of the pre-eminence of *Orlando* may be seen in the fact that during this first compositional period it was the only one of his works to have been revived in the year of its performance – in Vienna, to celebrate the Empress's name day – then once more in Naples in 1722, again on the occasion of Elisabeth Christine's birthday: unquestionable proof of its success. What is more, occasional pieces of this kind were very rarely performed more than once, which not only underlines the intrinsic qualities of the present work but also strengthens its connections with *opera seria* – individual serious operas were much more frequently revived.

The autograph manuscript in the British Library which we have used for the present edition and performance (in addition to the copy preserved in Vienna) does not contain an introductory sinfonia. According to his annotations on the manuscript, Porpora does not seem to have wanted to compose an overture expressly for *Orlando*. Whereas in the autograph MS of *Gli orti esperidi* the original heading precedes the sinfonia, which leads directly into the work's first accompanied recitative, in *Orlando* Porpora wrote '7 August 1720' at the start of the first recitative of the opening scene, thus dissociating it from the piece he must have used by way of introduction. This is a very frequent occurrence with *opere serie* and *componimenti drammatici* of the early eighteenth century, when it was common practice to insert an earlier overture by the composer himself.

While Porpora devoted just this one work to Ariosto's knight errant, the figure of Ariadne inspired him to write three different operas, for Vienna in 1714, Venice in 1727, and London in 1733. On these occasions he

reused his own materials to fashion the new version – an eighteenth-century form of 'work in progress', as it were. It is precisely this recurrent, obsessive aspect – unique in Porpora's output – together with the piece's extraordinary dramatic power that prompted us to choose the overture to *Arianna* as an introduction to the tragic misadventures of Orlando. Surprising programmatic concomitances anticipate the character of the Carolingian hero, evoke his chimerical quest and, what is most important, introduce us into a context of common *affetti*: the feeling of abandonment and the emotional emptiness of Ariadne, from which Orlando too suffers. A forceful initial movement *alla francese* easily conjures up for us Charlemagne's fierce battles in France against the Muslim armies, which form the backcloth to the action, and may just as well stand for the disappointments of the protagonist's frustrated love or the sad events surrounding Medoro. This is followed by a monumental fugue, filled with images appropriate to the evocation of Angelica's elusive character and Orlando's endless quest. Finally we have the brief concluding movement, out of proportion with respect to the researches of the previous movement, brimming with fleeting, bizarre musical gestures foreshadowing Orlando's delirium. The magnificent craftsmanship of this overture already seems to us sufficient reason to justify the long-overdue rehabilitation of this master who himself taught so many other masters, among them the composers Hasse, Haydn and Marianne Martínez and the singers Farinelli, Gizzi, Regina Mingotti and Caffarelli. Porpora was also a model for composers of the stature of Jommelli, David Perez and many others, and undoubtedly a source of inspiration for Handel (a fact generally unknown today to musicologists and performers ignorant of Porpora's output).

For this new production by the Real Compañía Ópera de Cámara, we have scrupulously and respectfully reinstated in Metastasio's libretto for *Angelica* the original sequence of episodes from Ariosto's *Orlando Furioso*. Our aim in so doing has been not only to make the vicissitudes of the three main characters comprehensible to today's audiences, but also to stress the transformations undergone by each of them, which are so admirably

conveyed to us by Porpora's music.

One of the reasons we decided to realise an Ariostan version of Metastasio's work – rather than simply presenting the extant text – is the subplot which the young Roman librettist introduced into the original text of *Angelica*, following late seventeenth-century tradition, which undoubtedly distracts the attention of the public and hinders a clearer perception of the three central figures, Angelica, Medoro and Orlando. Metastasio inserts a trivial conflagration of jealousy, parallel to the passion of Angelica and Medoro, between the shepherdess Licori, daughter of Titiro – a secondary character already marginally present in Ariosto – and the shepherd Tirsi. These two are mere instruments used by Angelica to flee the vigilance of Orlando with her beloved Medoro. Although they are allotted some moments of fine poetry, in general, both in their interventions and in their signification within the central intrigue, these characters are the products of a Metastasio who is brilliant but still inexperienced; and aside from their debatable historical value, they add no dramatic elements different from those already represented by the principals, and create no new tensions with respect to the basic plot. But this is not the case with their vigorous and exquisite arias which, as we have said, highlight *affetti* already expressed by Angelica, Orlando and Medoro; these we have conserved, keeping to their original character, by integrating them with the events originally described by Ariosto, with the aim of heightening the emotions portrayed in the three remaining roles.

