



Vivaldi Orlando 1714

MODO ANTIQUO FEDERICO MARIA SARDELLI

RICCARDO **NOVARO** ROMINA **BASSO** GAELLE **ARQUEZ** TEODORA **GHEORGHIU** DELPHINE **GALOU** DAVID DQ **LEE** ROBERTA **MAMELI**



Federico Maria Sardelli

Antonio Vivaldi ¹⁶⁷⁸⁻¹⁷⁴¹

opere teatrali vol.17

Orlando furioso RV 819

Dramma per musica

Libretto di Grazio Braccioli

Teatro Sant'Angelo, Venezia, 1714

Ricostruzione a cura di Federico Maria Sardelli

Edizione critica a cura di Bernardo Ticci (www.bernardoticci.com)

Assistente: Simone Ori

Variazioni delle arie di Angelica e Bradamante: Francesco Massimi

Consulente musicale: Frédéric Delaméa

Riccardo Novaro *baritono* **ORLANDO**

Romina Basso *mezzo soprano* **ALCINA**

Gaëlle Arquez *soprano* **BRADAMANTE**

Teodora Gheorghiu *soprano* **ANGELICA**

Delphine Galou *contralto* **MEDORO**

David DQ Lee *controtenenore* **RUGGIERO**

Roberta Mameli *soprano* **ASTOLFO**

Modo Antiquo

Federico Maria Sardelli *direttore*

tesori del piemonte vol.53

Orlando furioso RV 819

CD1 Sinfonia: Concerto RV 781

1	Allegro	2'22
2	Grave	1'51
3	Allegro	1'46

Atto primo

4	SCENA 1	[Alcina, Angelica] Recitativo	2'29
5	SCENA 1	[Angelica] Aria: <i>Vorria la mia speranza</i>	2'52
6	SCENA 2	[Alcina, Orlando, Astolfo] Recitativo	2'08
7	SCENA 2	[Alcina] Aria: <i>Se fedele serbi affetto</i>	2'32
8	SCENA 3	[Orlando, Astolfo] Recitativo	1'19
9	SCENA 3	[Astolfo] Aria: <i>La fè, l'amor che ho in sen</i>	1'34
10	SCENA 4	[Orlando, Bradamante] Recitativo	1'44
11	SCENA 4	[Bradamante] Aria: <i>Rivo che tumido</i>	2'58
12	SCENA 5	[Orlando] Recitativo	0'20
13	SCENA 5	[Orlando] Aria: <i>Nel profondo cieco mondo</i>	2'36
14	SCENA 6	[Medoro, Angelica] Recitativo	2'56
	SCENA 7	[Alcina, Angelica, Medoro] Recitativo	
15	SCENA 7	[Medoro] Aria: <i>Se trova il lume la farfalletta</i>	2'27
16	SCENA 8	[Orlando, Alcina, Angelica, Medoro] Recitativo	2'52
17	SCENA 8	[Angelica] Aria: <i>Tu sei degli occhi miei</i>	2'36
18	SCENA 9	[Alcina, Medoro] Recitativo	0'32
19	SCENA 9	[Medoro] Aria: <i>E' la brama in chi ben ama</i>	2'46
20	SCENA 10	[Ruggiero, Alcina] Recitativo	2'34
	SCENA 11	[Bradamante, Alcina, Ruggiero] Recitativo	

21	SCENA 11	[Ruggiero] Aria: <i>Porta il sol del tuo semblante</i>	2'23
22	SCENA 11	[Bradamante, Alcina, Ruggiero] Recitativo	1'16
23	SCENA 11	[Ruggiero] Aria: <i>Non muore il fiore</i>	2'27
24	SCENA 12	[Bradamante, Alcina] Recitativo	0'32
25	SCENA 12	[Alcina] Aria: <i>Per lo stral che vien da' rai</i>	1'33
26	SCENA 13	[Bradamante] Recitativo	0'31
27	SCENA 13	[Bradamante] Aria: <i>Amerò costante sempre</i>	4'36

CD2 Atto secondo

1	SCENA 1	[Alcina, Astolfo] Recitativo	1'39
	SCENA 2	[Astolfo, Alcina, Bradamante] Recitativo	
2	SCENA 2	[Alcina] Aria: <i>Chi seguir vuol la costanza</i>	3'16
3	SCENA 3	[Bradamante, Ruggiero, Astolfo] Recitativo	2'23
4	SCENA 3	[Astolfo] Aria: <i>Ah, fuggi rapido</i>	2'21
5	SCENA 4	[Bradamante, Ruggiero, Orlando] Recitativo	1'27
6	SCENA 4	[Bradamante] Aria: <i>Taci, non ti lagnar</i>	1'17
7	SCENA 5	[Ruggiero, Orlando] Recitativo	0'57
8	SCENA 5	[Ruggiero] Aria: <i>Piangerò, sin che l'onda del pianto</i>	3'52
9	SCENA 6	[Medoro, Angelica] Recitativo	0'56
10	SCENA 6	[Medoro] Aria: <i>Io sembro appunto quell'augelletto</i>	3'26
11	SCENA 7	[Angelica, Orlando] Recitativo	1'17
12	SCENA 7	[Angelica] Aria: <i>Spietato, oh Dio</i>	2'04
13	SCENA 7-10	[Orlando, Angelica] Recitativo	2'03
14	SCENA 11	[Orlando] Recitativo	3'01
15	SCENA 12	[Ruggiero] Aria: <i>Cara sposa, in questo petto</i>	2'23

16	SCENA 12	[Bradamante] Aria: <i>Grazie ed amori</i>	2'27
17	SCENA 12	[Alcina] Recitativo	1'17
18	SCENA 12	[Alcina] Recitativo	1'09
19	SCENA 12	[Alcina] Aria: <i>Usignolo, lascia il duolo</i>	0'41
20	SCENA 12	[Alcina] Recitativo	0'32
21	SCENA 13	[Coro] <i>Al fragor de' corni audaci</i>	1'02
22	SCENA 13	[Medoro, Angelica, Alcina] Recitativo	1'31
23	SCENA 13	[Medoro] Recitativo accompagnato	0'29
24	SCENA 13	[Coro] <i>Gran Madre Venere</i>	0'28
25	SCENA 13	[Medoro, Angelica, Alcina] Recitativo	0'12
26	SCENA 13	[Angelica] Recitativo accompagnato	0'42
27	SCENA 13	[Coro] <i>Diva dell'Espero</i>	0'28
28	SCENA 13	[Alcina] Recitativo	0'58
29	SCENA 13	[Alcina] Aria: <i>Amaranto ch'eterno ha il suo vanto</i>	2'17
30	SCENA 14	[Medoro, Angelica] Recitativo	0'36
31	SCENA 14	[Medoro, Angelica] Duetto: <i>Belle pianticelle</i>	0'32
32	SCENA 14	[Angelica, Medoro] Recitativo	0'22
33	SCENA 14	[Medoro, Angelica] Duetto: <i>Sei mio Nume, se il mio bene</i>	0'47
34	SCENA 15	[Orlando] Recitativo	2'54
35	SCENA 15	[Orlando] Arioso: <i>Io ti getto elmo ed usbergo</i>	0'30
36	SCENA 15	[Orlando] Recitativo	0'32
37	SCENA 15	[Orlando] Aria: <i>Ho cento vanni al tergo</i>	1'34

Modo Antiquo | Federico Maria Sardelli

CORNI

Brunello Gorla
Gabriele Rocchetti

OBOI

Paolo Pollastri
Simone Bensi

VIOLINI PRIMI

Enrico Casazza
Valerio Losito
Luca Ranzato
Stefano Bruni

VIOLINI SECONDI

Raffaele Tiseo
Rossella Borsoni
Daniele Del Lungo
Paolo Perrone

VIOLE

Svetlana Fomina
Alessandro Lanaro

VIOLONCELLI

Bettina Hoffmann
Jean-Marie Quint

CONTRABBASSO

Nicola Domeniconi

CLAVICEMBALO

Giulia Nuti

TIORBA & CHITARRA

Simone Vallerotonda

Sommaire | Contents

L'Édition Vivaldi, les opéras <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 8
Un nouvel opéra de Vivaldi : redécouverte et reconstitution <i>Federico Maria Sardelli</i>	p. 9
Orlando misterioso <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 15
Synopsis <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 19
The Vivaldi Edition, the operas <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 20
A new opera by Vivaldi: rediscovery and reconstruction <i>Federico Maria Sardelli</i>	p. 21
Orlando misterioso <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 27
Synopsis <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 31
La Vivaldi Edition, le opere <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 32
Una nuova opera di Vivaldi: riscoperta e ricostruzione <i>Federico Maria Sardelli</i>	p. 33
Orlando misterioso <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 39
Riassunto <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 43
Die Vivaldi Edition, die Opern <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 44
Eine neue Oper Vivaldis: Wiederentdeckung und Rekonstitution <i>Federico Maria Sardelli</i>	p. 45
Orlando misterioso <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 51
Die Handlung <i>Frédéric Delaméa</i>	p. 55
Vivaldi Edition <i>Susan Orlando</i>	p. 56
Biographies	p. 60
Libretto	p. 71
Discographie	p. 116
Fiche technique Credits	p. 119

VIVALDI EDITION | LES OPÉRAS

Par un de ces paradoxes dont l'histoire musicale a le secret, l'œuvre de Vivaldi demeure largement méconnue malgré la fulgurante réhabilitation dont elle a bénéficié au cours des cinquante dernières années. Comme un prisme déformant, l'extraordinaire succès rencontré par un petit nombre de concertos a éclipsé des pans entiers de la production protéiforme du Vénitien, aujourd'hui enfermé dans son image de compositeur instrumental. Étonnant caprice du destin à l'égard d'un musicien qui, s'il fut le maître incontesté de son temps dans le domaine du concerto, n'en consacra pas moins l'essentiel de sa carrière à l'opéra. La lente redécouverte de l'opéra vivaldien épouse cependant la biographie du compositeur, qui entama sa carrière publique loin des théâtres, cumulant des fonctions pédagogiques à l'Ospedale della Pietà et une activité de violoniste indépendant. Mais dès ces premiers pas, Vivaldi laissait percer une attirance irrésistible pour la voix et pour le théâtre, dans des œuvres dont chaque mouvement, conçu comme une véritable scène dramatique, annonçait un maître du *dramma per musica*.

Ce maître se révéla en 1713 avec la création à Vicence d'*Ottone in villa*, son premier opéra connu, qui devait donner le départ à l'une des plus formidables carrières lyriques du *settecento*. À compter de cette date, et durant près de trente ans, Vivaldi sillonna en effet l'Italie septentrionale, faisant représenter ses opéras dans toute la Vénétie mais aussi à Florence, à Milan, à Mantoue, à Pavie, à Reggio Emilia ou à Rome. Ses œuvres ne tarderont pas à être représentées à l'étranger et reprises par d'illustres compositeurs européens pour nourrir leurs propres compositions.

Entre 1713 et 1741, Vivaldi donna le jour à une œuvre colossale, dont la Bibliothèque nationale universitaire de Turin préserve les plus importants vestiges. Les recherches

musicologiques conduites jusqu'à ce jour ont ainsi permis d'identifier quarante-neuf livrets d'opéras mis en musique par Vivaldi et de rattacher son nom avec certitude à soixante-sept productions différentes. Ces chiffres, incluant reprises et arrangements, font de lui le compositeur d'opéra le plus prolifique de son époque aux côtés d'Alessandro Scarlatti.

La longueur et la fécondité de la carrière lyrique de Vivaldi attestent de l'important succès rencontré par ses œuvres, malgré quelques échecs retentissants. Les témoignages de ce succès abondent, à commencer par les commandes prestigieuses reçues de théâtres renommés. Les contemporains seront également nombreux à applaudir le compositeur d'opéra.

Si Vivaldi ne réforma pas l'opéra de son temps à la mesure des changements qu'il imposa dans l'univers instrumental, il n'en demeure pas moins qu'il sut y affirmer son originalité par-delà les codes et les conventions du *dramma per musica*. Tout d'abord par le souffle dramatique exceptionnel imprimé à ses compositions. Ensuite par le caractère inimitable de ses airs, sublimant le schéma tant décrié de l'*aria da capo* grâce à l'invention mélodique, la couleur instrumentale et la vitalité rythmique qui font de ses concertos et de ses sonates des œuvres uniques, reconnaissables entre toutes.

En restituant au compositeur des célèbres *Quatre Saisons* cet aspect essentiel de son génie, la révélation des partitions de Turin assurera ainsi la réhabilitation d'une part capitale de son apport au patrimoine musical commun.

Frédéric Delaméa

UN NOUVEL OPÉRA DE VIVALDI : REDÉCOUVERTE ET RECONSTITUTION

LA REDÉCOUVERTE

Commençons par le début : Vivaldi et son père Giovanni Battista devinrent les *impresarii* du théâtre S. Angelo de Venise pendant le carnaval de 1713. À partir de cette date et jusqu'en 1715, Vivaldi monta six opéras :

- 6 novembre 1713 : *Orlando furioso*, musique d'Alberto Ristori, livret de Grazio Braccioli ;
- 20 janvier 1714 : *Rodomonte sdegnato*, musique de Michel'Angelo Gasparini, livret de Grazio Braccioli ;
- 10 novembre 1714 : *Orlando finto pazzo*, musique d'Antonio Vivaldi, livret de Grazio Braccioli ;
- 1^{er} décembre 1714 : *Orlando furioso*, musique : [?], livret de Grazio Braccioli ;
- [?] janvier 1715 : *Lucio Papirio*, musique de Luca Predieri, livret d'Antonio Salvi ;
- 12 février 1715 : *Nerone fatto Cesare, pasticcio** avec de la musique de Vivaldi, livret de Matteo Noris.

* Le terme de *pasticcio* désigne au XVIII^e siècle un opéra dont la musique est formée d'airs empruntés à d'autres opéras déjà existants, d'un ou de plusieurs compositeurs.

Durant de nombreuses années, les musicologues étaient d'avis que l'*Orlando furioso* de 1714 était lui aussi un opéra de Ristori ; on supposait que l'*impresario* qu'était Vivaldi avait essayé de renouveler l'énorme succès rencontré par l'*Orlando* de 1713 (plus de quarante représentations, comme le déclare avec orgueil Braccioli dans ses livrets ultérieurs) en le remettant en scène avec des changements minimes dans le contenu musical. De fait, l'état des sources est de peu d'utilité pour qui s'interroge sur la paternité de cette œuvre : le livret de l'*Orlando* de 1714 n'indique pas le nom de l'auteur, à la différence de celui de 1713, clairement attribué à Ristori ; la partition de l'*Orlando* de Ristori de 1713 est aujourd'hui perdue, nous privant ainsi de la possibilité d'une confrontation directe ; enfin, la partition de l'*Orlando* de 1714 nous a été transmise sous forme d'un manuscrit extrêmement problématique et embrouillé, qui a plongé jusqu'à aujourd'hui les chercheurs dans la perplexité : dépourvu de troisième acte, écrit par différentes mains – parmi lesquelles celles de Vivaldi et de son père Giambattista – et compliqué encore par l'insertion de nouveaux éléments musicaux, par des ratures et des suppressions. En définitive, ce manuscrit a été traité pendant de longues

années comme une œuvre de Ristori à laquelle Vivaldi et son entourage avaient apporté des modifications afin de la remettre en scène. Ryom lui-même décida de la classer dans l'annexe de son catalogue avec le numéro RV Anh. 84, sous le nom d'Alberto Ristori, en indiquant la liste des parties autographes de Vivaldi mais en suspendant son jugement quant à l'authenticité de ces parties ainsi que du reste. Pendant des décennies, le manuscrit de *l'Orlando* de 1714, exposé aux yeux de tous dans la Bibliothèque nationale de Turin, est ainsi resté dans les limbes du jugement musicologique.

J'ai toujours été convaincu qu'il était nécessaire de soumettre le numéro RV Anh. 84 à une révision sérieuse et approfondie. Reinhard Strohm déjà, dans son essai fondamental *The Operas of Antonio Vivaldi*, s'était attaqué au problème des *'Orlando'* des années 1713-1714. Il était arrivé à la conclusion que *l'Orlando* de 1714 était une œuvre désormais nouvelle par rapport à l'opéra de Ristori joué l'année précédente. L'analyse du manuscrit, des livrets et des concordances nous permet de comprendre que dès les nombreuses représentations de 1713, Vivaldi avait ajouté à l'opéra de Ristori diverses arias de sa composition afin de « rafraîchir » la production : *l'Orlando* de Ristori de 1713 avait déjà fini par devenir, au terme des représentations, comme un *pasticcio* de Vivaldi et de Ristori. Quand Ristori quitta

Venise, Vivaldi commença à travailler à une refonte complète de l'opéra : utilisant le vieux manuscrit déjà modifié comme base de travail, il supprima presque entièrement les arias de Ristori en en détachant les pages pour les remplacer par ses nouvelles compositions. Il intervint massivement dans les récitatifs qu'il avait déjà en partie modifiés en 1713 et dont il supprima nombre de sections. Enfin, il inséra de la musique nouvelle extraite de ses deux derniers opéras, soit *l'Ottone in villa* (RV 729) et *l'Orlando finto pazzo* (RV 728). De cette manière, il transforma le manuscrit de *l'Orlando* de Ristori, déjà farci avec sa propre musique en 1713, en une œuvre entièrement de lui. Quelques-unes des nouvelles compositions qu'il écrivit à cette occasion furent ensuite intégrées, avec des changements, dans *l'Orlando* de 1727, comme pour démontrer *a posteriori* que *l'Orlando* de 1714 était bien désormais une de ses œuvres. À la lumière de cette nouvelle version des faits, il est facile de comprendre pourquoi Vivaldi a conservé ce manuscrit dans ses archives personnelles, parmi ses compositions authentiques : il n'aurait eu aucune raison de le faire s'il avait été l'œuvre d'un autre compositeur. *l'Orlando* de 1714 sort donc de l'annexe du catalogue vivaldien pour prendre place de plein droit parmi les œuvres authentiques.

LA RECONSTITUTION

L'*Orlando* de 1714 est donc le troisième opéra composé par Vivaldi, après *l'Ottone in villa* et *l'Orlando finto pazzo*, au cours d'une période de travail restreinte, comme en témoignent les transferts musicaux d'une œuvre à l'autre. Cet opéra est aujourd'hui malheureusement incomplet, non seulement privé de son troisième acte, mais aussi comportant plusieurs arias auxquelles manquent des parties importantes. Cet état de choses est dû à la genèse même de l'œuvre, tumultueuse et chaotique : née comme une série d'ajouts successifs d'arias vivaldiennes sur le corps du travail de Ristori, poursuivie par des substitutions de chanteurs et de nouveaux apports musicaux, et terminée par la réécriture presque complète des arias.

Ne voulant pas encombrer le monde de nouveaux *pasticcios*, l'idée de se hasarder à reconstituer le troisième acte manquant ne m'a pas effleuré un seul instant; je me suis en revanche efforcé d'affronter l'état problématique des airs incomplets dont certains sont autographes, et des airs perdus, dans le premier et le deuxième actes. Dans la pratique, nombre des arias nouvelles que Vivaldi a composées pour remplacer les anciennes de Ristori sont aujourd'hui notées seulement dans la partie de la basse continue, avec quelques indications pour le chant ou les violons. Pourquoi cela? Sans doute pressé par l'urgence, Vivaldi a dû donner ses originaux au

copiste ou aux chanteurs pour qu'ils les étudient, se limitant à transcrire sur la partition la seule partie du continuo et les entrées du chant : cela lui suffisait pour accompagner et diriger depuis le clavecin.



Orlando, 1714, acte I, scène 9, *E' la brama in chi ben ama* (autographe)

Il y a ensuite un autre groupe d'arias qui sont absentes du manuscrit : quelques-unes d'entre elles furent réutilisées par Vivaldi lui-même, qui les reprit dans *l'Ottonne* et dans *l'Orlando finto pazzo*; pour d'autres enfin, il faut aujourd'hui les considérer comme perdues. Face à cette situation compliquée, nous avons décidé, avec Frédéric Délamae, de formuler les hypothèses suivantes pour la reconstitution :

ORLANDO 1714. ARIAS INCOMPLÈTES OU PERDUES : ÉTAT PRÉSENT ET HYPOTHÈSES DE RECONSTITUTION

Acte Scène	Personnage	Titre	État	Hypothèse de reconstitution
I.1	Angelica	<i>Vorria la mia speranza</i>	[Allegro], 12/8, sol majeur, seulement la basse continue, autographe	Reconstituer le chant et les parties des cordes
I.2	Alcina	<i>Se fedele serbi affetto</i>	[Allegro], 2/4, ré mineur, seulement la basse continue et l'entrée du chant, copie de Giambattista Vivaldi	Reconstituer le chant et les parties des cordes
I.3	Astolfo	<i>La fè, l'amor che ho in sen</i>	[Allegro], 2/4, la mineur, seulement la basse continue et l'entrée du chant, copie de Giambattista Vivaldi	Reconstituer en utilisant <i>Che fè, che amor</i> extrait d' <i>Ottone in villa</i> , I.9
I.7	Medoro	<i>Se trova il lume la farfalletta</i>	[Allegro], 12/8, ré majeur, seulement la basse continue et l'entrée du chant, copie de Giambattista Vivaldi	Reconstituer le chant et les parties des cordes
I.8	Angelica	<i>Tu sei degl'occhi miei</i>	[Allegro], C et 3/8, la majeur, seulement la basse continue et l'entrée du chant, copie de Giambattista Vivaldi	Reconstituer le chant et les parties des cordes
I.9	Medoro	<i>E' la brama in chi ben ama</i>	[Allegro], 3/8, sol majeur, seulement le chant et la basse continue, autographe. Le texte original <i>Belle aurette, fresche erbette</i> – absent du livret – a été entièrement réécrit par Vivaldi sous la portée de la basse continue	Reprendre dans <i>Ottone</i> , III.1, <i>Tutto sprezzo e trono e impero</i>

[I.11 bis]	Ruggiero	<i>Non muore il fiore [?]</i>	[Allegro], 3/8, ré mineur, incomplet, seulement la partie de la basse continue, autographe	Reconstituer le chant et les parties des cordes
I.12	Alcina	<i>Per lo stral che vien da' rai</i>	[Allegro], 3/8, ré majeur, seulement 11 mesures de l'introduction pour basse continue seule, autographe. L'aria est identique à celle de l' <i>Orlando finto pazzo</i> , II.4	Reprendre dans <i>Orlando finto pazzo</i> , II.4
I.13	Bradamante	<i>Amerò costante sempre</i>	[Allegro], 2/4, sol majeur, incomplet, seulement la basse continue, autographe	Reprendre dans <i>Ottone in villa</i> , II.5
II.2	Alcina	<i>Chi seguir vuol la costanza</i>	Absente du manuscrit, mais correspond à <i>Ottone in villa</i> , I.5	Reprendre dans <i>Ottone in villa</i> , I.5
II.7 [recte II.6]	Medoro	<i>Io sembro appunto</i>	Absente du manuscrit, mais tirée d' <i>Ottone in villa</i> , II.11	Reprendre dans <i>Ottone in villa</i> , II.1
II.7	Angelica	<i>Tu lasciarmi? Tu morir?</i>	Absente du manuscrit.	Remplacer par <i>Spietato oh Dio perché?</i> de Ristori [?], 1713
II.12	Ruggiero	<i>Torni il vezzo sul tuo volto</i>	Absente du manuscrit.	Remplacer par <i>Cara sposa or nel mio petto</i> [« <i>Per il Minelli</i> »], de Vivaldi, complet, 1713
II.12 [bis]	Bradamante	<i>Amor a me nel cuor</i>	Absente du manuscrit.	Remplacer par <i>Grazie ed amori</i> , complet, 1713, attribution douteuse (Vivaldi ou Ristori?)
II.14	Alcina	<i>Quella stella che amor fa più bella</i>	Absente du manuscrit.	Réutiliser <i>Amaranto ch'eterno hai il suo vanto</i> , complet, 1713, de Vivaldi.

Comme on peut le voir sur ce tableau, les seuls trous du manuscrit concernant l'aria «*Tu lasciar-mi? Tu morir?*» (II. 8) qui, n'existant dans aucune autre source, a été remplacée par l'aria chantée l'année précédente dans cette même scène, «*Spietato oh Dio perché?*», qui est peut-être de Ristori; l'aria «*Amerò costante sempre*» (I. 13) qui, ne nous étant parvenue que dans la seule basse continue, aurait été d'une reconstitution trop risquée et qui a donc été remplacée par une aria tirée d'*Ottone*. Pour le reste, les emprunts à l'*Ottone* ou à l'*Orlando finto pazzo* sont ceux qu'a faits Vivaldi lui-même.

Il restait la question difficile des arias dont ne nous est parvenue que la seule partie de la basse continue, ou à peine plus : fallait-il tenter de les reconstituer, en assumant le risque de leur ajouter des éléments apocryphes, ou les abandonner et les remplacer par des arias tirées d'autres œuvres contemporaines dont on aurait changé les paroles? Je suis en général hostile aux reconstitutions de ce qui est perdu et je préfère présenter le fragment en l'état dans lequel il nous est parvenu. Mais en l'occurrence, la fragmentation était horizontale et non verticale : ce qui nous manque, ce ne sont pas des blocs de musique, mais certaines lignes dans une composition partiellement préservée. C'est un peu comme si un tableau avait perdu ses couleurs et qu'il n'en restait qu'une trace affaiblie, mais compréhensible.

Ces fragments m'ont toujours paru très précieux : ils nous indiquent le thème de l'aria, sa tonalité, sa mesure, son caractère. Abandonner ces idées vivaldiennes entièrement neuves à nos oreilles aurait été un échec. Par ailleurs, emprunter de la musique à d'autres œuvres eût signifié créer un *pasticcio* artificiel. J'ai donc choisi la voie la plus difficile mais la plus vivaldienne : recomposer les parties manquantes des airs incomplets, me plaçant dans la situation du disciple dont le maître n'a laissé que des esquisses à partir desquelles il doit réaliser un tableau complet. Ma fréquentation assidue du maître, l'amour que je porte à sa musique et ma familiarité avec ses procédés de composition ont fait le reste.

Presque deux années se sont écoulées depuis que j'ai commencé le travail de redécouverte de cet *Orlando*. Et c'est avec fierté que nous pouvons aujourd'hui présenter au monde un nouvel opéra de Vivaldi : une œuvre précieuse, d'une puissante expressivité, qui témoigne de sa première période de composition d'opéras et contient de grandes idées pour le futur.

Federico Maria Sardelli

Le manuscrit ne contenant aucune Sinfonia, nous avons choisi pour ouverture le Concerto RV 781, contemporain de cet *Orlando furioso* de 1714, probablement composé à l'origine pour un opéra mais rarement joué aujourd'hui.

ORLANDO MISTERIOSO

L'œuvre lyrique de Vivaldi regorge de zones d'ombre et de jeux de miroirs. En exhumant la partition de l'*Orlando furioso* anonyme représenté au Teatro S. Angelo de Venise en 1714 et en l'attribuant officiellement au *Prete Rosso*, Federico Maria Sardelli vient tout à la fois d'illuminer les premières et de déjouer les seconds.

Orlando furioso? Le titre de l'œuvre redécouverte fait aussitôt jaillir l'interrogation: jusqu'alors, la partition lyrique la plus fameuse de Vivaldi, la plus souvent représentée et enregistrée en temps modernes, n'était-elle pas déjà un *Orlando furioso*, écrit pour Venise à l'automne 1727? Certes! Et il faudra donc désormais compter avec un second *Orlando furioso* vivaldien. Le premier chronologiquement, qui se révèle tout à la fois être la matrice du second et un chef-d'œuvre à part entière. Un opéra qui, dans un même mouvement, éclaire d'un jour nouveau l'œuvre magistrale de 1727 et les débuts lyriques du célèbre Vénitien.

L'IMPRESARIO VIVALDI

Peu de compositeurs d'opéras ont accompli leurs premiers pas dans un environnement aussi mystérieux que Vivaldi à Venise, à l'aube du *settecento*. À croire que, déjà, le *Prete Rosso* forgeait sa légende. Dès l'année 1705, on le voit

ainsi officier à l'abri d'un prête-nom, dans les coulisses du S. Angelo. Une poignée d'années plus tard, à l'automne 1713, il apparaît pour la première fois de manière officielle dans ce théâtre, mais en simple qualité d'*impresario*. L'ambiguïté est encore telle qu'il demeure aujourd'hui impossible de reconstituer le cheminement de cette apparition et de déterminer la réalité des fonctions du musicien-entrepreneur au sein de ce théâtre qui allait devenir son fief vénitien. L'histoire nous a toutefois légué trois certitudes à propos de cette saison originelle.

Première certitude, c'est effectivement au cours de l'automne 1713 que Vivaldi prend en charge personnellement et officiellement la gestion du S. Angelo en qualité d'*impresario*. Deux années plus tard, en signant l'avertissement au lecteur de l'opéra *Lucio Papirio*, représenté au cours de la saison de carnaval 1715, le compositeur-*impresario* rappellera en effet s'être «employé au divertissement du public» du S. Angelo depuis deux années, c'est-à-dire depuis 1713. Une affirmation qui, imprimée dans un document public bénéficiant d'une large diffusion, n'est pas sujette à caution. La preuve de ce début d'activité nous est d'ailleurs fournie par la dédicace du livret de *Rodomonte sdegnato*, opéra de Michelangelo Gasparini donné au S. Angelo

au cours du carnaval 1714. Vivaldi la signa lui même, agissant ainsi ouvertement comme *impresario* du théâtre. Plusieurs documents officiels viennent en outre établir la réalité de cette prise de fonction. Le premier, datant de la saison d'automne 1713, atteste non seulement de l'activité de Vivaldi comme *impresario* du S. Angelo mais également de la facilité avec laquelle le *Prete Rosso* avait adopté les pratiques peu scrupuleuses de la fonction : dans un acte extrajudiciaire établi le 18 novembre 1713, Zuane Gallo, *impresario* du Teatro di Palazzo de Vérone, lui reprochait en effet de lui avoir frauduleusement «soustrait» le castrat Giovanni Battista Minelli, et d'avoir ainsi compromis sa saison d'opéra en le privant de l'un de ses principaux chanteurs. Il semble que Vivaldi, désireux de s'attacher les services du brillant *musicò*, n'ait pas hésité à recourir à des procédés relevant de la concurrence déloyale dès sa première saison d'activité... Le second document, émanant des archives fiscales vénitienne et daté du 22 février 1714, confirme que Vivaldi exerçait effectivement les fonctions d'*impresario* à cette époque puisqu'il avait alors la jouissance de la *Casa del Teatro*, maison attenante au théâtre mise à la disposition du titulaire de ces fonctions. La demeure était alors occupée par «*diverses créatures*» qui assuraient sous serment aux vérificateurs ne payer aucun loyer... L'histoire reste toutefois muette sur ces créatures et sur les motifs de leur présence à

titre gracieux dans cette dépendance du théâtre de Vivaldi...

Deuxième certitude à propos de cette première saison, l'opéra *Orlando furioso* qui devait l'inaugurer à partir du 7 novembre 1713, n'était pas attribué par son livret à Vivaldi mais au jeune compositeur Giovanni Alberto Ristori. Troisième certitude, l'œuvre remporta un succès exceptionnel, en forme de triomphe : près de quarante représentations saluèrent en effet ce premier opéra produit par Vivaldi au S. Angelo, chiffre remarquable pour l'époque, loin devant les célèbres vingt-sept représentations de l'*Agrippina* de Haendel en 1710...

1713 : ORLANDO PRIMO

Plusieurs causes contribuèrent à cet éclatant succès. La première d'entre elles fut, à l'évidence, le livret ingénieux de Grazio Braccioli, fable héroïco-magique inspirée des récits de l'Arioste. Avec ce livret qui, pour la première fois depuis les premières adaptations lyriques des chants de l'Arioste au *seicento*, fusionnait en une seule et même épopée le drame d'Orlando et la tragédie d'Alcina, Braccioli donnait aux personnages de la légende une vie et un relief stupéfiants, menant l'action sur un rythme haletant et explorant les sentiments jusque dans leur moindre palpitation. L'extraordinaire richesse dramatique recélée par cette œuvre était en outre soutenue par un déploiement de fastes scénographiques

qui contribuèrent grandement à la réussite de l'entreprise.

D'autre part, ce spectacle dramatique et visuel était animé par une troupe de chanteurs illustrant, déjà, les goûts sûrs et inspirés de l'*impresario* Vivaldi. Pour sa première distribution vénitienne, le *Prete Rosso* avait en effet su réunir un plateau vocal contrasté, capable de rivaliser sans peine avec la troupe renommée qui se produisait au même moment sur la scène du S. Giovanni Grisostomo. Aux côtés de deux chanteuses présentes dans la distribution d'*Ottone in villa*, Maria Giusti et Margherita Faccioli, la troupe du S. Angelo comportait de jeunes talents peu ou pas connus et des vedettes confirmées. La plus fameuse était sans conteste la basse Anton Francesco Carli, interprète du rôle-titre. Artiste exigeant et comédien talentueux, Carli était doté d'une tessiture particulièrement étendue et de moyens exceptionnels, affrontant avec aisance grands intervalles et changements de registre. Un profil idéal pour incarner le magistral Orlando dessiné par Braccioli et animé par une mystérieuse plume musicale.

Mystérieuse car malgré l'attribution de la musique d'*Orlando furioso* à Giovanni Alberto Ristori par le livret imprimé, le doute persiste sur la paternité musicale de l'œuvre originale de 1713. Tout est ici troublant, à commencer par la décision de Vivaldi d'abandonner à un jeune compositeur inconnu la composition de l'œuvre

marquant ses débuts vénitiens : comment ne pas s'étonner en effet que le *Prete Rosso*, six mois à peine après la représentation à Vicence de son premier opéra officiel, ait ainsi abandonné la vedette de sa première saison vénitienne à Giovanni Alberto Ristori, obscur jouvenceau âgé d'à peine vingt ans, dont le premier opéra venait tout juste d'être représenté au Teatro degli Obizzi de Padoue? D'autant que rien dans le *dramma pastorale Pallade trionfante in Arcadia* de ce parfait novice, créé au cours de l'été 1713 et repris au S. Samuele de Venise durant cette même saison d'automne, n'annonçait en Ristori un phénomène susceptible d'embraser sur son seul nom la scène du S. Angelo. Le trouble s'accroît à l'examen du manuscrit partiellement conservé de cet *Orlando furioso*, qui comporte la version de 1713 et sa révision en profondeur proposée au public du même théâtre un an après la création triomphale. Cet examen révèle en effet d'étonnantes similitudes entre le style de Ristori et le style de Vivaldi dans ses œuvres contemporaines et l'accumulation de ces indices troublants évoque l'idée d'une entrée en scène déguisée du compositeur-*impresario*, avec le jeune Ristori dans le rôle du masque. Hypothèse séduisante qui ouvre la voie à deux alternatives : celle d'un Ristori simple plume de paille, ayant prêté à Vivaldi son seul nom, et celle d'un Ristori collaborateur de Vivaldi, ayant activement participé à la composition de l'œuvre originale avant

d'en assumer officiellement l'exclusive paternité. La supposition est, dans les deux cas, pleinement compatible avec la psychologie vivaldienne telle que nous la connaissons : au lendemain de ses débuts officiels avec *Ottone in villa*, enfin parvenu au terme des longs prolégomènes de sa carrière lyrique, il est en effet parfaitement vraisemblable que Vivaldi ait été tenté de rôder ses nouveaux idiomes à Venise, sous le voile protecteur d'un prête-nom. Si l'hypothèse était vérifiée, le calcul du *Prete Rosso* aurait été des plus habiles compte tenu du triomphe rencontré par ce mystérieux *Orlando*...

1714 : ORLANDO RINNOVATO

C'est d'ailleurs bien évidemment ce triomphe qui devait le conduire, dès l'année suivante, à réviser lui-même en profondeur la partition originale, procédant à une large réécriture et au remplacement de la grande majorité des airs. Révision drastique destinée tout à la fois à combler un public friand de renouvellement, à permettre au compositeur de laisser libre cours à son inspiration et à satisfaire une troupe profondément modifiée. Seuls Carli et Elisabetta Denzio conservaient en effet leur rôle pour cette reprise, tous les autres personnages se voyant dotés de nouveaux serviteurs. La robe d'Angelica était ainsi passée par Margherita Gualandi, la star du S. Angelo, pour laquelle Vivaldi venait d'écrire le rôle de la sorcière Ersilla dans son *Orlando finto*

pazzo, et qui serait, cinq ans plus tard à Mantoue, son Teuzzone et son Manlio. Pour le rôle d'Alcina, Vivaldi choisissait Anna Maria Fabbri et pour celui de Ruggiero, le délicat Andrea Pacini. Medoro devait échoir à Girolama Valsecchi et Astolfo à Francesco Natali.

Tant musicalement que vocalement, l'exceptionnelle tentative de fusion entre tradition et modernité théâtrale que représentait cet *Orlando furioso* était ainsi dotée de nouveaux atours somptueux ! Si les sources sont muettes sur l'accueil qui fut réservé à cette reprise, sa puissance dramatique et sa richesse musicale lui ouvrit en tout cas les portes d'une belle carrière en Europe centrale. Surtout, remise une fois de plus sur le métier treize ans plus tard, dotée d'un florilège d'airs nouveaux et servie par un paladin devenu contralto, elle donnerait naissance à un nouvel *Orlando*. Celui-là même qui symbolise aujourd'hui l'opéra vivaldien.

Orlando misterioso avait ouvert la voie à *Orlando triumphans* !

