Domènec Terradellas (1713-1751)

	Sinfonia (*Sesostri, re d'Egitto*, 1750-51)	
1_	Allegro	2'05
2_	Larghetto	1'56
3_	Spiritoso	0'57
4_	**"Dono d'amica sorte non cura il mio valore"** (*Merope*, 1743)	5'44
5_	**"Solitudini amene – Spiega omai le placid'ali"** (*Sesostri, re d'Egitto*, 1751)	2'17
6_	**"Dove si vide mai di me più sventurata"** (*Merope*, 1743)	4'00
7_	**"Per quel paterno amplesso"** (*Artaserse*, 1744)	5'07
8_	**"Ah scellerato! – Un empio m'accusa"** (*Merope*, 1743)	3'49
9_	**"L'onda dal mar divisa"** (Artaserse, 1744)	6'23
	Sinfonia (*Merope*, 1743)	
10_	[Allegro con brio]	1'29
11_	Larghetto	1'25
12_	Allegro	1'39
13_	**Qué trágico espectáculo**, cantata als Dolors de Maria Santíssima per a soprano, corda i continu.	7'16
14_	**"Qual sventura è la mia – Se perde l'usignolo"** (*Sesostri, re d'Egitto*, 1751)	8'49
15_	**"Fra l'ombre del timore"** (*Sesostri, re d'Egitto*, 1751)	6'02
16_	**"Tremate, sì tremate, mostri di crudeltà"** (*Sesostri, re d'Egitto*, 1751)	6'57

Total Time: 66'04

World premiere recordings

Maria Grazia Schiavo

Dolce & Tempesta
Alessandro Tampieri (*concertino*), Elisa Citterio, Ulrike Fischer, *first violins*
Farran James, Giorgia Simbula, Daniela Beltraminelli, *second violins*
Diego Mecca, *alto*
Marco Testori, *cello*
Vanni Moretto, *doublebass*
Gilat Rotkop, *bassoon*
Marco Cera & Guido Campana, *oboes*
Dileno Baldin & Brunello Gorla, *horns*
Luca Marzana & Luciano Marconcini, *trumpets*
Marcello Gatti & Ethel Riva, *flute*
Stefano Demicheli, *harpsichord & conductor*

www.dolcetempesta.com – info@dolcetempesta.com

Recording: August 2008, Mondovì, Sala Ghislieri – Harpsichord tuning by Antonio Martini (Vallotti, A=430 Hz) – Sound engineer: Jean-Claude Gaberel (Image & Son) – Producer & Editing: Marco Taio with Andrea Friggi – Photographs cover, Maria Grazia Schiavo & Stefano Demicheli: ©Luciano Romano; Dolce & Tempesta: ©Fidel Torrent – Design: Elise Debouny for mpointproduction – Executive production: Michel Stockhem

El Centre Robert Gerhard

El Centre Robert Gerhard per a la promoció i difusió del patrimoni musical català, ubicat a l'edifici de L'Auditori, ha estat concebut com un centre dedicat a impulsar i desenvolupar diversos projectes editorials, discogràfics i concertístics.

El Centre també vol ajudar a conèixer, reconèixer i prestigiar l'important patrimoni musical que, al llarg de la història, ens ha llegat una quantitat considerable de compositors del principat de Catalunya i d'altres zones de parla catalana.

El Centre Robert Gerhard ha col·laborat en l'enregistrament i edició d'aquest CD monogràfic dedicat a Domènec Terradellas i en l'edició i futura publicació de la partitura d'*Artaserse* realitzada per RCOC editorial. Per altra banda, el seu primer focus d'acció s'ha centrat en alguns projectes de la música del segle XVIII i així, pròximament també sortirà al mercat un CD monogràfic, dedicat a la música concertística de Joan i Josep Pla. D'aquests darrers oboistes i compositors, se n'editarà també un volum amb les partitures dels seus concerts per a oboè coneguts fins ara.

www.centrerobertgerhard.cat

Festival Internacional de músiques de Torroella de Montgrí

La tradició musical de Torroella de Montgrí té els seus orígens a l'edat mitjana, quan aquesta població era vila reial. La posterior fundació, al segle XV, d'una important Capella de Música al servei del culte religiós va tenir una influència decisiva dins l'àmbit musical local. Posteriorment, la creació de nombroses cobles i corals, molt actives des de finals del segle XVIII fins la contesa civil, varen acabar d'impregnar de música cada racó de la vila.