Perpetuating the Baroque tradition that permitted total flexibility in fashioning a new version of the work to be performed according to the circumstances of the moment, we have structured 'our' *Orlando* around the four principal cantos in Ariosto which inspired Metastasio in the preparation of *Angelica*. It is in these sections that the story of Angelica and Medoro unfolds, with all its consequences for Charlemagne's lieutenant. Canto I recounts Angelica's flight and Orlando's vain pursuit of her; Cantos XVIII and XIX mark the appearance of Medoro, his wounding and his discovery by Angelica, and most of the remaining action involving these characters,

including the princess's nursing of the young soldier and the union that springs from it; and finally Canto XXIII describes Orlando's chance discovery of Angelica's infidelity, which leads to his jealousy and rage, and finally the loss of his reason.

In sum, our wish was to restore the essence of the three personalities created by the Ferrarese poet, masterfully encapsulated in the verse of Metastasio which takes on prodigious life in the music of Porpora. It was precisely with a view to stressing how well both librettist and composer understood the principal character traits of Orlando, Angelica and Medoro that it seemed necessary to us to reintegrate the work of these three geniuses – Ariosto, Metastasio and Porpora – in a more concentrated piece and not to content ourselves with mere interpretative historicism. We wanted to focus the attention of today's public on a dramatic context capable of moving us, of letting us see, understand and feel with the utmost intensity the misfortunes and joys of these creatures, the fine layer that nourishes human character and principles.

Thus we observe Orlando's fortune, capacity for action and good sense, transformed into futile searching, faintheartedness, sad derangement and frenzy by an idealised, unreal love. We see the vanity and pride personified by Angelica, accompanied by fear of surrendering herself, of sharing – in short, selfishness vanquished by love (a theme particularly emphasised by Metastasio in this libretto), indeed by an irrepressible passion for what the least suitable object for someone of her social standing: here is a princess humbled before a soldier, Medoro, who moreover – the better to shame the Carolingian knights – belongs to the Muslim camp. Medoro, in his turn, experiences how pure fraternal love for his friend and lord is supplanted by amorous passion, briefly polluted by Angelica's jealousy and deception; he is propelled by some irrational force towards the union that will bring him the greatest happiness. Three sublime examples of renunciation of self through the power of love.

Translation: Charles Johnston

ORLANDO

Sinopsis

The original episodes of the Orlando stories take place during the war between the Christian troops of Charlemagne and those of Agramante, king of the Muslims.

Orlando, count of Anglant (prefect of the march of Brittany), returns to France after a long sojourn in the Orient, accompanied by Princess Angelica, daughter of the Khan of Cathay (China), with the aim of joining the army of Charlemagne. The latter, fully aware of the rivalry between his two chief lieutenants, Orlando and Rinaldo, lord of Montauban, both of them in love with Angelica, promises her hand to whichever of them displays the greater valour in the battle against the Saracens. However, Angelica does not show the least inclination to marry either of her suitors; before the imminent defeat of the Christians, she flees alone with the intention of returning to her realm. This is the beginning of a chase involving Orlando and many other knights who seek to win the oriental princess; marked by a multitude of adventures, battles, encounters, rebuffs, and new escapes on the part of Angelica, it takes them to various parts of Europe before they end up in a dense, ancient forest near Paris, where their search takes a new and decisive turn.

Medoro and Cloridano, two soldiers who have survived the massacre of Muslim troops by the Carolingian army, decide to steal into the enemy camp to recover and bury the body of their beloved king, the young Muslim Dardinello, bastard son of Almonte and leader of Agramante's troops. After crossing the battlefield by night and killing many of their enemies, they finally locate their monarch's corpse thanks to the moonlight. Medoro takes it on his shoulders, but they are spotted by a group of Scottish knights. The two Muslims flee into

the dark forest beside the battlefield, pursued by the Carolingian soldiers who finally intercept them. Medoro is treacherously wounded in the chest as he implores the soldiers to allow him to bury his king before he dies. Cloridano is cut down at his side.

Fleeing from Paris through the same forest, Angelica discovers Medoro lying near death and losing great quantities of blood, with the bodies of Cloridano and the king beside him.

Now Cupid decides to take revenge for Angelica's haughtiness and pride by making her fall in love with Medoro.