Frédéric Delaméa,
juillet 2012

SYNOPSIS

L'action se déroule sur l'île d'Alcina, lieu enchanté où la magicienne a établi son pouvoir en dérobant les cendres de Merlin. Celles-ci, précieusement déposées dans une urne, sont enfermées dans le temple d'Hécate infernale, sous la garde de l'invulnérable Aronte. Alcina a accueilli en son château la belle Angelica, fille du roi de Cathay. Éprise de Medoro mais poursuivie de ses assiduités par le paladin Orlando, Angelica a fui les ardeurs de ce dernier et perdu la trace de son amant bien-aimé. Au moment où débute le drame, Orlando, chargé par son mentor Malagigi de reprendre possession des cendres de Merlin afin de détruire le pouvoir d'Alcina, arrive sur l'île enchantée. Astolfo, fidèle compagnon d'Orlando, s'y trouve déjà, victime de l'amour pervers de la magicienne. Ruggiero et sa maîtresse Bradamante, autres fidèles du paladin, s'apprentent à y poser le pied.

Acte I

Angelica confie à Alcina son désespoir d'avoir perdu Medoro. La magicienne lui promet de le lui rendre et de la protéger de la passion d'Orlando. Celui-ci, après avoir rencontré Alcina et Astolfo, retrouve Bradamante, partie à la recherche de Ruggiero. La fière amazone ayant appris que Ruggiero avait été attiré sur l'île par un sortilège d'Alcina, affirme sa détermination à braver la magicienne grâce à l'anneau magique que lui a confié la fée Melissa. Orlando, resté seul, médite sur sa mission et affirme sa résolution dans une solennelle déclaration.

Au même moment, Medoro, blessé, vient s'échouer sur le rivage de l'île et est ramené à la vie par Alcina. Orlando découvre Angelica et Medoro, mais sa jalousie s'estompe rapidement grâce aux mystifications de l'habile magicienne. Angelica achève de tromper son adorateur par une déclaration langoureuse qui plonge à son tour Medoro dans les affres de la jalousie.

Restée seule, Alcina voit descendre du ciel un hippogriffe, monté par le chevalier Ruggiero. Charmée par le nouveau venu, elle le séduit en lui faisant boire un philtre d'amour. Bradamante, qui survient peu après, et que Ruggiero envoûté ne reconnaît pas, s'enfuit, désespérée, laissant Alcina savourer la capture de sa nouvelle proie.

Acte II

Alcina poursuit avec Astolfo un jeu de séduction pervers, conduisant ce dernier à se ranger aux côtés de Bradamante pour se venger de la magicienne. Ruggiero, dont l'envoûtement a été brisé grâce à l'anneau magique, comprend sa trahison et implore le pardon de sa belle, qui l'abandonne cependant à son désespoir. Orlando tente vainement de le consoler. Angelica retrouve Medoro auquel elle promet un proche hymen, assurant n'avoir plus à craindre Orlando. De fait, aidée par Alcina, la perfide convainc son adorateur de pénétrer dans une montagne ensorcelée, au prétexte d'y recueillir pour elle une eau de jouvence ardemment convoitée. Orlando se laisse facilement convaincre malgré les véhémentes mises en garde d'Astolfo et se retrouve emprisonné dans une caverne sans issue.

Pendant ce temps, Bradamante et Ruggiero se retrouvent et se réconcilient, tandis qu'Angelica et Medoro célèbrent avec faste leur hyménée dans une vaste clairière, sous le regard protecteur mais envieux d'Alcina. Les époux gravent leur serment d'amour sur le tronc d'un laurier et d'un myrte, puis s'éloignent au moment où Orlando, parvenu à s'extraire de la caverne enchantée, arrive dans le sous-bois. La vue des époux et la découverte des inscriptions sur le tronc des arbres le fait basculer dans la folie.

VIVALDI EDITION | THE OPERAS

Through one of those paradoxes so characteristic of musical history, Vivaldi's output still remains largely unknown, despite the meteoric rehabilitation it has enjoyed over the last fifty years. For, like a deforming prism, the extraordinary success achieved by a small number of concertos has eclipsed whole sections of the Venetian master's protean oeuvre, with the result that he is now a prisoner of his own image as an instrumental composer. An astonishing whim of fate in the case of a composer who, even though he was the uncontested master of the concerto in his own time, nonetheless devoted the main part of his career to opera.

The slow process of rediscovery of Vivaldian opera in fact parallels the composer's own biography, since Vivaldi began his public career far from the theatre, combining his teaching duties at the Ospedale della Pietà with appearances as a freelance violinist. But right from the start, Vivaldi gave clear evidence that he was irresistibly attracted to the voice and to the theatre, in works whose every movement, conceived as a true dramatic *scena*, already heralded a master of the *dramma per musica*. A master who was first revealed in 1713, the year of the premiere at Vicenza of *Ottone in villa*, his first known opera, the springboard to one of the most outstanding operatic careers of the settecento in Italy. From this date onwards, for almost thirty years, Vivaldi ranged all over northern Italy, mounting his operas throughout the Veneto, but also in Florence, Milan, Mantua, Pavia, Reggio Emilia, and Rome. His works were soon performed abroad and raided by illustrious European composers to nourish their own compositions.

Between 1713 and 1741 Vivaldi brought forth a colossal output, the most important remnants of which are preserved in the Biblioteca Nazionale Universitaria in Turin.

Musicological research has to date identified forty-nine opera libretti set by Vivaldi and linked him with absolute certainty to sixty-seven different productions. These figures, including revivals and arrangements, make him, along with Alessandro Scarlatti, the most prolific opera composer of his time.

The length and sheer productivity of Vivaldi's career as a composer of operas attest to the considerable acclaim his works encountered, despite a number of resounding failures. There is abundant evidence of his success, not least in the number of prestigious commissions he received from celebrated theatres. Many of his contemporaries, too, were unstinting in their praise of his operas.

Although Vivaldi did not implement reforms in the opera of his time comparable to the changes he imposed in the instrumental domain, he still strongly asserted his own originality over and above the conventions and codes of the *dramma per musica*. First of all by the exceptional dramatic inspiration he achieved in his compositions. Then by the inimitable character of his arias, transcending the often vilified plan of the *aria da capo* thanks to that same melodic invention, instrumental colour and rhythmic vitality that make his concertos and sonatas such unique, immediately recognisable works.

By restoring this essential aspect of his genius to the composer of the celebrated *Four Seasons*, the revelation of the Turin manuscripts will ensure the rehabilitation of an important part of his contribution to our common musical heritage.

Frédéric Delaméa

A NEW OPERA BY VIVALDI: REDISCOVERY AND RECONSTRUCTION

THE REDISCOVERY

Let's start at the beginning: Vivaldi and his father Giovanni Battista became impresarios of the Teatro S. Angelo in Venice during the Carnival season of 1713. Between then and 1715, Vivaldi put on six operas:

- 6 November 1713: *Orlando furioso*, music: Alberto Ristori, libretto: Grazio Braccioli
- 20 January 1714: *Rodomonte sdegnato*, music: Michel'Angelo Gasparini, libretto: Grazio Braccioli
- 10 November 1714: *Orlando finto pazzo*, music: Antonio Vivaldi, libretto: Grazio Braccioli
- 1 December 1714: *Orlando furioso*, music: [?], libretto: Grazio Braccioli
- [?] January 1715: *Lucio Papirio*, music: Luca Predieri, libretto: Antonio Salvi
- 12 February 1715: *Nerone fatto Cesare*, pasticcio with music by Vivaldi, libretto: Matteo Noris

For many years, scholars believed that the *Orlando furioso* of 1714 was also an opera by Ristori; it was surmised that Vivaldi, in his role as impresario, had sought to repeat the huge success enjoyed by the 1713 *Orlando* (more than forty performances, as Braccioli proudly declared in his subsequent librettos) by reviving

it with minimal alterations to the musical substance. It must be said that the state of the sources was not a great help to anyone wishing to investigate the opera's paternity: the libretto of the 1714 *Orlando* does not contain the composer's name, unlike its 1713 counterpart, which is clearly attributed to Ristori; the score of Ristori's *Orlando* of 1713 is now lost, thus depriving us of the possibility of a direct comparison; and finally, the score of the 1714 *Orlando* has come down to us in an extremely problematic and chaotic manuscript, which until today has always perplexed musicologists: shorn of its third act, written in various hands – including those of Vivaldi and his father Giambattista – and bedevilled with insertions of new materials, crossings-out, and deletions. In short, this manuscript was for many years regarded as an opera by Ristori that Vivaldi and his entourage had modified in order to restage it. Even Peter Ryom opted to include it in the appendix of his catalogue with the number RV Anh. 84 and under the name of Alberto Ristori, listing the sections that were in Vivaldi's hand but suspending judgment on the authenticity of those sections and of others. Thus the manuscript of the 1714 *Orlando*, though in full view of all at the Biblioteca Nazionale in Turin,

remained for decades in the limbo of musicological judgment.

I have always thought that the case of RV number Anh. 84 called for a serious and thorough review. Reinhard Strohm – the leading expert on eighteenth-century opera – had already tackled the problem of the ‘Orlandos’ of 1713-14 in his fundamental study *The Operas of Antonio Vivaldi*, coming to the conclusion that the *Orlando* of 1714 was in effect a new opera in comparison to Ristori’s of the previous year. Analysis of the manuscript, the librettos and the concordances reveal that Vivaldi had already added various arias of his own composition to Ristori’s opera during the numerous repeat performances in 1713 in order to ‘freshen up’ the production: by the time the 1713 work reached the end of its run it was already a pasticcio by Vivaldi-Ristori. When Ristori left Venice, Vivaldi embarked on a complete revision of the opera: using the old manuscript with its existing modifications as the basis for his work, he deleted nearly all of Ristori’s arias, unstitching the gatherings containing them and replacing them with new compositions of his own. He made extensive changes to the recitatives, which he had already modified to some extent in 1713, and cut many passages out. Finally, he interpolated new music taken from his two previous operas, *Ottone in villa* RV 729 and *Orlando finto pazzo* RV 728. In this

way he further transformed the manuscript of Ristori’s *Orlando*, which he had already made into a pasticcio by including some of his music in 1713, into a work completely his own. Some of these newly composed pieces were subsequently taken over, with modifications, into the *Orlando* of 1727, further proof that the 1714 *Orlando* had now become an opera by Vivaldi himself. Looking at the work in this new light, we can easily understand why Vivaldi kept this manuscript in his personal archive along with his authentic compositions: he would have had no reason to conserve it if it had been the work of another composer. And so *Orlando 1714* now emerges from the appendix of the Vivaldi catalogue to join the authentic works.

THE RECONSTRUCTION

The *Orlando* of 1714 is thus the third opera composed by Vivaldi, after *Ottone in villa* and *Orlando finto pazzo*, in a short and intensive period of work attested by the musical cross-pollination from one piece to another. But today, unfortunately, the work is incomplete: not only is its third act missing, but there are also a number of arias that lack important parts. This state of affairs is explained by the chaotic and tumultuous genesis of the opera: what began with the progressive grafting of arias by Vivaldi onto the body of Ristori’s work continued with the insertion of new music when singers were

replaced, and ended with almost all the arias being rewritten.

Not wanting to burden the world with new pasticcios, I rejected out of hand the idea of reconstructing the missing third act. However, I did set out to tackle the problematic status of the incomplete arias, some of which are autograph, and the lost arias from the first and second acts. In practice, many of the new arias Vivaldi composed to replace the old ones by Ristori have survived only as a basso continuo part with occasional indications of the vocal and violin lines. Why is this? Certainly because Vivaldi was in a hurry and gave his originals to the copyist or to the singers so that they could learn their parts, limiting himself to copying only the continuo line and the vocal entries into his score: this was sufficient to enable him to accompany and direct from the harpsichord. (cf p.11, 'E' la brama in chi ben ama', autograph)

Then there is another group of arias that do not appear in the manuscript: some of these were recyclings by Vivaldi himself of pieces from *Ottone in villa* and *Orlando finto pazzo*; others must now be regarded as lost. Faced with this complicated situation, Frédéric Delaméa and I decided to formulate the following hypotheses of reconstruction:

ORLANDO 1714. INCOMPLETE OR LOST ARIAS: CURRENT STATUS AND HYPOTHESES OF RECONSTRUCTION

Act, scene	Character	Title	Status	Hypothesis of reconstruction
I.1	Angelica	‘Vorria la mia speranza’	[Allegro], 12/8, G major, basso continuo (BC) only, autograph	Reconstruct vocal line and string parts
I.2	Alcina	‘Se fedele serbi affetto’	[Allegro], 2/4, D minor, BC and start of vocal line only, copy by Giambattista Vivaldi (GBV)	Reconstruct vocal line and string parts
I.3	Astolfo	‘La fè, l’amor che ho in sen’	[Allegro], 2/4, A minor, BC and start of vocal line only, copy by GBV	Reconstruct using ‘Che fé, che amor’ from <i>Ottone in villa</i> , I.9
I.7	Medoro	‘Se trova il lume la farfalletta’	[Allegro], 12/8, D major, BC and start of vocal line only, copy by GBV	Reconstruct vocal line and string parts
I.8	Angelica	‘Tu sei degl’occhi miei’	[Allegro], 4/4 and 3/8, A major, BC and start of vocal line only, copy by GBV	Reconstruct vocal line and string parts
I.9	Medoro	‘E’ la brama in chi ben ama’	[Allegro], 3/8, G major, BC and start of vocal line only, autograph. The original text ‘Belle aurette, fresche erbettes’ – absent from the libretto – was written out in full by Vivaldi under the stave of the continuo part	Take from <i>Ottone in villa</i> , III.1, ‘Tutto sprezzo e trono e impero’
[I.11 bis]	Ruggiero	‘Non muore il fiore’ [?]’	[Allegro], 3/8, D minor, incomplete, BC only, autograph	Reconstruct vocal line and string parts

I.12	Alcina	'Per lo stral che vien da' rai'	[Allegro], 3/8, D major, only 11 bars of introduction for BC, autograph. Aria identical to <i>Orlando finto pazzo</i> , II.4	Take from <i>Orlando finto pazzo</i> , II.4
I.13	Bradamante	'Amerò costante sempre'	[Allegro], 2/4, G major, incomplete, BC only, autograph	Take from <i>Ottone in villa</i> , II.5
II.2	Alcina	'Chi seguir vuol la costanza'	Absent from MS but concordant with <i>Ottone in villa</i> , I.5	Take from <i>Ottone in villa</i> , I.5
II.7 [recte II.6]	Medoro	'Io sembro appunto'	Absent from MS but taken from <i>Ottone in villa</i> , II.11	Take from <i>Ottone in villa</i> , II.1
II.7	Angelica	'Tu lasciarmi? Tu morir?'	Absent from MS	Replace by 'Spietato oh Dio perché?', 1713, by Ristori [?]
II.12	Ruggiero	'Torni il vezzo sul tuo volto'	Absent from MS	Replace by 'Cara sposa or nel mio petto' ['Per il Minelli'], complete, 1713, by Vivaldi
II.12 [bis]	Bradamante	'Amor a me nel cuor'	Absent from MS	Replace by 'Grazie ed amori', complete, 1713, authorship doubtful [Vivaldi or Ristori?]
II.14	Alcina	'Quella stella che amor fa più bella'	Absent from MS	Use 'Amaranto ch'eterno hai il suo vanto', complete, 1713, by Vivaldi

As may be seen from this table, the only lacunae in the manuscript concern the aria 'Tu lasciarmi? Tu morir?' (I.8), which exists in no surviving source and has been replaced by the aria 'Spietato oh Dio perché?' (possibly by Ristori) from the same scene in the 1713 version, and the aria 'Amerò costante sempre' (I.13), of which only the continuo part has survived. Since this posed too many risks for a credible reconstruction, we replaced it by an aria from *Ottone in Villa*. Otherwise, all interpolations from *Ottone* or *Orlando finto pazzo* are those made by Vivaldi himself.

There remained the thorny problem of the arias that have come down to us in the form of a continuo part and little more (I.1, I.2, I.3, I.7, I.8, I.11): should we attempt to reconstruct them, accepting the risks of adding spurious material, or abandon them and replace them by arias from other operas of the period, substituting the words of the lost pieces? In general, I am against reconstructions of lost music and I prefer to present a fragment in the state in which it has come down to us. But in this case the fragmentation was horizontal, not vertical: what was missing was not whole blocks of music but a few lines of a composition that had survived in part. It was rather like a painting whose colours have faded, leaving a faint but still perceptible trace. Those fragments have always seemed very precious to

me: they supply the theme of the aria, the key, the metre, the character. To have abandoned these Vivaldian fragments entirely new to our ears would have signified failure. On the other hand, to have taken music from other operas would have meant creating an artificial pasticcio. And so I chose the toughest, but also the most Vivaldian route: to recompose the missing parts of the incomplete arias, placing myself in the position of the pupil whom the master has left with only his sketches and who must produce a finished painting from them. My assiduous frequentation of the Maestro, my love for his music, and my familiarity with his compositional processes did the rest.

Almost two years have gone by since I began work on the rediscovery of this *Orlando*. It is with great pride that we are now able to present the world with a new opera by Vivaldi: a precious, powerfully expressive work, a testimony to his first period of operatic composition, and a reservoir of great ideas for the future.

Federico Maria Sardelli

There is no Sinfonia in the manuscript. We have chosen to use the Concerto RV 781, a work contemporary with *Orlando furioso* 1714 and probably originally intended for an opera but rarely heard today.

ORLANDO MISTERIOSO

The operatic output of Vivaldi abounds in shadowy areas and mirror puzzles. By exhuming the score of the anonymous *Orlando furioso* performed at the Teatro S. Angelo in Venice in 1714 and officially attributing it to the Prete Rosso, Federico Maria Sardelli has simultaneously shed light on one of the former and solved one of the latter.

Orlando furioso? The title of the work thus rediscovered immediately calls forth a question: is not Vivaldi's most famous opera, the one most often performed and recorded in modern times, already a certain *Orlando furioso*, written for Venice in the autumn of 1727? Indeed it is. And now we must take into account a second *Orlando furioso* by the composer! The first one chronologically, which now stands revealed as both the matrix for the second and a masterpiece in its own right. An opera that, at a stroke, casts a new light on the magisterial work of 1727 and on the operatic beginnings of the celebrated Venetian.

VIVALDI THE IMPRESARIO

Few composers of opera have taken their first steps in surroundings as mysterious as Vivaldi in Venice at the dawn of the eighteenth century. It is almost as if, even then, the Prete Rosso was already forging his legend. As early as 1705,

we find him composing in the shadows at the S. Angelo, hiding behind a frontman. A few years later, in the autumn of 1713, he makes his first official appearance in the same theatre, but then only in the role of an impresario. The ambiguity of the sources is such that even today it is impossible to reconstruct the path by which he achieved this position and to determine the true nature of his functions as musician-entrepreneur at the Teatro S. Angelo, which was to become his fief in Venice. However, history has left us three incontrovertible facts concerning that first season.

The first is that it was definitely during the autumn of 1713 that Vivaldi personally and officially took over the management of the S. Angelo as its impresario. Two years later, when he signed the preface of the opera *Lucio Papirio*, performed in the Carnival season of 1715, the composer-impresario remarked that he had been 'employed in the entertainment of the public' of the S. Angelo for the past two years, that is, since 1713. An assertion that, printed in a widely diffused public document, cannot be placed in doubt. In any case, further proof of the start of his activity comes from the dedication of the libretto of *Rodomonte sdegnato*, an opera by Michelangelo Gasparini given at the S. Angelo during the 1714 Carnival. Vivaldi signed

this himself, thus acting openly as the impresario of the theatre. And several official documents provide corroborative evidence. The first, dating from the autumn 1713 season, testifies not only to the fact that he was managing the S. Angelo but also to the ease with which the Prete Rosso had adopted the unscrupulous practices associated with the profession: in an extrajudicial document drawn up on 18 November 1713, Zuane Gallo, impresario of the Teatro di Palazzo of Verona, accused him of having fraudulently ‘spirited away’ the castrato Giovanni Battista Minelli and thereby compromised Gallo’s opera season by depriving it of one of its principal singers. It would seem that Vivaldi, in his wish to engage the brilliant *musicco*, did not hesitate, right from his first season, to use procedures smacking of unfair competition . . . The second document, which comes from the Venetian fiscal registers and is dated 22 February 1714, reveals that Vivaldi had the use at that time of the *Casa del Teatro*, a house adjoining the theatre which was made available to the person exercising the functions of impresario. The building was then occupied by ‘various creatures’ who swore under oath to the inspectors that they paid no rent. But history tells us no more about the ‘creatures’ and the reasons for their rent-free presence in this dependency of Vivaldi’s theatre . . . Our second certainty concerning this first season is that the opera *Orlando furioso*, which

launched it on 7 November 1713, was not attributed to Vivaldi by its libretto but to the young composer Giovanni Alberto Ristori. And the third incontrovertible fact is that the work in question enjoyed exceptional success, indeed a triumph: the first opera staged by Vivaldi at the Teatro S. Angelo achieved a run of nearly forty performances, a remarkable figure for the period, far more than the celebrated twenty-seven performances chalked up by Handel’s *Agrippina* in 1710.

1713: ORLANDO PRIMO

There were several reasons for this dazzling success. The first was clearly the ingenious libretto by Grazio Braccioli, a heroic-magical fable based on stories from Ariosto. With this libretto which, for the first time since the early operatic adaptations of Ariosto’s epic *Orlando furioso* in the seventeenth century, combined in a single plotline the drama of Orlando and the tragedy of Alcina, Braccioli gave the characters of the legend astonishing relief and vitality, keeping the action going at a breathless pace and exploring the protagonists’ feelings down to the slightest palpitation. And the extraordinary dramatic richness of the work was supported by the deployment of a degree of splendour in the staging that greatly contributed to the success of the undertaking.

Moreover, this dramatic and visual spectacle was animated by a company of singers who

already illustrated the sure and inspired taste of Vivaldi the impresario. For his first Venetian cast, the Prete Rosso succeeded in assembling a contrasted group of personalities easily capable of rivalling the renowned troupe that was appearing at the same moment on the stage of the Teatro S. Giovanni Grisostomo. His company at the S. Angelo also contained two female cast members from *Ottone in villa* in the persons of Maria Giusti and Margheritta Faccioli. To accompany them, Vivaldi now called on a combination of little-known or unknown young talents and established names like the bass Anton Francesco Carli, who played the title role. An artist of high standards and a talented actor, Carli was gifted with a particularly extended tessitura and outstanding vocal resources that enabled him to tackle wide intervals and changes of register with ease. An ideal profile to impersonate the magisterial Orlando sketched out by Braccioli and brought to life by a mysterious musical pen. Mysterious, for – despite the attribution of the music of *Orlando furioso* to Giovanni Alberto Ristori in the printed libretto – doubts still persist as to the musical paternity of the original work of 1713. Everything about this situation is unsettling, beginning with Vivaldi's decision to abandon to an unknown young composer the composition of the work the work that marked his Venetian debut: how can one not find it amazing that the Prete Rosso, scarcely six months

after the premiere in Vicenza of his first official opera, should hand over the limelight for his first Venetian season to Giovanni Alberto Ristori, an obscure youth barely twenty years old, whose first opera had just been staged at the Teatro degli Obizzi in Padua? Especially as nothing in this total novice's *dramma pastorale Pallade trionfante in Arcadia*, premiered in the summer of 1713 and revived at the S. Samuele in Venice during that same autumn season, announced Ristori as a phenomenon likely to set the stage of the S. Angelo alight on the strength of his name alone. The disquiet increases when one examines the partially conserved manuscript of this *Orlando furioso*, which comprises the version of 1713 and the thorough revision of it presented to the public of the same theatre a year after the triumphant creation. For such examination reveals astounding similarities between Ristori's style and the style of Vivaldi in his works of the period. The accumulation of these unsettling indications suggests the idea of a disguised entrance of the composer-impresario, with the young Ristori in the role of the mask. This attractive hypothesis opens the way to two alternatives: either Ristori was a mere straw man who had simply lent Vivaldi his name, or he was a collaborator of Vivaldi's who took an active part in the composition of the original work before officially assuming exclusive paternity of it. Either supposition is wholly compatible with Vivaldian

psychology as we know it: it is perfectly plausible that, having at last reached the end of the long prolegomena to his operatic career and made his formal debut with *Ottone in villa*, Vivaldi may have been tempted to try out his novel idioms in Venice under the protecting veil of a frontman. If this hypothesis proves out to be correct, then his strategy was extremely well thought out, in view of the triumph this mysterious *Orlando* met with ...

1714: ORLANDO RINNOVATO

And of course it was that very triumph that was to prompt him, no later than the following year, to make a far-reaching revision of the original score, rewriting large sections and replacing the great majority of the arias. A drastic revision intended simultaneously to satisfy an audience eager for novelty, to allow the composer to give free rein to his inspiration, and to provide scope for a radically renewed cast. For only Carli and Elisabetta Denzio retained their roles for this revival, while all the other characters were assigned new incumbents. Thus Angelica's costume was retailored for Margherita Gualandi, the star of the *S. Angelo*, for whom Vivaldi had just written the role of the sorceress Ersilla in his *Orlando finto pazzo*, and who would be his Teuzzone and his Manlio in Mantua five years later. For the role of Alcina, Vivaldi selected Anna Maria Fabbri, and for that of Ruggiero, the delicate Andrea Pacini.

Medoro went to Girolama Valsecchi and Astolfo to Francesco Natali.

Hence the exceptional attempt to merge theatrical tradition and modernity that this *Orlando furioso* represented was clothed in sumptuous new garments, both musical and vocal. Although the sources are silent about how the revival was received, the dramatic power and musical riches of this version gained it a substantial career in central Europe. Above all, when it returned to the composer's drawing board thirteen years later, to be endowed with a host of new arias and served by a paladin now transformed into a contralto, it was to give birth to a new *Orlando* – the very work that symbolises Vivaldian opera today.

Orlando misterioso had opened the way for *Orlando triumphans!*

Frédéric Delaméa
July 2012

SYNOPSIS

The action is set on the island of Alcina, an enchanted place of which the sorceress has gained control by stealing the ashes of Merlin. These are now in an urn conserved in the temple of infernal Hecate, and jealously guarded by the invulnerable Arontes. Alcina has offered the hospitality of her palace to the beautiful Angelica, daughter of the king of Cathay. Angelica is in love with Medoro but pursued by the attentions of the paladin Orlando, whose ardours she has fled, at the same time losing touch with her beloved. As the drama begins, Orlando, whose mentor Malagigi has instructed him to take possession of Merlin's ashes in order to destroy Alcina's power, has just arrived on the enchanted island. Astolfo, Orlando's faithful companion, is already there, having fallen victim to the sorceress's perverse love. Ruggiero and his spouse Bradamante, who are also followers of the paladin, are about to land.

Act I

Angelica confides to Alcina her despair at having lost Medoro. The sorceress promises to restore him to her, and to protect her from the passion of Orlando. The latter, after meeting Alcina and Astolfo, encounters Bradamante who is seeking Ruggiero. The proud female warrior, having learnt that Ruggiero has been attracted to the island by one of Alcina's spells, declares her determination to defy the sorceress with the aid of the magic ring given her by the fairy Melissa. Orlando, now alone, reflects on his mission and solemnly asserts his resolution.

At the same time, the wounded Medoro is shipwrecked on the shore and is revived by Alcina. Orlando discovers Angelica and Medoro together, but his jealousy quickly fades thanks to the wiles of the cunning sorceress. Angelica finishes off the work of gulling the adoring Orlando with a

feigned declaration of love that in turn arouses pangs of jealousy in Medoro.

Alone on stage, Alcina sees a hippogriff ridden by the knight Ruggiero descending from the skies. Charmed by the newcomer, she seduces him by offering him a love potion to drink. Bradamante arrives shortly after this, but Ruggiero, bewitched, does not recognise her; she runs off in despair, allowing Alcina to savour the capture of her latest prey.

Act II

Alcina carries on a perverse game of seduction with Astolfo, driving him to side with Bradamante in order to take his revenge on the sorceress. Ruggiero, whose spell has been broken with the aid of the magic ring, realises he has betrayed his beloved and begs her forgiveness, but she abandons him to his despair. Orlando tries in vain to console him. Angelica meets Medoro once more and promises him they will soon be married, assuring him that he need no longer fear Orlando. In fact, with the help of Alcina, she treacherously persuades the adoring Orlando to climb an enchanted cliff, on the pretext that he must fetch for her an elixir of youth that she desires ardently. He is easily convinced, despite Astolfo's forceful warnings, and finds himself imprisoned in a cavern without an exit.

Meanwhile, Bradamante and Ruggiero meet up and are reconciled, whilst Angelica and Medoro hold a splendid wedding celebration in a spacious glade, under the protective but envious gaze of Alcina. The spouses carve their lovers' vows on the bark of a laurel and a myrtle, then retire just as Orlando arrives in the wood, having managed to find his way out of the enchanted cavern. Seeing the newly married couple and the inscriptions on the trees, he becomes unhinged.

VIVALDI EDITION | LE OPERE

Per uno di quei paradossi di cui solo la storia della musica conosce il segreto, l'opera di Vivaldi è, nonostante la folgorante riscoperta di cui ha beneficiato nel corso degli ultimi cinquant'anni, largamente misconosciuta. Come un prisma deformante, lo straordinario successo riscontrato da un piccolo numero di concerti ha eclissato quasi per intero la proteiforme produzione del compositore veneziano, a noi oggi essenzialmente noto come autore di musica strumentale. Sorprendente capriccio del destino nei riguardi di un musicista che, se fu maestro incontestato del suo tempo nel campo del concerto, nondimeno consacrò all'opera parte essenziale della sua carriera.

La lenta riscoperta dell'opera vivaldiana si combina del resto con la biografia del compositore, che iniziò la sua carriera lontano dai teatri, sommando al proprio incarico d'insegnante presso l'Ospedale della Pietà quello di violinista indipendente. Ma da queste prime esperienze artistiche Vivaldi lasciava percepire un'irresistibile attrazione verso la musica vocale e il teatro in opere in cui ciascun movimento, concepito come una vera e propria azione drammatica, annunciava un maestro del dramma per musica.

Questa maestria si rivelerà nel 1713 con la creazione a Vicenza di *Ottone in villa*, il suo primo lavoro teatrale conosciuto, che doveva segnare l'inizio di una delle più formidabili carriere liriche del Settecento. Da questa data, e per circa trent'anni, Vivaldi lascerà in effetti il segno in tutta l'Italia settentrionale, facendo rappresentare le sue opere in tutto il Veneto, ma anche a Firenze, Milano, Mantova, Pavia, Reggio Emilia o a Roma. Le sue opere non tarderanno ad essere rappresentate all'estero e ad essere riprese da illustri compositori europei, per alimentare le loro stesse composizioni.

Tra il 1713 e il 1741 Vivaldi darà origine a un'opera imponente, di cui la Biblioteca di Torino conserva le testimonianze più significative. Le ricerche musicologiche finora condotte hanno permesso di identificare 49 libretti d'opera messi in musica da Vivaldi e di attribuire con certezza il suo nome a 67 lavori diversi. Queste cifre, con l'inclusione di riprese e arrangiamenti, fanno di lui il compositore d'opera più fecondo della sua epoca al fianco di Alessandro Scarlatti. La durata e feconda carriera lirica di Vivaldi conferma l'importante successo raccolto dalle sue opere, nonostante qualche clamoroso insuccesso. Le testimonianze di questo consenso abbondano a cominciare dalle prestigiose richieste dei teatri più rinomati. Anche i suoi contemporanei saranno ugualmente numerosi nell'applaudire il compositore d'opera.

Se Vivaldi non riformò l'opera del suo tempo alla stessa stregua dei cambiamenti che apportò nell'universo strumentale, egli nondimeno mancò di affermare la sua originalità al di là dei codici e delle convenzioni del *dramma per musica*. Per prima cosa per l'eccezionale senso drammatico impresso alle proprie composizioni, poi per il carattere inimitabile delle sue arie, che sublimano il tanto criticato schema del *da capo* in virtù di quella stessa invenzione melodica, quel colore strumentale e quella vitalità ritmica che fanno dei suoi concerti e delle sue sonate opere uniche, riconoscibili fra tutte. Restituendo al compositore delle celebri *Quattro stagioni* questo aspetto fondamentale del suo genio la riproposta delle partiture torinesi permetterà così il recupero di una parte non trascurabile del suo apporto al patrimonio musicale comune.

Frédéric Delaméa

UNA NUOVA OPERA DI VIVALDI: RISCOPERTA E RICOSTRUZIONE

LA RISCOPERTA

Partiamo dall'origine: Vivaldi e suo padre Giovanni Battista diventarono impresari del Teatro S. Angelo di Venezia durante il Carnevale del 1713. Da quel momento fino al 1715, Vivaldi allestì 6 opere:

- 6 novembre 1713: *Orlando Furioso*, musica: Alberto Ristori, libretto: Grazio Braccioli
- 20 gennaio 1714: *Rodomonte sdegnato*, musica: Michel'Angelo Gasparini, libretto: Grazio Braccioli
- 10 novembre 1714: *Orlando finto pazzo*, musica: A. Vivaldi, libretto: Grazio Braccioli
- 1 dicembre 1714: *Orlando furioso*, musica: [?], libretto: Grazio Braccioli
- [?] gennaio 1715: *Lucio Papirio*, musica: Luca Predieri, libretto: Antonio Salvi
- 12 febbraio 1715: *Nerone fatto Cesare*, pasticcio con musica di Vivaldi, libretto: Matteo Noris

Per lunghi anni gli studiosi hanno creduto che l'*Orlando furioso* del 1714 fosse anch'esso un'opera di Ristori; si ipotizzava che l'impresario Vivaldi avesse cercato di replicare l'enorme successo che l'*Orlando* del '13 aveva riscosso (più di quaranta rappresentazioni, come dichiara

orgogliosamente Braccioli nei suoi libretti successivi) rimettendolo in scena con modifiche minime alla sostanza musicale. Lo stato delle fonti, in effetti, poco aiuta chi indaga sulla paternità di quest'opera: il libretto dell'*Orlando* del '14 non riporta il nome dell'autore, diversamente da quello del '13 che è chiaramente attribuito a Ristori; la partitura dell'*Orlando* di Ristori del 1713 è oggi perduta, togliendoci così la possibilità di un raffronto diretto; infine, la partitura dell'*Orlando* del 1714 è tramandata da un manoscritto estremamente problematico e caotico, che fino ad oggi ha lasciato perplessi gli studiosi: orbo del III atto, scritto da mani diverse – fra cui quella di Vivaldi e di suo padre Giambattista – e travagliato da inserzioni di nuovi materiali, cancellature e soppressioni. In sostanza, questo manoscritto è stato per lunghi anni liquidato come un'opera di Ristori su cui Vivaldi e il suo entourage avevano operato modifiche al fine di riproporla in scena. Ryom stesso scelse di catalogarla nell'appendice del suo *Verzeichnis* col numero RV Anh. 84, sotto il nome di Alberto Ristori, elencando le parti autografe di Vivaldi ma sospendendo il giudizio sull'autenticità di quelle parti e di altre. Il manoscritto dell'*Orlando*

1714, sotto gli occhi di tutti nella Biblioteca Nazionale di Torino, è così restato per decenni nel limbo del giudizio musicologico.

Ho sempre creduto che il numero RV Anh. 84 necessitasse una seria e approfondita revisione. Già Reinhard Strohm, nel suo fondamentale saggio *The Operas of Antonio Vivaldi*, aveva affrontato il problema degli 'Orlandi' del 1713-1714, giungendo alla conclusione che l'*Orlando* del '14 era un'opera ormai nuova rispetto a quella di Ristori dell'anno precedente. L'analisi del manoscritto, dei libretti e delle concordanze ci permette di capire che già durante le numerose repliche del 1713, Vivaldi aggiunse all'opera di Ristori diverse arie di sua composizione al fine di 'rinfrescare' la produzione: già l'*Orlando* di Ristori del 1713 arrivò alla fine delle sue rappresentazioni come un pasticcio di Vivaldi-Ristori. Quando Ristori lasciò Venezia, Vivaldi iniziò il suo nuovo lavoro di ricomposizione generale dell'opera: utilizzando il vecchio manoscritto già modificato come base di lavoro, egli sopprime quasi interamente le arie di Ristori scudandone i fascicoli e rimpiazzandoli con sue nuove composizioni. Intervenne pesantemente sui recitativi che in parte erano già stati da lui modificati già nel 1713 e ne sopprime molte sezioni. Inserì infine nuova musica tratta dalle sue due ultime opere, ossia l'*Ottone in villa*, RV 729, e l'*Orlando finto pazzo*, RV 728. In questo modo, egli trasformò

il manoscritto dell'*Orlando* di Ristori, già pasticciato con la sua musica nel 1713, in un'opera completamente sua. Alcune di queste sue nuove composizioni confluirono poi, con modifiche, nell'*Orlando* del 1727, ad ulteriore dimostrazione che l'*Orlando* del 1714 era ormai un'opera di Vivaldi. Sotto questa nuova luce, è facile comprendere perché Vivaldi conservò questo manoscritto assieme alle sue composizioni autentiche nel suo archivio privato: non avrebbe avuto motivo di conservarla, se fosse stata l'opera di un altro compositore. L'*Orlando* 1714 esce dunque dall'appendice del catalogo vivaldiano per essere inserito a pieno titolo tra le opere autentiche.

LA RICOSTRUZIONE

L'*Orlando* 1714 è dunque la terza opera composta da Vivaldi, dopo l'*Ottone* e l'*Orlando finto pazzo*, in uno stretto periodo di lavoro testimoniato dai travasi musicali dall'una all'altra. Oggi quest'opera è purtroppo incompleta: non soltanto priva del III atto, ma con diverse arie prive di parti importanti. Questo stato di cose è dovuto alla stessa genesi caotica e tumultuosa dell'opera: nata come aggiunta progressiva di arie vivaldiane sul corpo del lavoro di Ristori, continuata con sostituzioni di cantanti e nuovi apporti musicali, e terminata con la riscrittura pressoché completa delle arie.