El Festival Internacional de Músiques de Torroella de Montgrí es va iniciar el 1980 amb un cicle de tan sols cinc concerts per al qual es va aprofitar el marc arquitectònic de l'església gòtica de

Sant Genís, la plaça porticada goticorenaixentista de la vila i l'antic convent dels Agustins. D'aleshores ençà, el Festival de Torroella ha mantingut sempre l'anomenada música clàssica occidental com a eix central de la seva programació, tot i que al llarg del temps hi ha anat introduint elements extramusicals i mostres d'altres tipologies i cultures. Es tracta, doncs, d'una línia que pretén destacar l'herència musical del país i de la resta d'Europa, però també incloure l'àmplia diversitat de pràctiques i experiències que la paraula música expressa en el món actual.

En les darreres edicions, el Festival ha volgut realitzar un pas endavant amb una aposta decidida per la producció musical. La creació d'una orquestra pròpia amb instruments originals (Acadèmia 1750) o l'aposta per produccions de música històrica catalana de la mà de destacades formacions musicals europees n'han estat dos dels eixos d'aquesta aposta per la producció. El monogràfic dedicat a Domènec Terradellas va ser estrenat l'1 d'agost de 2008 dins de la 28ena edició del Festival de Músiques de Torroella de Montgrí.

www.festivaldetorroella.com

Èpoques i músiques negligides

Hi ha estils, èpoques i autors que no han estat gaire afavorits per l'afany de sistematització i periodització de la historiografia musical del segle XIX, com és el cas moltes èpoques-pont, descobertes i començades a valorar posteriorment, que encara resten com a terrenys poc explorats i gairebé desconeguts per part del públic actual. Tot això fins al punt que molts compositors que desenvoluparen la seva trajectòria vital i creativa entre el Barroc i el Classicisme han quedat relegats a la dubtosa categoria d'«epígons» o «precursors» dels autors consagrats d'aquestes etapes històriques.

En el cas concret de Domènec Terradellas (Barcelona, 1713 – Roma, 1751), s'hi va afegir la circumstància d'haver estat considerat un músic estranger per la musicologia italiana, i com a italianitzat per part de la musicologia espanyola o catalana, la qual cosa va fer que la seva música i la seva personalitat històrica fossin doblement marginades per intèrprets i musicòlegs fins no fa pas gaire. El seu és un cas semblant al de Johann Adolf Hasse (1699-1783), un altre operista no italià bandejat fins fa ben poc com a estrany pels musicògrafs i historiadors del seu país, i que no es va beneficiar dels afanys recuperadors que per altra banda va demostrar la musico-

logia alemanya i la britànica envers les òperes italianes de Händel, obres que tingueren en el seu temps un abast molt menor i una influència gairebé nul·la en el desenvolupament de l'idioma operístic. Potser fou per aquestes mateixes raons que la música de Terradellas tampoc no es va poder aprofitar de la recuperació del repertori líric dels *castrati*, una moda de les darreries del segle XX que va possibilitar la recuperació de molta de la música que va havia estat més popular els anys centrals del segle XVIII, concretament la producció lírica de l'escola napolitana representada per Jommelli (1714-1774), Pergolesi (1710-1736) o Hasse mateix.

Per altra banda, encara ara ens costa acceptar i copsar plenament unes músiques com aquestes que, compostes abans del 1750, ens sonen massa «modernes» en relació amb els esquemes que ens hem fet dels estils musicals. En aquest sentit cal pensar que, el segle XVIII, els avenços en música orquestral o en música d'església sovint es produïen primer en el camp operístic, des del qual eren importats després al llenguatge instrumental o a l'església. Fins i tot Pergolesi, el més conegut dels operistes d'aquesta mateixa generació i escola, ens és conegut d'una manera deformada, a partir de dues úniques obres: una peça religiosa i una obra teatral menor del seu catàleg.