When she sees this young man, so badly hurt, lamenting not his wound but the fact that he is unable to bury his king and friend, Angelica is moved to pity and decides to save him. Recalling what she knows of medicine, she goes off in search of healing plants, dittany and panacea. She quickly prepares the healing potion and applies it to the wound, miraculously stopping the bleeding. Now Angelica opts to remain with the convalescent until he is completely healed – first out of compassion, but then from love. For the transformation expected by Cupid now takes place: the more the soldier's wound heals, the deeper the wound of love becomes in Angelica.

Medoro is on the mend while Angelica's condition constantly worsens, to the point where, to avert her own death, she finally overcomes her pride and openly declares her love and her desire. She becomes one with Medoro, as both of them proclaim their passion to their surroundings – the trees, the rocks, and the cave that has sheltered them.

But now Orlando, in pursuit of the Saracen Mandricardo, enters the same forest and discovers . . .

LA REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

The Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC) is an independent operatic ensemble, based in Barcelona, which contributes to the rediscovery of works by Spanish and Italian composers of the seventeenth and eighteenth centuries. The group emphasises the theatrical element as the generating force of the musical interpretation of serenatas, dramatic cantatas and operas, whether staged or in concert versions. Under the direction of Isidro Olmo and Juan Bautista Otero, it has mounted for a number of different European festivals and opera houses (Dresden, Amsterdam, Barcelona, Frankfurt, Basel, Zurich, Rotterdam) such works as *Los elementos* (Antonio de Lites), *L'arbore di Diana* and *Il sogno* (Vicente Martín y Soler), *Artaserse* (Domènec Terradellas), and Vivaldi's *Gloria e Imeneo*.

JUAN BAUTISTA OTERO

(born Madrid, 1964)

Musical direction, production, edition

He began vocal studies in Barcelona, continuing them in London (King's College, singing and composition) and Basel (Schola Cantorum Basiliensis, with Dominique Vellard of the Ensemble Gilles Binchois) where he specialised in medieval and Baroque music; he then went on to advanced work with Nigel Rogers, Rosmarie Meister and Karin Smith (musicology), Hans Martin Linde (conducting), and later Peter Kooy in Hanover. His interest in the revival and diffusion of Spanish and Italian Baroque music led him to create in 1987 the Beatus Ille Ensemble, a chamber orchestra concentrating on period-instrument performance (under the direction of such conductors as Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht and Marcel Pérès), which formed the basis of the future Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC). With the RCOC he has conducted works by Antonio de

The RCOC has its own editorial department devoted to the publication of works already produced by the company or planned for future performance. Its catalogue consists of extremely valuable titles, most of which have never been published by any other music firm in the world. Among them are the first printed editions of operas by such composers as Martín y Soler, Terradellas, Perez, Marianne Martínez, Mele, Lidón, and Bonno. In the 2003-4 season, in addition to the creation of Domenico Scarlatti's *Eco e Narciso* at the Aranjuez International Early Music Festival, the RCOC gave a programme devoted to the female composer Marianne Martínez at the Madrid Autumn Festival, and the world premiere in modern times of Martín y Soler's *opera seria Ifigenia in Aulide* at the International Early Music Festival of Úbeda and Baeza.

Lites (*Los elementos*, 1992), Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna festeggiante*, 1993), David Perez (*L'Olimpiade*, 1994), Vicente Martín y Soler (*L'arbore di Diana*, 1995-6, *Il sogno*, 2000-1 season, and *Ifigenia in Aulide*, 2003-4 season), Domenèc Terradellas (*Artaserse*, in the Amphitheatre of the Festival Grec de Barcelona, 1998), Domenico Scarlatti (*Eco e Narciso*), and 'Portrait of a female composer: Marianne Martínez'. In May 2005 he conducted the Aranjuez Festival production of Porpora's *Orlando* which forms the basis for the present recording. In the 2006-7 seasons he will conduct Martín y Soler's *Andromaca* and Domenico Scarlatti's *Tolomeo* in a european co-production.