Non mi ha sfiorato neanche un'istante l'idea di azzardarsi a ricostruire il terzo atto mancante, per non ingombrare il mondo con nuovi pasticci; ho invece cercato di affrontare il difficile stato delle arie incomplete, alcune delle quali sono autografe, e di quelle perdute, del primo e secondo atto. In pratica, molte delle nuove arie che Vivaldi compose per rimpiazzare le vecchie di Ristori, sono oggi notate solo nella parte del basso continuo, con accenni al canto o ai violini. Perché questa situazione? Sicuramente pressato dalla fretta, Vivaldi dette i suoi originali al copista oppure ai cantanti perché studiassero, limitandosi a trascrivere sulla partitura la sola linea del continuo e gli ingressi della voce: ciò era per lui sufficiente per accompagnare e dirigere dal cembalo. (cf *Orlando 1714*, I.9, *E' la brama in chi ben ama*, autografo, p.11)

Vi è poi un altro gruppo di arie che non sono presenti nel manoscritto: alcune di esse furono riutilizzate da Vivaldi stesso prendendole da *l'Ottone* e dall'*Orlando finto pazzo*; altre infine, sono attualmente da considerare perdute. Di fronte a questa complicata situazione, assieme a Frédéric Délamea abbiamo deciso di formulare queste ipotesi di recupero:

ORLANDO 1714. ARIE INCOMPLETE O PERDUTE: STATO ATTUALE E IPOTESI DI RECUPERO

Atto, Scena	Personaggio	Titolo	Stato	Ipotesi di recupero
I.1	Angelica	<i>Vorria la mia speranza</i>	[Allegro], 12/8, Sol magg., solo il Bc, autografo	Ricostruire il canto e le parti degli archi
I.2	Alcina	<i>Se fedele serbi affetto</i>	[Allegro], 2/4, Re min., solo Bc e incipit del Canto, copia di GBV	Ricostruire il canto e le parti degli archi
I.3	Astolfo	<i>La fè, l'amor che ho in sen</i>	[Allegro], 2/4, La min., solo Bc e incipit del Canto, copia di GBV	Ricostruire utilizzando <i>Che fé, che amor</i> da <i>Ottone in Villa</i> , I.9
I.7	Medoro	<i>Se trova il lume la farfalletta</i>	[Allegro], 12/8, Re magg., solo Bc e incipit del Canto, copia di GBV	Ricostruire il canto e le parti degli archi
I.8	Angelica	<i>Tu sei degl'occhi miei</i>	[Allegro], C e 3/8, La magg., solo Bc e incipit del Canto, copia di GBV	Ricostruire il canto e le parti degli archi
I.9	Medoro	<i>E' la brama in chi ben ama</i>	[Allegro], 3/8, Sol magg., solo Canto e Bc, autografo. Il testo originario <i>Belle aurette, fresche erbette</i> – non presente nel libretto – è stato interamente riscritto da Viv sotto al rigo del Bc	Si riprende da <i>Ottone</i> , III.1, <i>Tutto sprezzo e trono e impero</i>
[I.11 bis]	Ruggiero	<i>Non muore il fiore [?]</i>	[Allegro], 3/8, Re min., incompleta, solo la parte del Bc, autografo	Ricostruire il canto e le parti degli archi

I.12	Alcina	<i>Per lo stral che vien da' rai</i>	[Allegro], 3/8, Re magg., solo 11 bb. dell'introduzione per Bc solo, autografo. L'aria coincide con la stessa in <i>Orlando Finto Pazzo</i> , II.4	Si riprende da <i>Orlando finto pazzo</i> , II.4
I.13	Bradamante	<i>Amerò costante sempre</i>	[Allegro], 2/4, Sol magg., incompleta, solo il Bc, autografo	Si riprende da <i>Ottone in Villa</i> , II.5
II.2	Alcina	<i>Chi seguir vuol la costanza</i>	Non presente nel ms. ma concordante con <i>Ottone in Villa</i> , I.5	Si riprende da <i>Ottone in Villa</i> , I.5
II.7 [recte II.6]	Medoro	<i>Io sembro appunto</i>	Non presente nel ms. ma tratta da <i>Ottone in Villa</i> , II.11	Si riprende da <i>Ottone in Villa</i> , II.1
II.7	Angelica	<i>Tu lasciarmi? Tu morir?</i>	Non presente nel ms.	Rimpiazzare con <i>Spietato oh Dio perché?</i> di Ristori [?] 1713
II.12	Ruggiero	<i>Torni il vezzo sul tuo volto</i>	Non presente nel ms.	Rimpiazzare con <i>Cara sposa or nel mio petto</i> ["Per il Minelli"], di Vivaldi, completa. 1713
II.12 [bis]	Bradamante	<i>Amor a me nel cuor</i>	Non presente nel ms.	Rimpiazzare con <i>Grazie ed amori</i> , completa, 1713, dubbia [Viv o Rist?]
II.14	Alcina	<i>Quella stella che amor fa più bella</i>	Non presente nel ms.	Si riutilizza <i>Amaranto ch'eterno hai il suo vanto</i> , completa, 1713, di Viv.

Come si può vedere da questo schema, le uniche falle del manoscritto riguardano l'aria II.8 *Tu lasciarmi? Tu morir?*, che non esistendo sotto altra fonte è stata rimpiazzata con l'aria dell'anno precedente di quella stessa scena, *Spietato oh Dio perché?* che potrebbe essere di Ristori; l'aria I.13 *Amerò costante sempre* che, essendo pervenuta nel solo basso continuo, avrebbe comportato troppi rischi di ricostruzione e che è quindi stata sostituita con un'aria dell'*Ottone*. Per il resto, le importazioni dall'*Ottone* o dal *finto pazzo* sono quelle operate da Vivaldi stesso.

Rimaneva l'ardua questione delle arie pervenute nella sola linea del basso continuo e poco più: tentare di ricostruirle, assumendosi i rischi di aggiungere materiale spurio, o abbandonarle e sostituirle con arie tratte da altre opere coeve a cui sarebbero state sostituite le parole? In genere, sono contrario alle ricostruzioni di ciò che è perduto e preferisco presentare il frammento nello stato in cui è giunto a noi. Ma questa volta la frammentarietà era orizzontale, non verticale: non mancavano blocchi di musica ma mancavano alcune linee di una composizione in parte presente. È un po' come se un dipinto fosse sbiadito e ne restasse una traccia debole, ma comprensibile. Quei frammenti mi sono sempre sembrati assai preziosi: ci testimoniavano il tema dell'aria, la tonalità, il metro, il carattere.

Abbandonare queste idee vivaldiane del tutto nuove ai nostri orecchi avrebbe significato un fallimento. Per contro, trarre musica da altre opere avrebbe significato creare un pasticcio artificioso. Ho scelto dunque la strada più ardua ma più vivaldiana: ricomporre le parti mancanti delle arie incomplete, mettendomi nella condizione del discepolo che, avendogli il maestro lasciato solo gli schizzi, deve da essi trarre il quadro finito. La mia assidua frequentazione del Maestro, l'amore con cui affronto la sua musica e la dimestichezza con i suoi processi compositivi hanno fatto il resto.

Son trascorsi quasi due anni, da quando iniziai il lavoro di riscoperta di questo *Orlando*. È con orgoglio che oggi possiamo presentare al mondo una nuova opera di Vivaldi: un'opera preziosa, di possente espressività, testimone del suo primo periodo operistico e serbatoio di grandi idee per il futuro.

Federico Maria Sardelli

La sinfonia è assente dal manoscritto. Si è scelto di rimpiazzarla con il concerto RV 781, lavoro coevo di probabile origine teatrale, oggi di assai raro ascolto.

ORLANDO MISTERIOSO

L'opera lirica di Vivaldi trabocca di zone d'ombra e di giochi di specchi. Riesumando la partitura dell'*Orlando Furioso* anonimo, rappresentato al Teatro S. Angelo di Venezia nel 1714, e attribuendolo ufficialmente al Prete Rosso, Federico Maria Sardelli in un colpo solo riesce a illuminare le prime e a neutralizzare i secondi.

Orlando Furioso? Il titolo dell'opera riscoperta suscita subito un interrogativo: finora la più famosa partitura lirica di Vivaldi, quella più frequentemente rappresentata e registrata nei tempi moderni, non era già un *Orlando Furioso* scritto per Venezia nell'autunno 1727?

Certo! Bisognerà dunque d'ora in poi fare i conti con un secondo *Orlando* vivaldiano. Il primo in ordine cronologico, che ci appare come l'embrione del secondo e nello stesso tempo un capolavoro a pieno titolo. Un'opera che illumina di luce nuova non solo l'opera magistrale del 1727, ma anche gli esordi lirici del celebre Veneziano.

L'IMPRESARIO VIVALDI

Pochi compositori d'opera hanno compiuto i loro primi passi avvolti da un mistero così fitto come Vivaldi a Venezia, all'alba del Settecento. Pensare che il Prete Rosso stava già costruendo la sua leggenda! Nel 1705, lo vediamo officiare tra le quinte

del S. Angelo dietro lo schermo di un prestanome. Una manciata d'anni più tardi, nell'autunno 1713, Vivaldi compare per la prima volta in forma ufficiale in questo teatro, ma in semplice qualità d'impresario. L'incertezza è ancora tale che a tutt'oggi resta impossibile ricostruire il percorso di questo esordio e di capire le reali funzioni del musicista-impresario nell'ambito del S. Angelo, che diventerà presto il suo feudo veneziano. La storia ci ha però lasciato tre certezze su questa stagione originale.

Prima certezza è che nell'autunno 1713 Vivaldi prende in carico ufficialmente e personalmente la gestione del S. Angelo in qualità d'impresario. Due anni più tardi, firmando l'"avvertenza" al lettore dell'opera *Lucio Papirio*, rappresentata nel corso della stagione di Carnevale 1715, il compositore-impresario ricorderà di dedicarsi allo svago del pubblico del S. Angelo da due anni, cioè dal 1713. Un'affermazione che stampata su un documento pubblico destinato a larga diffusione non lascia spazio a dubbi. Altra prova di questo inizio d'attività c'è del resto fornita dalla dedica del libretto di *Rodomonte Sdegnato*, opera di Michelangelo Gasparini rappresentata al S. Angelo durante il Carnevale 1714. Vivaldi la firma anche lui, agendo quindi apertamente

come impresario del teatro. Numerosi documenti ufficiali vengono inoltre a stabilire la realtà di questa entrata in carica. Il primo, datato stagione d'autunno 1713 attesta non solo l'attività di Vivaldi come impresario del S. Angelo, ma anche la facilità con la quale il Prete Rosso aveva adottato le pratiche poco scrupolose di questo mestiere: in un atto extragiudiziario registrato il 18 novembre 1713, Zuane Gallo impresario del Teatro di Palazzo di Verona, gli rimprovera di avergli fraudolentemente sottratto il castrato Giovanni Battista Minelli, e di avere di conseguenza compromesso la sua stagione d'opera privandolo di uno dei suoi principali cantanti. Sembra dunque che Vivaldi, desideroso di assicurarsi i servizi del brillante musico, non abbia esitato a ricorrere ai metodi della concorrenza sleale fin dalla sua prima stagione di attività... Il secondo documento, proveniente dagli archivi fiscali veneziani e datato 22 febbraio 1714, conferma che Vivaldi esercitava effettivamente le funzioni d'impresario a quest'epoca perché aveva allora la disponibilità della Casa del Teatro, attigua al S. Angelo, che veniva messa a disposizione di chi esercitava queste funzioni. L'alloggio era allora occupato da *diverse creature* che assicuravano sotto giuramento ai revisori di non pagare alcun affitto... La Storia resta tuttavia muta su queste *creature* e sui motivi della loro presenza a titolo gratuito in questa *dépendance* del teatro di Vivaldi...

Seconda certezza a proposito di questa prima stagione, l'opera *Orlando Furioso* che lo doveva inaugurare a partire dal 7 novembre 1713, non era attribuita dal libretto a Vivaldi bensì al giovane compositore Giovanni Alberto Ristori. Terza certezza, l'opera riscuote un successo eccezionale, in forma di trionfo: circa quaranta rappresentazioni saluteranno in effetti questo primo dramma in musica prodotto da Vivaldi al S. Angelo: totale rimarchevole per l'epoca, di gran lunga superiore alle celebri venti rappresentazioni dell'*Agrippina* di Haendel nel 1710...

1713: ORLANDO PRIMO

Svariate cause hanno contribuito a questo brillante successo. La prima fu con tutta evidenza il libretto geniale di Grazio Braccioli, una favola magico-erotica ispirata ai racconti dell'Ariosto. In questo libretto, per la prima volta, dopo i primi adattamenti lirici dei canti ariosteschi del Seicento, Braccioli fonde in un'unica epopea il dramma d'Orlando e la tragedia di Alcina, e dona ai personaggi della leggenda una vitalità e un rilievo sorprendenti, conducendo l'azione su un ritmo incalzante ed esplorando i sentimenti fino ai palpiti più reconditi. La straordinaria ricchezza drammatica racchiusa in quest'opera era inoltre sostenuta da uno spiegamento di fasto scenografico che contribuì grandemente alla riuscita dell'impresa.

D'altra parte, lo spettacolo drammatico e visivo fu animato da una compagnia di cantanti che esprimevano già il gusto sicuro e ispirato dell'impresario Vivaldi. Per la sua prima distribuzione veneziana, il *Prete Rosso* aveva saputo riunire un assieme di voci variegato, in grado di rivaleggiare senza difficoltà con la rinomata compagnia che si esibiva negli stessi giorni sulla scena del S. Giovanni Crisostomo. La compagnia del S. Angelo comprendeva anch'essa due cantanti presenti nella distribuzione dell'*Ottone in villa* con Maria Giusti e Margherita Faccioli. Al loro fianco, Vivaldi aveva fatto appello a giovani talenti poco o nulla conosciuti e a *vedettes* affermate come il basso Anton Francesco Carli, interprete del ruolo-titolo. Artista esigente e attore talentuoso, Carli era dotato di una tessitura particolarmente estesa e di mezzi vocali d'eccezione, in grado di affrontare con disinvoltura intervalli e cambi di registro. Un profilo ideale per incarnare il magistrale Orlando modellato da Braccioli e animato da una misteriosa penna musicale. Misteriosa perché, nonostante l'attribuzione della musica dell'*Orlando Furioso* a Giovanni Alberto Ristori nel libretto a stampa, persiste il dubbio sulla paternità musicale dell'opera originale del 1713. Tutto vi è sconcertante, a cominciare dalla decisione di Vivaldi di affidare a un giovane autore sconosciuto la composizione dell'opera che doveva segnare il suo debutto veneziano. Come non stupirsi del fatto che il

Prete Rosso, appena sei mesi dopo la rappresentazione a Vicenza della sua prima opera ufficiale, abbia abbandonato il fiore all'occhiello della sua prima stagione veneziana nelle mani di Giovanni Alberto Ristori, oscuro giovanottino di appena vent'anni, la cui prima opera era stata da poco rappresentata al Teatro degli Obizzi di Padova? Anche perché il *dramma pastorale Pallade trionfante in Arcadia* di questo perfetto novellino, creato nell'estate 1713 e ripreso al S. Samuele di Venezia nella stagione d'autunno, non sembrava annunciare in Ristori un fenomeno in grado d'infiammare con il suo solo nome la scena del S. Angelo. Le perplessità aumentano esaminando il manoscritto parzialmente conservato di questo *Orlando Furioso*, che comprende la versione del 1713 e la sua revisione radicale proposta al pubblico dello stesso teatro un anno dopo il suo trionfale debutto. L'esame rivela evidenti somiglianze fra lo stile di Ristori e quello di Vivaldi nelle sue opere coeve. L'insieme di questi indizi sconcertanti suggerisce l'idea di un'entrata in scena camuffata del compositore-impresario, con il giovane Ristori nel ruolo di maschera. Ipotesi seducente, che apre la strada a due alternative: quella di un Ristori come semplice *plume de paille*, che a Vivaldi ha solo prestato il proprio nome e quella di un Ristori collaboratore di Vivaldi, che ha partecipato attivamente alla composizione dell'opera originale prima di assumerne ufficialmente l'esclusiva

paternità. La supposizione è in entrambi i casi pienamente compatibile con la psicologia vivaldiana, per come la conosciamo. All'indomani del suo debutto ufficiale con *Ottone in villa*, giunto infine al termine dei lunghi preliminari alla sua carriera lirica, sembra perfettamente verosimile che Vivaldi sia stato tentato di collaudare il suo nuovo idioma a Venezia, sotto il velo protettore di un prestanome. Se l'ipotesi fosse confermata, il calcolo del Prete Rosso sarebbe stato dei più abili, tenuto conto del trionfo riscontrato da questo misterioso *Orlando*...

1714: ORLANDO RINNOVATO

D'altra parte è proprio questo trionfo che doveva condurlo l'anno dopo a rivedersi profondamente egli stesso la partitura originale, procedendo a una larga riscrittura e alla sostituzione della maggior parte delle arie. Revisione drastica, destinata nello stesso tempo a soddisfare un pubblico ghiotto di novità, a permettere al compositore di lasciare libero corso alla sua ispirazione, e ad accontentare una compagnia profondamente modificata. Solo Carli ed Elisabetta Denzio conservarono il loro ruolo per questa ripresa, tutti gli altri personaggi si videro affidati a nuovi interpreti. Il costume di Angelica passò così a Margherita Gualandi, la star del S. Angelo, per la quale Vivaldi aveva appena scritto il ruolo della maga Ersilla nel suo *Orlando finto pazzo*, e cinque anni più tardi a Mantova sarà il

suo Teuzzone e suo Manlio. Per il ruolo di Alcina, Vivaldi scelse Anna Maria Fabbri e per quello di Ruggiero, il delicato Andrea Pacini. Medoro doveva toccare a Girolama Valsecchi e Astolfo a Francesco Natali.

Musicalmente e vocalmente, l'eccezionale tentativo di fusione fra tradizione e modernità teatrale che questo *Orlando furioso* rappresenta è anche arricchito di nuovi, sontuosi abbellimenti. Se le fonti sono mute sull'accoglienza che fu riservata a questa ripresa, la sua potenza drammatica, e la sua ricchezza musicale le aprono tuttavia le porte d'una bella carriera in Europa centrale. Soprattutto, rimessaci mano ancora una volta tredici anni più tardi, dotata di un florilegio di nuove arie e servita da un Paladino diventato contralto, da essa nascerà un nuovo *Orlando*. Proprio quello che oggi simboleggia l'opera vivaldiana.

L'Orlando misterioso aveva aperto la strada a *L'Orlando triumphans!*

Frédéric Delaméa,
luglio 2012

RIASSUNTO

L'azione si svolge sull'isola di Alcina, luogo incantato dove la maga ha costruito il suo potere trafugando le ceneri di Merlino. Esse, deposte in un'urna preziosa, sono chiuse dentro il tempio d'Ecate infernale, sotto la custodia dell'invulnerabile Aronte. Alcina ha accolto nel suo castello la bella Angelica, figlia del re del Catai. Innamorata di Medoro, ma assediata dal corteggiamento del paladino Orlando, Angelica è fuggita dagli ardori di costui e perduto così le tracce del suo benamato. Nel momento in cui il dramma comincia, arriva sull'isola incantata Orlando, incaricato dal suo mentore Malagigi di riprendere possesso delle ceneri di Merlino, allo scopo di distruggere il potere di Alcina. Astolfo, fedele compagno d'Orlando, è già lì, vittima dell'amore perverso della maga. Anche Ruggiero e la sua signora Bradamante, altri fedeli del Paladino, s'apprestano a mettervi piede.

Atto I

Angelica confida ad Alcina la sua disperazione per aver perduto Medoro. La maga le promette di restituirlglielo e anche di proteggerla dalla passione di Orlando. Questi, dopo aver incontrato Alcina e Astolfo, ritrova Bradamante che è alla ricerca di Ruggiero. La fiera amazzona ha appreso che Ruggiero è stato attirato sull'isola da un sortilegio di Alcina e dichiara la sua determinazione di sfidare la maga, grazie all'anello magico che le ha consegnato la fata Melissa. Orlando, rimasto solo, medita sulla sua missione e proclama la propria risoluzione in una dichiarazione solenne. Nello stesso momento, Medoro, ferito, viene ad arenarsi sulla riva dell'isola ed è portato in salvo da Alcina. Orlando scopre Angelica e Medoro, ma la sua gelosia svanisce rapidamente grazie alle mistificazioni dell'abile maga. Angelica finisce d'ingannare il suo adoratore con una languida dichiarazione che piomba a sua volta Medoro nei tormenti della gelosia. Rimasta sola,

Alcina vede discendere dal cielo un ippogrifo, montato dal cavaliere Ruggiero. Affascinata dal nuovo arrivato, lo seduce facendogli bere un filtro d'amore. Bradamante, che sopravviene poco dopo, e che Ruggiero ammalia non riconosce, si nasconde, esasperata, lasciando Alcina ad assaporare la cattura della sua nuova preda.

Atto II

Alcina persegue con Astolfo un gioco di seduzione perverso, inducendolo a schierarsi accanto a Bradamante per vendicarsi della maga. Ruggiero, il cui incantesimo è stato neutralizzato grazie all'anello magico, prende coscienza del proprio tradimento e implora il perdono della sua bella, che però lo abbandona, nonostante la sua disperazione. Orlando tenta invano di consolarla. Angelica ritrova Medoro al quale promette un prossimo imene, assicurandolo di non avere più nulla da temere da Orlando. Difatti, aiutata da Alcina, la perfida convince il suo adoratore a penetrare in una montagna stregata, con il pretesto di raccogliere per lei un'acqua di giovinezza ardentemente bramata. Orlando si lascia facilmente convincere, nonostante i veementi appelli di Astolfo a stare in guardia e si ritrova imprigionato in una caverna senza uscita.

Frattanto, Bradamante e Ruggiero si ritrovano e si riconciliano, mentre Angelica e Medoro celebrano con fasto il loro imeneo in una vasta radura, sotto lo sguardo protettore ma invidioso di Alcina. Gli sposi incidono i loro motti d'amore sul tronco di un lauro e d'un mirto, poi si allontanano proprio nel momento in cui Orlando, che è riuscito a tirarsi fuori dalla caverna incantata, giunge nel sottobosco. La vista degli sposi e la scoperta delle iscrizioni sul tronco degli alberi lo fanno precipitare nella follia.

DIE VIVALDI EDITION | DIE OPERN

Trotz der Rehabilitierung, die Vivaldis Werk innerhalb der vergangenen fünfzig Jahre erfuhr, blieb es weitgehend unbekannt – ein in der Musikgeschichte nicht selten anzutreffendes Paradox. Der außergewöhnliche Erfolg einiger weniger Concertos stellte weite Bereiche seines unglaublich vielseitigen Schaffens völlig in den Schatten, so dass er immer noch überwiegend als Instrumentalkomponist angesehen wird. Diese Laune des Schicksals ist umso erstaunlicher, als Vivaldi zu seiner Zeit zwar als unbestrittener Meister des Concertos galt, den wesentlichen Teil seines Wirkens jedoch der Oper widmete.

Die langsame Wiederentdeckung von Vivaldis Opern entspricht seiner Biographie, begann er selbst doch seine öffentliche Laufbahn weitab von der Bühne, nämlich als Musiklehrer am Ospedale della Pietà und Violonist. Doch von Stimme und Theater zeigt er sich schon in seinen frühen Instrumentalwerken fasziniert, in denen jeder Satz wie eine dramatische Szene aufgebaut ist und den künftigen Meister des *dramma per musica* ankündigt. Diese Meisterschaft trat schließlich 1713 zutage, als mit der Uraufführung des *Ottone in villa* in Vicenza eine der erfolgreichsten Opernkarrieren des 18. Jahrhunderts begann. Von nun an bereiste Vivaldi während beinahe drei Jahrzehnten ganz Norditalien, er brachte seine Opern in Venetien, Florenz, Mailand, Mantua, Pavia, Reggio Emilia und Rom zur Aufführung. Bald wurden seine Werke auch im Ausland aufgeführt, und andere berühmte europäische Komponisten bereicherten damit ihre eigenen Partituren.

Zwischen 1713 und 1741 brachte Vivaldi ein imposantes Gesamtwerk hervor, dessen wichtigste Zeugnisse die Turiner Biblioteca Nazionale Universitaria aufbewahrt. Musikforscher haben bisher neunundvierzig von Vivaldi vertonte

Opernbretti identifiziert und nachgewiesen, dass sein Name mit weiteren siebenundsechzig Produktionen in Verbindung zu bringen ist. Zählt man die Reprisen und Arrangements hinzu, dann war Vivaldi neben Alessandro Scarlatti der produktivste Opernkomponist seiner Zeit.

Die zahlreichen Auftragskompositionen für renommierte Theater und die begeisterte Aufnahme bei seinen Zeitgenossen belegen es eindeutig: in Vivaldis langer und fruchtbarer Opernkarriere überwiegen trotz einiger eklatanter Fehlschläge die großen Erfolge. Mag er die Opernmusik auch nicht in demselben Maße erneuert haben wie die Instrumentalmusik, so ließ seine Originalität doch die Konventionen des *dramma per musica* weit hinter sich. Zunächst einmal, weil seine Kompositionen sich durch außergewöhnliche Dramatik auszeichnen. Und ferner, weil der unnachahmliche Charakter seiner Arien das in Verruf geratene *aria da capo*-Schema mithilfe derselben melodischen Erfindungsgabe, Klangfarbe und rhythmischen Vitalität transzendiert, die auch seine Concertos und Sonaten zu so einzigartigen, unverkennbaren Werken machen.

Die Partituren von Turin enthüllen diesen wesentlichen Aspekt des genialen Komponisten des *Vier Jahreszeiten* und verschaffen einem bedeutenden Teil seines Beitrags zur Entwicklung unseres musikalischen Erbes endlich die gebührende Geltung.

Frédéric Delaméa

EINE NEUE OPER VIVALDIS: WIEDERENTDECKUNG UND REKONSTITUTION

DIE WIEDERENTDECKUNG

Fangen wir mit dem Anfang an: Während des Karnevals 1713 werden Vivaldi und sein Vater Giovanni Battista Impresari am Theater S. Angelo in Venedig. Innerhalb der nächsten zwei Jahre führt Vivaldi sechs Opern auf:

- 6. Dezember 1713: *Orlando furioso*,
Musik: Alberto Ristori, Libretto: Grazio Braccioli;
- 20. Januar 1714: *Rodomonte sdegnato*,
Musik: Michel'Angelo Gasparini, Libretto:
Grazio Braccioli;
- 10. November 1714: *Orlando finto pazzo*,
Musik: Antonio Vivaldi, Libretto: Grazio Braccioli;
- 1. Dezember 1714: *Orlando furioso*,
Musik: [?], Libretto: Grazio Braccioli;
- [?] Januar 1715: *Lucio Papirio*,
Musik: Luca Predieri, Libretto: Antonio Salvi;
- 12. Februar 1715: *Nerone fatto Cesare*, Pasticcio
mit der Musik von Vivaldi, Libretto: Matteo Noris.

Über lange Jahre hinweg waren die Musikologen der Auffassung, der *Orlando furioso* von 1714 sei ebenfalls eine Oper von Ristori; es wurde angenommen, der Impresario Vivaldi habe den gewaltigen Erfolg des *Orlando* von 1713 (über vierzig Aufführungen, wie Braccioli stolz in seinen späteren Libretti angibt) zu erneuern

versucht, indem er das Werk mit geringen musikalischen Änderungen neu herausbrachte. Tatsächlich helfen die Quellen bei der Bestimmung der Urheberschaft nicht viel weiter: Während das Libretto von 1713 eindeutig Ristori als Komponisten bezeichnet, enthält das Libretto von 1714 keine entsprechende Angabe; die Partitur des *Orlando* von 1713 ist heute verloren, eine direkte Gegenüberstellung mit der Partitur von 1714 daher ausgeschlossen; und schließlich ist das Manuskript des *Orlando* von 1714 in einer so problematischen und konfusen Gestalt überliefert, dass es die Forscher immer noch vor Rätsel stellt: Es hat keinen dritten Akt, weist die Handschrift unterschiedlicher Verfasser auf – unter anderem die Vivaldis und die seines Vaters Giambattista – und enthält neben Streichungen und Kürzungen neue musikalische Elemente, die alles zusätzlich komplizieren. Zuguterletzt wurde dieses Manuskript während langer Jahre als Werk Ristoris angesehen, das Vivaldi und seine Umgebung für die Neuinszenierung bloß modifiziert hätten. Selbst Peter Ryom nahm es bloß unter der Registriernummer RV Anh. 84 in den Anhang seines Vivaldischen Werkeverzeichnisses auf, ordnete es Alberto Ristori zu und wies auf die von Vivaldis Hand stammenden Passagen hin, ohne sich

weder über deren Authentizität noch über die der übrigen Teile zu äußern. So blieb das Manuskript des Orlando von 1714 jahrzehntelang zwar jedem Besucher der Nationalbibliothek in Turin zugänglich, entging aber der Aufmerksamkeit der Musikologen.

Ich war immer schon von der Notwendigkeit einer ernsthaften und gründlichen Prüfung des Manuskripts RV Anh. 84 überzeugt. Reinhard Strohm hatte sich in seiner grundlegenden Studie *The Operas of Antonio Vivaldi* bereits mit dem Problem des *Orlando* von 1713-1714 befasst. Er war zu dem Schluss gekommen, der *Orlando* von 1714 sei tatsächlich ein neues, von der im Vorjahr gegebenen Oper Ristoris zu unterscheidendes Werk. Die Untersuchung des Manuskripts, der Libretti und der Konkordanzen macht deutlich, dass Vivaldi die Oper schon während ihrer zahlreichen Aufführungen von 1713 mit verschiedenen Arien anreicherte, um die Produktion „aufzufrischen“. Aus Ristoris Orlando von 1713 wurde schließlich ein Vivaldi-Ristorisches Pasticcio. Als Ristori Venedig verließ, begann Vivaldi mit einer völligen Neufassung der Oper. Er benutzte das alte, bereits überarbeitete Manuskript als Arbeitsgrundlage und tilgte die Arien Ristoris fast vollständig, indem er die entsprechenden Seiten herausnahm und durch eigene und neue Kompositionen ersetzte.

Schließlich fügte er musikalische Elemente aus seinen beiden letzten Opern *Ottone in villa* (RV 729) und *Orlando finto pazzo* (RV 728) ein. Auf diese Weise verwandelte er das bereits 1713 mit Kompositionen aus seiner Hand garnierte Manuskript von Ristoris *Orlando* in ein ganz ihm selbst zugehörendes Werk. Einige der dabei entstandenen neuen Kompositionen wurden anschließend verändert in den *Orlando* von 1727 übernommen, als habe Vivaldi im nachhinein zeigen wollen, dass er der Urheber des *Orlando* von 1714 gewesen war. Diese neue Sicht der Dinge macht auch verständlich, dass er das Manuskript zusammen mit anderen eigenen Kompositionen in seinem persönlichen Archiv aufbewahrte, wozu es keine Veranlassung gab, hätte es sich dabei um das Werk eines anderen Komponisten gehandelt. Und so geht der *Orlando* von 1714 nunmehr aus dem Anhang des Werkeverzeichnisses über in die Reihe seiner eigenen Werke.

DIE REKONSTITUTION

Nach *Ottone in villa* und *Orlando finto pazzo* ist Vivaldis *Orlando* von 1714 mithin seine dritte Oper, entstanden in einem relativ knappen Zeitraum, wie die musikalischen Anleihen zwischen den Werken bezeugen. Leider ist diese Oper heute unvollständig: nicht nur der dritte Akt fehlt, sondern auch wichtige Partien verschiedener Arien. Dies hat mit der tumultuarischen,

chaotischen Genese des Werks zu tun: entstanden als Reihe sukzessiver Implantationen Vivaldischer Arien in Ristoris Werk, fortgesetzt mit dem Austausch von Sängern und der Einfügung neuer musikalischer Elemente und endend mit der fast vollständigen Neukomposition der Arien. Da ich nichts davon halte, die Menschheit mit weiteren Pasticcios zu behelligen, war ich zu keinem Zeitpunkt gesonnen, den fehlenden dritten Akt wiederherzustellen. Hingegen habe ich versucht, die Problematik der unvollständigen Arien (von denen einige von Vivaldis Hand stammen) und der im ersten und zweiten Akt fehlenden Arien anzugehen. Zahlreiche Arien, durch die Vivaldi diejenigen Ristoris ersetzen wollte, sind heute nur im *Basso continuo* auskomponiert und enthalten Hinweise für die Singstimme oder die Violinen. Warum? Vermutlich unter Zeitdruck arbeitend, wird Vivaldi seine Originale dem Kopisten oder den Sängern gegeben und sich darauf beschränkt haben, in der Partitur nur das *continuo* und die Einsätze der Sänger festzuhalten, denn das genügte ihm, um vom Cembalo aus zu begleiten und zu dirigieren. (*Orlando*, 1714, Akt I, Auftritt 9, *È la brama in chi ben ama*).

Eine weitere Gruppe von Arien fehlt im Manuskript. Einige von ihnen entnahm Vivaldi selbst seinen Opern *Ottone* und *Orlando finto pazzo*, andere müssen wir als verloren ansehen.

Angesichts dieser komplizierten Lage haben Frédéric Delaméa und ich uns entschlossen, folgende Hypothesen für die Vervollständigung bzw. Wiederherstellung zu formulieren:

ORLANDO 1714. UNVOLLSTÄNDIGE UND VERLORENE ARIEN: GEGENWÄRTIGER STAND UND HYPOTHESEN FÜR DIE REKONSTITUTION

Akt, Auftritt	Rolle	Titel	Stand	Hypothese für die Rekonstitution
I.1	Angelica	<i>Vorria la mia speranza</i>	[Allegro], 12/8, G-Dur, nur Basso continuo, eigene Handschrift	Gesang und Streichinstrumente rekonstituieren
I.2	Alcina	<i>Se fedele serbi affetto</i>	[Allegro], 2/4, d-moll, nur Basso continuo und Einsatz der Sänger, Abschrift von Giambattista Vivaldi	Gesang und Streichinstrumente rekonstituieren
I.3	Astolfo	<i>La fè, l'amor che ho in sen</i>	[Allegro], 2/4, a-moll, nur Basso continuo und Einsatz der Sänger, Abschrift von Giambattista Vivaldi	Unter Benützung von <i>Che fé, che amor</i> aus <i>Ottone in Villa</i> , I.9 rekonstituieren
I.7	Medoro	<i>Se trova il lume la farfalletta</i>	[Allegro], 12/8, D-Dur, nur Basso continuo und Einsatz der Sänger, Abschrift von Giambattista Vivaldi	Gesang und Streichinstrumente rekonstituieren
I.8	Angelica	<i>Tu sei degl'occhi miei</i>	[Allegro], C und 3/8, A-Dur, nur Basso continuo und Einsatz der Sänger, Abschrift von Giambattista Vivaldi	Gesang und Streichinstrumente rekonstituieren
I.9	Medoro	<i>E' la brama in chi ben ama</i>	[Allegro], 3/8, G-Dur, nur Gesang und Basso continuo, eigene Handschrift. Den Originaltext <i>Belle aurette, fresche erbette</i> – der im Libretto fehlt – trug Vivaldi unter den Noten des Basso continuo ein.	Aus <i>Ottone</i> , III.1, <i>Tutto sprezzo e trono e impero</i> übernehmen

[I.11 bis]	Ruggiero	<i>Non muore il fiore [?]</i>	[Allegro], 3/8, d-moll, unvollständig, nur Basso continuo, eigene Handschrift	Gesang und Streichinstrumente rekonstituieren
I.12	Alcina	<i>Per lo stral che vien da' rai</i>	[Allegro], 3/8, D-Dur, nur 11 Takte der Einleitung für Basso continuo solo, eigene Handschrift. Die Arie ist identisch mit der in <i>Orlando Finto Pazzo</i> , II.4	Aus <i>Orlando finto pazzo</i> , II.4 übernehmen
I.13	Bradamante	<i>Amerò costante sempre</i>	[Allegro], 2/4, G-Dur, unvollständig, nur Basso continuo, eigene Handschrift	Aus <i>Ottone in Villa</i> , II.5 übernehmen
II.2	Alcina	<i>Chi seguir vuol la costanza</i>	Fehlt im Manuskript, entspricht jedoch <i>Ottone in Villa</i> , I.5	Aus <i>Ottone in Villa</i> , I.5 übernehmen
II.7 [recte II.6]	Medoro	<i>Io sembro appunto</i>	Fehlt im Manuskript, entspricht jedoch <i>Ottone in Villa</i> , II.11	Aus <i>Ottone in Villa</i> , II.11 übernehmen
II.7	Angelica	<i>Tu lasciarmi? Tu morir?</i>	Fehlt im Manuskript.	Ersetzen durch <i>Spietato oh Dio perché?</i> von Ristori [?], 1713
II.12	Ruggiero	<i>Torni il vezzo sul tuo volto</i>	Fehlt im Manuskript.	Ersetzen durch <i>Cara sposa or nel mio petto</i> ["Per il Minelli"] von Vivaldi, komplett, 1713
II.12 [bis]	Bradamante	<i>Amor a me nel cuor</i>	Fehlt im Manuskript.	Ersetzen durch <i>Grazie ed amori</i> , komplett, 1713, Zuschreibung zweifelhaft [Vivaldi oder Ristori?]
II.14	Alcina	<i>Quella stella che amor fa più bella</i>	Fehlt im Manuskript.	<i>Amaranto ch'eterno hai il suo vanto</i> komplett benutzen, 1713, von Vivaldi.

Wie sich aus diesem Schema ergibt, betreffen die Lücken im Manuskript nur folgende Arien:

Tu lasciarmi? Tu morir? (II. 8) – da keine andere Quelle diese Arie überliefert, wurde sie durch die im Vorjahr im selben Auftritt gesungene Arie *Spietato oh Dio perché?* ersetzt, die vielleicht von Ristori stammt;

Amerò costante sempre (I. 13) – da diese Arie nur im Basso continuo überliefert ist, wäre eine Wiederherstellung zu gewagt. Wir haben sie daher durch eine Arie aus Ottone ersetzt.