En tot cas, Terradellas fou un autor que va ser preconitzat com a model de la música moderna i «natural» pels enciclopedistes francesos, tant com ho va ser Pergolesi, i que acaparà, juntament amb Hasse i Jommelli, els cartells dels teatres europeus del seu temps. No sabem què hauria arribat a fer Terradellas si, en comptes d'haver mort sobtadament a l'edat de trenta-vuit anys, hagués completat un cicle vital i creatiu com el dels seus rivals i competidors. El cert és que quan Charles Burney li atribueix innovacions com l'ús del *crescendo* o la utilització dels instruments de vent en els recitatius –afirmacions certament discutibles a la llum dels coneixements actuals– ens testimoniava la consideració que hom tenia de Terradellas com a compositor innovador.

Una carrera internacional

Terradellas havia iniciat la seva carrera a Nàpols, ajudat per un dels exiliats de la guerra de Successió, Antoni de Pignatelli i Aymerich, príncep de Belmonte, que el va fer ingressar en un dels conservatoris d'aquesta ciutat, la meca de l'art líric del segle XVIII. El 1736 va estrenar-hi la seva òpera bíblica *Giuseppe riconosciuto da' suoi fratelli in Egitto*, sobre llibret de Metastasio, i ben aviat seguiren les seves primeres col·laboracions amb altres compositors i estrenes pròpies en teatres públics. Establert després a Roma, va ser protegit per l'ambaixador davant la Santa

Seu, el cardenal Troiano Acquaviva d'Aragona, i fou l'estrena de *Merope*, el 1743, que el va consagrar del tot i va fer que es fixessin en ell els administradors de l'església de San Giacomo degli Spagnoli. Nomenat mestre de capella d'aquesta l'església oficial espanyola, va compondre força música litúrgica i motets de gran format que havien de competir i emular la música del temple veí de San Luigi dei Francesi.

Terradellas va mirar de compaginar les obligacions de mestre de capella amb l'estrena d'òperes en altres teatres de fora de Roma, com fou el cas d'*Artaserse* (Venècia, 1744), però el seu absentisme, barrejat amb qüestions de favoritismes i picabaralles personals, va fer que l'any següent la confraria de Santiago l'acomiadés del seu càrrec. Després d'estrenar la *Semiramide riconosciuta* a Florència, el 1746, va optar per establir-se a Londres, on va estrenar dues òperes –*Mitridate i Bellerofonte*– i va poder veure per primera vegada la seva música impresa. En aquests viatges per Anglaterra i pel continent, Terradellas va poder coincidir i relacionar-se amb personalitats com el vell Händel o el jove Gluck, i també amb musicògrafs i intel·lectuals com Burney, d'Alembert o Rousseau. El 1750, un cop retornat a Itàlia, va estrenar l'òpera *Didone* a Torí, la serenata *Imeneo in Atene* a Venècia i, a Roma, la que seria la seva darrera òpera: *Sesostri, re d'Egitto* (1751). Uns mesos després va morir en circumstàncies poc clares i que han donat lloc a diferents llegendes.

Les obres de l'enregistrament

Aquest enregistrament inclou dues obertures de les seves òperes, titulades originalment *sinfonie*: la de *Sesostri* –que de fet és una refosa de la de *Didone*– i la de *Merope*, que tornaria a fer servir per a *Artaserse* un any després. La part principal del programa, però, està integrada per una selecció de les seves àries més divulgades en l'època, des de peces «de bravura» fins a melodies més líriques i sentimentals, i que pertanyen a tres de les seves òperes principals. Cal dir, en tot cas, que Terradellas reutilitzava quan calia algunes d'aquestes àries per a altres òperes per tal d'aprofitar l'èxit que tenien entre el públic, una popularitat i una difusió que ha quedat testimoniada, per altra banda, pels molts manuscrits diferents que s'han conservat de totes elles arreu d'Europa i Amèrica.