Orlando

Robert Expert, *countertenor*

A pupil of Rachel Yakar, Robert Expert was awarded a premier prix in singing from the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris after winning gold medals in singing and opera from the Conservatoire National de Région in Bordeaux (where he was taught by Christiane Castelli and Monique Cohen) and the Premier Prix des Conservatoires de la Ville de Paris with Béatrice Cramoix. He took courses at the Versailles Opera Studio with René Jacobs, works regularly with Gérard Lesne, and has taken part in numerous masterclasses with Vera Rozsa, Martin Isepp, Gérard Souzay, Kurt Moll, and Ruben Lifschitz. A prizewinner of the Fondation de France (Prix d'Honneur de la Jeunesse), Robert Expert has won the most prestigious international competitions in his speciality. He holds the Grand Prix of the International Oratorio and Lied Competition of Clermont-Ferrand, the France Telecom Prize for Contemporary Music, and was also a prizewinner at the As.Li.Co international singing competition at La Scala in Milan. He has sung Baroque music with Les Arts Florissants, Les Talents Lyriques,

La Fenice, Europa Galante, Combattimento Consort Amsterdam, the Stuttgarter Barockorchester, Ensemble Baroque de Nice, Freiburger Barockorchester, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Musica Antiqua Köln, the Orchestre d'Auvergne, and the Ensemble Matheus in the foremost festivals and venues of Europe; his repertoire includes the Bach Passions, Gluck's *Orfeo*, the operas of Handel, Vivaldi, Monteverdi, and Jommelli, and Italian, English and Spanish music of the sixteenth and seventeenth centuries. Among his recordings are Vivaldi's *Gloria e Imeneo* (Ligia Digital); *Va donna ingrata*, a programme of seventeenth-century music with the ensemble Le Printemps (Zig-Zag Territoires); and a recital of sacred and secular pieces by Handel. In May 2005 he sang the title role in the Aranjuez Festival production of Porpora's *Orlando* which forms the basis for the present recording, conducted by Juan Bautista Otero.

Medoro

Olga Pitarch, *soprano*

Olga Pitarch studied at the Conservatorio Superior de Música in Valencia, where she was awarded advanced diplomas in piano (with A. Bueso) and singing (with A. L. Chova). With a grant from the Spanish Ministry of Culture, she went on to further vocal studies at the Musikhochschule in Vienna. The winner of several national prizes (Juventudes Musicales, 1991; Eugenio Marco opera competition, 1994), she appears as a soloist in both recital and the oratorio repertoire (Mozart's C minor Mass, Honegger's *Le Roi David*).

She has also taken part in a number of operatic productions, among them Cavalli's *La Didone* (Iride/Amore) conducted by Christophe Rousset and produced by Pascal Paul-Harang at the Ambronay Festival, Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (Drusilla) conducted by Alberto Zedda and produced by Ariel Garcia-Valdes at the Teatro de la Zarzuela in Madrid, Terradellas's *Artaserse* (Semira) in the RCOC production for the Festival Grec de Barcelona, conducted by Christophe Rousset and produced by Juan Bautista

Otero, Offenbach's *Un voyage dans la lune* conducted by Frédérique Chauvet and produced by Pierre Thirion-Vallet at the Dinard Festival, and most recently Hidalgo's *Zelos aun del ayre matan* (Floreta), conducted by Jean-Claude Malgoire and produced by Pier Luigi Pizzi at the Teatro Real de Madrid, and Martín y Soler's *Il Sogno*.

Her predilection for the Baroque era has led her to participate in the rediscovery of an extensive Spanish repertoire, specifically as a member of the ensemble Capella de Ministrers with which she has made several foreign tours (Argentina, Chile, Mexico, Italy) and many recordings (*Jupiter y Dánae* by Lliteres, *La Madrileña* by Martín y Soler, *A la Pasión de Cristo Nuestro Señor* by Antonio Teodoro Ortells, among others). She also gives this repertoire in concert with such groups as Le Parlement de Musique, Al Ayre Español, La Romanesca, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, covering the widest possible range: Purcell's *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*, and *King Arthur*, Monteverdi's *Vespro della beata Vergine*, Carissimi, Frescobaldi, Strozzi, the trilogy

of Monteverdi operas conducted in their entirety by Jean-Claude Malgoire at the Théâtre d'Orléans and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (as Minerva) conducted by William Christie. In the 2003-4 season, in addition to the creation of Domenico Scarlatti's *Eco e Narciso* at the Aranjuez International Early Music Festival, Olga Pitarch sang under the direction of Juan Bautista Otero in a programme devoted to the female composer Marianne Martínez at the Madrid Autumn Festival, and played the leading role in the world premiere in modern times of Martín y Soler's *opera seria Ifigenia in Aulide* at the International Early Music Festival of Úbeda and Baeza.

In May 2005 she participated in the Aranjuez Festival production of Porpora's *Orlando*, which forms the basis for the present recording.