Die übrigen Anleihen bei *Ottone* oder *Orlando finto pazzo* nahm bereits Vivaldi selbst vor.

Blieb die heikle Frage zu lösen, was mit den Arien geschehen sollte, von denen nur der Basso continuo erhalten ist oder kaum mehr: sollten wir sie rekonstituieren und das Risiko eingehen, apokryphe Elemente einzuführen, oder sie beiseite lassen und (unter Austausch der Texte) durch Arien aus zeitgenössischen Werken ersetzen? Im allgemeinen bin ich gegen Rekonstitutionen von Verlorengegangenen und ziehe vor, das Fragment in dem Zustand aufzuführen, in dem es uns überliefert wurde. Aber in diesem Fall verlief die Fragmentierung horizontal, nicht vertikal: Was uns fehlt, sind nicht ganze musikalische Blöcke, sondern gewisse Linien einer partiell erhaltenen Komposition, vergleichbar einem Bild, das seine Farben eingebüßt und nur eine schwache, aber nachvollziehbare Spur von ihnen bewahrt hat.

Diese Fragmente schienen mir immer wertvoll, signalisieren sie doch das Motiv der Arie, ihre Tonart, ihr Taktmaß, ihren Charakter. Es wäre ein Versäumnis gewesen, diese unseren Ohren völlig neu klingenden musikalischen Ideen Vivaldis unter den Tisch fallen zu lassen. Und die Musik anderen Werken zu entlehnen hätte bedeutet, ein Pasticcio zu schaffen. Ich habe daher den schwierigsten, Vivaldi aber am ehesten entsprechenden Weg gewählt: mich in die Lage eines Schülers zu versetzen, dem der Meister lediglich Skizzen hinterlassen hat, und von ihnen ausgehend die unvollständigen Arien zu ergänzen. Mein intensiver Umgang mit dem Meister, meine Liebe zu seiner Musik und meine Vertrautheit mit seinen Kompositionsverfahren taten das Übrige.

Seit dem Beginn meiner Arbeit an der Wiederentdeckung dieses *Orlando* sind fast zwei Jahre verstrichen, und mit Stolz können wir der Welt heute ein neues Werk Vivaldis vorstellen: ein kostbares Werk von großer Ausdruckskraft, ein Zeugnis aus der Frühzeit seines Operschaffens, das große Ideen für die Zukunft enthält.

Federico Maria Sardelli

Die Sinfonia fehlt in der Handschrift des „Orlando Furioso“. Sie ist hier durch das Konzert RV 781 ersetzt worden, ein etwa zeitgleiches Werk, das wahrscheinlich für das Operntheater bestimmt war und heute sehr selten zur Aufführung kommt.

ORLANDO MISTERIOSO

Vivaldis Operschaffen ist durchsetzt von Schatzenzonen und venezianischen Spiegelspielen. Mit der Ausgrabung einer anonymen, 1714 im Teatro San Angelo in Venedig aufgeführten Partitur des *Orlando furioso*, die er offiziell dem *Prete Rosso* zuspricht, hat Federico Maria Sardelli erstere aufgeheilt und letztere durchkreuzt.

Orlando furioso? Der Titel des wiederentdeckten Werkes wirft sogleich die Frage auf: War die berühmteste, die meistaufgeführte und später meistaufgenommene Opernpartitur Vivaldis denn nicht ein im Herbst 1727 für Venedig komponierter *Orlando furioso*? Gewiss! Und jetzt tritt ein zweiter vivaldischer *Orlando* auf den Plan! Chronologisch ist er der erste, und er erweist sich als Matrix des zweiten und zugleich als selbständiges, meisterhaftes Werk, das sowohl auf die Anfänge des Vivaldischen Operschaffens als auch auf das Meisterwerk von 1727 ein neues Licht wirft.

DER IMPRESARIO VIVALDI

Selten blieben die ersten Schritte eines Opernkomponisten derart in geheimnisvolles Dunkel gehüllt wie die Vivaldis in Venedig zur Zeit des anbrechenden *Settecento*. Als habe der *Prete Rosso* bereits auf seine Legende hingearbeitet! Von 1705 an regt er sich unter einem Decknamen

in den Kulissen des Teatro San Angelo. Ein paar Jahre später taucht er erstmals offiziell an dieser Bühne auf, aber als schlichter Impresario. Noch heute ist weder seine Laufbahn rekonstruierbar noch sind die realen Funktionen dieses Musikunternehmers innerhalb des Theaters definierbar, aus dem er seine venezianische Hochburg machen wird. Immerhin lassen sich drei Gewissheiten über seine erste Spielzeit historisch ausmachen.

Die erste Gewissheit: Im Verlauf des Herbstes 1713 übernimmt Vivaldi persönlich und offiziell als Impresario die Leitung von S. Angelo. In einer Vorbemerkung, die sich an den Leser der während der Karnevalsaison 1715 aufgeführten Oper *Luciano Papirio* wendet, ruft der komponierende Impresario in Erinnerung, dass er sich bereits seit zwei Jahren, also seit 1713, an dieser Bühne „der Unterhaltung des Publikums annimmt“. Eine Behauptung, der gegenüber keine Zweifel angebracht sind, da sie in einem offiziellen, an ein breites Publikum gerichteten Dokument steht. Den Nachweis des Beginns dieser Tätigkeit liefert uns übrigens die Widmung des Libretto zu *Rodomonte sdegnato*, einer Oper von Michelangelo Gasparini, die während des Karnevals 1714 im Teatro S. Angelo aufgeführt wird. Mit seiner eigenhändigen Signatur gibt Vivaldi sich offen

als Impresario dieses Theaters zu erkennen. Darüber hinaus wird diese Amtsübernahme durch mehrere offizielle Dokumente bestätigt. Das erste datiert aus der Herbstsaison 1713 und bezeugt nicht nur Vivaldis Tätigkeit als Impresario von S. Angelo, sondern auch, dass er bereits in damit verbundenen, wenig skrupulösen Praktiken gewieft ist: In einem außergerichtlichen Dokument vom 18. November 1713 erhebt Zuane Gallo, der Impresario des Teatro di Palazzo in Verona, gegen ihn den Vorwurf, ihm den Kastraten Giovanni Battista Minelli, einen seiner wichtigsten Sänger, „entzogen“ und damit die Opernspielzeit gefährdet zu haben. Anscheinend schreckt Vivaldi bei dieser Abwerbung des brillanten *musicco* schon in der ersten Spielzeit nicht vor unlauteren Methoden zurück... Das zweite Dokument, das den Steuerarchiven der Stadt Venedig entstammt und vom 22. Februar 1714 datiert, bestätigt, dass Vivaldi damals tatsächlich als Impresario amtiert, da er über die dem Träger dieser Funktion zustehende, an das Theater angebaute *Casa del Teatro* verfügt. Diese Bleibe ist von „diversen Geschöpfen“ bevölkert, die unter Eid versicherten, keinerlei Miete zu zahlen... Über diese Geschöpfe und die Gründe, aus denen sie das Nebengebäude von Vivaldis Theater kostenlos bewohnen, schweigt die Geschichte sich allerdings aus... Die zweite Gewissheit über diese erste Spielzeit: Die Oper *Orlando furioso*, mit der sie am 7. November

1713 eröffnet werden sollte, wird im Libretto nicht Vivaldi, sondern dem jungen Komponisten Giovanni Alberto Ristori zugeschrieben. Die dritte Gewissheit schließlich: Das Werk wurde ein geradezu triumphaler Erfolg. Nahezu vierzigmal aufgeführt – eine damals bemerkenswerte Zahl –, ließ die erste Oper, die Vivaldi am Teatro S. Angelo herausbrachte, die berühmten siebenundzwanzig Aufführungen von Händels *Agrippina* (1710) weit hinter sich.

1713: ORLANDO PRIMO

Dieser glänzende Erfolg hatte mehrere Gründe. Der erste lag offenkundig in dem ausgeklügelten Libretto von Grazio Braccioli, einer von Ariost inspirierten heroisch-magischen Fabel. Erstmals seit den frühen Vertonungen der Gesänge des Ariost im *Seicento* werden in diesem Libretto das Drama Orlandos mit der Tragödie Alcinas zu einem einzigen Handlungsstrang verschmolzen. Mit seinem atemberaubenden Tempo und der subtilen Erkundung ihrer Gefühlswelt macht Braccioli die legendären Gestalten verblüffend lebendig. Die außerordentliche dramatische Üppigkeit dieses Werks wird durch die Entfaltung aufsehenerregender dramatischer Effekte unterstützt, die erheblich zum Gelingen der Unternehmung beitragen.

Zum anderen wurde diese dramatische Schauspiel von einer Sängertuppe getragen, die bereits den sicheren und wohlinspirierten

Geschmack des Impresario Vivaldi verrät. Für seine erste venezianische Aufführung hatte der *Prete Rosso* eine bunte Besetzung gewählt, die mühelos in der Lage war, es mit der renommierten Truppe aufzunehmen, die gleichzeitig am Teatro S. Giovanni Antonio Lottis *Irene Augusta* gab: Unter Vivaldis Sängern stachen neben dem berühmten Sopran Santa Stella, dem Kastraten Senesio und dem Bass Giuseppe Maria Boschi zwei Sänger (Bartolomeo Bartoli, Gaetano Mossi) und Sängerinnen (Maria Giusti, Margherita Faccioli) hervor, die bereits in Vivaldis *Ottone in villa* aufgetreten waren. An ihrer Seite wirkten neben wenig oder nicht bekannten jungen Talenten bewährte Stars wie der Bass Anton Francesco Carli mit, der die Titelrolle interpretierte und dessen Präsenz eine schätzenswerte künstlerische Gewähr für Vivaldis Unternehmung bot. Als anspruchsvoller Künstler und talentierter Darsteller verfügte Carli über ein besonders breites Register und außergewöhnliche Mittel, große Intervalle und Wechsel der Stimmlage zwanglos zu meistern. Ideale Voraussetzungen, um die von Braccioli entworfene und von einer geheimnisvollen musikalischen Feder beseelte, meisterhafte Rolle des Orlando zu gestalten. Einer geheimnisvollen Feder, denn obwohl das gedruckte Libretto Giovanni Alberto Ristori als Komponisten des *Orlando furioso* ausweist, halten sich Zweifel an der musikalischen Vater-schaft des Werks aus dem Jahr 1713. Alles wirkt

hier verwirrend, angefangen bei der Entscheidung Vivaldis, einem jungen, unbekanntem Musiker die Komposition des Werks anzuvertrauen, das seine Anfänge in Venedig prägen sollte. Ist es nicht äußerst zweifelhaft, dass der *Prete Rosso* knapp sechs Monate nach der Aufführung seiner eigenen, offiziell ersten Oper in Vicenza einem Giovanni Albert Ristori, diesem kaum zwanzig-jährigen Jüngling, dessen erste Oper gerade am Teatro degli Obizzi zu Padua aufgeführt worden war, die Hauptrolle bei der Eröffnung seiner ersten Spielzeit in Venedig übertrug? Dies um so mehr, als das im Sommer 1713 uraufgeführte und im Herbst in Venedig am Teatro S. Samuele aufgenommene *dramma pastorale* Ristoris mit dem Titel *Pallade trionfante in Arcadia* in keiner Weise erwarten ließ, dass sein Name das Teatro S. Angelo mitreißen würde. Die Verwirrung steigert sich, zieht man das teilweise erhaltene Manuskript jenes *Orlando furioso* zu Rate, das neben der Version von 1713 eine weitgehende Neufassung enthält, die dem Publikum derselben Bühne ein Jahr nach dem triumphalen Erfolg der Erstfassung geboten wurde. Eine nähere Prüfung bringt erstaunliche Übereinstimmungen zwischen Ristoris Stil und dem Stil an den Tag, den Vivaldi in seinen Werken aus derselben Zeit pflegte, und die Häufung dieser Indizien legt den Schluss nahe, dass der Komponist und Impresario Ristori als Deckidentität benutzte. Eine verführerische Hypothese, die zwei Möglichkeiten

eröffnet: Entweder war Ristori schlicht ein Strohmann, der Vivaldi bloß seinen Namen lieh, oder aber er war ein Mitarbeiter Vivaldis, der an der Komposition aktiv teilnahm und anschließend die alleinige Verantwortung übernahm. Beides ist mit der Psychologie Vivaldis (soweit wir sie kennen) durchaus vereinbar: Es ist nämlich durchaus wahrscheinlich, dass Vivaldi nach dem langen Vorspiel zu seiner Karriere als Opernkompontist und kurz nach seinem offiziellen Debut mit *Ottone in villa* versucht war, seine neuen Idiome in Venedig unter dem Schutzmantel einer Deckidentität weiter zu entwickeln. Sollte diese Hypothese zutreffen, so wäre die Rechnung des Prete Rosso durch den Triumph, der jenem mysteriösen *Orlando* zuteil wurde, bestens aufgegangen.

1714: ORLANDO RINNOVATO

Ebendieser Triumph sollte ihn vom nächsten Jahr an veranlassen, die Originalpartitur tiefgreifend zu revidieren, sie weitgehend umzuschreiben und die meisten Arien zu ersetzen. Diese drastische Revision befriedigte ein auf Neuigkeiten erpichtes Publikum und erlaubte dem Komponisten, seiner Inspiration freien Lauf zu lassen und eine weitgehend neuformierte Sängertuppe zufriedenzustellen: nur Carli und Elisabetta Denzio behielten bei der Wiederaufnahme der Oper ihre Rollen, alle anderen wurden neu besetzt. So ging die Rolle der Angelica an Margherita

Gualandi über, die Starinterpretin von S. Angelo, der Vivaldi die Hexe Ersilla in seinem *Orlando finto pazzo* auf den Leib geschrieben hatte und die fünf Jahre später in Mantua seinen Tezzone und seinen Manlio sang. Für die Rolle Alcinas wählte Vivaldi Anna Maria Fabbri und für die Ruggieros den delikaten Andrea Pacini. Die Rolle des Medoro fiel Girolama Valsecchi und die des Astolfo Francesco Natali zu.

Musikalisch wie stimmlich wurde der außergewöhnliche Versuch einer Fusion von Tradition und Theatermodernität, den jener *Orlando furioso* darstellt, mit neuen und prachtvollen Trümpfen versehen. Zwar schweigen die Quellen sich darüber aus, wie diese Neufassung bei dem Publikum ankam, aber jedenfalls öffnete ihre dramatische Wucht und ihr musikalischer Reichtum einer prächtigen Karriere in Mitteleuropa Tür und Tor. Und vor allem brachte sie, ausgestattet mit einer Blütenlese neuer Arien und einem zum Kontraalt gewandelten Paladin, dreizehn Jahre später einen weiteren Orlando hervor. Ebenden, der heute Vivaldis Operschaffen symbolisiert.

Der *Orlando misterioso* hatte dem *Orlando triumphans* die Bahn bereitet!

Frédéric Delaméa

SYNOPSIS

Die Handlung spielt auf einer Insel, die in die Hand der Zauberin Alcina gefallen ist. Sie verwahrt die Asche Merlins in einer Urne, die im Tempel der Hekate von dem unverletzlichen Aronte bewacht wird. Alcina nahm die schöne Angelica, die Tochter des Königs von Cathay, in ihr Schloss auf. Sie ist in Medoro verliebt, wird aber von dem Paladin Orlando umworben. Auf der Flucht vor dessen ungestümem Drängen hat sie die Spur ihres Geliebten verloren. Die Handlung setzt ein, als Orlando auf der Insel eintrifft. Ihn hat sein Mentor Malagigi beauftragt, die Asche Merlins in seinen Besitz zu bringen, um Alcinas Macht zu brechen. Ruggiero und seine Geliebte Bradamante, andere Getreue des Paladins, schicken sich an, zu ihm zu stoßen.

Erster Akt

Angelica vertraut Alcina ihre Verzweiflung darüber an, dass sie Medoro verloren hat. Die Zauberin verspricht, ihn ihr wiederzugeben und sie vor der Leidenschaft Orlando zu schützen. Nachdem dieser Alcina und Astolfo begegnet ist, findet er Bradamante wieder, die sich auf die Suche nach Ruggiero gemacht hat. Die stolze Amazone hat erfahren, dass Ruggiero durch einen Zauber Alcinas auf die Insel geriet. Sie ist entschlossen, der Zauberin mit Hilfe des magischen Rings zu trotzen, den ihr die Fee Melissa übergab. Allein gelassen, erwägt Orlando seinen Auftrag und gibt feierlich seine Entschlossenheit kund, ihn durchzuführen.

Zur gleichen Zeit wird Medoro verwundet an Land gespült und von Alcina wieder zum Leben erweckt. Orlando entdeckt Angelica und Medoro, aber seine Eifersucht wird durch die Künste der geschickten Zauberin rasch gebannt. Angelica überzeugt ihn vollends durch eine Liebeserklärung, die wiederum Medoro in Eifersucht versetzt. Als sie allein ist, sieht Alcina Ruggiero auf einem Hippogryphen vom Himmel

steigen. Sie verführt den reizenden Ankömmling durch einen Liebestrank. Die hinzukommende Bradamante wird von dem behexten Ruggiero nicht erkannt und flieht verzweifelt, während Alcina sich ihrer neuen Beute erfreut.

Zweiter Akt

Alcina zieht Astolfo in ein perverses Verführungsspiel hinein, indem sie ihn dazu bringt, sich mit Bradamante zu verbinden, die sich an der Zauberin rächen will. Der magische Ring befreit Ruggiero von seiner Verblendung. Er begreift seinen Treuebruch und beschwört seine Geliebte ihm zu verzeihen, sie aber überlässt ihn der Verzweiflung. Vergeblich versucht Orlando ihn zu trösten.

Angelica trifft Medoro wieder und verspricht ihm eine baldige Vermählung, da er Orlando nicht mehr zu fürchten habe. Hinterlistig überredet sie den ungeliebten Verehrer, ihr aus einem verhexten Gebirge einen Verjüngungstrank zu besorgen. Trotz der inständigen Warnungen Astolfos gibt Orlando dem Begehren nach und findet sich in einer Höhle gefangen. In der Zwischenzeit finden Bradamante und Ruggiero einander wieder und versöhnen sich, während Angelica und Medoro unter dem schützenden, aber neidischen Blick Alcinas auf einer ausgedehnten Lichtung aufwändig Hochzeit feiern. Sie ritzen ihren Liebesschwur in einen Lorbeer- und in einen Myrtenbaum ein und entfernen sich, als Orlando, der sich schließlich aus der Zauberhöhle befreit hat, aus dem Unterholz tritt. Der Anblick der Vermählten und der Liebesschwur in den Baumstämmen versetzen ihn in Raserei.



ÉDITION VIVALDI | Au cours de l'été 2011, l'institution culturelle française la plus éminente, le Château de Versailles, s'est jointe à Naïve en célébrant Antonio Vivaldi avec un mois de concerts, de feux d'artifice et de publications – le couronnement de nos dix premières années de travail afin de restituer au public l'énorme corpus d'œuvres de ce compositeur italien mal connu.

L'Édition Vivaldi, entreprise discographique conçue par le musicologue Alberto Basso (Istituto per i Beni Musicali in Piemonte) et le label indépendant Naïve, constitue l'un des projets d'enregistrement les plus ambitieux du XXI^e siècle. Son objet premier est d'enregistrer la vaste collection de manuscrits autographes vivaldiens conservés à la Bibliothèque nationale universitaire de Turin, quelque quatre cent cinquante œuvres en tout. Ce trésor est en effet la bibliothèque personnelle de Vivaldi, ses propres manuscrits, et comprend quinze opéras, des centaines de concertos et de nombreuses partitions de musique vocale sacrée et profane – la plupart inconnus du grand public. La collection a été acquise par la Bibliothèque à la fin des années 1920 grâce à deux généreux bienfaiteurs, en mémoire de leurs fils, Mauro Foà et Renzo Giordano.

L'objectif de l'Édition Vivaldi est de rendre cette extraordinaire profusion musicale disponible au plus grand nombre et de révéler le génie et l'importance historique de Vivaldi, non seulement en tant que compositeur de musique instrumentale et de concertos mais aussi en tant que créateur de quelques-unes des œuvres vocales les plus importantes du XVIII^e siècle. La publication de plus de cent disques, qui a débuté en l'an 2000, se poursuivra jusqu'en 2015.

Par ailleurs, l'Édition Vivaldi s'applique à promouvoir l'exécution de la musique de Vivaldi dans les plus grands festivals et séries de concerts et à développer des projets multimédias qui rassemblent notamment des musiciens, des cinéastes, des

plasticiens et des acteurs. Un site Internet qui regorge d'informations documentaires sur Antonio Vivaldi (www.antonio-vivaldi.eu) et une application iPhone gratuite (My Vivaldi) font partie de nos efforts permanents pour mettre cette musique exceptionnelle à la disposition du public.

VIVALDI EDITION | In the summer of 2011 France's most eminent cultural institution, the Château de Versailles, joined Naïve in celebrating Antonio Vivaldi with a month of concerts, fireworks and publications – the crowning glory of our first ten years of work in restoring the massive corpus of works by this little-known Italian composer to the public.

The Vivaldi Edition, a recording venture conceived by the Italian musicologist Alberto Basso (Istituto per i Beni Musicali in Piemonte) and the independent label Naïve, is one of the most ambitious recording projects of the twenty-first century. Its principal objective is to record the massive collection of Vivaldi autograph manuscripts preserved in the Biblioteca Nazionale Universitaria in Turin, some 450 works in all. This treasure is, in fact, Vivaldi's private library of scores and includes fifteen operas, several hundred concertos, and much sacred and secular vocal music, a large proportion of it completely unknown to the public. The collection was purchased for the library at the end of the 1920s by two generous benefactors in memory of their sons, Mauro Foà and Renzo Giordano. The Vivaldi Edition's goal is to make this extraordinary wealth of music available to the public, revealing Vivaldi's genius and historical importance not only as a composer of instrumental music and concertos but as the creator of some of the eighteenth century's most important vocal music. The release of more than one hundred recordings, which began in the year 2000, is expected to be completed in 2015.

Beyond the realm of recording, the Vivaldi Edition is active in promoting the performance of Vivaldi's music in major festivals and concert series and in developing multimedia projects which bring together musicians, film-makers, authors, visual artists and others. A website with thorough documentary information on Antonio Vivaldi (www.antonio-vivaldi.eu) and a free iPhone application (My Vivaldi) are all part of our continuing efforts to bring this exceptional music to the public.

VIVALDI EDITION | Nell'estate 2011 la più prestigiosa istituzione culturale francese, il Castello di Versailles, si è unito a Naïve per celebrare Antonio Vivaldi con un mese di concerti, fuochi d'artificio e pubblicazioni editoriali – glorioso coronamento di dieci anni di lavoro per restituire al pubblico l'immenso corpus musicale di questo poco conosciuto compositore italiano.

La Vivaldi Edition, impresa discografica concepita dal musicologo Alberto Basso (Istituto per i Beni Musicali in Piemonte) e dall'etichetta indipendente Naïve, costituisce uno dei progetti di incisione più ambiziosi di questo secolo. Il suo principale obiettivo è di registrare su CD le musiche contenute nella vasta collezione di autografi vivaldiani oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, complessivamente circa 450 titoli. Si tratta dell'archivio personale di Vivaldi e comprende 15 opere teatrali, centinaia di concerti e musica sacra e profana per voce, in gran parte inediti. La collezione è stata comprata per la Biblioteca alla fine degli anni Venti da parte di due benefattori in memoria dei loro figli Mauro Foà e Renzo Giordano.

La finalità della Vivaldi Edition è quella di mettere a disposizione del grande pubblico questa straordinaria dovizia musicale e di rivelare il genio vivaldiano non solo come compositore di musica strumentale, ma anche come creatore di alcune tra le opere vocali più sfolgoranti del XVIII secolo. La pubblicazione di più di 100 dischi è cominciata nel 2000 e proseguirà fino al 2015.

Oltre a ciò, la Vivaldi Edition promuove concerti da musica vivaldiana all'interno dei maggiori festival e stagioni musicali

e porta avanti progetti multimediali che coinvolgono musicisti, registi, scrittori, attori e altri. Un website con un ricco contenuto di informazioni documentate su Antonio Vivaldi e una iPhone application gratuita (My Vivaldi) fanno anch'essi parte di uno sforzo continuo per mettere a disposizione di tutti questa musica eccezionale.

DIE VIVALDI EDITION | Die Vivaldi Edition wurde von dem italienischen Musikwissenschaftler Alberto Basso (Istituto per i Beni Musicali in Piemonte) und dem unabhängigen Musikunternehmen Naïve konzipiert und stellt eines der ehrgeizigsten musikalischen Aufnahmeprojekte unseres Jahrhunderts dar. Es sieht die Gesamteinspielung von etwa 450 Kompositionen Vivaldis vor, deren Manuskripte heute in der Biblioteca Nazionale Universitaria in Turin aufbewahrt werden. Bei dieser Sammlung handelt es sich um Vivaldis Privatarchiv, das fünfzehn Opern, Hunderte von Concertos sowie sakrale und weltliche Vokalmusik umfasst – ein Schatz, der sich bislang weitgehend der Kenntnis der Öffentlichkeit entzog.

Ziel der Vivaldi Edition ist es, diesen unglaublichen musikalischen Reichtum zugänglich und damit unübersehbar zu machen, dass wir Vivaldis Genie nicht allein Instrumentalmusik, sondern auch eine Reihe der wichtigsten Vokalwerke des 18. Jahrhunderts verdanken. Die Herausgabe von über hundert Schallplatten begann im Jahr 2000 und wird voraussichtlich im Jahr 2015 abgeschlossen sein.

Darüber hinaus fördert die Vivaldi Edition die Aufführung von Vivaldis Werken im Rahmen von bedeutenden Festivals und Konzertreihen und führt in Multimedia-Projekten Musiker, Filmemacher, bildende Künstler und Darsteller zusammen. Eine reich dokumentierte Website zu Antonio Vivaldi (www.antonio-vivaldi.eu) und eine kostenlosen iPhone application (My Vivaldi) sollen gleichfalls dazu beitragen, einem breiten Publikum diese außerordentliche Musik zu erschließen.

Susan Orlando

www.naive.fr | www.antonio-vivaldi.eu





Riccardo **NOVARO**
Romina **BASSO**
Gaëlle **ARQUEZ**
Teodora **GHEORGHIU**
Delphine **GALOU**
David DQ **LEE**
Roberta **MAMELI**

Riccardo Novaro *baryton | baritone*

◆ Le baryton italien Riccardo Novaro étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi à Milan et fait ses débuts dans le rôle de Guglielmo/*Così fan tutte* au Théâtre Lyrique de Cagliari. Depuis, il est devenu un interprète confirmé de Mozart et Rossini, dans des rôles tels que Figaro, le Comte, Papageno, Don Alfonso, Dandini, Taddeo, Raimbaud.

En grand interprète du répertoire baroque, il chante Testo//*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* à l'Opéra de Berlin, Giove//*Il ritorno di Ulisse in patria* à Cremona, Achille/*Giulio Cesare* à Lausanne, Argante/*Rinaldo* à Glyndebourne, Pallante/*Agrippina* à l'Opéra de Dijon, Astolfo à l'Auditorium national de musique à Madrid. Parmi les nombreux théâtres dans lesquels il s'est produit se trouvent le Lincoln Center, l'Opéra national de Paris, le Concertgebouw, La Monnaie de Bruxelles, le Théâtre des Champs-Élysées. Les chefs d'orchestres avec lesquels il a collaboré comptent John Eliot Gardiner, René Jacobs, Vladimir Jurowski, Jérémie Rhorer, Jean-Christophe Spinosi, Ottavio Dantone et Emmanuelle Haïm.

Il a pris part aux enregistrements du *Te Deum* de Charpentier avec Myung-Whun Chung, de *L'Olimpiade* de Vivaldi avec Rinaldo Alessandrini (Naïve) et de *Floridante* de Haendel avec Alan Curtis.

◆ The Italian baritone Riccardo Novaro trained at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan and made his debut as Guglielmo in *Così fan tutte* at the Teatro Lirico in Cagliari. Since then he has become a distinguished interpreter of Mozart and Rossini roles such as Figaro, Count Almaviva, Papageno, Don Alfonso and Dandini, Taddeo, and Raimbaud. A notable performer of Baroque repertoire, he sang the role of Testo // *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* at the Berlin State Opera and was Giove//*Il ritorno di Ulisse in patria* in Cremona, and Achilla/*Giulio Cesare* in Lausanne. He has sung the role of Handel's Argante/*Rinaldo* at Glyndebourne and Pallante/*Agrippina* at the Opéra de Dijon as well as Astolfo/*Orlando furioso* in Madrid. Among the many venues where he has performed are Lincoln Center in New York, the Opéra National and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Amsterdam Concertgebouw, and La Monnaie in Brussels. He has worked with such conductors as John Eliot Gardiner, René Jacobs, Daniele Gatti, Rinaldo Alessandrini, Vladimir Jurowski, Jérémie Rhorer, Jean-Christophe Spinosi, Ottavio Dantone, and Emmanuelle Haïm. His recordings include Charpentier's *Te Deum* with Myun-Whun Chung, Vivaldi's *L'Olimpiade* with Rinaldo Alessandrini (Naïve), and Handel's *Floridante* under Alan Curtis.

Romina Basso *mezzo-soprano*

♦ Née en Italie, Romina Basso fait ses études au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise et obtient son diplôme de littérature italienne à l'Université de Trieste. Elle chante partout en Europe, notamment au Théâtre des Champs-Élysées, à la Cité de la musique, Salle Pleyel, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Barbican Centre, au Konzerthaus de Vienne, au Theater an der Wien, à l'Académie Sainte-Cécile de Rome, à La Monnaie et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Romina Basso se produit avec de nombreux orchestres et ensembles, notamment l'Accademia Bizantina, Les Arts Florissants, la Cappella della Pietà de' Turchini, Il Complesso Barocco, le Concerto Italiano, l'Ensemble 415, Europa Galante, le Gabriele Consort, Modo Antiquo, le Münchner Rundfunkorchester, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Ricerca Consort, l'Orchestre baroque de Venise et Zefiro. Elle travaille aussi avec Peter Maag, Marcello Viotti, Sir Charles Mackerras, Vladimir Jurowski, Daniele Gatti, Frans Brüggen, Jordi Savall, Marc Minkowski, Jean-Christophe Spinosi, Emmanuelle Haïm et Diego Fasolis. À Venise, en 2006, elle a interprété le rôle de Megacle dans *L'Olimpiade* de Galuppi.

♦ Born in Italy, Romina Basso studied at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice and obtained her degree in Italian Literature from Trieste University. She performs extensively throughout Europe, including appearances at the Théâtre des Champs-Élysées, the Cité de la Musique, the Salle Pleyel, the Amsterdam Concertgebouw, the Barbican Centre, the Vienna Konzerthaus, the Theater an der Wien, Santa Cecilia in Rome, and La Monnaie and the Palais des Beaux Arts in Brussels. She appears with numerous orchestras and ensembles including Accademia Bizantina, Les Arts Florissants, Cappella della Pietà de' Turchini, Il Complesso Barocco, Concerto Italiano, Ensemble 415, Europa Galante, The Gabrieli Consort, Modo Antiquo, Münchner Rundfunkorchester, the Orchestra of the Age of Enlightenment, Ricerca Consort, the Venice Baroque Orchestra, and Zefiro. She has also worked with Peter Maag, Marcello Viotti, Sir Charles Mackerras, Vladimir Jurowski, Daniele Gatti, Frans Brüggen, Jordi Savall, Marc Minkowski, Jean-Christophe Spinosi, Emmanuelle Haïm, and Diego Fasolis. In Venice in 2006, she sang the role of Megacle in Galuppi's *L'Olimpiade*.

Gaëlle Arquez *soprano*

♦Après avoir étudié le piano pendant quinze ans, Gaëlle Arquez obtient une licence de musicologie et reçoit en 2009 le Prix de chant du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, puis le Premier Prix du Wigmore Hall/Independent Opera Voice fellowship 2009-2011. Elle s'est notamment produite en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Belgique et au Japon.

Durant la saison 2011-2012, Gaëlle Arquez fait ses débuts à La Monnaie (*Médée* de Cherubini, avec Christophe Rousset), à l'Opéra de Lille (*Cendrillon* de Massenet) mais également à l'Opéra de Paris dans le rôle de Zerlina/*Don Giovanni* (mise en scène Michael Haneke, direction Philippe Jordan). Elle fut aussi Iphise/*Dardanus* (Raphaël Pichon), Angelica/*Orlando Furioso* (Jean-Christophe Spinosi, version 1727) et Dorabella/*Così fan tutte* (Marc Minkowski). Elle a interprété cet été Aricie/*Hippolyte et Aricie* ainsi que Libye/*Phaëton* (Christophe Rousset) au Festival de Beaune.

En 2012-2013, elle fera ses débuts au Capitole de Toulouse dans le rôle-titre de *La Belle Hélène* ainsi qu'au Theater an der Wien dans le rôle d'Idamante (René Jacobs), et sera de retour à l'Opéra de Paris dans *Meg/Falstaff* et dans *Drusilla/L'incoronazione* di Poppea.

♦Gaëlle Arquez studied the piano for fifteen years before obtaining a degree in musicology and in voice at the Paris Conservatoire (CNSMDP) in 2009. She was awarded the Wigmore Hall/Independent Opera Voice Fellowship and has since performed in Italy, France, Germany, England, Spain, Belgium, and Japan.

In the 2011-12 season, she made debuts at La Monnaie in Brussels in Cherubini's *Médée* under Christophe Rousset and at the Opéra de Lille (Massenet's *Cendrillon*) and was highly acclaimed for her role as Zerlina in Michael Haneke's Paris Opéra production of *Don Giovanni*. She also sang Iphise in Rameau's *Dardanus* (Raphaël Pichon), Angelica/*Orlando Furioso* (1727 version, under Jean-Christophe Spinosi), and Dorabella/*Così fan tutte* (Marc Minkowski). Last summer, she appeared as Rameau's Aricie and Lully's Libye/*Phaëton* (Christophe Rousset) at the Beaune Festival.

In the 2012-13 season she will sing the title role in Offenbach's *La Belle Hélène* at the Toulouse Capitole and Idamante at the Theater an der Wien (René Jacobs). She has been invited back to Paris for *Meg/Falstaff* and *Drusilla/L'incoronazione di Poppea*.

Teodora Gheorghiu *soprano*

♦ La soprano roumaine Teodora Gheorghiu commence par étudier la flûte avant de découvrir sa véritable vocation, le chant, au Conservatoire de Cluj. Elle suit différents cours d'interprétation avant de remporter, notamment, le prestigieux Concours de chant Reine Élisabeth à Bruxelles. Depuis, elle se produit dans de nombreux théâtres lyriques européens parmi les plus prestigieux.

Entre 2007 et 2010, elle chante dans plusieurs productions d'opéras à l'Opéra d'État de Vienne : Adele/*La Chauve-Souris*, la Reine de la nuit/*Die Zauberflöte*, Nannetta/*Falstaff*, Fiakermilli/*Arabella*, Adina/*L'elisire d'amore*, Elvira/*L'Italiana in Algeri*, Sophie/*Werther* et Eudoxie/*La Juive*.

Parmi ses récentes prestations, on retiendra le *Requiem* de Mozart sous la direction de John Axelrod avec l'Orchestra sinfonica di Milano et *Semiramide riconosciuta* de Porpora avec l'Accademia Bizantina sous la baguette de Stefano Montanari au Festival international de musique baroque de Beaune et au Festival de Saint-Jacques de Compostelle. Son enregistrement des *Arias for Anna de Amicis* avec Christophe Rousset à la tête des Talens Lyriques a été réalisé pour Aparté/Harmonia Mundi et publié en 2011. Son récital de lieder paraîtra sous le même label en 2013.

♦ The Romanian soprano Teodora Gheorghiu began studying the flute before discovering her true vocation for singing at the Cluj Conservatory. She participated in numerous masterclasses before winning, among others, the prestigious Reine Elisabeth Singing Competition in Brussels. Since then she has performed in many of Europe's most prestigious opera houses.

Between 2007 and 2010, she sang in a number of opera productions at the Vienna State Opera: Adele/*Die Fledermaus*, Queen of the Night/*Die Zauberflöte*, Nannetta/*Falstaff*, Fiakermilli/*Arabella*, Adina/*L'elisir d'amore*, Elvira/*L'Italiana in Algeri*, Sophie/*Werther*, and Eudoxie/*La Juive*.

Among her more recent projects have been Mozart's *Requiem* with the Orchestra Sinfonico di Milano under John Axelrod and Porpora's *Semiramide riconosciuta* with Accademia Bizantina under Stefano Montanari at the Beaune International Baroque Music Festival and the Santiago da Compostela Festival. Her CD of 'Arias for Anna de Amicis' with Christophe Rousset and Les Talens Lyriques was recorded for Aparté and issued in 2011. A lieder recording will appear on the same label in January 2013.

Delphine Galou *contralto*

♦ Delphine Galou est née à Paris. Elle mène en parallèle des études de philosophie à la Sorbonne et des études de piano et de chant. Lauréate de plusieurs concours de chant, elle est désignée en 2004 parmi les jeunes talents « Révélation classique » de l'Adami.