L'òpera *Artaserse* (Roma, 1744) estava bastida sobre el més famós dels drames de Pietro Metastasio –un *libretto* que va servir per a més de cent òperes diferents– i l'ària «L'onda dal mar divisa» la canta el personatge d'Arbace en començar el tercer acte i pot ser classificada com aària descriptiva o de comparació. En aquesta mena d'àries, que es podien intercanviar fàcilment

d'una òpera a un altra, el personatge compara el seu estat d'ànim amb alguna potència o element de la Natura, com l'onada que, per muntanyes i valls, vol tornar al mar, mentre la música ho il·lustra amb les escales ondulants de la melodia. Anàlogament, a «Se perde l'usignolo» (una ària ja utilitzada en el *Bellerofonte* de 1747) el faraó Sesostri, amb uns refilets ornitològics, contrapuntejats curiosament per l'oboè en comptes de la previsible flauta, compara la seva situació amb la d'un rossinyol que, havent perdut la seva parella, es deixa caure en el parany dels caçadors. Fra l'ombre del timore també pertany a Sesostri, però en aquest cas és una ària esperançadora que canta la promesa del protagonista, Artenice, que és assetjada pel malvat de l'obra –el tirà i usurpador Amasi– però que ja albira la seva salvació. Molt diferent és la patètica «Per quel paterno amplesso», on Arbace, condemnat per un crim que no ha comès, prega al seu pare que protegeixi Artaserse i expressa el desig que la seva mort redimeixi el destí de Pèrsia. «Spiega omai le placid'ali», per altra banda, és una cavatina senzilla i tendra que canta Sesostri sobre un acompanyament de flautes quan demana al son que li faci oblidar les seves tribulacions.

Les àries de bravura que expressen estats d'ànim com el furor o la ira estan representades per «Un empio m'accusa», que canta Merope en ser calumniada per l'usurpador Polifonte, o per «Dono d'amica sorte», amb què l'heroica Epitide culmina la seva primera intervenció en la mateixa òpera. Altres àries de virtuosisme, com «Dove si vide mai di me più sventurata», on Merope canta les seves penes, ens recorden que Terradellas va ser contemporani del moment més àlgid del *bel canto*, l'època d'or dels *castrati*. Però moltes de les escenes dramàtiques de Terradellas ja apunten cap al nou ideal de drama operístic, com aquella del Sesostri que culmina amb l'ària «Tremate, mostri di crudeltà», protagonitzada per Nitocri, o l'escena en què Merope descobreix el cadàver del seu fill, que el músic olotí Ignasi Llor va transformar sense gaires problemes en una cantata als dolors de la Mare de Déu, tot adaptant el recitatiu patètic de la protagonista. En aquest enregistrament hem volgut incloure aquest arranjament per conformar la difusió i la vitalitat que tingué la música de Terradellas. En efecte, el segle XVIII no només circularen còpies de les seves àries arreu d'Europa, ans també aquestes peces foren sovint arranjades com a peces religioses en un moment en què les jerarquies eclesiàstiques ja no eren tan estrictes envers la «contaminació» operística de la música per al temple.

En tot cas, són escenes operístiques que il·lustren tant la tendència a integrar els recitatius en el discurs musical com la d'incrementar el paper de l'orquestra en el desenvolupament del drama,

trencant així la rigidesa de l'alternança dels recitatius secs amb acció amb les àries da capo florides però estàtiques: innovacions que després desenvoluparien els contemporanis de Terradellas que tingueren una carrera més llarga, com Jommelli o Hasse, i que Christoph Willibald Gluck (1714-1787) portaria fins a les darreres conseqüències.
Josep Dolcet

Maria Grazia Schiavo
Nascuda a Nàpols, María Grazia Schiavo estudià amb Raffaele Passaro al Conservatori de Nàpols. Arribà a l'èxit molt jove com una de les referències del repertori clàssic i barroc. Ha col·laborat amb molts conjunts de música antiga com La Cappella della Pietà dei Turchini/Antonio Florio, l'Europa Galante/Fabio Biondi; Les Talents Lyriques/Christophe Rousset; Al Ayre Español/Eduardo Lopez Banzo; Concerto Italiano/Rinaldo Alessandrini; Dolce & Tempesta/Stefano Demicheli; Accademia Bizantina/Ottavio Dantone; La Risonanza/Fabio Bonizzoni.