Angelica

Betsabée Haas, *soprano*

Born in Paris, she studied politics and geography before specialising in singing at the Welsh College of Music and the Royal Academy of Music with Janet Price, and subsequently with Joy Mammen. In August 2002 Betsabée Haas won the First Prize for opera of the International Opera Competition of Marmande (France). She made her debuts in the role of Miss Warblewell in *Waiting for Figaro*, an opera based on works by Mozart, and has gone on to sing the title role in Reynaldo Hahn's *Ciboulette* at the Bloomsbury Theatre; Elisa in Mozart's *Il re pastore* for the Brighton Festival; Euridice in Monteverdi's *L'Orfeo* for the Utrecht Festival, the Opéra de Lyon, the Theatre of San Sebastián, and the Vigo and Ambronay Festivals; Amore in Cavalli's *I strali d'Amore* for the Beaune Festival and the Arsenal de

Metz; Cleofide in Handel's *Porro* for the Antahkarana Company; Iphigenia for the English Bach Festival; Amour and Fatime in Rameau's *Les Indes galantes* at the Salamanca Opera; the Monteverdi Vespers with Gabriel Garrido; Maria in *West Side Story* for the Malmö Opera; and Ulisse in Martín y Soler's *Ifigenia in Aulide* under the direction of Juan Bautista Otero, with whom she also sang Angelica in the production of Porpora's *Orlando* which forms the basis for the present recording.

Hiro Kurosaki,

'concertino violin'

Born in Tokyo, he moved to Vienna at the age of six, later gaining his violin diploma in Franz Samohyl's class at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst there while simultaneously studying architecture and art history at Vienna University. After winning important violin competitions (the Henryk Wieniawski Competition in Poland and the Fritz Kreisler in Vienna), he began to play in the Royal Philharmonic Orchestra in London, the Dresden Staatskapelle, the Wiener Symphoniker, and the Orchester des Mozarteums in Salzburg. He subsequently began a period of intensive study of the Baroque violin and historical performance practice with Michi Gaigg, Ingrid Seifert and Wieland Kuijken, while at the same time collaborating with René Clemencic, Charles Medlam and William Christie.

He is currently 'concertino violin' with the ensembles Les Arts Florissants, the Clemencic Consort, London Baroque, Ensemble Gradiva, Cappella Coloniensis and La Petite Bande, with which he has given many concerts in Europe, the United States, Australia, and Japan; he has taken part in the world's foremost festivals and made numerous recordings of the Baroque and Romantic repertoire.

Along with the fortepianist Linda Nicholson (London Fortepiano Trio, London Fortepiano Duo) he has recorded the complete violin sonatas of Mozart, and given recitals of music of the Classical and early Romantic periods. Hiro Kurosaki is professor of violin at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna and the Salzburg Mozarteum.

With the Real Compañía Ópera de Cámara he has participated in staged productions of such operas as *Artaserse* by Terradellas, *Il sogno* by Martín y Soler and *Eco e Narciso* by Domenico Scarlatti.

Isidoro Olme Castillo,

Associate musical director; production

Born in Cordoue in 1965, he graduated in Dramatic Art from the Theatre Institute of the Autonomous University of Barcelona. He has taken part in various theatrical productions for national and independent companies, among them Wedekind's *Spring Awakening*, Molière's *The Misanthrope*, Ibsen's *The Lady from the Sea*, *Cubana Marathon Dancing*, Queneau's *The Flight of Icarus* and Schnitzler's *Anatol* under the direction of Jordi Mesalles. In addition to his intensive activity as an editor of Spanish music of the seventeenth and eighteenth centuries for the RCOC, of which he is director, he has participated in the production of the operas *L'Arbore di Diana* by Martín y Soler (*National Reisopera* and Dresden Festival, under the direction of Arnold Östman), Vivaldi's *Gloria e Imeneo* (conducted by Alessandro de Marchi), Domenèc Terradellas's *Artaserse* (conducted by Christophe Rousset) for the Festival Grec de Barcelona, Martín y Soler's *Il sogno* and *Ifigenia in Aulide*, and Domenico Scarlatti's *Eco e Narciso*, as well as the 'Portrait of a female composer: Marianne Martinez'.

In May 2005 he took part in the Aranjuez Festival production of Porpora's *Orlando*, which forms the basis for the present recording.

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy

Le Président du Conseil Général de Moselle



Le Couvent, Centre International des Chemins du Baroque

The Moselle and "The Convent" of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to "The Convent" (*"Le Couvent"*), the "St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque" (*"Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich"*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

"The Convent", run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy

President of the General Council of the Moselle