Elle se fait une spécialité de rôles haendéliens. En 2010-2011, elle fait sensation au Théâtre des Champs-Élysées dans le rôle-titre d'*Orlando furioso* de Vivaldi. Elle fait également ses débuts au Royal Opera House de Londres (*Niobe* de Steffani) et interprète le rôle-titre de *The Rape of Lucretia* pour Angers/Nantes Opéra. En 2011-2012, le public du Staatsoper de Berlin la découvre dans *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel sous la direction de Marc Minkowski. Elle aborde par ailleurs *Alcina* (Bradamante) à Lausanne et *Rinaldo* (rôle-titre) à Reggio Emilia et à Ferrara. En concert, elle est l'invitée régulière du Festival de Beaune, où l'on a pu l'entendre dans *Rinaldo* et *Alessandro* de Haendel, *Semiramide* de Porpora, *Juditha triumphans* et *Orlando furioso*. Delphine Galou se produit avec les orchestres baroques les plus réputés du moment. Elle a participé à l'enregistrement de *Teuzzone* de Vivaldi sous la direction de Jordi Savall (2012, Naïve).

♦ Delphine Galou was born in Paris and simultaneously studied singing and piano, and philosophy at the Sorbonne. She has been awarded prizes at numerous singing competitions in France and in 2004 was chosen as 'Discovery of the Year' by the French Association for the Promotion of Young Artists.

She has earned particular recognition for her interpretations of Handel. In 2010-11 she created a sensation at the Théâtre des Champs-Élysées in the title role of Vivaldi's *Orlando furioso*. She also made her debut at the Royal Opera House in London (Steffani's *Niobe*) and performed the title role in *The Rape of Lucretia* at Angers/Nantes Opéra. In 2011-12 she was acclaimed at the Staatsoper Berlin in *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* under the baton of Marc Minkowski. She subsequently performed *Alcina* (Bradamante) in Lausanne and *Rinaldo* (title role) in Reggio Emilia and Ferrara. In concert, she is a regular guest of the Festival of Baroque Music in Beaune where she has sung Handel's *Rinaldo* and *Alessandro*, Porpora's *Semiramide*, and Vivaldi's *Juditha triumphans* and *Orlando furioso*. Delphine Galou appears with today's major Baroque orchestras and conductors. She took part in the recording of Vivaldi's *Teuzzone* under the baton of Jordi Savall (2012, Naïve).

David DQ Lee *contre-ténor / countertenor*

♦ Le contre-ténor canadien David DQ Lee est lauréat de plusieurs concours de chant importants; il est le premier contre-ténor à avoir remporté le Premier Prix du Concours international de chant Francisco Viñas à Barcelone. La liste des productions dans lesquelles il chantera prochainement atteste de son succès : la création mondiale de *Waiting for Miss Monroe* de Robin Raaff à Amsterdam, des tournées de concerts avec Jean-Christophe Spinosi, un récital en soliste et une exécution de concert de l'*Orlando furioso 1714* de Vivaldi au Festival de Beaune, une nouvelle production de *La Chauve-Souris* (mise en scène d'Andreas Homoki) à Séoul, une reprise de *Flavius Bertaridus* de Telemann à Hambourg, une nouvelle production de *A Midsummer Night's Dream* à la Komische Oper de Berlin...

Il est très recherché pour les opéras baroques et se produit souvent dans les principaux théâtres lyriques européens sous la direction de chefs d'orchestre tel René Jacobs, Jean-Christophe Spinosi, William Christie, Alessandro De Marchi, Andrea Marcon, Martin Haselböck et de nombreux autres. David DQ Lee est un interprète plein de ressources et son répertoire est très étendu, de la musique baroque à la musique contemporaine et au jazz.

♦ The Canadian counter tenor David DQ Lee is a prizewinner of several important international voice competitions, and was the first countertenor ever to win first prize at the Francisco Viñas Competition in Barcelona. A look at the list of future productions in which he is to perform attests to his success: the world premiere of Robin Raaff's *Waiting for Miss Monroe* in Amsterdam, concert tours with Jean-Christophe Spinosi, a solo recital and a concert performance of Vivaldi's *Orlando furioso 1714* at the Beaune Festival, a new production of *Die Fledermaus* (stage director: Andreas Homoki) in Seoul, a revival of Telemann's *Flavius Bertaridus* in Hamburg, and a new production of *A Midsummer Night's Dream* at the Komische Oper Berlin, among others.

He is much in demand for Baroque operas and is often seen performing in major opera houses throughout Europe under such conductors as René Jacobs, Jean-Christophe Spinosi, William Christie, Alessandro De Marchi, Andrea Marcon, Martin Haselböck, and many others. David DQ Lee is a highly versatile performer and his repertoire covers a wide range, from Baroque to contemporary music and jazz.

Roberta Mameli *soprano*

♦ Roberta Mameli a travaillé le chant et le violon en Italie. Elle a fait ses débuts très jeune dans *Didon et Énée* de Purcell sous la direction d'Edoardo Müller à l'Opera Theatre d'Alessandria. Aujourd'hui, elle se produit régulièrement dans des salles prestigieuses partout en Europe.

Très recherchée pour son interprétation du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècle, Roberta Mameli travaille avec de nombreux ensembles de musique baroque parmi les plus importants. Parmi ses récents succès, on peut citer *Orfeo ed Euridice* de Fux (Proserpina) avec Jordi Savall au Festival Styriarte de Graz; *L'Olimpiade* de Pergolèse (Aristea) avec l'Accademia Bizantina et Ottavio Dantone à Cracovie; le *Requiem* de Mozart avec Christopher Hogwood au Festival Anima Mundi de Pise; *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Minerva) à Amsterdam et Ratisbonne avec La Venexiana et *Deidamia* de Haendel (Nerea) avec Alan Curtis et Il Complesso Barocco au Theater an der Wien et au Festival Soli Deo Gloria de Brunswick; et Dorabella dans *Così fan tutte* à Tokyo sous la direction de Ryo Terakado.

Elle a enregistré des madrigaux de Monteverdi et *Le Couronnement de Poppée* avec La Venexiana, *Il diamante* de Zelenka avec l'Ensemble Inégal et l'album en solo «*Round M : Monteverdi meets Jazz*», l'une des meilleures ventes de CD en 2010. En 2012, elle a enregistré *Teuzzone* avec Jordi Savall et Le Concert des Nations (Naïve).

♦ Roberta Mameli studied both voice and violin in Italy. She made her debut at a very young age singing in Purcell's *Dido and Aeneas* under the baton of Edoardo Müller at the Opera Theatre in Alessandria. Today she appears regularly in prestigious halls throughout Europe.

Much in demand for her interpretation of seventeenth- and eighteenth-century repertory, Roberta Mameli works with many of today's leading Baroque ensembles. Recent successes include Fux's *Orfeo ed Euridice* (Proserpina) with Jordi Savall at the Styriarte Festival in Graz; Pergolesi's *L'Olimpiade* (Aristea) with Accademia Bizantina and Ottavio Dantone in Krakow; Mozart's Requiem with Christopher Hogwood at the Anima Mundi Festival in Pisa; *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Minerva) in Amsterdam and Regensburg with La Venexiana; Handel's *Deidamia* (Nerea) with Alan Curtis and Il Complesso Barocco at the Theater an der Wien and the Soli Deo Gloria Festival in Braunschweig; and Dorabella in *Così fan tutte* in Tokyo under the baton of Ryo Terakado.

She has recorded Monteverdi's madrigals and *L'incoronazione di Poppea* with La Venexiana, Zelenka's *Il diamante* with Ensemble Inégal, and the solo album *Round M: Monteverdi meets Jazz*, one of 2010's best-selling CDs. In 2012 she recorded *Teuzzone* with Jordi Savall and Le Concert des Nations (Naïve).

Modo Antiquo

• L'orchestre baroque Modo Antiquo est considéré comme un des meilleurs ensembles de musique ancienne sur la scène internationale. Fondé en 1987 par Federico Maria Sardelli, il se distingue par une approche spécifique de la musique baroque italienne (et notamment de Vivaldi), enrichie par les recherches musicologiques approfondies qui sont à l'origine de toutes ses productions. Sa discographie compte plus de quarante titres, parmi lesquels de nombreux enregistrements en première mondiale.

Modo Antiquo est le seul ensemble baroque qui ait reçu deux nominations aux Grammy Awards (en 1997 et 2000). L'orchestre joue un rôle de premier plan dans la renaissance moderne de l'œuvre théâtrale de Vivaldi : c'est à lui que l'on doit les premières représentations mondiales de *Arsilda Regina di Ponto*, *Tito Manlio*, *Atenaide et Motezuma*. Modo Antiquo enregistre Vivaldi en exclusivité pour la firme Naïve; il travaille aussi pour Deutsche Grammophon et d'autres maisons d'édition.

• The Baroque orchestra Modo Antiquo is regarded as one of the leading ensembles on the international early music scene. Founded by Federico Maria Sardelli in 1987, it is distinguished by its individual approach to performance of Italian Baroque music (and of Vivaldi in particular), thanks notably to the in-depth musicological research on which all its productions are based. Its discography of more than forty titles includes many world premiere recordings.

Modo Antiquo is the only Baroque ensemble to have received two nominations for the prestigious Grammy Awards (in 1997 and 2000). The orchestra is a major protagonist in the recent revival of Vivaldi's operas: it gave the modern premieres of *Arsilda Regina di Ponto*, *Tito Manlio*, *Atenaide*, and *Motezuma*. Modo Antiquo records Vivaldi exclusively for the Naïve label, while also working with Deutsche Grammophon and other companies.

Federico Maria Sardelli *direction | conductor*

♦ Chef d'orchestre, musicologue, compositeur, flûtiste, peintre et auteur satirique, Federico Maria Sardelli se produit dans toute l'Europe en tant que soliste ou chef d'orchestre. Son nom figure au programme des plus grands festivals et des salles de concerts les plus prestigieuses d'Europe.

Federico Maria Sardelli est chef principal invité de l'Orchestre philharmonique de Turin. Il est également l'invité de nombreuses formations mondiales comme l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, la Staatskapelle Halle, la Kammerakademie Potsdam, la Real Filarmonia de Galicia, le Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestre du Teatro Municipal de Santiago du Chili, l'Orchestre de la Fondazione Arena di Verona, l'Orchestre de chambre de Mantoue...

Federico Maria Sardelli enregistre pour Naïve et Deutsche Grammophon. Il a à son actif de très nombreux enregistrements qu'il a réalisés en tant que chef d'orchestre ou soliste. Il a été nommé à deux reprises aux Grammy Awards comme chef d'orchestre (en 1997 et 2000).

En 2005, il a dirigé au Concertgebouw de Rotterdam la première mondiale de l'opéra *Moteczuma* de Vivaldi, redécouvert après 270 ans d'oubli. En 2006, il a dirigé la première reprise mondiale de l'opéra *Atenaide* de Vivaldi au Teatro della Pergola de Florence. Nommé en 2007 chef d'orchestre principal du Festival Haendel de Halle, il dirige et enregistre en 2009 la première mondiale du *Mondo alla rovescia* de Salieri, en 2010 le *Giasone* de Francesco Cavalli au Vlaamse Opera et l'*Alcina* de Haendel au Teatro Municipal de Santiago du Chili.

Federico Maria Sardelli est membre du comité scientifique de l'Institut italien Antonio Vivaldi qu'abrite la Fondation Cini de Venise et pour lequel il a publié de nombreux travaux scientifiques. Il dirige la collection «Vivaldiana» de musique en fac-similé (SPES éditeur) et a signé de très nombreuses publications musicales et musicologiques éditées par Bärenreiter, Ricordi et la Fondation Cini. En juillet 2007, Peter Ryom lui a confié la mission de poursuivre son monumental travail de catalogage de la musique d'Antonio Vivaldi; depuis cette date, Federico Maria Sardelli est le responsable de la *Vivaldi Werkverzeichnis* (RV). Le 28 novembre 2009, la Regione Toscana l'a honoré, « pour son éclectisme artistique et l'importance culturelle de ses travaux », de sa plus haute récompense, le Gonfalone d'Argento.

◆ Conductor, musicologist, composer, flautist, painter and satirical author, Federico Maria Sardelli conducts and performs as a soloist throughout Europe, appearing at the leading festivals and concert halls. He is principal guest conductor of the Orchestra Filarmonica di Torino and appears as a guest with many other formations, including the Gewandhausorchester Leipzig, the Staatskapelle Halle, the Kammerakademie Potsdam, the Real Filarmonia de Galicia, the Orchestra da Camera di Mantova, and the orchestras of the Maggio Musicale Fiorentino, the Teatro Municipal de Santiago de Chile, and the Fondazione Arena di Verona.

Federico Maria Sardelli records for Naïve and Deutsche Grammophon, and has a large discography as conductor or soloist. He has twice been nominated for the Grammy Awards as a conductor (in 1997 and 2000).

In 2005 he conducted the modern premiere of Vivaldi's opera *Moteczuma*, rediscovered after 270 years, at the Rotterdam Concertgebouw. This was followed in 2006 by the first modern revival of the same composer's *Atenaide* at the Teatro della Pergola in Florence. He was appointed principal conductor of the Halle Handel Festival in 2007. In 2009 he conducted and made the world premiere recording of Salieri's *Il mondo alla rovescia*; further operatic productions include Francesco Cavalli's *Giasone* at the Vlaamse Opera and Handel's *Alcina* at the Teatro Municipal de Santiago de Chile in 2010.

Federico Maria Sardelli is a member of the musicological committee of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi at the Fondazione Cini in Venice, for which he has published numerous scholarly essays. He is general editor of the series of facsimile editions 'Vivaldiana' (published by SPES) and has produced many other musical and musicological publications issued by Bärenreiter, Ricordi, and the Fondazione Cini. In July 2007 Peter Ryom chose him to continue his monumental work of cataloguing the music of Antonio Vivaldi; since then, Federico Maria Sardelli has been the editor of the *Vivaldi Werkverzeichnis* (RV). On 28 November 2009, the Regione Toscana awarded him its highest honour, the Gonfalone d'Argento, 'for his outstanding artistic eclecticism and cultural achievements'.

Orlando furioso RV 819

Dramma per musica
Libretto di Grazio Bracciolì
Teatro Sant'Angelo, Venezia, 1714

LIBRETTO

[CD1]

ACTE I

*Une galerie dans le palais d'Alcina,
où l'ont peut voir des scènes de l'enfance
de Cupidon ainsi que plusieurs Triomphes.*

SCÈNE 1

*Angelica, mélancolique; Alcina, assise;
suite de pages.*

[4]

RÉCITATIF

Alcina

Grande Reine des Indes,
Toi de qui la beauté ne connaît point d'égalie,
Cesse de soupirer;
Dans cet heureux séjour où l'Amour règne
[en maître,
Que cet affreux martyr
S'éloigne de ton noble cœur.

Angelica (à part)

Oh Dieu! Medoro!
(à Alcina)
Alcina, puisqu'il est vrai que la peine
S'apaise en racontant les maux qui l'ont
[causée,
Sache que de ces yeux
Amour, mon cruel maître,
Fit voler mille traits;
Agricane, Rinaldo,
Ferrau, Sacripante, Orlando et mille autres,
Illustres au combat et puissants sur le trône,
Furent par moi blessés; de vaines
[espérances
Je sus les flatter tous, mais pour aucun
[d'amour
Je n'éprouvai les peines.
Je vis alors Medoro,
Pauvre jeune homme,
Pauvre, oui, mais si beau.

ATTO PRIMO

*Galleria nel palazzo di Alcina rappresentante
una Reggia d'Amore dove si vede la Storia
della di lui fanciullezza, e Trionfi.*

SCENA 1

*Angelica sospirosa, ed Alcina sedendo;
seguito di Paggi.*

RECITATIVO

Alcina

Gran Reina degl'Indi
Ch'uguale a te per tua beltà non vedi,
Lascia di sospirar
Ed in questa d'amor reggia felice
Fugga l'empio martoro
Lunge dal tuo bel core.

Angelica

O Dio! Medoro.
(Tra sé)
Alcina, poiché il duolo
Si disacerba in riandarne i mali,
Sappi che mille strali
Vibrò da queste, qual si sien pupille
Il mio tiranno amore;
Agricane, Rinaldo,
Ferrau, Sacripante, Orlando, e mille
Famosi in arme, e coronati in soglio
Ebber da me le piaghe; io con la speme
Tutti allettai, ma per alcun d'amore
Io non sentii le pene.
Medoro io vidi,
Povero garzoncello,
Povero si ma bello.

ACT I

*A gallery in Alcina's palace decorated
as a palace of Cupid, showing scenes from
his boyhood and several of his triumphs.*

SCENE 1

*Angelica, sighing; Alcina, seated; entourage
of pages.*

RECITATIVE

Alcina

Great Queen of the Indies,
Whose beauty knows no equal,
Cease to sigh,
And in this happy palace of Love
Let cruel suffering
Fly far from your noble heart.

Angelica (aside)

Oh God! Medoro!
(to Alcina)
Alcina, since sorrow
Is allayed by recalling one's woes,
Know that Cupid, my cruel master,
Has shot a thousand darts
From these eyes of mine;
Agricane, Rinaldo,
Ferrau, Sacripante, Orlando
[and a host of men,
Famed in combat and crowned kings,
Were wounded by me; I allured them all
With hopes, but for none of them
Did I feel the pangs of love.
Then I saw Medoro,
A poor youth,
Poor, yes, but handsome.

Alcina

Et voilà donc la cause de tes larmes?
Ton Medoro, dis-moi, t'aime-t-il tendrement?

Angelica

Autant que je l'adore.

Alcina

Et que veux-tu de plus? Un amour partagé
Met la joie dans le cœur.

Angelica

D'un bien qu'on a perdu la douleur
[est plus grande,
Quand ce bien est cher entre tous.
Écoute : en mon palais je le menai
[moi-même,
Quand voici Orlando, fou d'amour,
[qui me suit;
Connaissant sa colère autant que
[sa vaillance,
«Fuyons», dis-je à mon cher amant.

Alcina

Fuir?
Manquerions-nous de ruses et de charmes
Pour calmer les fureurs d'un amant
[importun?

Angelica

Mon tendre amour
Ne sut me conseiller de refuge plus sûr
Que celui qu'inspira la crainte.
Nous primes donc la fuite et, je ne sais
[comment, oh Dieu!
Je perdis mon seul bien, le soleil
[de mes yeux.

Alcina

Reprends espoir; je te le ramènerai.
Tu pourras avec moi
Ici de lui jouir encore, heureuse,
Et faire que ta joie égale mon plaisir.

Alcina

E perciò tu sospiri? Il tuo Medoro,
Dimmi, t'ama fedel?

Angelica

Quanto io l'adoro.

Alcina

Che dunque brami? Un corrisposto amore
E' la gioia del core.

Angelica

Ma del perduto ben maggior la pena
Allora è più, quanto più il bene è caro.
Senti: meco il guidava a' Regni miei,
Mi siegue, e giunge innamorato Orlando;
Io che sò l'ira sua sò il suo valore,
Dico al caro amator: fuggiam.

Alcina

Fuggire?
Mancan lusinghe, e vezzi
Per ammollir d'un amator gli sdegni?

Angelica

Il tenero mio amore
Non suggerimmi allor guardia sicura
Se non che il suo timore;
Fuggimmo, e non sò come, o Dio, perdei
Il mio tesoro, il sol degl'occhi miei.

Alcina

Fa cor; tel renderò.
Potrai qui meco
Di lui lieta godere, (*Si levano da sedere*)
E accordar la tua gioia al mio piacere.

Alcina

And that is why you sigh? Your Medoro,
Tell me, does he love you truly?

Angelica

As much as I adore him.

Alcina

Then what can you desire? Requited love
Is the heart's joy.

Angelica

But the more precious such happiness
[is to us
The greater the pain when it is lost.
Listen: I was taking him with me
[to my realm,
But love-struck Orlando came
[and followed me;
Knowing his rage and his strength,
I said to my dear lover, 'Let us flee'.

Alcina

Flee?
Is there any lack of flatteries or charms
To calm the anger of an importunate lover?

Angelica

My tender love
Suggested then no surer protection
Than that of the fear I felt.
We fled; but – I know not how, oh God – I lost
My treasure, the sun of my eyes.

Alcina

Take courage; I will restore him to you.
Here with me
You will rejoice in his presence,
(*both rise from their seats*)
And your joy will equal my pleasure.

- [5] AIR
- Angelica**
De constance l'espoir
Voudrait emplir mon cœur,
Mais l'amour en mon âme
Ne suscite qu'alarmes.
Voilà le sort cruel,
Bien pire que la mort,
Auquel il me condamne.

- ARIA
- Angelica**
Vorria la mia speranza
Metter costanza in cor
Ma amor sol di timor
Quest'alma affanna.
È questa l'empia sorte,
A cui peggio che a morte
Egli condanna.

- ARIA
- Angelica**
My hope would wish
To instil steadfastness in my heart,
But my love afflicts my soul
Only with fear.
That is the cruel fate,
Worse yet than death,
To which it condemns me.

SCÈNE 2
*Alcina, puis Orlando, visière baissée,
combattant contre Astolfo et le talonnant.*

SCENA 2
*Alcina, poi Orlando con visiera calata
combattendo con Astolfo, ed incalzandolo.*

SCENE 2
*Alcina, then Orlando with his visor lowered,
chasing Astolfo whom he is fighting.*

- [6] RÉCITATIF
- Alcina**
(Que sa douleur m'inspire de pitié!)

- RECITATIVO
- Alcina**
(Quanta pietà mi desta il suo cordoglio!)

- RECITATIVE
- Alcina**
(What pity her grief arouses in me!)

Orlando (*à Astolfo*)
Moi, te céder, félon?

Orlando (*Ad Astolfo*)
Ch'io ti ceda fellon?

Orlando (*to Astolfo*)
I, yield to you, villain?

Alcina
Holà, guerrier! mets bas ta superbe
[et ton glaive!]

Alcina
Olà guerrier! L'orgoglio abbassa, e il brando.

Alcina
Ho, warrior! Swallow your pride
[and lower your sword!]

Orlando (*relevant sa visière*)
Orlando ne se rend pas aussi aisément.

Orlando
Si di leggier non ubbidisce Orlando.
(*Alzandosi la visiera*)

Orlando (*raising his visor*)
Orlando does not obey so easily.

Astolfo
Orlando?
(*Il s'avance pour le serrer dans ses bras.*)

Astolfo
Orlando?
(*Va ad abbracciarlo*)

Astolfo
Orlando?
(*He goes to embrace him.*)

Alcina (*à part*)
(Il arrive à propos.
Flattons, et gagnons-nous
Ce guerrier redouté pour vaincre la fureur
Des troupes de Logistilla.) Ô illustre
Et valeureux champion, ô guerrier invaincu
Et grand entre tous ceux

Alcina
(A tempo ei giunge.
Si lusinghi e si acquisti
Il temuto guerrier contro le insane
Turbe di Logistilla.) O rinomato,
Valoroso campione, o invitto, e grande
Sovra di quanti mai

Alcina (*aside*)
(He comes at the right moment.
Let me flatter this feared warrior and win him
Over to my side against the frenzied hordes
Of Logistilla.) O renowned
And valiant champion, indomitable warrior,
[great
Above all those who have ever

Qui brandirent la lance ou croisèrent le fer,
Daigne permettre que mes lèvres,
Avec ferveur, sur ta droite invincible,
Déposent humblement l'hommage
[d'un baiser.

Orlando

Non, ô grande Déesse –ainsi te nommerai-je,
Puisque d'une si rare et si grande beauté
Ne put s'enorgueillir jamais femme
[mortelle;
C'est à moi qu'il convient, par un humble
[baiser,
Sur cette blanche main de déposer
[mon cœur.
(Il lui baise la main.)

Alcina (à part)

(Ah ! s'il pouvait du moins se consumer
[pour moi !)

Orlando

Je veux, d'Angélique que j'aime,
Même au prix de mon sang,
Même au prix de ma vie,
Contempler la beauté et combler les désirs;
Je verserais mon sang,
Je donnerais ma vie...

Alcina

À mon royaume elle ajouta
Comme un nouveau soleil par son charmant
[visage.
Ajoute, toi, une gloire nouvelle
En demeurant ici, je t'en prie, avec moi.
(Elle désigne à Orlando les fresques
représentant l'histoire de Cupidon.)
Vois, grand héros, Amour ici
[dans son berceau,
Là, dans sa prime enfance et là, adulte enfin,
Brandissant dans son vol et la torche
[et son arc;
Espère (j'y consens) et console ta peine.

Corresser asta, o mai ruotasser spada,
Permetti al labbro mio, che riverente
Su la invitta tua destra
Bacio d'ossequio umilmente imprima.

Orlando

No, gran diva, che tale
Certo tu sei, poichè sì rara, e tanta
Beltà non vantò mai donna mortale,
A me tocca offerire in bacio umile
Su la bianca tua mano in voto il core.
(Baciandole la mano)

Alcina

(Se si accendesse almeno.) (Tra sé)

Orlando

D'Angelica il mio bene,
Anco a costo del sangue,
Anco a rischio di vita
Vagheggiar la beltà, servir la brama,
Ch'ìl sangue spargerei,
La vita lascierei.

Alcina

Ella a' miei Regni
Aggiunse un nuovo sol col suo bel volto,
Tu nuova gloria aggiungi
(Ten priego) in restar meco a' Regni miei;
(Addita ad Orl. le storie d'amore)
Vedi, eroe, qui vagisce,
Qui pargoleggia amor, qui adulto volo,
Qui vibra a genio mio la face e il dardo;
Spera (non mi dispiace) e ti consola.

Tilted the lance or brandished the sword,
Allow my lips humbly to place
On your unvanquished right hand
A kiss of reverent homage.

Orlando

No, great goddess – for such
You undoubtedly are, since no mortal
[woman
Ever boasted such rare and exceptional
[beauty –
It is for me to tender, with a humble kiss
On your snow-white hand, my heart
[as an offering.
(He kisses her hand.)

Alcina (aside)

(If only he could burn with love for me!)

Orlando

Even at the cost of my blood,
Even at the risk of my life,
I wish to gaze on the beauty and serve
[the desires
Of Angelica, my beloved.
For I would shed my blood,
I would give up my life...

Alcina

To my realm she has added
A new sun with her lovely countenance.
Pray bring it further glory
By staying here with me.
(She shows Orlando the illustrations
of the story of Cupid.)
Behold, hero: here is Love
[as a mewling infant,
Here as a child, here as an adult, flying,
And here, to my delight, brandishing
[his torch and his bow;
Hope (it does not displease me)
[and be comforted.

[7]

AIR

Alcina

Si tu gardes un cœur sincère,
Fidèle amant, tu gagneras l'objet
Qui te fait tant soupïrer.
Aime, espère, moins barbare
Est le sort d'une âme aimante
Lorsque douce est l'espérance.

SCÈNE 3

Orlando, Astolfo.

[8]

RÉCITATIF

Orlando

Dans les yeux de la belle, ô amant fortuné,
J'ai vu qu'en ta faveur Amour parlait.

Astolfo

Ah! Orlando! Tu ne connais point Alcina!

Orlando

Alcina?

Astolfo

Elle-même.

Orlando

Celle qui à son gré peut soumettre l'Enfer?

Astolfo

Éternelle sera désormais sa puissance,
Maintenant que de l'urne elle s'est emparée
Qui du sage Merlin contient la froide cendre
Et que, pour la garder, elle a ici mené
L'invulnérable et immortel Aronte.

Orlando

Quoi? ce monstre funeste
Conçu d'une sorcière et d'un démon?

ARIA

Alcina

Se fedele serbi affetto
Fido amante avrai l'oggetto
Che ti porta a sospirar.
Ama e spera, che men fiera
È la sorte dell'amar
Quando è dolce lo sperar.

SCENA 3

Orlando, ed Astolfo.

RECITATIVO

Orlando

Della beltà negl'occhi, o te felice,
Viddi per te che favellava amore.

Astolfo

Ah! Orlando, Orlando non conosci Alcina!

Orlando

Alcina!

Astolfo

Alcina è questa.

Orlando

Quella che a suo voler svolge l'Inferno?

Astolfo

Il cui potere eterno
Ora sarà, poiché acquistato ha l'urna
Che del saggio Merlino il cener chiude,
E a custodirla ha tratto l'immortale
Aronte invulnerabile.

Orlando

Il fatale
D'un demone concetto e d'una maga?

ARIA

Alcina

If you keep your affections true,
Faithful lover, you will gain the object
That makes you sigh.
Love and hope, for the fate
Of a loving heart is less cruel
When hope is sweet.

SCENE 3

Orlando, Astolfo.

RECITATIVE

Orlando

In the eyes of that fair one, O happy man,
I saw that Love spoke for you.

Astolfo

Ah, Orlando! You do not know Alcina!

Orlando

Alcina?

Astolfo

That is Alcina.

Orlando

She who makes Hell do her bidding?

Astolfo

Henceforth her power will be eternal,
For she has gained possession of the urn
That contains the ashes of wise Merlin,
And to guard it she has brought here
The invulnerable, immortal Aronte.

Orlando

That deadly monster
Conceived of a demon and a sorceress?

Astolfo

Invincible et puissant,
Armé d'une massue d'airain
[et d'un cœur fier.

Orlando

Le destin me réserve un triomphe éclatant.
Réjouis-toi, Astolfo, et apprends
[de mon cœur
Que les premiers rayons d'une faible
[espérance
Présagent en amour des moments
[bienheureux.

AIR

Astolfo

La foi, l'amour que j'ai au cœur,
Aucun amant fidèle
N'en pourrait montrer davantage.
Constant dans ma tendresse,
La peine est mon seul lot;
La beauté qui ensorcela
Mon âme au plus profond de moi,
Me refuse son cœur et se montre inflexible.

SCÈNE 4

Orlando, puis Bradamante.

RÉCITATIF

Orlando

Pour le cœur charmant d'Angélique,
Prépare, Amour, ton flambeau d'or.

Bradamante

Orlando?

Orlando

Bradamante!
Toi ici? Se peut-il?

Astolfo

Invincibil, possente,
Di ferrea mazza, e di gran core armato.

Orlando

L'alto trionfo a me riserba il fato.
Lieto Astolfo, ed impara
Dal mio core ch'ai rai di poca speme
Si figura in amor ore serene.

ARIA

Astolfo

La fè, l'amor che ho in sen
Non hai costante amante
Qual serbo in me.
Fido in amar, penar
Sempre degg'io così;
Il bel che invaghi
Quest'anima in petto
Or affetto mi nega, e mercè.

SCENA 4

Orlando, poi Bradamante.

RÉCITATIVO

Orlando

La dorata tua face
D'Angelica al bel cor prepara, amore.

Bradamante

Orlando?

Orlando

Bradamante!
Come tu qui?

Astolfo

Invincible and powerful,
Armed with an iron club and great courage.

Orlando

Fate reserves for me a noble triumph.
Happy Astolfo, learn
From my heart that when hope seems
[but weak,
It presages tranquil hours in love.

ARIA

Astolfo

The faith, the love I have in my heart
Are such that no constant lover
Can equal them.
Faithful in my love,
I must always suffer thus;
The beauty that has bewitched
My soul in my breast
Denies me her love and her pity.

SCENE 4

Orlando, then Bradamante.

RECITATIVE

Orlando

Love, prepare your golden torch
For Angelica's noble heart.

Bradamante

Orlando?

Orlando

Bradamante!
How have you come here?

[9]

[10]

Bradamante

De mon Ruggiero je suis à la recherche.

Orlando

Ne t'a-t-il pas donné
D'un époux la main et la foi ?

Bradamante

Un sort contraire
Par d'insolites voies me l'a repris.

Orlando

Infortunée!

Bradamante

La sage magicienne
Melissa m'a prédit
Qu'ici mon bien-aimé, par un pouvoir
[magique,
Aux ardeurs d'Alcina allait bientôt se rendre.

Orlando

Console-toi, cousine,
Si notre Malagigi n'a point menti,
Le sort comblera nos vœux.

Bradamante

J'ai pour moi Melissa,
Et avec cet anneau, contre les artifices
De l'infâme sorcière
J'ai une arme puissante.
(*Elle lui montre l'anneau magique.*)

Orlando

Est-ce l'anneau précieux qui
[de tout sortilège
Protège qui le porte ?

Bradamante

Et le cache,
S'il l'enferme en sa bouche,
Aux yeux d'autrui.

Bradamante

Del mio Ruggiero in traccia.

Orlando

Ei la destra, e la fede
Di sposo non ti diè?

Bradamante

Sorte rubella
Per disusata via poi me lo tolse.

Orlando

Sventurata!

Bradamante

La saggia incantatrice
Melissa a me predisse
Ch'arder qui dee il mio bene
Per magico poter d'Alcina al focolo.

Orlando

Consolati, cugina,
Se Malagigi nostro oggi non mente,
Lieti saremo.

Bradamante

Melissa è meco,
E in questo anel contro gl'incanti, e l'arti
Della maga infedele (*mostrandogli
l'anello fatale*)
Ho valid' arme.

Orlando

E' il prezioso anel, che da ogni incanto
Serba illeso chi'l porta?

Bradamante

E lo nasconde,
Se tra le labbra il chiude,
A gl'occhi altrui.

Bradamante

On the trail of my Ruggiero.

Orlando

Did he not give you
His hand and his faith as a husband?

Bradamante

But then adverse fate
Took him away from me, down an unfamiliar
[path.

Orlando

Alas for you!

Bradamante

The wise sorceress
Melissa foretold
That my beloved would burn here with love
For Alcina, compelled by her magic power.

Orlando

Be comforted, cousin.
If our Malagigi does not speak false today,
We will be happy.

Bradamante

Melissa is with me,
And in this ring I have a powerful weapon
Against the enchantments and contrivances
Of the heathen sorceress.
(*She shows him the magic ring.*)

Orlando

Is this the precious ring that protects
[its wearers
Against all spells?

Bradamante

And hides them,
If they hold it between their lips,
From the eyes of others.

Orlando

Mais ce harnais, éprouvé au combat,
Et ton illustre épée que tous révèrent,
Pouvaient rendre plus vain le danger
[que tu cours.

Bradamante

Mais je pouvais aussi, surprise tout à coup,
Avant que de cacher cet anneau
[dans ma bouche,
Être ici reconnue; je veux à Alcina
Cacher ma renommée et ma mine guerrière;
Et je lui semblerais d'autant moins
[Bradamante
Que je paraîtrai moins farouche.

AIR

Bradamante

Le ruisseau qui déferle,
Par les ondes grossi,
Lorsque dans sa fureur
Il s'abat sur la rive,
Pour un fougueux torrent
Le voyageur qui passe
Tout de suite le prend.
Mais au retour, s'il le revoit,
Quand les eaux se sont apaisées,
Paisiblement baiser la berge,
Il ne reconnaît pas ce qu'il avait quitté.

SCÈNE 5

Orlando, seul.

RÉCITATIF

Orlando

Mes désirs amoureux,
Plus d'alarmes, de crainte; espérons,
[et bientôt
Nous serons, moi glorieux,
[et vous-mêmes comblés.
Malagigi l'a promis, il ne saurait mentir.

Orlando

Potea però il guerriero usato arnese,
E l'onorata tua famosa spada
Render sempre più vano il tuo periglio.

Bradamante

Si, ma poteva ancor colta improvviso
Pria che in bocca chiudessi il sagro anello,
Esser scoperta; or qui ad Alcina ascondo
E la mia fama e l'aria mia guerriera;
Tanto men Bradamante
Io sembrerò a costei, quanto men fiera.

ARIA

Bradamante

Rivo che tumido
S'ingrossa d'onde
Quando le sponde
Feroce urto,
Quel passeggero
Torrente altero
Già lo stimò.
Ma se al ritorno lo rimirò
Povero d'onda
Placido placido baciar la sponda
Non riconobbe quel che lasciò.

SCENA 5

Orlando solo.

RÉCITATIVO

Orlando

Amorose mie brame,
Non più duolo o timor; speriam; ben tosto
Saremo, io glorioso, e voi contente.
Malagigi il promise, egli non mente.

Orlando

But the warrior's usual accoutrements,
And your renowned and honoured sword,
Would protect you even better from danger.

Bradamante

Yes, but if taken by surprise I might also,
Before placing the sacred ring in my mouth,
Be recognised here; and I want to conceal
[from Alcina
My fame and my warlike mien;
The less I resemble Bradamante
In her eyes, the less fearsome I will seem.

ARIA

Bradamante

The raging stream
That is swollen by the current,
When it beats wildly
Against its banks,
Is taken
For a seething torrent
By the passing traveller.
But if, on his way back, he sees it again,
When the waters have abated,
Peacefully kissing the bank,
He does not recognise what he left behind him.

SCENE 5

Orlando, alone.

RECITATIVE

Orlando

My amorous desires,
No more grief and fear: let us hope! Soon
I will gain glory and you will be contented.
Malagigi promised it so, and he does not lie.

[11]

[12]

[13]

AIR

Orlando

Dans ce profond,
 Dans cet aveugle monde,
 Que s'abatte le sort
 Si contraire à mon cœur.
 L'amour vaincra, rendu plus fort
 Par le secours de la vaillance.

SCÈNE 6

Un jardin délicieux où l'on peut voir deux fontaines : l'une qui éteint, l'autre qui attise l'amour. Tempête en mer au loin. Angelica, puis Medoro, blessé, sortant de la mer à la nage.

[14]

RÉCITATIF

Medoro (*reconnaissant Angelica*)

Enfin je te revois, idole de mon cœur!

Angelica

Que vois-je? Ah! cher trésor, des bras
 [de la mort
 Mes prières ont su te ravir.
 Je te revois enfin, sur mon sein je te presse.
(En embrassant Medoro, elle se teint du sang de la blessure qu'il porte au flanc.)
 Ce sang! Hélas! Hélas! pauvre de moi!

Medoro

Je me sens défaillir.
(Il s'évanouit.)

Angelica

Viens ici t'asseoir, mon aimé.
(Elle le fait asseoir.)

Medoro

Déjà je vois la mort
 Étendre sur mon front ses ailes ténébreuses,

ARIA

Orlando

Nel profondo
 Cieco mondo
 Si precipiti la sorte
 Già spietata a questo cor.
 Vincerà l'amor più forte
 Coll'aiuta del valor.

SCENA 6

Giardino delizioso in cui sono le due fontane delle quali estingue, e l'altra accende l'amore. Mare tempestoso in lontano. Angelica, poi Medoro ferito a nuoto.