Entre els seus treballs més recents es troben: Zerlina a *Don Giovanni* amb Lorin Maazel, dirigida per Jonathan Miller a la inauguració del Palau de les Arts a València; Dalinda a l'*Ariodante* de Handel amb Christophe Rousset al Teatre an der Wien de Vienna; Idaspe a *Bajazet* de Vivaldi amb Fabio Biondi al Teatre La Fenice de Venècia i arreu de tota Europa; Partenope a *Partenope* de Handel al Festival Barroc Internacional a Beaune. Va cantar Euridice, La Musica and Proserpina a *L'Orfeo* de Monteverdi a Madrid al Teatre Real amb William Christie i PierLuigi Pizzi; Venere a *La Didone* de Cavalli amb Europa Galante a Venècia (La Fenice); Floralba a *Statira* de Cavalli al Teatre Sant Carlo de Nàpols i al mateix teatre, Carmosina a *Pulcinella Vendicato* per Paisiello. Dins el repertori sagrat, ha interpretat *La Betulia Liberata* de Mozart; *Messa per l'Incoronazione di Napoleone* de Paisiello a França; i *Exultate, Jubilate* de Mozart al Teatre Real de Madrid. Ha gravat *Pulcinella Vendicato* de Paisiello, *La Statira* de Cavalli, *Coralità e Divotione* de Provenzale, *Stabat Mater* de Pergolesi amb Antonio Florio.

Últimament ha intervingut a *Le Cantate Italiane* de Haendel amb la Risonanza. I entre els seus futurs treballs hi ha: Dircea a *Demofoonte* de Jommelli al Festival de Salzburg, a l'Òpera de París i al Festival Ravenna sota la batuta de Riccardo Muti i dirigida per Cesare Lievi; *La Follia e il*

Gioco a l'Opéra-Comique de París; Almirena nel *Rinaldo* de Handel al Théâtre des Champs Elysée amb Ottavio Dantone i Ilia a *Idomeneo* de Mozart amb el Maestro Muti al Teatre dell'Opera de Roma.

Stefano Demicheli

Nascut a Torí el 1975, Demicheli és graduat en clavicèmbal, orgue i composició. Comença a estudiar clavicèmbal als 13 anys amb el mestratge de Ottavio Dantone amb qui es va graduar. Unes de les figures més influents en la seva formació han estat Emilia Fadini i Lars-Ulrik Mortensen.

Ha actuat regularment en les sales de concerts i teatres més importants d'arreu d'Europa. L'any 2000 va actuar com a solista al Teatre La Scala de Milà. Ha treballat amb solistes d'òpera i de concerts de renom així com amb importants directors (Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Corrado Rovaris, Gottfried von der Goltz, Ivan Bolton, Giovanni Antonini, Paul Goodwin, René Jacobs, Ottavio Dantone) i amb una gran varietat d'orquestres. Ha enregistrat per moltes companyies discogràfiques i per les principals emissores europees de radio i televisió.

Professor apassionat, ha instruït al Curs Internacional de Música Antiga d'Urbino des del 2000. La seva innata passió pel repertori musical vocal i la seva recerca d'un so natural inspirat en la veu humana en cada instrument musical, l'han portat a treballar durant molts anys amb René Jacobs en prestigiosos teatres d'arreu d'Europa.

L'any 2002 funda l'*ensemble* Dolce & Tempesta, que dirigeix des de llavors.