RECITATIVO

Medoro

Pur ritorno a mirarti idolo amato.
(Riconoscendo Ang.)

Angelica

Che vedo! Ah mio tesoro, di braccio a morte
 T'involare i miei voti,
 Pur ti riveggo, e pur ti stringo al seno.
(Nell'abbracciar Med. si tinge nel sangue della ferita, che ha nel fianco)
 Qual sangue! Oh me infelice!

Medoro

Io vengo meno. *(Sviene)*

Angelica

Qui ti adaggia cor mio. *(Facendolo sedere)*

Medoro

Vedo la morte
 Stender sovra di me squallidi i vanni,

ARIA

Orlando

Into the deep,
 Blind world,
 Let that fate plunge
 That was once so pitiless to my heart.
 The stronger love will conquer
 With the aid of courage.

SCENE 6

A delightful garden, in which two fountains are to be seen: one that extinguishes, the other that inflames love. A stormy sea in the distance. Angelica, then the wounded Medoro, who emerges from the sea.

RECITATIVE

Medoro (*recognising Angelica*)

At last I see you again, my beloved idol!

Angelica

What do I see? Ah, my darling,
 [from the clutches of death
 My prayers have saved you.
 I see you again, and press you to my bosom.
(As she embraces Medoro, she is stained by blood from the wound in his side.)
 That blood! Ah, woe is me!

Medoro

I am fainting.
(He swoons.)

Angelica

Sit here, my beloved.
(She helps him to a chair.)

Medoro

I see death
 Spreading its bleak wings over me,

Et voici les froides sueurs;
De mon flanc transpercé déjà
[l'âme s'échappe,
Mais la mort m'est bien douce à présent
[que le sort
Entre tes bras à mourir me destine.

Angelica

Dieux miséricordieux, qui me viendra
[en aide?

SCÈNE 7

Les mêmes, Alcina.

RÉCITATIF

Alcina

Alcina!
*(Tandis qu'Angelica semble éperdue, Alcina,
par des paroles magiques, guérit la blessure
de Medoro.)*

Angelica

Amie, ah! c'est ainsi que tu me rends
[mon bien?
Vois, le lys meurt d'amour et la rosée
[du ciel...
Mais de quel ciel, hélas! attendre la rosée?
Mes larmes et mon sang
Suffiront-ils, Alcina, à lui rendre la vie?

Alcina

Mon pouvoir a suffi déjà.

Medoro *(revenant à lui)*

Qui me rappelle au jour?

Angelica *(à part)*

Il a ouvert les yeux.
(à Alcina)
Ce céleste regard, le vois-je?
[Est-ce un rêve?

Ecco i freddi sudori:
Dall'aperto mio fianco esce già l'anima,
Ma dolce m'è il morire or che la sorte
Fra le tue braccia il mio morir destina.

Angelica

Pietosi Dei, chi mi soccorre!

SCENA 7

Alcina, e detti.

RECITATIVO

Alcina

Alcina. *(In tanto che Angelica è smaniosa,
Alcina con accenti magici sana Med. dalla
ferita)*

Angelica

Amica, ah tal mi rendi il mio tesoro?
Vedi, il giglio d'amor langue, e ruggiade...
Ma da qual cielo, aimè! ruggiade attende?
Il mio pianto, il mio sangue,
Alcina basterà per ravvivarlo?

Alcina

Bastò già il mio potere.

Medoro

Chi mi richiama in vita? *(Rivenendo)*

Angelica

Aperti ha i lumi, *(Tra sé)*
Riveggo, o sogno, i rai celesti? *(Ad Alc.)*

And now I feel a cold sweat;
My soul is already escaping
[from my wounded side,
But death is sweet to me, now that fate
Intends me to die in your arms.

Angelica

Merciful Gods, who will come to my aid?

SCENE 7

The same, Alcina.

RECITATIVE

Alcina

Alcina will!
*(While Angelica remains distraught, Alcina
heals Medoro's wound with magic words.)*

Angelica

Ah, my friend! Is it thus you restore
[my treasure to me?
See, the lily of love fades, and the dew ...
But from what heaven, alas, is the dew
[to be expected?
My tears, my blood,
Alcina, will they suffice to revive him?

Alcina

My power has already sufficed.

Medoro *(coming to his senses)*

Who calls me back to life?

Angelica *(aside)*

He has opened his eyes.
(to Alcina)
Am I really seeing, or only dreaming,
[those celestial lights?

Alcina

Et tu n'y vois
Qu'un faible effet de ma puissance.

Angelica (à *Alcina*)

Et qui me lie à toi d'un éternel devoir.
(à *Medoro*)
Comment te sens-tu, ma chère âme ?

Medoro (à *Angelica*)

Ah ! Mon cœur est rempli
De douceur indicible,
Puisque contre mon sein je te presse,
[ô ma vie !

Alcina (à *Medoro*)

Conte-nous tes malheurs, car auprès
[tant d'alarmes,
Leur souvenir est doux dans la joie
[retrouvée.

Medoro (à *Angelica*)

Après t'avoir perdue je te cherche
[en tous lieux ;
Je parviens au rivage où le vaisseau
[de Logistilla
M'accueille ; mais à peine avons-nous hissé
[les voiles
Que de navires ennemis partout entourés,
Nous sommes attaqués et vaincus ;
Je suis blessé, je suis fait prisonnier,
Mais Neptune irrité menace du naufrage ;
On allège, pour les soustraire à sa fureur,
D'inutiles fardeaux les navires chargés.
Le premier, je suis englouti,
Dans l'onde enseveli avant que d'expirer.

Alcina

E in loro
Vedi un'opra volgar della mia possa.

Angelica

Che d'eterno dovere a te mi stringe; (*Ad Alc.*)
Qual ti senti alma mia? (*A Med.*)

Medoro

Ripieno il petto
D'ineffabil dolcezza
Perché te stringo al sen, cor del mio core.
(*Ad Ang.*)

Alcina

Narrane i casi tuoi, che doppio i pianti
Egl'è soave il raccontarli in gioia. (*A Med.*)

Medoro

Te perduta, te cerco, e giunto
[al mare (*Ad Ang.*)
Legno di Logistilla
M'accoglie; sciolte abbiem le vele appena
Che da navi nemiche intorno cinti
Siam combattuti e vinti,
Ferito io resto, e prigionier, si adira
Nettuno ed il naufragio a noi minaccia;
Sgravansi, per sottrarsi a' di lui sdegni
Dall'inutili some i carchi legni.
Rimango il primo io absorto,
E sepolto nell'onde in pria che morto.

Alcina

And in them
You see but a trifling instance
[of my powers . . .

Angelica (*to Alcina*)

. . . which binds me to you
[with an eternal debt.
(*to Medoro*)
How do you feel, my precious soul?

Medoro (*to Angelica*)

My heart is filled
With ineffable sweetness,
Since I press you to my breast,
[heart of my heart!

Alcina (*to Medoro*)

Tell us your adventures, for after such tears
It is sweet to recall them in joy.

Medoro (*to Angelica*)

After losing you, I sought you,
[and when I reached
The sea, Logistilla's ship
Took me aboard; but scarcely had we set sail
When we were surrounded by enemy ships,
Attacked and overcome,
I was wounded and made prisoner,
[but Neptune
Grew angry and threatened us
[with shipwreck;
To escape his fury, the laden ships
Were relieved of their useless burdens.
I was the first to be engulfed,
Swallowed up by the waves,
[and about to die.

Medoro

Le papillon, s'il trouve la lumière,
Oh ! quel doux plaisir
Vers elle l'attire !
J'ai trouvé, moi,
La belle étoile qui m'est chère,
Tendres herbes, riez de ma joie.

SCÈNE 8

Les mêmes, Orlando.

RÉCITATIF

Orlando

Non, tu ne pourras pas toujours te réjouir,
Grisé par ton bonheur, téméraire rival !

Alcina

Orlando !

Angelica

Hélas !

Medoro

Je suis perdu !

Orlando

Rends plutôt grâce au ciel d'être sans armes.
De ton sang je voudrais
Empourprer ces tendres herbettes
Que tu invitais à rire de ta joie.

Alcina (*bas, à Medoro*)

Va, ne te trouble pas.

Angelica

(À moi, mes artifices !)

Medoro

(Oh, fugace bonheur !)

Medoro

Se trova il lume la farfalletta
Oh, qual l'alletta
Dolce piacer !
Trovai la bella
Mia cara stella
Ridete, erbetta, nel mio goder.

SCENA 8

Orlando, e detti.

RECITATIVO

Orlando

Non godrai sempre in pace,
Lieto del tuo gioir, rivale audace !

Alcina

Orlando !

Angelica

Aimè !

Medoro

Io son perduto.

Orlando

Rendi, rendi pur grazie al ciel, ch'inerme sei.
Col tuo sangue vorrei
Imporporar quelle amorose erbette
Ch'a rider invitasti al tuo godere.

Alcina

Non ti smarrir. (*Piano a Med.*)

Angelica

(Lusinghe or siate meco.)

Medoro

(Oh fugaci contenti !)

Medoro

If the butterfly finds the light,
Oh, what sweet pleasure
Attracts him towards it !
I have found
My lovely star.
Tender grass, smile on my joy.

SCENE 8

The same, Orlando.

RECITATIVE

Orlando

You will not rejoice in peace for ever,
Elated by your happiness, bold rival !

Alcina

Orlando !

Angelica

Alas !

Medoro

I am lost !

Orlando

Rather give thanks to heaven
[that you are unarmed.
With your blood I would
Stain red those tender blades of grass
That you invited to smile on your joy.

Alcina (*quietly, to Medoro*)

Do not be dismayed.

Angelica

(My charms, be with me now !)

Medoro

(Oh fleeting happiness !)

Orlando (à *Angelica*)

Tu pâlis,
Tigre de cruauté, sphinge de tromperie!

Alcina (à *Orlando*, désignant *Angelica*)

De son frère es-tu donc jaloux?

Medoro

(Je respire!)

Angelica

Mon frère? Allons, c'est mon amant!
Je suis une perfide, une trompeuse!

Orlando

(Où m'étais-je égaré?)

Alcina (à part, observant *Angelica*)

(Oh! comme la rusée sait feindre habilement!)

Orlando (à *Angelica*)

Écoute, écoute, bien-aimée...

Angelica

Je suis donc une sphinge,
Un tigre; ajoute encore,
Comme gage d'amour, quelque autre
[nom charmant.
Moi, un tigre? menteur! C'est toi
[qui l'es pour moi,
Par ta vaine et jalouse crainte.

Orlando (à *Medoro*)

Obtiens-moi son pardon,
Puisque tu es son frère!

Medoro

Non, je suis ton rival!

Angelica (*feignant de pleurer*)

Oh, mes transports déçus!
[Voilà d'un cœur ingrat
Pour tant d'amour la récompense?

Orlando

Impallidisci
Tigre di crudeltà, sfinge d'inganni? (*Ad. Ang.*)

Alcina

Del germano di lei tu sei geloso?
(*Ad. Ori. additando Ang.*)

Medoro

(Respiro.)

Angelica

Mio germano? E' l'amor mio!
Io sono una crudele ingannatrice!

Orlando

(Ove trascorsi?)

Alcina

(Oh come scaltra finge!) (*Tra sé guardando Ang.*)

Orlando

Senti, senti mio ben. (*Ad. Ang.*)

Angelica

Sono una sfinge,
Una tigre; vi aggiungi
Per caparra d'amor qualche bel nome.
Io tigre, eh mentitor? Tu a me lo sei,
Con questo vano tuo timor geloso.

Orlando

Deh, m'impetra il perdono,
Tu, suo german. (*A. Med.*)

Medoro

Il tuo rival io sono.

Angelica

Poveri affetti miei! Questa vi rende
Amorosa mercede il core ingrato? (*Fingendo
piangere*)

Orlando (*to Angelica*)

Do you grow pale,
Tigress of cruelty, sphinx of deceit?

Alcina (*to Orlando, indicating Angelica*)

Are you jealous of her brother?

Medoro

(I breathe again!)

Angelica

My brother? He is my lover!
I am a cruel deceiver!

Orlando

(Where have I erred?)

Alcina (*aside, observing Angelica*)

(Oh, how cunningly she pretends!)

Orlando (*to Angelica*)

Listen, listen, my beloved ...

Angelica

So I am a sphinx,
A tigress; add,
As a pledge of love, some other term
[of endearment.
I, a tigress? Liar! You are a tiger to me,
With that futile jealous fear of yours.

Orlando (*to Medoro*)

Please ask her to forgive me,
Since you are her brother!

Medoro

I am your rival!

Angelica (*pretending to weep*)

My poor affections! Is this the loving reward
You receive from an ungrateful heart?

Orlando

En suppliant, j'enlace tes genoux.

Medoro (*bas, à Angelica*)

C'est pour lui, chère, que tu pleures?

Angelica (*bas, à Medoro, en lui faisant voir qu'elle ne pleure pas*)

Tu vois bien que je feins.

Alcina (*à Angelica, parlant d'Orlando*)

S'il t'offensa, fais-lui grâce pour moi.

Tu le vois, repenté,
Implorant ta clémence.

Orlando (*à Angelica, se prosternant*)

Belle, pardonne.

Angelica

Tu doutes de ma foi, ô cher? Ne sais-tu pas
Que mon cœur est à toi,
[que tu es mon seul bien?

Orlando

Ô ravissante main!

Angelica

Qu'elle te soit le gage
D'une innocente foi.

Medoro (*bas, à Angelica*)

Angelica!

Angelica (*bas, à Medoro*)

N'aie crainte!

Orlando (*à Angelica*)

Ce sein d'albâtre?...

Angelica (*à Orlando*)

De ton plaisir est le repos.

Orlando

Io le ginocchia tue supplce stringo.

Medoro

Cara, piangi per lui? (*Piano ad Ang.*)

Angelica

Rimira, io fingo. (*Piano a Med. facendogli veder che non piange*)

Alcina

S'egli ti offese, a me l'offesa dona.

(*Ad Ang. parlando d'Orl.*)
Vedilo, che pentito
Te ne chiede perdon.

Orlando

Bella, perdona. (*Ad Ang. in atto di prostrarsi*)

Angelica

Temesti di mia fè, caro? Non sai
Che tuo è il mio cor, che tu sei l'idol mio?

Orlando

O bellissima destra!

Angelica

Ella ti è pegno
Di mia candida fede.

Medoro

Angelica! (*Piano ad Ang.*)

Angelica

T'accieta! (*Piano a Med.*)

Orlando

Il bianco sen? (*Ad Ang.*)

Angelica

Riposo al tuo contento. (*Ad Orl.*)

Orlando

I clasp your knees, a humble supplicant.

Medoro (*quietly, to Angelica*)

Dearest, do you weep for him?

Angelica (*quietly, to Medoro, showing him that she is not weeping*)

Look again, I am pretending.

Alcina (*to Angelica, speaking of Orlando*)

If he has offended you, pass the offence
[on to me.

Look at him: repentant,
He begs your forgiveness.

Orlando (*to Angelica, prostrating himself*)

O fair one, forgive me.

Angelica

Did you doubt my constancy, dearest?
[Do you not know
That my heart is yours, that you are my idol?

Orlando

O most beautiful hand!

Angelica

It is your token
Of my innocent fidelity.

Medoro (*quietly, to Angelica*)

Angelica!

Angelica (*quietly, to Medoro*)

Stay calm!

Orlando (*to Angelica*)

That snow-white breast?

Angelica (*to Orlando*)

It is the resting-place of your pleasure.

Medoro (*bas, à Alcina, parlant d'Angelica*)
Feint-elle vraiment ?

Alcina (*à Medoro*)
Ne le vois-tu pas ?

Medoro
Hélas ! quel supplice !

Orlando (*à Angelica*)
Ces beaux yeux d'où l'Amour fait voler
[ses flambeaux?...]

Angelica (*à Orlando*)
S'ils sont beaux, c'est pour toi qu'ils le sont.

Medoro (*bas, à Angelica*)
Oh Dieu !

Angelica (*bas, à Medoro*)
Es-tu jaloux encore ?

Medoro (*bas, à Angelica*)
Non.

Angelica
Alors ne dis plus rien.

[17] AIR

Angelica
Toi seul es de ces yeux,
Toi seul es de ce cœur
(*à Medoro, en cachette d'Orlando*)
(Tais-toi, c'est toi que j'aime !)
(*à Orlando*) L'objet aimé.
Je ne te veux point jaloux,
(*à Orlando, mais en regardant Medoro*)
Ah ! bannis tout chagrin !
(*à Orlando, puis à Medoro*)
Je suis à toi, oui, je suis tienne,
Idole de mon cœur, ô mon dieu adoré !

Medoro
Finge pur ? (*Piano ad Alc. parlando d'Ang.*)

Alcina
Non lo vedi ? (*A Med.*)

Medoro
Ahi, che tormento !

Orlando
I begl'occhi ond'amor vibra le faci? (*Ad Ang.*)

Angelica
Per te, se belli son, son belli. (*Ad Orl.*)

Medoro
Oh Dio! (*Piano ad Ang.*)

Angelica
Sei geloso tu ancor? (*Piano a Med.*)

Medoro
No. (*Piano ad Ang.*)

Angelica
Dunque taci.

ARIA

Angelica
Tu sei degli occhi miei
Tu sei di questo sen
(Soffri, tu sei il mio ben) (*a Med. di nascosto ad Orl.*)
L'oggetto amato. (*Ad Orl.*)
Geloso non ti voglio
Deh lascia ogni cordoglio (*Ad Orl.*)
ma guardando Med.)
Son tua, sì tua son io (*Ad Orl. poi a Med.*)
Idolo del cor mio, nume adorato.

Medoro (*quietly, to Alcina, speaking of Angelica*)
Is she really pretending?

Alcina (*to Medoro*)
Do you not see?

Medoro
Alas, what torment!

Orlando (*to Angelica*)
Those fair eyes whence love's torches
[shoot forth?

Angelica (*to Orlando*)
If they are fair, it is for you.

Medoro (*quietly, to Angelica*)
Oh God!

Angelica (*quietly, to Medoro*)
Are you still jealous?

Medoro (*quietly, to Angelica*)
No.

Angelica
Then be silent.

ARIA

Angelica
To these eyes,
To this heart,
(*to Medoro, unheard by Orlando*)
(Be patient, you are my beloved!)
(*to Orlando*) You are the object of their love.
I do not want you jealous:
(*to Orlando, but looking at Medoro*)
Pray banish all sorrow!
(*to Orlando, then to Medoro*)
I am yours, yes, I am yours,
Idol of my heart, my god whom I adore!

SCÈNE 9

Alcina, Medoro, pensif.

RÉCITATIF

Alcina (*à part, regardant Medoro*)

Comme il baisse les yeux.

(*à Medoro*) Es-tu donc amoureux de ce sol,
Que tu le fixes de la sorte?

Medoro

Laisse-moi soupirer, laisse-moi à ma peine.

Alcina

Medoro, un amour jaloux est un amour
[que l'on dédaigne.

Medoro

Donc un amour sincère n'a plus
[le moindre prix?

Quand celle qu'on adore ailleurs porte
[ses vœux...

Alcina

Et se taire et souffrir, voilà le vrai amour.

AIR

Medoro

Un vrai amant n'a point d'autre désir
Que d'aimer seulement la beauté
[qu'il adore,

Qu'adorer le bien qu'il chérit.
Qui souffre un rival sans rien dire
Ne sait guère de quel éclat
Resplendit le flambeau d'Amour.

SCENA 9

Alcina, e Medoro pensoso.

RECITATIVO

Alcina (*Tra sé guardando Med.*)

Come tien basso il ciglio!

(*A Medoro*) Innamorato sei di questo suolo,
Che sì fisso lo guardi?

Medoro

Lasciami sospirar, lasciami al duolo.

Alcina

Medoro, amor geloso è amor sprezzato.

Medoro

Nulla dunque più vale amor sincero?
E s'altri ama il suo bene...

Alcina

Sofferire e tacer, quello è amor vero.

ARIA

Medoro

E' la brama in chi ben ama
Solo amar il bel ch'adora,
Adorar sol il suo ben.
Un rival chi soffre in pace
Non sa ben d'amor la face
Come sia chiaro il balen.

SCENE 9

Alcina and Medoro, who is deep in thought.

RECITATIVE

Alcina (*aside, looking at Medoro*)

How he lowers his eyes!

(*to Medoro*) Are you in love with the ground,
That you stare at it so?

Medoro

Leave me to sigh, leave me to my grief.

Alcina

Medoro, love that is jealous is love despised.

Medoro

Then sincere love is no longer
[worth anything?

And if one's beloved loves someone else...

Alcina

To suffer in silence, that is true love.

ARIA

Medoro

A true lover has no other desire
Than to love the beauty he adores,
Than to worship his beloved alone.
He who bears a rival without suffering
Does not know how brightly burns
The torch of Love.

[18]

[19]

SCÈNE 10

Alcina, puis Ruggiero, descendant dans les airs sur l'hippogriffe.

RÉCITATIF

Ruggiero

Le ciel en soit loué, ton pied, enfin, Ruggiero,
Foule la terre, si de la terre il s'agit :
Car du bienheureux Élysée
Cet aimable séjour me semble être l'image.

Alcina (à part, regardant Ruggiero)

Qu'il est superbe!
(à Ruggiero) Puisque, pour mon bonheur
Descendu du ciel, tu honores mon royaume,
Aimable chevalier, dis-moi, qui donc es-tu ?

Ruggiero

Ruggiero est mon nom, et je crois être
[aux cieux,
Car tout, autour de moi, n'est que
[beauté céleste.

Alcina

Ici, où je suis reine,
Valeureux Ruggiero,
Ici, tu es le maître.

Ruggiero

C'est trop d'honneur que tu me fais.

Alcina

C'est le moins qu'Alcina doive
[à ta renommée
(à part) Et à ta figure charmante.

Ruggiero (à part)

Ma Bradamante seule
En noblesse et beauté lui peut être
[semblable.

SCENA 10

Alcina, poi Ruggiero calandosi d'aria su l'ippogrifo.

RECITATIVO

Ruggiero

Grazie al ciel, pure al fin calchi, Ruggier,
Il suolo, se suolo è questo:
Che del felice Eliso
Il bel soggiorno a me rassembra.

Alcina

E' vago. (Tra sé guardando Rug.)
(a Ruggiero) Poiché per mia gran sorte
Sceso dal cielo onori i regni miei,
Cavaliero gentil, dimmi, chi sei?

Ruggiero

Ruggiero io son, giunto cred'io nel cielo,
Che tutto spira qui beltà celeste.

Alcina

Qui dove io son Reina
Valoroso Ruggiero
Signor tu sei.

Ruggiero

Troppo mi onori.

Alcina

Alcina tanto deve al tuo nome
(E al tuo sembiante.) (Tra sé)

Ruggiero

(Sol la mia Bradamante
Può far confronto a sua gentil bellezza.)
(Tra sé)

SCENE 10

Alcina, then Ruggiero, descending from the sky on a hippogriff.

RECITATIVE

Ruggiero

Heaven be praised, at last, Ruggiero,
You tread the earth, if earth it be:
For this blissful place
Seems to me like blessed Elysium.

Alcina (aside, looking at Ruggiero)

He is handsome!
(to Ruggiero) Since, for my good fortune,
You have descended from the skies
[to honour my realm,
Gentle knight, tell me, who are you?

Ruggiero

I am Ruggiero, and I think I have reached
[heaven,
For all here breathes celestial beauty.

Alcina

Here, where I am queen,
Valiant Ruggiero,
You are master.

Ruggiero

You do me too much honour.

Alcina

Alcina owes that much to your name
(aside) And to your handsome features.

Ruggiero (aside)

Only my Bradamante
Can compare with her gracious beauty.

Alcina (*à part*)

Il me fixe des yeux et se parle à lui-même :
Je veux en faire mon amant.

Ruggiero (*à part*)

Mais non ! ma Bradamante est mille fois
[plus belle !]

Alcina

Viens t'asseoir près de moi à l'ombre

[de ces arbres,

Viens donc te rafraîchir

[à cette onde paisible.

(Elle s'assoit avec Ruggiero entre les deux fontaines magiques.)

Ruggiero

Elle jaillit si claire !

Alcina (*elle goûte l'eau de la fontaine qui éteint l'amour et la fait goûter à Ruggiero*)
Goûte avec moi

De ce cristal limpide. (*À part*) Il se prend
[à l'appât !]

Ruggiero

D'onde plus fraîche
Jamais je ne bus.

Alcina (*à part*)

S'il avait dans le cœur

Quelque flamme amoureuse,

Cette eau en a déjà éteint toute l'ardeur.

(À Ruggiero) Mais celle-ci est

[bien plus douce encore.

(À part) Maintenant je le prends au piège.
(Elle boit l'eau de la fontaine qui attise l'amour et en donne de même à Ruggiero.)

Ruggiero

Est-elle l'ambrosie
Ou le nectar du ciel ?

Alcina (*Tra sé*)

*(Fisso mi guarda, ed in suo cuor favella;
Mel vuo' render amante.)*

Ruggiero (*Tra sé*)

(Eh, la mia Bradamante è assai più bella.)

Alcina

Meco all'ombra t'assidi e ti ristora

In quest'onda tranquilla. *(Siede con Ruggiero tra le due fatali fontane)*

Ruggiero

Come chiara zampilla!

Alcina

Assaggia meco *(Assaggia l'acqua del fonte, che estingue l'amore, e la dà ad assaggiare a Rugg.)*

Il limpido cristallo *(il prendo all'esca.)*

Ruggiero

Onda giammai più fresca
Non assaggiai.

Alcina

(S'egli nel petto avea

Qualche foco d'amore

L'onda ne spense già tutto l'ardore.)

Ma questa è più soave. *(A Rugg.)*

(Ora il colgo nel laccio.) (Beve dell'acqua dell'altro fonte che accende l'amore e ne dà parimente a Rugg.)

Ruggiero

Ambrosia è questa,
O nettare di cielo?

Alcina (*asiede*)

He stares at me, and talks to himself:
I will make him my lover.

Ruggiero (*asiede*)

Ah, my Bradamante is much more beautiful!

Alcina

Sit down beside me in the shade,

[and refresh yourself

With this limpid water.

(She sits with Ruggiero between the two magic fountains.)

Ruggiero

It springs forth so clear!

Alcina *(she tastes the water of the fountain that extinguishes love and gives it to Ruggiero to taste)*

Taste with me

These crystal-clear waters. *(aside)*
[I'll catch him with this bait!]

Ruggiero

I have never tasted
Fresher water.

Alcina (*asiede*)

If he had in his heart

Any flame of love,

This water has already extinguished

[all its fire.

(to Ruggiero) But this one is sweeter still.

(aside) Now I ensnare him.

(She drinks the water of the fountain that inflames love and gives some to Ruggiero.)

Ruggiero

Is this ambrosia
Or nectar from heaven?

Alcina (*à part*)

Pour moi l'onde fatale
 Allume en son cœur un brasier,
 Et de toute autre beauté
 Aimée de lui chasse l'image.

Ruggiero

Pardonne à ma témérité : tu es si belle !

Alcina

Ce sont de tes beaux yeux
 [les deux soleils jumeaux
 Qui, seuls, par leur reflet, font
 [ma figure aimable.

SCÈNE 11

Les mêmes, Bradamante.

RÉCITATIF

Bradamante (*à l'écart*)

De Ruggiero, jalouse, écoutons le discours.

[21]

AIR

Ruggiero

Le soleil de ton visage
 Fait tout l'éclat de mes yeux.
 Il descend dans ce cœur qui aime,
 Et je vois que tu es belle.

[22]

RÉCITATIF

Bradamante (*à Ruggiero*)

Ah ! traître !
 Voilà la foi que tu m'avais jurée !
 Voilà l'amour que tu me promettais !

Alcina (*à Ruggiero*)

Qui est donc celle-là ?

Alcina

(Incendio desta
 L'onda fatal per me nel di lui core,
 E d'ogn' altra bellezza
 Adorata da lui l'idea cancella.)

Ruggiero

Mi perdona l'ardir, tu sei pur bella.

Alcina

Il doppio sol de tuoi begl'occhi è quello
 Che per riflesso il volto mio fa bello.

SCENA 11

Bradamante e li sudetti.

RECITATIVO

Bradamante

Ruggier gelosa ascolto. (*In disp.*)

ARIA

Ruggiero

Porta il sol del tuo sembiante
 Lo splendor degl'occhi miei.
 Scende questo al core amante
 E ved'io che bella sei.

RECITATIVO

Bradamante

Ah traditore, (*A Rug.*)
 Quest'è là fè che mi giurasti? E' questo
 Il promesso tuo amore?

Alcina

E chi è costei? (*A Rug.*)

Alcina (*aside*)

The fatal water
 Fans a flame for me in his heart,
 And effaces the thought
 Of any other beauty he may love.

Ruggiero

Forgive my boldness: you are so beautiful!

Alcina

It is the twin suns of your fair eyes
 That make my face beautiful by reflection.

SCENE 11

The same, Bradamante.

RECITATIVE

Bradamante (*to one side*)

I will listen jealously here to what Ruggiero
 [says.

ARIA

Ruggiero

The sun of your countenance
 Causes the radiance of my eyes.
 It descends into my loving heart,
 And I see that you are beautiful.

RECITATIVE

Bradamante (*to Ruggiero*)

Ah, traitor!
 Is this the fidelity you swore to me?
 Is this the love you promised me!

Alcina (*to Ruggiero*)

And who is this woman?

Ruggiero

Je ne l'ai jamais vue.

Bradamante (*à part*)

Oh dieux! Qu'allais-je faire?

(*À Alcina*) Je suis Olimpia (cachons-nous
[sous ce nom])

Et voici le perfide Bireno.

Alcina (*à Ruggiero*)

Que parle-t-elle de Bireno?

Ruggiero (*bas, à Alcina*)

Elle délire.

Alcina

Olimpia, de tes infortunes

Je plains la cruelle rigueur; mais tu t'égares:

Ce n'est pas là Bireno.

Bradamante (*à part*)

(Ah! ce n'est que trop vrai!)

Ruggiero

Apaise tes tourments, belle, je suis Ruggiero.

Bradamante (*à part*)

Ne me reconnait-il donc pas? Est-ce
[une feinte?

(*à Ruggiero*) Non, scélérateur, tu mens,
Car je connus Ruggiero,
Noble et fidèle chevalier,
Amoureux et constant.

Ruggiero (*à Alcina*)

Partons, mon cher amour.

Alcina

Je suis tes pas, mon bien-aimé.

Bradamante

Ah! traître!

Ruggiero

Mai non la viddi.

Bradamante (*Tra sé*)

(Ove trascorsi o déi!)

(*ad Alcina*) Olimpia io son (mentasi il nome),
[è quello]

Il perfido Bireno.

Alcina

Di Bireno, che parla? (*A Rug.*)

Ruggiero

(Ella delira.) (*Piano ad Alc.*)

Alcina

Olimpia, de' tuoi casi

Mi pesa il rio tenor, ma tu travedi,

Ei Bireno non è.

Bradamante

(Pur troppo è vero.)

Ruggiero

Bella, dà tregua al duolo, io son Ruggiero.

Bradamante (*Tra sé*)

(Non mi ravvisa, o finge?)

(*a Ruggiero*) Empio tu menti,
Io conobbi Ruggiero,
Ei gentil cavaliere, egli fedele,
Amoroso, e costante.

Ruggiero

Andiam mio core. (*Ad Alc.*)

Alcina

Sarò teco, mia vita.

Bradamante

Ah traditore!

Ruggiero

I have never seen her.

Bradamante (*aside*)

Oh Gods! To what has this come now?

(*to Alcina*) I am Olimpia (I will give
[a false name])

And this is the perfidious Bireno.

Alcina (*to Ruggiero*)

What is she saying about Bireno?

Ruggiero (*quietly, to Alcina*)

She is raving.

Alcina

Olimpia, your cruel vicissitudes

Grieve me; but you are mistaken:

This is not Bireno.

Bradamante (*aside*)

(Alas, that is all too true!)

Ruggiero

Fair lady, allow your torment some respite;
[I am Ruggiero.]

Bradamante (*aside*)

Does he not recognise me, or is he
[pretending?

(*to Ruggiero*) Heartless man, you are lying:
I knew Ruggiero
As a courteous and faithful knight,
Loving and constant.

Ruggiero (*to Alcina*)

Let us go, my darling.

Alcina

I will accompany you, my life.

Bradamante

Ah, traitor!

<p>[23] AIR</p> <p>Ruggiero La fleur ne meurt pas, Qui semblait languir, Si la fraîche brise lui donne un baiser. Ainsi ce cœur, Ô ma chère âme, Si tu le consoles, ne mourra pas.</p>	<p>ARIA</p> <p>Ruggiero Non muore il fiore Languido pria Se un'aura fresca lo bacierà. Tal questo cuore Bell'alma mia Se tu il consoli non morirà.</p>	<p>ARIA</p> <p>Ruggiero The wilting flower Does not die If it is kissed by a fresh breeze. Just so, this heart, O my fair soul, If you console it, will not die.</p>
.....		
<p>SCÈNE 12 <i>Alcina, Bradamante.</i></p>	<p>SCENA 12 <i>Alcina, e Bradamante.</i></p>	<p>SCENE 12 <i>Alcina, Bradamante.</i></p>
<p>[24] RÉCITATIF</p> <p>Bradamante (<i>suivant Ruggiero des yeux</i>) Ah! monstre! Ah! cruel!</p> <p>Alcina Garde bien, tu te méprends.</p> <p>Bradamante Et l'infidèle Qui me promet sa foi, Qui cent fois, mille fois à mes yeux [fit serment D'être le plus constant, le plus fidèle amant Qui jamais en son cœur d'Amour portât [la flamme!</p> <p>Alcina Belle, tu fais erreur, ce n'est pas Bireno.</p>	<p>RECITATIVO</p> <p>Bradamante Ah inumano, e crudele! (<i>Guardando dietro a Rug.</i>)</p> <p>Alcina Guarda ben, che t'inganni.</p> <p>Bradamante E' l'infedele Che mi promise affetto, Che mi giurò ben mille volte, e mille A queste mie pupille il più costante, Il più leale amante, Che portasse d'amor fiamma nel seno!</p> <p>Alcina Bella, tu prendi error, non è Bireno.</p>	<p>RECITATIVE</p> <p>Bradamante (<i>looking after Ruggiero</i>) Ah, cruel, heartless man!</p> <p>Alcina Look carefully, for you are mistaken.</p> <p>Bradamante He is the faithless man Who promised me his love, Who swore countless thousands of times, Before these eyes of mine, to be [the most constant, The most faithful lover That ever bore the flame of love [in his breast!</p> <p>Alcina Fair lady, you are mistaken, he is not Bireno.</p>
<p>[25] AIR</p> <p>Alcina De la flamme qui vient des yeux Jamais nul bûcher ne s'embrase; Interroge tous ceux qui aiment, Tu verras qu'il en est ainsi.</p>	<p>ARIA</p> <p>Alcina Per lo stral che vien da' rai Non si accese il rogo mai, Chiedi a quanti sono amanti, Troverai ch'ell'è così.</p>	<p>ARIA</p> <p>Alcina The flame that darts from the eyes Never kindles the pyre; Ask all those who love, You will find that it is so.</p>

SCÈNE 13*Bradamante, seule.*

RÉCITATIF

Bradamante

Hélas, je le vois, je le sais, il ne me reconnaît pas
Parce que l'infâme magicienne lui a volé
[son cœur,

A troublé tous ses sens; écoute, Ruggiero,
Bien que tu ne sois plus
Mon fidèle Ruggiero, je te dis encore mien,
Je suis Bradamante encore, et encore je t'aime.

AIR

Bradamante

J'aimerai, toujours constante,
Sans changer de sentiment,
L'objet qui cause mon martyre.
Les roses et les violettes
Du soleil sont amoureuses,
Qui pourtant les fait languir.

SCENA 13*Bradamante sola.*

RÉCITATIVO

Bradamante

Lassa, lo veggio, il sò, non mi ravvisa
Perché la maga iniqua il cor gli tolse
E i sensi gli offuscò; senti Ruggiero,
Benché tu più non sia
Il mio fido Ruggier, mio ancor ti chiamo.
Ancor son Bradamante, ancora io t'amo.

ARIA

Bradamante

Amerò costante sempre
Senza mai cangiar di tempo
Nel mio bene il mio martir.
Son le rose, e le viole
Amorose a' rai del sole
Che le fa talor languir.

SCENE 13*Bradamante alone.*

RECITATIVE

Bradamante

Alas, I see, I know, he does not recognise me,
Because the wicked sorceress has stolen
[his heart

And obscured his senses; listen, Ruggiero,
Although you are no longer
My faithful Ruggiero, I still call you mine,
I am still Bradamante, and I still love you.

ARIA

Bradamante

I will love, ever constant,
Without changing my character,
My beloved who causes my torment.
Roses and violets
Love the sun's rays,
Even though those rays make them languish.

[26]

[27]

ACTE II*Un bosquet délicieux avec des havres
de verdure.*

SCÈNE 1*Alcina, Astolfo.*

RÉCITATIF

Alcina

L'amour n'aime rien tant
[que de changer d'objet :
Et plus douce est la jouissance
Dans l'ardeur fortunée d'un sentiment
[nouveau.

ATTO SECONDO*Boschetto delizioso con ritiri di verdura.*

SCENA 1*Alcina, ed Astolfo.*

RECITATIVO

Alcina

Tant'è l'amor per variar d'oggetto,
Fa più dolce il gioire
Nel fortunato ardor di nuovo affetto.

ACT II*A delightful grove with secluded spots
of greenery.*

SCENE 1*Alcina, Astolfo.*

RECITATIVE

Alcina

Love likes changing its object,
For its pleasures become more delightful
In the happy passion of a new affection.

[CD2]

[1]

Astolfo

Et pour cette raison, mon pauvre cœur,
[Alcina,
Devrait souffrir lorsque d'autres jouissent ?

Alcina

Le soleil de ses feux est la source éternelle,
Et le soleil de la beauté
Lui-même est de ses joies
[l'inépuisable source ;
Et si l'un en jouit, il n'ôte point à l'autre
Le suave plaisir d'être heureux à son tour.

SCÈNE 2

Les mêmes, Bradamante.

RÉCITATIF

Bradamante (*à part, mettant l'anneau
dans sa bouche*)
Astolfo et ma rivale !
Cache-moi à leurs yeux, gemme fatale !

Alcina

Console-toi, j'ai découvert
Quelque nouveau moyen,
[à tous deux favorable,
Grâce auquel nous finirons bien
Toi, de m'être importun, moi,
[de t'être infidèle.

Astolfo

Je veux rester auprès de toi.

Alcina

Tu resteras.

Astolfo

Je veux t'aimer.

Alcina

Tu m'aimeras.

Astolfo

Talché Alcina, egl'è ver, tocca penare
Al povero mio cor, quando altri gode?

Alcina

Fonte perenne è il sol della sua luce,
E il sol della bellezza
Perenne è di sue gioie; e s'un ne gode
Ad altri non invola
Il soave piacer del godimento.

SCENA 2

Bradamante, e detti.

RECITATIVO

Bradamante (*Tra sé, mettendosi in bocca
l'anello*)
Astolfo e la rivale!
Celami agl'occhi lor, gemma fatale.

Alcina

Consolati, trovai
Nuovo modo per te, per me felice,
Con cui tu finirai
D'essere a me molesto, io a te un'ingrata.

Astolfo

Vuò restar presso te.

Alcina

Vi resterai.

Astolfo

Vuò amarti.

Alcina

Mi amerai.

Astolfo

And is that why, Alcina, my poor heart
Must suffer when others rejoice?

Alcina

The sun is the everlasting source of its light,
And the sun of beauty
Is the everlasting source of its joys;
[if one man enjoys it,
He does not steal from another
The sweet pleasure of enjoyment.

SCENE 2

The same, Bradamante.

RECITATIVE

Bradamante (*aside, placing the ring
in his mouth*)
Astolfo and my rival!
Hide me from their eyes, enchanted jewel!

Alcina

Be comforted: I have found
A new means, beneficial to both you and me,
By which you will no longer be
Troublesome to me, nor I unfaithful to you

Astolfo

I want to stay near you.

Alcina

You will stay.

Astolfo

I want to love you.

Alcina

You will love me.

Bradamante (*cachée*)

Que mon cruel amour ne vient-il en ces lieux!

Astolfo

Si je dois te voir infidèle,
Je veux au moins pouvoir me plaindre
[de mes maux.

Alcina

Oh, cela, non!

Bradamante (*cachée*)

Que va faire cette inhumaine?

Alcina (*nouant deux branches d'arbre*)

J'enferme dans ce nœud,
Astolfo, et ta lèvres, et ton cœur et ton pied.

Bradamante (*cachée*)

Oh, prodige cruel!

Alcina

Ses plaintes ne m'importuneront plus.

AIR

Alcina

Qui prétend obéir à la fidélité,
Ou ne cherche pas son bonheur
Ou trahit son plaisir.
Ce n'est gage de foi, mais bien un sot usage,
Que de n'aimer qu'un seul objet,
Car l'amour se fait injure
S'il ne change de voluptés.

Bradamante (*In disparte*)

Che non volga qui i passi il mio crudele!

Astolfo

Se ti vedrò infedel vuò almen potere
Lagnarmi.

Alcina

O questo nò.

Bradamante

Che farà l'inumana? (*In disp.*)

Alcina

In questo nodo (*Annodando due rami
d'albero insieme*)
Ti stringo Astolfo il labbro, il core, il piè.

Bradamante

O prodigio crudele! (*In disp.*)

Alcina

Più non mi annoieran le sue querele.

ARIA

Alcina

Chi seguir vuol la costanza,
O non cerca il suo contento
O tradisce il suo piacer.
Non è fè, mà sciocca usanza
L'adorar sol un oggetto,
Perch'amor si fa tormento,
Se non varia il suo goder.

Bradamante (*hidden*)

Let not my cruel lover come here!

Astolfo

If I see you unfaithful to me, I want at least
To be able to lament the fact.

Alcina

Oh no, not that!

Bradamante (*hidden*)

What will the merciless woman do?

Alcina (*knotting two branches of a tree
together*)

In this knot,
Astolfo, I enclose your lips, your heart,
[and your feet.

Bradamante (*hidden*)

Oh, cruel marvel!

Alcina

His complaints will no longer annoy me.

ARIA

Alcina

He who wishes to practise constancy
Either does not seek his happiness
Or betrays his pleasure.
It is not fidelity, but mere foolish custom
To love one single object,
For love tortures itself
If it does not vary its enjoyments.

[2]

SCÈNE 3

*Bradamante, Astolfo changé en myrte,
puis Ruggiero.*

[3] RÉCITATIF

Bradamante

Qu'ai-je vu, oh ciel! qu'ai-je vu?
En stérile ramure, en feuillage caduc,
Par la cruelle fée Astolfo transformé!
*(Elle s'apprête à défaire le nœud fait par
Alcina, mais s'arrête en voyant Ruggiero.)*
Funeste, infâme nœud,
Je te déf... Ruggiero ici? Sois fort,
[ô mon cœur!
(Elle se met à l'écart.)

Ruggiero

Étoile d'amour, ô toi qui précèdes
La blanche clarté du matin,
Et du nocturne effroi toi qui es messagère
Quand au ciel tu réapparais,
Dis-moi, vis-tu jamais
[sous une forme humaine
Foi plus sincère et plus grande beauté
Que celle dont ma bien-aimée se pare?

Bradamante

*(Le magique joyau à ses yeux me dérobe.)
(A Ruggiero, sans être vue de lui.)*
Et trahison plus grande
Et plus grande infamie?

Ruggiero (ne voyant personne)

Oh dieux! Qui me tient ce discours?
Non, tu n'es point la mère de l'Amour.
*(Il regarde autour de lui mais ne voit
personne.)*
Un autre cœur aimant, peut-être, parle ainsi?

Bradamante

Oui, mais de tous les cœurs le cœur
[le plus sincère.

SCENA 3

*Bradamante, Astolfo in mirto,
e poi Ruggiero.*

RECITATIVO

Bradamante

Che vidi, o ciel, che vidi?
In steril ramo ed in caduca fronda
Dalla maga crudel cangiato Astolfo!
*(Va per sciore il nodo fatto da Alc. e si arresta
vedendo Rug.)*
Infausto, infame nodo,
Ti sciol... è qui Ruggiero? Resisti o core.
(Si ritira)

Ruggiero

Stella d'amor, che il matutino albore
Precedi, e messaggiera
Sei del notturno orror tornando in cielo,
Dimmi, sotto uman velo
Vedesti mai maggior fede o beltà
Di quella onde il mio bene adorno va?

Bradamante

*(Già la magia gemma a lui mi cela.)
(A Rug. non veduto)*
Né maggior infedeltà,
Né maggior deformità?

Ruggiero

Chi mi ragiona, o dei? *(Non vedendo
persona)*
Tu la madre d'amor certo non sei.
Forse altro amante cor parla così?
(Guardando se pur vede alcuno)

Bradamante

Sì, ma il cor fra gl'amanti il più sincero.

SCENE 3

*Bradamante, Astolfo changed into a myrtle,
then Ruggiero.*

RECITATIVE

Bradamante

What have I seen, oh heavens!
[What have I seen?
Astolfo changed into sterile branch
And frail foliage by the cruel sorceress!
*(She prepares to untie the knot made by
Alcina, but stops when she sees Ruggiero.)*
Evil, wicked knot,
I untie... Ruggiero here? Resist, my heart!
(She withdraws to one side.)

Ruggiero

Star of love, you who precede
The white light of dawn,
[and are the harbinger
Of the return of nocturnal horror to the sky,
Tell me, have you ever seen in human form
Greater fidelity and beauty
Than that which adorns my beloved?

Bradamante

*(The magic ring conceals me from him.)
(to Ruggiero, who cannot see him)*
Or greater faithlessness,
Or greater infamy?

Ruggiero (seeing no one)

Oh Gods! Who is speaking to me?
You are certainly not the Mother of Love.
(He looks around him but can see no one.)
Perhaps it is another loving heart
[that speaks thus?

Bradamante

Yes, but the most sincere of all
[loving hearts.

Ruggiero

Ici pourtant nul n'est caché.
*(Tout en cherchant autour de lui,
 il s'approche du myrte et entend une voix
 qui l'appelle.)*

Astolfo

Ruggiero! Ruggiero!

Ruggiero

Je ne vois personne.
 Esprit invisible,
 Qui es-tu? Où te caches-tu?

Astolfo

Dans ce myrte.

Ruggiero (*à part, apercevant Bradamante*)
 C'est Olimpia, elle délire.

Tu voulais, te cachant, rire de moi, la belle?

Bradamante

Oui, belle, je l'étais moi aussi, autrefois,
 Pour ce barbare cœur que tu caches
 [en ton sein.

Ruggiero

Mais encore une fois, je ne suis pas Bireno.

Bradamante

Je le sais bien, félon! je le sais, infidèle!
 Mais défaisons ce nœud et ce charme cruel.
*(Elle défait le nœud de branches et Astolfo
 retrouve son aspect humain.)*

Ruggiero

Oh, stupeur!

Ruggiero

Qui ascolo alcun non v'è. *(Cercando intorno,
 giunto vicino al mirto in cui è trasformato
 Astolfo sente chiamarsi)*

Astolfo

Ruggier, Ruggiero.

Ruggiero

Alcun non vedo.
 Invisibile spirito,
 Chi sei? Dove t'ascondi?

Astolfo

In questo mirto.

Ruggiero

*(Qui Olimpia delirante.) (Tra sé vista
 Bradamante)*
 Meco, o bella, scherzar godevi ascosa?

Bradamante

Tempo già fu che anch'io bella e vezzosa
 Sembrava all'empio cor, che chiudi in seno.

Ruggiero

Te lo ridico ancor, non son Bireno.

Bradamante

Lo so fellon, lo so infedel, ma in tanto
 Sciolto il nodo crudel resti, e l'incanto.
*(Scioglie il nodo fatto da Alc. ed Ast. torna
 in sua sembianza)*

Ruggiero

O stupore!

Ruggiero

There is no one hidden here.
*(Still looking around him, he comes near
 the myrtle and hears a voice calling him.)*

Astolfo

Ruggiero! Ruggiero!

Ruggiero

I see no one.
 Invisible spirit,
 Who are you? Where are you hiding?

Astolfo

In this myrtle.

Ruggiero *(aside, seeing Bradamante)*
 (Here is Olimpia, still raving.)

Did you want to play a joke on me by hiding,
 [O fair one?

Bradamante

There was a time when I too seemed fair
 [and charming
 To the merciless heart you harbour
 [in your breast.

Ruggiero

I tell you again, I am not Bireno.

Bradamante

I know that, villain! I know that,
 [faithless man!
 But now let us untie this cruel knot
 [and break the spell.
*(She unties the knotted branches and
 Astolfo resumes his former appearance.)*

Ruggiero

Oh astonishment!

[4]

AIR

Astolfo

Ah! fuis promptement
 Cet odieux royaume,
 Qu'un noble courroux
 Embrase ton cœur!
 Cette flamme impure
 Qui brûle en ton sein,
 C'est la torche de l'Averne,
 Mais non de l'amour.

SCÈNE 4

Bradamante, Ruggiero, puis Orlando.

[5]

RÉCITATIF

Bradamante

Regarde donc ces yeux,
 Les connais-tu, félon?

Ruggiero

Belle...

Bradamante

Réponds!
 Ces yeux, traître, les connais-tu?

Ruggiero

Crois-moi...

Bradamante

Dans leurs feux, de Bradamante
 Vois-tu le cœur irrité? Regarde-les bien,
 Regarde-les, traître!

Ruggiero

Il ne m'en souvient pas.

Orlando (à Ruggiero)

Il ne te souvient pas, indigne chevalier,
 De la foi que tu lui juras?

ARIA

Astolfo

Ah, fuggi rapido
 Dall'empio regno,
 Nobile sdegno
 Ti accenda il cor!
 La face torbida
 Ch'hai nell'interno
 Face è d'Averno
 Ma non d'amor.

SCENA 4

Bradamante, Ruggiero, poi Orlando.

RECITATIVO

Bradamante

Guarda un poco quest'occhi,
 Gli conosci, fellon?

Ruggiero

Bella...

Bradamante

No, dimmi,
 Conosci traditor quest'occhi miei?

Ruggiero

Credi...

Bradamante

Nel loro ardor di Bradamante
 Vedi l'irato cor? Guardali bene,
 Guardali, traditor!

Ruggiero

Non mi sovviene.

Orlando

Non ti sovviene la fè, mal cavagliero,
 Che le giurasti? (*A Rug.*)

ARIA

Astolfo

Ah, swiftly flee
 This evil realm!
 Let noble anger
 Kindle your heart!
 The impure flame
 That burns inside you
 Is the torch of Avernus,
 But not of love.

SCENE 4

Bradamante, Ruggiero, then Orlando.

RECITATIVE

Bradamante

Take a look at these eyes.
 Do you know them, villain?

Ruggiero

Fair one...

Bradamante

Answer!
 Traitor, do you know these eyes of mine?

Ruggiero

Believe me...

Bradamante

In their burning glow, do you see
 The irate heart of Bradamante?
 [Look at them well,
 Look at them, traitor!]

Ruggiero

I do not remember.

Orlando (to Ruggiero)

You do not remember, wicked knight,
 The fidelity you swore to her?

Ruggiero
Qui? Moi?

Bradamante (à *Ruggiero*)
Et voici l'anneau d'or
Qu'en gage de ta foi tu me donnas.
Regarde-le!
(*Elle lui donne l'anneau magique qui, aussitôt dans sa main, rompt l'enchantement qui l'empêchait de reconnaître Bradamante.*)

Ruggiero
Oh ciel! Quel voile
Se déchire devant mes yeux?
Ô Bradamante, ô mon épouse!

Orlando
L'anneau sacré
A rompu le sortilège qui lui tenait caché
Le souvenir de ton beau visage.

Ruggiero
Ô pupilles aimées, beaux yeux farouches,
Astres d'amour pleins de courroux, ah!
[foudroyez...]

Bradamante
Muni de cet anneau, Ruggiero, va,
Retourne contempler la beauté d'Alcina;
Si pour elle d'amour ton cœur s'enflamme
[encore,
Alors je te pardonne et pars sans me venger.

AIR

Bradamante
Tais-toi, et cesse de te plaindre,
Tais-toi, cesse de supplier;
Disperse à la brise tes plaintes,
Au vent disperse tes prières,
Cœur déloyal, cœur infidèle,
Oui, mensonger tu l'es encore
Quand tu prétends te repentir.

Ruggiero
A me? (Ad Orl.)

Bradamante
L'aurato cerchio
Quest'è, che di tua fè mi dasti in pegno,
Miralo. (A *Rug. dandogli l'anello fatale, che passato in di lui mano scioglie l'incanto per il quale egli non conosce Bradamante*)

Ruggiero
O ciel, qual velo
Mi si squarcia dag'occhi!
O Bradamante, o sposa.

Orlando
Il sacro Anello
Sciolsè l'incanto onde l'idea nascosa
Li rimaneva infin del tuo bel volto.

Ruggiero
Mie celesti pupille, occhi sdegnosi,
Stelle irate d'amore, ah fulminate...]

Bradamante
Torna con quell'anello,
Ruggiero, a rimirar d'Alcina il bello,
E se allora da te vien riamata
Ti perdono e mi parto invidicata.

ARIA

Bradamante
Taci, non ti lagnar,
Taci, non mi pregar;
Disperdi i pianti all' aure,
E i prieghi al vento,
Buggiardo infido cor,
E menzognero ancor
Nel pentimento.

Ruggiero (to *Orlando*)
I?

Bradamante (to *Ruggiero*)
This is the band of gold
You gave me as a pledge.
Look at it!
(*She gives him the magic ring. As soon as he has it in his hand, it breaks the spell that prevented him from recognising Bradamante.*)

Ruggiero
Oh heavens! What veil
Is torn from my eyes?
O Bradamante, O my bride!

Orlando
The sacred ring
Has broken the spell that concealed from him
The memory of your lovely face.

Ruggiero
O heavenly pupils, haughty eyes,
Angry stars of love, ah, strike
[with thunderbolts...]

Bradamante
Ruggiero, with this ring, go back
And gaze on Alcina's beauty,
And if then you fall in love with her again,
I forgive you, and will depart unavenged.

ARIA

Bradamante
Be silent, do not complain;
Be silent, do not beseech;
Scatter your tears to the breeze,
Your prayers to the wind.
False, faithless heart,
You are still a liar
Even in repentance.

[6]

[7]

SCÈNE 5

Ruggiero, Orlando.

RÉCITATIF

Ruggiero

Quelle terre inconnue du soleil,
 [quel antre ténébreux
 À mes remords me cachera ? Je t'ai trahie,
 Bradamante, ma vie,
 Gonflez mon cœur, ô larmes, et lavez
 La honte de mon crime !

Orlando

D'un crime que l'on fit sans le vouloir
 [commettre
 La honte n'entre point au cœur.

Ruggiero

Mais elle met au front une indigne rougeur !

Orlando

Cette rougeur, enfant d'une noble colère,
 Signale la vertu d'une âme généreuse.

Ruggiero

Bradamante, ma vie, hélas, je t'ai trahie !

[8]

AIR

Ruggiero

Je verserai des pleurs,
 Jusqu'à ce que le torrent de mes larmes
 Fléchisse le sort rebelle.
 Et j'irai soupirant,
 Jusqu'à ce que la belle
 Me rende son amour.

SCENA 5

Ruggiero, ed Orlando.

RECITATIVO

Ruggiero

Qual terra ignota al sol, qual antro cieco
 Mi asconde a miei rimorsi? Io t'ho tradita,
 Bradamante, mia vita,
 Tornate al core, o lagrime, e lavate
 La macchia del mio error.

Orlando

Macchia forzata
 D'involontario error non passa al core.

Ruggiero

Segna il volto però di un gran rossore.

Orlando

Che d'ira generosa illustre figlio
 L'alta virtù di nobil alma addita.

Ruggiero

Bradamante mio bene, io t'ho tradita.

ARIA

Ruggiero

Piangerò,
 Sin che l'onda del pianto
 Ammolisca la sorte rubella.
 Sospirando andrò,
 Sin tanto
 Che ritorni ad amarmi la bella.

SCENE 5

Ruggiero, Orlando.

RECITATIVE

Ruggiero

What land unknown to the sun,
 [what dark cave
 Can hide me from my remorse?
 [I have betrayed you,
 Bradamante, my life.
 Flow back to my heart, O tears,
 [and wash away
 The stain of my misdeed!

Orlando

The opprobrium of a misdeed done
 [by compulsion,
 And unwittingly, does not stain the heart.

Ruggiero

But it marks the face with great blushes
 [of shame!

Orlando

Which, as the honourable offspring
 [of generous anger,
 Indicate the lofty virtue of a noble soul.

Ruggiero

Bradamante, my beloved, I have betrayed
 [you!

ARIA

Ruggiero

I will weep
 Until my flood of tears
 Sways inflexible fate.
 I will sigh
 Until the fair one
 Loves me once more.

SCÈNE 6*Angelica, Medoro.*

RÉCITATIF

Medoro

De ces rochers ?

Angelica

Oui, c'est de ces rochers
Que doit briller le feu dont Hyménée
Allumera sa torche,
Pour faire de nos âmes une seule âme.

Medoro

Mais Orlando, oh ciel !

Angelica

Ne crains rien, Orlando
N'en verra pas la flamme ; aie foi
[en mes desseins ;
Laisse-moi seule ici
Régler de notre amour la destinée.

Medoro

La gloire d'obéir à tes commandements,
Ô belle, a pour moi moins de charmes
Quand tu m'ordonnes de partir.

Angelica

Pour ces tristes moments
Qui t'éloignent de moi,
Le sort, mon bien-aimé, réserve
À ton cœur, à mon cœur d'éternelles délices.

AIR

Medoro

Je suis semblable à l'oiselet
Qui enfin a pu s'échapper
De ces filets qui l'attendaient,
Cachés dans le feuillage ;
Qui délivré et solitaire,

SCENA 6*Angelica e Medoro.*

RECITATIVO

Medoro

Da questi sassi ?

Angelica

Sì, da questi sassi
Scintillar deve il foco, onde la face
Accenderà imeneo,
A far delle nostr'alme una sol alma.

Medoro

Ma Orlando, o ciel !

Angelica

Non paventar, ch'Orlando
Non ne vedrà la fiamma ; in me confida,
E lasciami qui sola
A terminar del nostro amor la sorte.

Medoro

Perde, o bella, ogni lume
La gloria d'ubbidirti
Or che m'imponi, ch'io ti lasci.

Angelica

I pochi
Sfortunati momenti,
Che lunge a me starai, faranno eterni
Al tuo core, al mio cor, caro, i contenti.

ARIA

Medoro

Io sembro appunto quell'augelletto
Ch'al fin scampò
Da quella rete che ritrovò
Nascosa tra le frondi ;
Che se ben sciolto, solo soletto

SCENE 6*Angelica, Medoro.*

RECITATIVE

Medoro

From these rocks ?

Angelica

Yes, it is from these rocks
That the flame must flare
With which Hymen will light his torch
And make our souls one soul.

Medoro

But oh heavens, what of Orlando ?

Angelica

Have no fear, for Orlando
Will not see the flame ; trust in me,
And leave me alone here
To accomplish the destiny of our love.

Medoro

The glory of obeying you, O fair one,
Loses its lustre
When you order me to leave you.

Angelica

The few unfortunate moments
When you will be away from me
Will lead to eternal bliss
For your heart and mine, my dearest.

ARIA

Medoro

I am like the little bird
Who has finally escaped
From the net he found
Concealed amid the leaves :
Although, free and all alone,

[9]

[10]

Reprend son vol,
Mais, apeuré,
Ne sait vers où se diriger,
Tant les périls passés ont troublé son esprit.

Volando va,
Pur timido non sa
Dove rivolga il piè,
Si del passato rischio ei si confonde.

He flies away,
He is so frightened
That he does not know where to go,
So disconcerted is he by the dangers
[now past.

SCÈNES 7-10

Angelica, puis Orlando.

[11] RÉCITATIF

Angelica

Orlando ne vient pas? Avec sa mort
Je veux assurer ma paix; Alcina,
De l'enchantement du rocher
N'usera pas seule. (*voyant venir Orlando*)
Mais voici l'importun!
Prudence, mon âme, si tu veux jouir
[de ta victoire.

Orlando

Ma beauté,
Me voici; par de tristes soupirs
M'accueilles-tu encore? Parle,
Que feras-tu à présent pour te servir?
Cours-tu quelque danger? Des monstres?
[Des géants?
J'ai du cœur, j'ai mon bras, j'ai mon épée
Qui les vaincront pour toi.

Angelica

Je frémis de terreur à cette seule idée,
Bien trop me coûterait, s'il te coûtait la vie,
Le caprice importun de mes désirs
[fantasques.
(à part) Je sauve d'un seul coup, s'il se prend
[à mon piège,
Medoro du danger et moi d'un embarras.

Orlando

M'envierais-tu la douce gloire
De mourir pour tes yeux?

SCENE 7-10

Angelica, poi Orlando.

RECITATIVO

Angelica

Nè giunge Orlando ancor? Con la sua morte
Assicurar vuò la mia pace; Alcina
Della rupe l'incanto
Sola non userà; qui l'importuno.
(*Vedendo venir Orlo.*)
Cauta, alma mia, se vuoi goder.

Orlando

Mia bella
Eccomi, sospirosa
Mi accogli ancor? Favella,
A qual rispetto omai per te si bada?
V'ha periglio, vi son mostri, o giganti?
Ho core, ho braccio, ho spada
Da vincerli per te.

Angelica

M'innoridisco al sol pensarvi, troppo
Mi costerà, costando un tuo periglio,
La capricciosa mia brama importuna.
(*Traggo, se il colgo al laccio,*
Medoro di periglio, e me d'impaccio.)

Orlando

Dunque m'invidieresti il glorioso
Dolce morir per te?

SCENES 7-10

Angelica, then Orlando.

RECITATIVE

Angelica

Has Orlando not come yet? Through his death
I intend to ensure my peace of mind; Alcina
Will not be the only one to use
[the enchantment
Of the cliff. (*seeing Orlando*) But here is
[the importunate man!
Take care, my heart, if you wish to rejoice.

Orlando

My fair one,
Here I am; do you still greet me
With sighs? Say,
What can I do to protect you now?
Is there some danger? Are there monsters,
[or giants?
I have my courage, my arms and my sword
To defeat them for you.

Angelica

I shudder at the very thought!
It would be too costly for me,
[if any importunate,
Capricious desire of mine should
[cause you danger.
(*aside*) If I catch him in my trap, I save
Medoro from peril and myself
[from an encumbrance.

Orlando

Then you would envy me the sweet glory
Of dying for your sake?

Angelica

Cruel, oh Dieu ! pourquoi
 Désires-tu la mort ?
 Peux-tu m'abandonner ?
 Cœur ingrat, je te laisse,
 Je m'éloigne de toi.
 Où est l'amour promis ?
 Infidèle ! Est-ce là m'aimer ?
 (S'il mourait tout de suite,
 Oui, j'en serais fort aise) !
(Elle fait mine de partir, puis s'arrête)

RÉCITATIF

Orlando

Voilà bien de l'amour, voilà un noble cœur !

Angelica (à part)

Il ne me rappelle pas encore ?

Orlando

Ma chère âme,
 Apprends-moi ton désir,
 Ou sur l'heure à tes pieds tu me verras
 [mourir !]

Angelica

Homme habile et cruel, à la fin
 [tu l'emportes !]
 Sur ce roc que tu vois est un vase d'argent
 Qui renferme l'onde magique
 Par laquelle Médée, d'Éson à son déclin,
 Fit refleurir les ans : je le voudrais.

Orlando

Un si simple désir valait-il tant d'alarmes ?

Angelica

Là, toujours vigilant, à sa garde attentif,
 Demeure un monstre horrible et indompté.

Angelica

Spietato, oh Dio, perché
 Mai brami di morir ?
 Potresti abbandonarmi ?
 Ti lascio, ingrato cor,
 Parto da te.
 Dov'è l'amor promesso ?
 Questo, infedele, è amarmi ?
 (S'egli morisse adesso
 Meglio saria per me.)
(Mostra partire e si ferma)

RÉCITATIVO

Orlando

Quella è amorosa fè, quello è un bel core.

Angelica (Tra sé)

(Non mi richiama ancor ?)

Orlando

Anima mia,
 O svelami tua brama,
 O mi vedrai ora al tuo piede estinto.

Angelica

Ingegnoso crudel, per fine hai vinto !
 Su la rupe che vedi, argenteo vaso
 Serba l'acque fatali
 Onde Medea del già cadente Esone
 Fe' rifiorir l'etade: io le vorrei.

Orlando

E valea i tuoi sospir sì lieve brama ?

Angelica

Vigile sempre a lor custodia intento
 Orribil mostro, e indomito dimora.

Angelica

Merciless man, oh God, why ever
 Do you wish to die ?
 Could you abandon me ?
 I take my leave of you, ingrate,
 I go from you.
 Where is the love you promised ?
 Disloyal man, is this loving me ?
 (If he were to die at once
 It would be all the better for me !)
(She makes to depart, then stops.)

RECITATIVE

Orlando

There is a lover's faith ! There is a noble heart !

Angelica (aside)

Does he not call me back yet ?

Orlando

My dear heart,
 Tell me what is your desire,
 Or you will see me dead at your feet at once !

Angelica

Cunning, cruel man, in the end you have won !
 On the cliff you see over there is a silver jar
 Containing the magic juices
 With which Medea restored youth
 To the decrepit Aeson: I want it.

Orlando

And was so slight a desire worthy
 [of your sighs ?]

Angelica

Ever vigilant, keeping constant
 [watch over it,
 A horrible, untamed monster lives there.

Orlando

Ah! je le dompterai!

Angelica

Et nous pourrons, heureux tous deux,
Jouissant à jamais de la fleur de notre âge,
Rendre éternelles nos amours.

Orlando

Doux espoir, combien tu me charmes!
(Il se dirige vers le rocher.)

Angelica

Oh dieu! Je t'aime et m'épouvante!

Orlando

Je t'aime, et ton amour, ô chère,
Insuffle dans mon cœur une vigueur
[si grande
Que je défie tous les périls.
J'escalade le roc et tue ce monstre affreux.
(Il s'apprête à gravir le rocher.)

Orlando *(gravissant le rocher)*

Me voici sur son flanc.

Angelica

Cette roche est abrupte!

Orlando

Amour me prête ses ailes.

Angelica *(à part)*

Te voilà près du port,
Maintenant, ô ma ruse!

Orlando

Monstre cruel, j'entends déjà
[tes sifflements!

Orlando

Il domerò.

Angelica

Noi fortunati allora,
Potrem durando sempre in fior d'etade
Render eterni i nostri dolci affetti.

Orlando

O soave sperar, quanto m'alletti!
(Si incammina verso la rupe)

Angelica

O Dio! T'amo e pavento.

Orlando

T'amo e sì gran vigore
Infonde nel mio sen, cara, il tuo amore,
Ch'ogni periglio io sfido.
La rupe io saglio, e il fiero mostro uccido.
(Va per salire la rupe)

Orlando

Già saglio. *(Salendo la rupe)*

Angelica

E' pur scosciosa.

Orlando

L'ale mi presta amor.

Angelica *(Tra sé)*

(Vicina al porto)
Già sei giunta, o mia frode!

Orlando

Mostro crudele, i sibili ne ascolto.

Orlando

I will tame it!

Angelica

And then we two, a fortunate pair,
Will be able, remaining for ever in the flower
[of our youth,
To make our love eternal.

Orlando

O sweet hope, how you charm me!
(He moves towards the cliff.)

Angelica

Oh God! I love you and am afraid!

Orlando

I love you, and your love instils in my breast
Such strength, my beloved,
That I defy all perils.
I will scale the cliff and slay
[the savage monster.
(He prepares to scale the cliff.)

Orlando *(scaling the cliff)*

I am already climbing.

Angelica

It is very steep!

Orlando

Cupid lends me his wings.

Angelica *(aside)*

My ruse, now you have nearly
Succeeded in your object!

Orlando

Cruel monster, I hear your hissing!

Angelica (à part)

Quelle crédulité! Ah, je l'ai pris enfin!

Orlando

Monstre, où es-tu? Mais que se passe-t-il?
(*Le rocher s'écroule et se transforme en une caverne affreuse dont on ne voit nulle part la sortie.*)

SCÈNE 11

Orlando seul dans la caverne.

RÉCITATIF

Orlando

Un pareil précipice, qui eût été la mort
Pour tout autre que moi, redouble
[ma vaillance. Monstre, où es-tu?
Je te défie, paradis! Crains-tu
De te montrer à moi? Je te laisse la vie.
Ni de ton crâne hideux, ni de ton cuir velu
Je ne veux parer mes trophées.
Montre-moi l'eau magique,
[ou bien je détruirai
Cet antre plein d'horreur qui te sert
[de tanière,
Et de force je la prendrai.

Une voix à l'intérieur de la caverne

Tu es prisonnier d'Alcina.

Orlando

Prisonnier, moi? Qui parle? Au flanc
[j'ai mon épée,
Tes propos insensés n'effraient point
[Orlando!
(*Il regarde autour de lui et s'aperçoit qu'il n'y a pas d'issue.*)
Je ne vois nulle issue par où sortir d'ici.
Je comprends, rochers orgueilleux,
Le langage muet de votre horreur profonde.

Angelica (Tra sé)

(Il credulo ch'egl'è! Per fin l'ho colto!)

Orlando

Mostro, ove sei? Che fia? (*Si precipita la rupe trasformandosi in un'orrida caverna della quale in nessuna parte si vede l'uscita*)

SCENA 11

Orlando solo nella caverna.

RECITATIVO

Orlando

Precipizio ch'altrui morte saria,
Raddoppia in me il vigor. Mostro, ove sei?
Ti sfido, esci, paventi
Uscirmi a fronte? A te la vita lascio;
Né dell'orrido teschio ornar pretendo,
Né dell'irsute cuoia i miei trionfi.
L'acque mi addita, o quest'orribil speco
Di te covile io struggerò e rapina
Farò di lor.

Voce di dentro

Sei prigionier d'Alcina.

Orlando

Prigioniero! Chi parla? Ho al fianco il brando;
Né l'insano tuo dir sgomenta Orlando.
(*Guarda intorno e vede non esservi uscita*)
Qui d'onde uscir non scorgo.
Sassi orgogliosi, intendo
Il muto favellar del vostro orrore.

Angelica (aside)

How credulous he is! I have caught him
[at last!

Orlando

Monster, where are you? What is happening?
(*The cliff crumbles and turns into a dreadful cavern from which no exit can be seen.*)

SCENE 11

Orlando alone in the cavern.

RECITATIVE

Orlando

A fall that would have meant death
[for anyone else
Doubles my strength. Monster,
[where are you?
I defy you, come out! Are you afraid
To come out to face me? I grant you
[your life;
Nor do I want to set among my trophies
Your hideous skull or your hairy pelt.
Show me those juices, or I will destroy
This horrible cave that is your lair,
And take them by force.

A Voice from within

You are Alcina's prisoner.

Orlando

A prisoner? Who speaks? I have my sword
[at my side;
Your crazed words do not dismay Orlando!
(*He looks around him and realises that there is no exit.*)
I see no way out of here.
Proud rocks, I understand
The horrors your silence denotes.

[14]

Je suis trahi, je le vois, je le sais,
Mais au destin je ne céderai pas.
(Il tente d'arracher les blocs de pierre.)

Rudes silex, cédez :
En vain vous résistez
À l'effort de mon bras puissant.
(Il soulève un rocher)
Ce marbre m'a cédé; une faible lueur
Transparaît à présent
[dans la sombre caverne.
(Il s'efforce de soulever d'autres rochers.)
Trop ingrate Angelica, mon cœur
À ses mépris puise une ardeur plus grande
Et s'enfle d'un juste courroux.
Je sortirai, perfide, et ton nouvel amour,
De rage et de fureur je le piétinerai.
Mais à ma force immense
Déjà un autre roc cède : la voie est libre.
De ta prison, Alcine, Orlando va sortir
Pour faire de ton odieux royaume
Un mémorable et terrible carnage.
(Il sort.)

SCÈNE 12

*Bradamante, puis Ruggiero en habit
de chasseur.*

[15] AIR

Ruggiero

Chère épouse, dans mon sein
Vient s'ébattre un doux transport,
Gaiement, autour de mon cœur,
Comme en murmurant s'ébattent
Les abeilles autour d'une fleur.

Son tradito, il vedo, il so,
Ma al destin non cederò. *(Si mette per
sveller I sassi)*

Dure selci, cedete,
In vano resistete
Alla scossa del mio braccio possente. *(Svelle
un sasso)*
Un marmo ho già divelto, incerta luce
Nella cupa spelonca ora traluce. *(Fa forza
per svellere altri sassi)*
Ingratissima Angelica, il mio core,
Presa lena maggior da sdegni suoi,
Giusto furor traspira.
Uscirò, infida, ed il tuo nuovo amore
Calpesterò tutto dispetto, ed ira.
All'estrema mia possa
Altro sasso già cede, aperto è il passo.
Esce da tua prigione, Alcina, Orlando,
Dell'infame tuo regno
A far scempio crudele, e memorando. *(Parte)*

SCENA 12

Bradamante, poi Ruggiero da Cacciatore.

AIR

Ruggiero

Cara sposa, in questo petto
Va scherzando un dolce affetto,
Lieto lieto intorno al cor ;
Come scherza sussurrando
Schiera d'api intorno ai fior.

I am betrayed, I see it, I know,
But I will not yield to fate.
(He tries to wrench away the boulders.)

Hard stones, yield to me:
In vain you resist
The efforts of my mighty arm.
(He lifts a rock.)
I have already uprooted this block
[of marble; now
A faint light shines into the sombre cavern.
(He tries to shift more rocks.)
Most ungrateful Angelica, my heart
Draws greater strength from your scorn
And swells with righteous anger.
I will escape, perfidious woman,
[and will crush
Your new love underfoot in my rage
[and fury.
Already to my extreme pressure
Another rock gives way: the path is open.
Alcina, Orlando emerges from your prison
To wreak cruel and memorable havoc
In your evil realm.
(Exit)

SCENE 12

*Bradamante, then Ruggiero in hunting
dress.*

AIR

Ruggiero

Dear wife, in my breast
A sweet rapture plays
Ever so gaily around my heart,
Just as a swarm of buzzing bees
Plays around the flowers.

AIR

Bradamante

Grâces et amours,
Tressez des guirlandes,
Couronnez de fleurs
Ma constance;
Car pour jouir enfin
D'un amour serein,
Tu as, ô mon cœur,
Plus à craindre encore.

Alcina, seule, en habit de chasseresse.

RÉCITATIF

Alcina

Ruggiero, oh Dieu! où t'en es-tu allé?
Au plus fort de la chasse je t'ai perdu.
Ruggiero, ah! où donc es-tu? (*On entend
le chant d'un rossignol.*)
Hélas! la brise pleure, et la source, et ce ru,
Et à ce murmure plaintif
Le rossignol chanteur accorde sa tristesse.
Pourquoi pleures-tu, rossignol?

De la ramée il me répond :
« C'est d'amour moi aussi je que chante
[et je pleure.] »

AIR

Alcina

Rossignol, bannis la peine,
Car ta belle en son langage
Pleure aussi
De ta douleur.