Ensemble Dolce & Tempesta

El projecte Dolce & Tempesta va néixer l'any 2002 a iniciativa de Stefano Demicheli. El nom del grup fa referència a la seva finalitat poètica: valoritzar el contrast propi de la música del segle XVIII, entre una contínua i penetrant expressió melòdica de sensibilitat mediterrània i el fort caràcter llatí, impregnat de ritme i virtuosisme. Així, cada obra és abordada amb la ferma convicció que la música d'aquell segle conté un missatge que ha de comunicar-se i que resulta de viva actualitat. En música, la utilització de la paraula «*dolce*» té un origen antic: al Nàpols del segle XVIII, habitualment s'usava per indicar «*piano*» –en contrast amb la paraula «*forte*»–, quasi afegint una connotació expressiva a l'habitual indicació dinàmica.

Dolce & Tempesta sorgeix del desig de reputats músics italians que, en una fase de maduresa professional de la seva carrera, han donat vida al projecte tot posant en comú les més diferents experiències, amb l'esperit de compartir el veritable plaer de fer música junts. Els músics que integren Dolce & Tempesta tenen a les seves espatlles experiència com a protagonistes de les més importants formacions europees de música antiga (Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Europa Galante, Concerto Italiano, Ensemble Zefiro, I Barocchisti, Freiburger Barochorchester, Concerto Köln, Le Concert des Nations, Les Talens Lyriques…).

Dolce & Tempesta té una formació variable i regularment col·labora amb solistes vocals com Roberta Invernizzi, Gemma Bertagnolli, Jacek Laszkowski, Max Emanuel Cencic, Monica Piccinini, Romina Basso, Maria Grazia Schiavo o Lucia Cirillo.

Al llarg de la seva història, la formació s'ha pogut escoltar a importants sales i festivals, com el Festival Claudio Monteverdi de Cremona, el Festival Mozart de Würzburg, la Salle Gaveau de París i Musikfest Bremen, entre d'altres.

L'any 2007 va publicar el seu primer disc dedicat a Nicola Porpora, amb el segell belga Fuga Libera.

Centro Robert Gerhard

El Centro Robert Gerhard para la promoción y difusión del patrimonio musical catalán, ubicado en el edificio del Auditorio de Barcelona, ha sido concebido como un centro dedicado a impulsar y desarrollar diferentes proyectos editoriales, discográficos y conciertos.

El Centro también quiere ayudar a conocer, reconocer y prestigiar el importante patrimonio musical que, al largo de su historia, nos ha legado una cantidad considerable de compositores del principado de Cataluña y de otras zonas de habla catalana.

El Centro Robert Gerhard ha colaborado en la grabación y edición de este CD monográfico dedicado a Domènec Terradellas y en la edición y futura publicación de la partitura *Artaserse* realizada por RCOC editorial. Por otro lado, su primer foco de acción se ha centrado en algunos proyectos de la música del siglo XVIII y así, próximamente también aparecerá en el mercado un CD monográfico dedicado a la música concertística de Joan y Josep Pla. De estos oboístas y compositores, se editará también un volumen con las partituras de sus conciertos para oboe conocidos hasta ahora.

www.centrerobertgerhard.cat

Festival Internacional de músicas de Torroella de Montgrí

La tradición musical de Torroella de Montgrí tiene sus orígenes en la edad media, cuando esta población era villa real. La posterior fundación, en el siglo XV, de una importante Capilla de Música al servicio del culto religioso tuvo una influencia decisiva en el ámbito local. Posteriormente, la creación de numerosas coblas y corales, muy activos desde finales del siglo XVIII hasta la guerra civil, acabaron de impregnar de música cada rincón de la villa.

El Festival Internacional de Músicas de Torroella de Montgrí se inició el año 1980 con un ciclo de tan solo cinco conciertos aprovechando los marcos arquitectónicos medievales de la iglesia gótica de Sant Genís, plaza góticorenacentista de la Villa y el antiguo Convento de Agustinos.
El festival ha mantenido la llamada música clásica como eje central de la programación pero ha ido introduciendo elementos extramusicales y muestras de otras tipologías y culturas. Es una línea que pretende destacar la herencia musical del país y del resto de Europa pero incluyendo también la diversidad de prácticas y experiencias que la palabra música expresa en el mundo actual.

En las últimas ediciones, el Festival ha querido realizar un paso adelante con una apuesta decidida para la producción musical. La creación de una orquesta propia con instrumentos originales (Academia 1750) o la apuesta por producciones de música histórica catalana de la mano de destacadas formaciones musicales europeas han sido dos de los ejes de esta apuesta para la producción. El monográfico dedicado a Domènec Terradellas fue estrenado el 1 de agosto del 2008 dentro de la 28ª edición del Festival de Músicas de Torroella de Montgrí.

www.festivaldetorroella.com

Épocas y músicas negligidas

Hay estilos, épocas y autores que no han sido demasiado favorecidos por el afán de sistematización y periodización de la historiografía musical del siglo XIX, como en el caso muchas épocas-puente, descubiertas y empezadas a valorar posteriormente, que remanecen aún como terrenos poco explorados y casi desconocidos del público actual. Ello hasta el punto de que muchos compositores que desarrollaran su trayectoria vital y creativa entre el Barroco y el Clasicismo hayan quedado relegados a la dudosa categoría de «epígonos» o «precursores» de los autores consagrados de esas etapas históricas.

En el caso concreto de Domènec Terradellas (Barcelona, 1713 – Roma, 1751), a ello se ha añadido la circunstancia de haber sido considerado como músico extranjero por la musicología italiana, y como italianizado por parte de la española o catalana, lo cual hizo que su música y su personalidad histórica fueran doblemente marginados por intérpretes y estudiosos hasta hace bien poco. Es el suyo un caso parecido al de Johann Adolph Hasse (1699-1783), otro operista

no italiano considerado un extraño por los musicógrafos e historiadores de su país hasta hace poco, y que no se benefició de los afanes recuperativos que por otra parte demostraron las musicologías alemana y británica hacia las óperas italianas de Handel, obras que tuvieron un alcance muy menor y una influencia casi nula en el desarrollo del idioma operístico de su tiempo. Quizá fue por esas mismas razones que la música de Terradellas tampoco pudo aprovecharse de la recuperación del repertorio lírico de los *castrati*, una moda de finales del siglo XX que posibilitó la recuperación de mucha de la música más popular de los años centrales del siglo XVIII, concretamente la producción lírica de la escuela napolitana representada por Jommelli (1714-1774), Pergolesi (1710-1736) o el mismo Hasse.

Por otra parte, todavía hoy nos cuesta aceptar y apreciar plenamente unas músicas como éstas que, compuestas antes del 1750, nos suenan demasiado «modernas» en relación a los esquemas que nos hemos hecho de los estilos musicales. En este sentido, hace falta pensar que en el siglo XVIII los adelantos en música orquestal o religiosa se producían a menudo primeramente en el campo operístico, desde donde eran importados luego al lenguaje instrumental o a la iglesia. Incluso Pergolesi, el más conocido de los operistas de esa misma generación y escuela, sólo nos es conocido de manera deformada, en base a dos únicas obras: una pieza religiosa y una obra teatral menor de su catálogo.

En todo caso, Terradellas fue un autor preconizado como modelo de música moderna y «natural» por los enciclopedistas franceses, tanto como lo fuera Pergolesi, y que acaparó, junto con Hasse y Jommelli, la cartelera de los teatros europeos de su tiempo. No sabemos qué hubiera llegado a hacer Terradellas si, en lugar de haber muerto repentinamente a la edad de treinta y ocho años, hubiera completado un ciclo vital y creativo como el de sus rivales y competidores. Lo cierto es que cuando Charles Burney le atribuye innovaciones como el uso del crescendo o la utilización de los instrumentos de viento en los recitativos –afirmaciones ciertamente discutibles a la luz de los conocimientos actuales– nos testimoniaba la consideración que se tenía de Terradellas como compositor innovador.