ARIA

Bradamante

Grazie ed amori
Fiori intrecciate
E coronate
La mia costanza;
Che più a temere
Nel bel godere
D'un lieto amore,
Core, ti avanza.

Alcina sola da cacciatrice.

RÉCITATIVO

Alcina

Ruggiero, o Dio, Ruggier dove t'aggiri?
Nel più bel della caccia io ti perdei.
Ruggiero ah dove sei? (*Qui canta
un usignolo*)
Misera! Piangon l'aure, il fonte, il rio,
E al flebil mormorio
Il canoro usignol accorda il duolo.
Perché piangi, usignolo?

Mi risponde dalle fronde:
"Canto e piango anch'io d'amor."

ARIA

Alcina

Usignolo, lascia il duolo,
La tua bella in sua favella
Piange anch'ella
Al tuo dolor.

ARIA

Bradamante

Graces and cupids,
Weave garlands,
To crown
My constancy;
For there is still more to fear
Before you can enjoy
A serene love,
O my heart.

Alcina alone, in hunting dress.

RECITATIVE

Alcina

Ruggiero, oh God! Where have you gone?
At the height of the chase I lost you.
Ruggiero, ah, where are you? (*The song
of a nightingale is heard.*)
Woe is me! The breezes, the fountain,
[the stream all weep,
And to that plaintive murmur
The nightingale tunes his sad song.
Why do you weep, nightingale?

He answers me from the leafy branch:
"I too sing and weep of love."

ARIA

Alcina

Nightingale, cease your grieving,
For your lovely mate, in her language,
Also weeps at your sorrow.

[16]

[17]

[18]

[19]

[20]

RÉCITATIF

Alcina

Pourquoi donc gémir encore?

Qui me rendra mon bien? Allons,
[ô mes soupirs,
Volez vers ce barbare, dites-lui
Combien pour lui ce cœur endure
[de tourments.
Ruggiero, oh Dieu! où t'en es-tu allé?

Une campagne au pied d'une colline avec des bosquets de part et d'autre, à l'ombre desquels on voit le couvert mis, et la coupe nuptiale d'Angelica et Medoro. On voit aussi dans les airs des Zéphyrus et des Amours qui soutiennent des guirlandes de fleurs, d'autres qui portent des cartouches sur lesquels sont écrits des vœux de bonheur pour le mariage d'Angelica et de Medoro.

SCÈNE 13

Angelica, Medoro, en habit de chasseur, accompagné d'une suite, puis Alcina.

[21]

Chœur

À l'éclat des fières trompettes
Que la colline fasse écho;
Et qu'au son des chastes baisers
Amour vienne combler nos âmes!

[22]

RÉCITATIF

Medoro

En ce lieu où le doux Zéphyr tendrement
[souffle
Et, pour la brise qu'il chérit,
Soupire en murmurant,
Nos cœurs, parmi les coupes pleines,
Soupireront de joie.

RECITATIVO

Alcina

Perché mai ti lagni ancor?

Chi mi addita il mio ben? Sù miei sospiri,
Volate al mio crudel, narrate a lui
Quanti di questo cor sieno i martiri.
Ruggiero, o Dio, Ruggier, dove t'aggiori?
(Parte)

Campagna a' piedi di un colle con boschetti alle parti, all'ombra de' quali vedesi apparecchio di vasellami, fra i quali la Tazza Nuzziale per Angelica e Medoro; vedonsi in aria Aurette, e Amori che sostengono festoni di fiori, ed altri che portano brevi, ne' quali leggonsi auguri di felicità a' sponsali di Angelica e di Medoro.

SCENA 13

Angelica, e Medoro da cacciatori con seguito, poi Alcina, che torna.

Coro

Al fragor de' corni audaci
S'oda il colle ad echeggiar;
Ed al suon de' casti baci
Venga amor l'alme a bear!

RECITATIVO

Medoro

Qui dove dolce zefiretto spira,
E per l'amata aretta innamorato
Sussurrando sospira,
Fra tazze coronate i nostri affetti
Sospireran di gioia.

RECITATIVE

Alcina

Why then do you still lament?

Who will tell me where my beloved is?
Come, my sighs,
Fly to the cruel man, tell him
How great are this heart's torments.
Ruggiero, oh God! Where have you gone?
(Exit)

A landscape at the foot of a hill, with groves to either side, in the shade of which a service of porcelain is laid out, including the nuptial cup of Angelica and Medoro. Also to be seen, in the air, are zephyrs and cupids bearing festoons of flowers, while others carry cartouches inscribed with messages of congratulation for the marriage of Angelica and Medoro.

SCENE 13

Angelica and Medoro in hunting dress, with their entourage, then Alcina once more.

Chorus

To the braying of proud horns
Let the hills resound;
And to the sound of chaste kisses
Let Love come to gladden our hearts!

RECITATIVE

Medoro

Here where gentle Zephyr blows
And fondly whispers his sighs
For the breeze he loves,
Amid foaming cups our love
Will sigh for joy.

Angelica

Ah! vois comme la vigne,
De grappes alourdie,
Étreint en nœuds d'amour l'orme,
[son cher époux!
Ainsi l'amour, d'un nœud indissoluble,
Unira mon âme à ton cœur.

Medoro *(faisant un signe à Angelica)*

Voici Alcina.

Alcina *(à part)*

Je ne le trouve point.
(À Angelica et Medoro) Ne sauriez-vous
[me dire
Où se trouve mon Ruggiero?

Angelica

Je ne l'ai pas vu.

Medoro

Pour un moment, peut-être,
Le plaisir de la chasse à tes yeux l'a ravi.

Alcina

D'un noir pressentiment mon esprit
[est troublé.

Angelica

Laisse là tes alarmes.

Medoro

Fais trêve à tes tourments.

Alcina

Bien qu'affligée mon âme en sa douleur
[souponne,
Je dois à votre hymen,
Comme je l'ai promis, présider aujourd'hui.

Medoro et Angelica

Bonheur, ne me fais pas mourir!

Angelica

Ah! vedi come
La pampinosa vite
Stringe in nodi d'amor l'olmo marito!
Tal quest'alma al tuo cuore
Stringerà amor d'indissolubil nodo.

Medoro

Qui Alcina! *(Additandola ad Ang.)*

Alcina *(Tra sè)*

Nè il ritrovo. *(Ad Ang. e Med.)* Il mio Ruggiero
Mel sapreste additar?

Angelica

Nol vidi.

Medoro

Forse
Per poco tel rapì desio di preda.

Alcina

Par che lo spirito un rio destin preveda.

Angelica

Eh, dà pace al tuo cor.

Medoro

Tregua ai martiri.

Alcina

Benché l'alma in sua doglia egra sospiri,
Pure a' vostri imeni
Pronuba, qual promis, essere io deggio.

Medoro e Angelica a 2

Gioie, non m'uccidete!

Angelica

Ah, see how
The leafy vine embraces in knots of love
Its husband, the elm!
Just so Love will bind this soul to your heart
In an inextricable knot.

Medoro *(pointing her out to Angelica)*

Here is Alcina.

Alcina *(aside)*

I cannot find him.
(to Angelica and Medoro) Can you tell me
Where my Ruggiero is?

Angelica

I have not seen him.

Medoro

For a moment, perhaps,
His eagerness for the hunt took him
[from you.

Alcina

It is as if I felt an evil presentiment.

Angelica

Give your grief some respite.

Medoro

Give your torment some rest.

Alcina

Although my soul sighs in its
[bitter affliction,
I must, as I promised,
Be maid of honour at your wedding today.

Medoro, Angelica

Ah, let me not die of joy!

<p>Alcina À la coupe d'hymen qu'Amour a consacrée, Époux, bois le premier, bois après lui, [épouse! <i>(Un page présente la coupe à Medoro.)</i></p>	<p>Alcina A questa nuzzial tazza amorosa Bevi sposo tu pria, tu poscia o sposa. <i>(Un paggio presenta la Tazza a Med.)</i></p>	<p>Alcina From this loving nuptial cup, You must drink first as husband, [then you as bride. <i>(A page offers the cup to Medoro.)</i></p>
<p>[23] RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ</p>	<p>RECITATIVO ACCOMPAGNATO</p>	<p>ACCOMPANIED RECITATIVE</p>
<p>Medoro Ô toi, grande Cypris, noble et puissante, Amour porte-carquois, c'est vous [qu'en buvant j'invoque, Et toi, Bacchus ami des rires, Afin que dans la joie et la félicité Brûlent toujours mes feux pour Angélique. <i>(Il boit, puis présente la coupe à Angélica.)</i></p>	<p>Medoro Te, gran diva di Cipro alta e possente; Te, faretrato amor, bevendo invoco; E te, Bromio festivo, Perché lieto e giulivo Afin que dans la joie et la félicité <i>(Beve, poi presenta la Tazza ad Ang.)</i></p>	<p>Medoro Great Cyprian Goddess, noble and powerful, And you, quiver-bearing Cupid, [I invoke as I drink; Then you, festive Bromius, That amid joy and felicity My flame may always burn for Angélica.* <i>(He drinks, then offers the cup to Angélica.)</i></p>
<p>[24] Chœur Grande Mère Vénus, Toi, grand dieu de Thespies, Puissant Père Liber, À ses vœux soyez favorables.</p>	<p>Coro Gran Madre Venere, Gran Nume Tespio, Gran Padre Libero, Odi i suoi voti.</p>	<p>Chorus Great Mother Venus, Great God of Thespieae, Great Father Liber, Hear his prayers.</p>
<p>[25] RÉCITATIF</p>	<p>RECITATIVO</p>	<p>RECITATIVE</p>
<p>Alcina Puissent les vœux que je fais pour Ruggiero Être entendus aussi de ces Divinités!</p>	<p>Alcina Così da questi Dei Si udisser per Ruggiero i voti miei.</p>	<p>Alcina May those gods also hear My prayers for Ruggiero!</p>
<p>[26] RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ</p>	<p>RECITATIVO ACCOMPAGNATO</p>	<p>ACCOMPANIED RECITATIVE</p>
<p>Angelica C'est toi, charmante Cythérée, C'est toi, très doux Amour, Toi, Liber amoureux, Que j'invoque en vidant [cette coupe nuptiale; Autant que ce breuvage est doux, Qu'il soit, mais à jamais, [d'une douceur égale, L'amour que pour Medoro j'abrite [en mon cœur.</p>	<p>Angelica Te, Citerea vezzosa, Te, dolcissimo amore, Te, Libero amoroso, La tazza nuzzial vuotando invoco; Qual è il dolce liquore Tal sia, ma eterno sia Per Medoro a me in sen mai sempre amore.</p>	<p>Angelica You, graceful Cytherea, You, most sweet Cupid, You, loving Liber, Do I invoke as I drain this nuptial cup; As the liquor is sweet, I pray that such too, for all time, may be The love I bear for Medoro in my breast.</p>

* These four invocations are addressed each time to the same three deities under different names: Venus, Cupid, and Bacchus. (Translator's note)

Chœur

Déesse de l'Espéro,
Enfant d'Idalie,
Divin fils de Sémélé,
À ses vœux soyez favorables.

RÉCITATIF

Alcina

Puissent les vœux que je fais pour Ruggiero
Être entendus aussi de ces Divinités !
Âmes heureuses, je pars; ah! pardonnez,
Si je pars, à ma crainte, à mon amour.
Voyez, même en partant,
[mon cœur infortuné

Forme pour vous les vœux les plus sincères.
(*Désignant et lisant l'inscription
sur les cartouches*)

«Qu'à jamais vivent amoureux
Angelica et Medoro, amants et époux.»

AIR

Alcina

Que l'amour qui unit vos cœurs
Soit l'amarante éternellement belle,
Et non la rose aux épines cruelles,
Comme celui qui cause ma douleur.

SCÈNE 14

Medoro, Angelica.

RÉCITATIF

Medoro

J'ai pitié de ses maux.

Angelica

Laissons-lui cependant
De ses tourments les pènes,
Et sur ces verts et rians arbrisseaux
Gravons, ô cher, notre bonheur.

Coro

Diva dell'Espéro,
Fanciullo Idalio,
Nume Semeleo,
Odi i suoi voti.

RÉCITATIVO

Alcina

Così da questi Dei
Si udisser per Ruggiero i voti miei.
Alme felici, io parto; ah perdonate
Al mio timor, all'amor mio, se parto.
Mirate, anco in partir dispiega a voi
L'infelice cor mio gl'auguri suoi. (*Addita
leggendo l'iscrizione de' brevi*)
"Vivan sempre amorosi
Angelica e Medoro amanti e sposi."

ARIA

Alcina

Amaranto ch'eterno ha il suo vanto
Sia l'amor che vostr'alme incatena.
Non sia rosa gentil ma spinosa,
Come quello che fu la mia pena.

SCENA 14

Medoro ed Angelica.

RÉCITATIVO

Medoro

Mi ha commosso a pietà.

Angelica

Lasciamo a lei
De' suoi martir le pene,
E in queste verdi pianticelle amene
Verghiamo noi le nostre gioie, o caro.

Chorus

Goddess of Hesperus,
Infant of Idalus,
Divine son of Semele,
Hear her prayers.

RECITATIVE

Alcina

May those gods also hear
My prayers for Ruggiero!
Happy souls, I must leave you; ah, forgive
My fear and my love if I leave.
See, even in parting, my unhappy heart
Presents you with its best wishes.
(*She points to and reads out the inscription
on the cartouches.*)
'May Angelica and Medoro live lovingly
As lovers and spouses for ever.'

ARIA

Alcina

May the love that binds your hearts together
Be the amaranth that remains forever
[beautiful,
And not the gentle but thorny rose,
Like the one that has caused my pain.

SCENE 14

Medoro, Angelica.

RECITATIVE

Medoro

She has moved me to pity.

Angelica

Let us leave to her
The pain of her torments,
And on these pretty green saplings
Let us write of our happiness, my dearest.

[27]

[28]

[29]

[30]

	<p>Medoro Oui, et qu'avec leur tendre écorce Croisse de notre ardeur le témoignage.</p>	<p>Medoro Sì, crescano le tenere cortecce E in loro il testimon del nostro ardore.</p>	<p>Medoro Yes, let their tender bark grow, And with it the testimony of our passion.</p>
	<p>Angelica Qu'en tout cœur délicat, serviteur [de l'Amour, Brille pour nous sa flamme. J'écris sur ce laurier.</p>	<p>Angelica E in ogni cor gentil servo d'amore, Brilli per noi lo spirito, Io vergo questo alloro.</p>	<p>Angelica And in every sensitive heart that serves Love May the spirit of Love shine for us. I will write on this laurel.</p>
	<p>Medoro Moi, j'écris sur ce myrte. <i>(De la pointe de leurs flèches, ils se mettent à graver sur l'écorce des arbres.)</i></p>	<p>Medoro Io questo mirto. <i>(Si mettono a vergare co' dardi nella corteccia degli alberi)</i></p>	<p>Medoro And I on this myrtle. <i>(They begin to carve on the trees with the point of their arrows.)</i></p>
[31]	DUETTO	DUETTO	DUET
	<p>Angelica et Medoro Charmants arbrisseaux, Croissez, verdoyez, Et conservez en vous notre amour fortuné.</p>	<p>Angelica e Medoro a 2 Belle pianticelle, Crescete e verdeggiate, E il nostro lieto amor in voi serbate.</p>	<p>Angelica, Medoro Lovely saplings, Grow green and tall, And preserve our happy love [upon your trunks.</p>
[32]	RÉCITATIF	RECITATIVO	RECITATIVE
	<p>Angelica Lis sur le vert laurier.</p>	<p>Angelica Leggi nel verde alloro.</p>	<p>Angelica Read what it says on the green laurel.</p>
	<p>Medoro « Ici Angelica de Medoro fut l'épouse. » Lis ce myrte amoureux.</p>	<p>Medoro "Angelica qui fu sposa a Medoro". Leggi il mirto amoroso.</p>	<p>Medoro 'Here Angelica married Medoro.' Read this loving myrtle.</p>
	<p>Angelica « Ici Medoro d'Angelica fut l'époux. »</p>	<p>Angelica "Medoro qui d'Angelica fu sposo".</p>	<p>Angelica 'Here Medoro married Angelica.'</p>
[33]	DUETTO	DUETTO	DUET
	<p>Angelica Tu es mon dieu, tu es mon bien, Tu es mon soleil et mon cœur.</p>	<p>Angelica Sei mio nume, se i mio bene, Sei mio sole e sei mio cor.</p>	<p>Angelica You are my god, you are my beloved, You are my sun and my heart.</p>

Medoro

Tu es ma joie, tu es ma paix,
Tu es mon astre et mon soleil.

Angelica

Que dans ses aimables chaînes
Amour à jamais nous lie.

Medoro

Que sa flamme jamais ne meure,
Fuyez, peines et tourments!

SCÈNE 15

*Entre Orlando, qui voit partir Angelica
et Medoro.*

RÉCITATIF

Orlando

Ah ! traîtresse, parjure,
Femme ingrate, infidèle, cœur félon !
De ta flamme maudite
Je viens éteindre... Oh ciel ! Que vois-je ?
[Infortuné !

*(En voulant suivre Angelica, il voit
l'inscription et la lit.)*

« Qu'à jamais vivent amoureux
Angelica et Medoro, amants et époux. »
(Il s'arrête, interdit.)

Angelica et Medoro, amants et époux ?
Voici, voici la hache

Qui de mon espérance, hélas,
[tranche le chef !

Celle que je chéris appartient à Medoro ?
Jaillissez, ô larmes,
En fontaines, en ruisseaux !

Non, c'est peu : en torrents, en fleuves
[et en mers !

Orlando brûle ! Orlando ? Eh quoi !
[Orlando est mort !

Sa dame très ingrate l'a tué ;
Je suis son esprit, de lui séparé,

Medoro

Sei mia gioia e sei mia pace,
Sei mia stella e sei mio sol.

Angelica

In sue amabili catene,
Ne' restringa eterno amor.

Medoro

Non si spenga mai la face,
Vada lunge e pena, e duol.

SCENA 15

*Orlando, che giunge e vede partire Angelica,
e Medoro.*

RECITATIVO

Orlando

Ah sleale, ah spergiura,
Donna ingrata, infedel, cor traditore!
Del tuo mal nato ardore
Vengo a smorzar... o ciel! Che leggo! Ah! lasso!
(Nel seguire Ang. vede e legge l'iscrizione)

"Vivan sempre amorosi
Angelica e Medoro, amanti e sposi."
*(Fermasi
attonito, poi)*

Questa, questa è la scure
Aimé ch'il capo tronca alla mia spene.
Di Medoro il mio bene?
Sgorgate o lagrime
A fonti, a rivii!

Nò ch'è poco, a torrenti, a fiumi, a mari!
Arde Orlando! Che Orlando? Eh! Orlando
è morto!
La sua donna ingrattissima l'ha ucciso;
Io son lo spirito suo da lui diviso,

Medoro

You are my joy, you are my peace,
You are my star and my sun.

Angelica

May eternal love bind us
In its delightful chains.

Medoro

May our torch never cease to burn:
Begone, pain and sorrow!

SCENE 15

*Orlando, who sees Angelica and Medoro
departing as he arrives.*

RECITATIVE

Orlando

Ah, disloyal, forsworn,
Ungrateful woman! Faithless,
[treacherous heart!
I come to extinguish the flame
Of your wicked passion . . . Oh heavens!
What do I see? Alas!

*(As he goes after Angelica, he sees
the inscription and reads it.)*
'May Angelica and Medoro live lovingly
As lovers and spouses for ever.'
(He stands still, dumbfounded.)
Angelica and Medoro, lovers and spouses?
Here, here is the axe
That, alas, cuts short my hopes!
Does my beloved belong to Medoro?
Flow, my tears,
In fountains, in streams!

No, that is too little: in torrents, in rivers,
[in seas!
Orlando burns! What Orlando?
[Ha, Orlando is dead!
His most ungrateful lady has killed him;
I am his spirit, separated from him,

[34]

Et mon ombre, qui seule demeure,
Sert d'exemple à tous ceux qui en l'amour
[espèrent.
*(Il s'apprête à partir mais, ayant remarqué
l'inscription gravée par Angelica
sur le laurier, il s'arrête pour la lire.)*
«Ici Angelica de Medoro fut l'épouse.»
Qui donc traça ces mots sur ce laurier?
De sa main la cruelle les a inscrits
Et de sa main a gravé mon martyre.
Amants, époux! Oh dieux!
[Épouse de Medoro!
Vengeance, oui, vengeance contre Amour!
Je sais à quel moyen désormais recourir:
Pour le chasser de mon sein, je m'arracherai
[le cœur!

[35] ARIOSIO

Orlando

Je te jette, heaume, haubert,
Harnois, mailles, tombez à terre!

[36] RÉCITATIF

Orlando

Plus léger sera mon repos.
*(Il aperçoit le myrte et lit l'inscription gravée
par Medoro.)*
«Ici Medoro d'Angelica fut l'époux.»
Et toi, myrte orgueilleux,
Je te veux arracher, abattre,
Jusqu'au dernier de tes rameaux,
Et extirper le tronc de ses racines!

[37] AIR

Orlando

J'ai sur le dos cent ailes,
J'ai au front deux cents yeux,
Et, dans la fureur qui m'agite,
De mille cœurs au moins
S'anime mon courroux.

E son con l'ombra mia, che sola avanza,
Esemplio a chi in amor pone speranza.
*(Va per partire e visto l'alloro segnato
da Ang. si ferma e legge)*
"Angelica qui fu sposa a Medoro."
Chi segnò quest'alloro?
Lo vergò di sua man la mia tiranna,
V'imprese di sua mano il mio martoro.
Amanti, e sposi! Oh Dei! Sposa a Medoro!
Vendetta, sì vendetta incontro amore!
Or n'ho trovato il modo:
Per cacciarmel dal sen trarommi il core.

ARIOSIO

Orlando

Io ti getto elmo ed usbergo,
Ite o piastre, o maglie al suol.

RECITATIVO

Orlando

Troverò alleggerito il mio riposo.
(Vede il mirto segnato da Med. e legge)
"Medoro qui d'Angelica fu sposo."
A te, mirto orgoglioso,
Vuo' sfondarti, schiantarti
Sino all'ultimo bronco,
Ed estirpar dalle radici il tronco.

ARIA

Orlando

Ho cento vanni al tergo,
Ho duecent' occhi in fronte,
E nel furor ch'ho in sen
M'adiro almeno almen
Con mille cuori.

And with my shade, which alone remains,
I am an example to those who place
[their hope in love.
*(He is about to leave when, seeing the words
written by Angelica on the laurel, he stops
to read them.)*
"Here Angelica married Medoro."
Who inscribed this laurel?
My tyrant wrote on it with her own hand,
And with her hand she carved out
[my torture.
Lovers, and spouses! Oh Gods! Medoro's wife!
Vengeance, yes, vengeance against love!
Now I have found the means:
To chase it from my breast, I will tear out
[my heart!

ARIOSIO

Orlando

I cast you off, helmet and hauberk,
Armour and chain-mail: to the ground
[with you!

RECITATIVE

Orlando

My rest will be all the lighter.
*(He sees and reads Medoro's inscription
on the myrtle.)*
"Here Medoro married Angelica."
And you, proud myrtle,
I want to strip, to demolish you,
Down to the last branch,
And tear your trunk from its roots!

ARIA

Orlando

I have a hundred wings on my back,
I have two hundred eyes,
And with the fury I have in my breast,
I rage with
At least a thousand hearts.

Avec ces ailes je m'élève,
Je vole par monts et par vaux,
Avec ces yeux partout j'observe,
Avec tous ces cœurs
Je soupire.

Yeux, ailes, rage, cœurs, oh! peine extrême!
Amants, époux, Angelica et Medoro!

FIN DU DEUXIÈME ACTE

Sovra que' vanni io m'ergo,
Volo dal piano al monte,
Quelle pupille io giro,
Con tutti i cuor
Sospiro.

Occhi, vanni, furor, cuori, oh martoro!
Amanti e sposi! Qui sposa a Medoro!

FINE DELL'ATTO SECONDO

On those wings I rise,
I fly over hill and vale,
I turn those eyes in all directions,
And with all those hearts
I sigh.

Eyes, wings, fury, hearts: oh torture!
Lovers and spouses, Angelica and Medoro!

END OF ACT TWO

The Vivaldi Edition

Stabat Mater RV 621

Concerti sacri & Claræ stellæ
S. Mingardo, Concerto Italiano,
R. Alessandrini
OP 30367
Musica sacra vol.1

Juditha triumphans RV 644

M. Kožená..., Accademia Montis
Regalis, A. De Marchi
3 CD OP 30314
Musica sacra vol.2

Mottetti

RV 629, 631, 633, 623, 628, 630

A. Hermann, L. Polverelli,
Accademia Montis Regalis,
A. De Marchi
OP 30340
Musica sacra vol.3

Vespri solenni per l'Assunzione di Maria Vergine

G. Bertagnolli, S. Mingardo...,
Concerto Italiano,
R. Alessandrini
2 CD OP 30383
Musica sacra vol.4

In furore, Laudate pueri...

S. Piau, S. Montanari,
Accademia Bizantina,
O. Dantone
OP 30416
Musica sacra vol.5

Ostro picta RV 642, Gloria RV 589 & 588

S. Mingardo, Concerto Italiano,
R. Alessandrini
OP 30485
Musica sacra vol.6

L'Olimpiade RV 725

S. Mingardo, R. Invernizzi...,
Concerto Italiano,
R. Alessandrini
3 CD OP 30316
Opere teatrali vol.1

La verità in cimento RV 739

G. Bertagnolli, G. Laurens,
S. Mingardo..., Ensemble
Matheus, J.-C. Spinosi
3 CD OP 30365
Opere teatrali vol.2

Orlando finto pazzo RV 727

A. Abete, G. Bertagnolli,
M. Comparato, S. Prina...,
Accademia Montis Regalis,
A. De Marchi
3 CD OP 30392
Opere teatrali vol.3

Orlando furioso RV 728

M.-N. Lemieux, J. Larmore,
V. Cangemi, P. Jaroussky...,
Ensemble Matheus, J.-C. Spinosi
3 CD OP 30393
Opere teatrali vol.4

Arie d'opera dal Fondo Foà 28

S. Piau, A. Hallenberg, P. Agnew,
Modo Antiquo, F.M. Sardelli
OP 30411
Opere teatrali vol.5

Tito Manlio RV 738-A

N. Ulivieri, K. Gauvin,
A. Hallenberg, M. Mijanovic...,
Accademia Bizantina,
O. Dantone
3 CD OP 30413
Opere teatrali vol.6

Arie per basso

L. Regazzo, Concerto Italiano,
R. Alessandrini
OP 30415
Opere teatrali vol.7

Griselda RV 718

M.-N. Lemieux, V. Cangemi,
S. Kermes, P. Jaroussky...,
Ensemble Matheus,
J.-C. Spinosi
OP 30419
Opere teatrali vol.8

Atenaide RV 702-B

S. Piau, V. Genaux, G. Laurens,
R. Basso, N. Stutzmann...,
Modo Antiquo, F. M. Sardelli
OP 30438
Opere teatrali vol.9

Arie ritrovate

S. Prina, S. Montanari,
Accademia Bizantina,
O. Dantone
OP 30443
Opere teatrali vol.10

La fida ninfa RV 714

S. Piau, V. Cangemi,
M.-N. Lemieux, L. Regazzo,
P. Jaroussky, T. Lehtipuu...,
Ensemble Matheus, J.-C. Spinosi
OP 30410
Opere teatrali vol.11

Farnace RV 711-D

F. Zanasi, S. Mingardo,
A. Fernández, G. Banditelli...,
Le Concert des Nations, J. Savall
3 CD OP 30472
Opere teatrali vol.12

Armidia al campo d'Egitto

F. Zanasi, M. Comparato,
R. Basso, M. Oro, S. Mingardo...,
Concerto Italiano,
R. Alessandrini
3 CD OP 30492
Opere teatrali vol.13

Ottone in villa RV 729

S. Prina, T. Lehtipuu,
R. Invernizzi, V. Cangemi,
J. Lezhneva, il Giardino
Armonico, Giovanni Antonini
OP 30493
Opere teatrali vol.14

Arie per tenore

T. Lehtipuu, I Barocchisti,
Coro della Radiotelevisione
Svizzera, D. Fasolis
OP 30504
Opere teatrali vol.15

Teuzzone

P. Lopez, R. Milanese, D. Galou...,
Le Concert des Nations, J. Savall
OP 30513
Opere teatrali vol.16

La Senna festeggiante RV 693

J. Lascarro, S. Prina, N. Ulivieri
Concerto Italiano, R. Alessandrini
OP 30339
Musica vocale profana vol.1

Concerti per flauto traverso

RV 432, 436, 429, 440, 533, 438,
438bis, 427, 431
B. Kuijken, Academia Montis
Regalis
OP 30298
Musica per strumenti a fiato 1

Concerti per oboe

RV 447, 455, 450, 463, 451, 453, 457
A. Bernardini, Zefiro
OP 30478
Musica per strumenti a fiato 2

Concerti per fagotto, oboe e archi

RV 481, 461, 545, 498, 451, 501
S. Azzolini, H.P. Westermann
Sonatori de la Gioiosa Marca
OP 30379
Concerti per strumenti a fiato 3

Concerti per vari strumenti

RV 454, 497, 534, 548, 559, 560, 566
Orchestra Barocca Zefiro,
A. Bernardini
OP 30409
Concerti per strumenti a fiato 4

Concerti per fagotto I

RV 493, 495, 477, 488, 503, 471, 484
S. Azzolini, L'Aura Soave Cremona
OP 30496
Concerti per strumenti a fiato 5

Concerti per fagotto II

RV 499, 472, 490, 496, 504, 483, 470
S. Azzolini, L'Aura Soave Cremona
OP 30516
Concerti per strumenti a fiato 6

Concerti per fagotto III

RV 485, 475, 502, 489, 494, 480, 474
S. Azzolini, L'Aura Soave Cremona
OP 30539
Concerti per strumenti a fiato 7

Concerti per violino I 'La caccia'

RV 208, 234, 199, 362, 270, 332
E. Onofri, Academia Montis
Regalis
OP 30417
Concerti per violino vol.1

Concerti per violino II 'Di sfida'

RV 232, 264, 325, 353, 243, 368
A. Steck, Modo Antiquo,
F. M. Sardelli
OP 30427
Concerti per violino vol.2

Concerti per violino III 'Il ballo'**RV 333, 307, 268, 352, 210, 312, 350**

D. Galfetti, I Barocchisti,

D. Fasolis

OP 30474

Concerti per violino vol.3

Concerti per violino IV 'L'Imperatore'**RV 331, 171, 391, 271, 327, 263a, 181**

R. Minasi, Il Pomo d'Oro

OP 30533

Concerti per violino vol.4

Concerti per violino V 'Per Pisanel'**RV 242, 212a, 370, 177, 246, 328, 379**

D. Sinkovsky, Il Pomo d'Oro

OP 30538

Concerti per violino vol.5

Concerti per violoncello I**RV 419, 410, 406, 398, 421...**

C. Coin, G. Antonini,

il Giardino Armonico

OP 30426

Concerti per violoncello vol.1

Concerti per violoncello II**RV 411, 401, 408, 417, 399...**

C. Coin, G. Antonini,

il Giardino Armonico

OP 30457

Concerti per violoncello vol.2

Concerti di Dresda**RV 192, 569, 574, 576, 577**

Freiburger Barockorchester,

G. von der Goltz

OP 30283

Musica per strumenti vari vol.1

Concerti per archi**RV 159, 153, 121, 129, 154, 115,****143, 141, 120, 156, 158, 123**

Concerto Italiano,

R. Alessandrini

OP 30377

Musica per strumenti vari vol.2

Sonate da camera**RV 68, 86, 77, 70, 83, 71**

L'Astrée

OP 30252

Musica per strumenti vari vol.3

Musica per mandolino e liuto**RV 82, 85, 93, 425, 532, 540**

R. Lislevand...

OP 30429

Musica per strumenti vari vol.5

Concerti da camera**RV 99, 91, 101, 90, 106, 95, 88, 94, 107**

L'Astrée

OP 30394

Concerti da camera vol.1

Concerti e cantate da camera I**RV 97, 104, 105, RV671, 654, 670**

L. Polverelli, L'Astrée

OP 30358

Concerti da camera vol.2

Concerti e cantate da camera II**RV 108, 92, 100, RV651, 656, 657**

G. Bertagnolli, L'Astrée

OP 30404

Concerti da camera vol.3

Concerti e cantate da camera III**RV 87, 98, 103, 680, 682, 683**

L. Polverelli, L'Astrée

OP 30381

Concerti da camera vol.4

Sonate da camera a tre, opus 1

L'Estravagante

OP 30535

Concerti da camera vol.5

New Discoveries

R. Basso, P. Pollastri,

E. Casazza, B. Hoffmann,

Modo Antiquo, F. M. Sardelli

OP 30480

New Discoveries II

A. Hallenberg, A. Steck,

A. Kossenko, Modo Antiquo,

F.M. Sardelli

OP 30534

The Vivaldi Edition album**Operas vol.1:**

Orlando finto pazzo,

Juditha triumphans,

Tito Manlio,

La verità in cimento,

Orlando furioso,

Atenaide, Farnace,

L'Olimpiade, Griselda

27 CD OP 30470



VIVALDI EDITION

ISTITUTO PER I BENI MUSICALI IN PIEMONTE



The Istituto per i Beni Musicali in Piemonte is supported in part by the Compagnia di San Paolo, Torino. Our gratitude to the Florens Foundation for Culture and the Environment for their contribution to this recording.

Recording producer & sound engineer: Jean-Daniel NOIR (www.folia.ch)

Recorded in July 2012 at the Teatro della Pergola, Florence (Italy)

Recording system: Microphones: Neumann M150, M149, U47 (Flea), DPA 4006AE, Bruel&Kjer 4006, Sanken CU41, SE Electronics T1, T2, 4400, AKG C414

Preamplifiers & converter: Merging Technologies HORUS/Ravenna

Editing system: Pyramix

Articles translated by Laurent CANTAGREL (French), Charles JOHNSTON (English), Orlando PERERA (Italian), Achim RUSSE (German)

Sung texts translated by Michel CHASTEAU (French), Charles JOHNSTON (English)

Cover: © Denis ROUVRE

Inside photos: Riccardo NOVARO © Katie VAN DYCK; Teodora GHEORGHIU © Yunus DURUKAN; Gaëlle ARQUEZ © DR; Romina BASSO © Ana de LABRA; Delphine GALOU © Bertrand PICHÈNE; Roberta MAMELI © RIBALTA LUCE STUDIO; David DQ LEE © DR; Federico Maria SARDELLI © Franco MICHAELIS; MODO ANTIQUO © DR

www.naive.fr

© & © 2012 Naïve OP 30540

Le Festival international d'opéra baroque de Beaune

Fondatrice et directrice artistique du Festival d'opéra baroque de Beaune depuis 1983, Anne Blanchard y a développé une politique artistique pionnière dans la redécouverte du répertoire lyrique baroque sur instruments d'époque, centrée sur l'excellence des productions, la récréation et la diffusion d'œuvres inédites d'après les dernières recherches musicologiques; une politique de chefs invités qui fait appel aussi bien aux chefs les plus réputés qu'aux jeunes chefs de la nouvelle génération; une politique de repérage des jeunes voix de talent par des auditions en France et en Europe; une politique d'enregistrements discographiques de ses événements avec plus de vingt-cinq réalisations en relation avec les grandes maisons de disques. À ces divers titres, le Festival d'opéra baroque de Beaune, considéré comme le festival lyrique européen de référence du répertoire baroque ("le Salzbourg du Baroque" selon le magazine *Diapason*), a largement participé à la "révolution du mouvement baroque". Ainsi, depuis sa création, le Festival a programmé plus de cent opéras baroques, mis en espace ou en version concert, dont trente-cinq récréations en premières mondiales ou européennes.

En mettant l'accent sur l'opéra baroque européen, et plus particulièrement l'*opera seria* italien des XVII^e et XVIII^e siècles, le festival a grandement favorisé la renaissance des opéras et oratorios de Haendel ou de Vivaldi en France et révélé au public des chaînons manquants de l'histoire de la musique. Après *La Senna festeggiante*, *L'Olimpiade*, *Tito Manlio* co-réalisés avec Naïve dans l'Édition Vivaldi, le festival est heureux de s'associer à cette nouvelle récréation discographique en première mondiale de cet *Orlando furioso* de 1714 de Vivaldi recréé en concert à Beaune le 20 juillet 2012.

As artistic director of the Beaune Baroque Opera Festival ever since 1983, when she founded it, Anne Blanchard has developed a pioneering artistic policy of rediscovery of the Baroque vocal repertoire on period instruments, focusing on the excellence of its productions and the recreation and diffusion of works unheard in modern times according to the latest musicological research; a policy of guest conductors that sees appearances from both today's most highly regarded personalities and young conductors of the new generation; a policy of spotting talented young singers through auditions in France and elsewhere in Europe; and a policy of recording its major events that has produced more than twenty-five releases on major record labels. In these various ways, the Beaune Festival, regarded as the benchmark for Baroque opera festivals in Europe ('the Salzburg of the Baroque', as *Diapason* magazine has put it), has made a key contribution to the 'Baroque revolution'. Since it was founded, the festival has programmed more than one hundred Baroque operas in semi-staged or concert versions, including thirty-five modern world or European premieres.

By giving pride of place to European Baroque opera, and more particularly Italian *opera seria* of the seventeenth and eighteenth centuries, the Beaune Festival has greatly encouraged the renaissance of the operas and oratorios of Handel and Vivaldi in France and revealed to the public a series of missing links in the history of music. After co-producing *La Senna festeggiante*, *L'Olimpiade* and *Tito Manlio* with Naïve as part of the Vivaldi Edition, the festival is delighted to be associated with this new reconstruction and world premiere recording of Vivaldi's *Orlando furioso* of 1714, first performed in concert at Beaune on 20 July 2012.



Modo Antiquo