Una carrera internacional

Terradellas había iniciado su carrera en Nápoles, apoyado por uno de los exiliados de la Guerra de Sucesión, Antoni de Pignatelli y Aymerich, príncipe de Belmonte, quien lo hizo ingresar en

uno de los conservatorios de esa ciudad, la meca del arte lírico del siglo XVIII. En 1736 estrenó su ópera bíblica *Giuseppe riconosciuto da' suoi fratelli in Egitto*, sobre libreto de Metastasio, y pronto seguirían sus primeras colaboraciones con otros compositores y sus propios estrenos en teatros públicos. Establecido después en Roma, fue protegido por el embajador ante la Santa Sede, el cardenal Troiano Acquaviva d'Aragona, y fue el estreno de *Merope*, en 1743, que lo consagraría definitivamente y haría que se fijaran en él los administradores de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli. Nombrado maestro de capilla de esa iglesia oficial española, compondría bastante música litúrgica y motetes –obras siempre de gran formato– para competir y emular la música del templo vecino de San Luigi dei Francesi.

Terradellas intentó compaginar las obligaciones de maestro de capilla con el estreno de óperas en otros teatros fuera de Roma, como en el caso de *Artaserse* (Venecia, 1744), pero su absentismo, unido a cuestiones de favoritismos y enemistades personales, hizo que al año siguiente la cofradía de Santiago le despidiera de su cargo. Después de estrenar la *Semiramide riconosciuta* en Florencia, en 1746, optó por establecerse en Londres, dónde estrenaría dos óperas –*Mitridate y Bellerofonte*– y pudo ver su música impresa por vez primera. En esos viajes por Inglaterra y por el continente, Terradellas pudo coincidir y relacionarse con personalidades como el viejo Händel o el joven Gluck, así como con musicógrafos e intelectuales como Burney, d'Alembert o Rousseau. En 1750, de vuelta en Italia, estrenó la ópera *Didone* en Turín, la serenata *Imeneo in Atene* en Venecia y, en Roma, la que sería su última ópera: *Sesostri, re d'Egitto* (1751). Unos meses después moriría en circunstancias poco claras y que han dado origen a diferentes leyendas.

Las obras de la grabación

La presente grabación incluye dos oberturas de sus óperas, tituladas originalmente *sinfonie*: la de Sesostri –que de hecho es una refundición de la de *Didone*– y la de *Merope*, que volvería a usar para *Artaserse* un año después. La parte principal del programa, sin embargo, está integrada por una selección de sus arias más divulgadas en su época, desde las piezas de bravura hasta melodías más líricas y sentimentales, y que pertenecen a tres de sus óperas principales. Hay que decir, en cualquier caso, que Terradellas reutilizaba cuando hacía falta algunas de esas arias para otras óperas a fin de aprovechar el éxito que tenían entre el público, una popularidad y una difusión que queda corroborada por los muchos manuscritos diferentes que se han conservado de todas ellas a lo largo de Europa y América.

La ópera *Artaserse* (Roma, 1744) estaba compuesta sobre el más célebre de los dramas de Pietro Metastasio –un libreto que serviría para más de cien óperas diferentes– y el aria *L'onda dal mar divisa*, que canta el personaje de Arbace al empezar el tercer acto, puede ser clasificada como aria descriptiva o de comparación. En ese tipo de arias, que podían intercambiarse fácilmente de una a otra ópera, el personaje compara su estado de ánimo con alguna potencia o elemento de la Naturaleza, en este caso con la ola de agua que, por montañas y valles, quiere volver al mar, mientras la música lo ilustra con las escalas ondulantes de la melodía. Análogamente, a *Se perde l'usignolo* (un aria ya utilizada en el *Bellerofonte* de 1747) el faraón Sesostri, con unos trinos ornitológicos, contrapunteados curiosamente por el oboe en lugar de la previsible flauta, compara su situación con la de un ruiseñor que, habiendo perdido a su pareja, se deja caer en la trampa de los cazadores. *Fra l'ombre del timore* también pertenece a Sesostri, pero en este caso es una aria esperanzadora que canta la prometida del protagonista, Artenice, asediada por el villano de la obra –el tirano y usurpador Amasi– pero que divisa ya su salvación. Muy diferente es la patética *Por quel paterno amplesso*, donde Arbace, condenado por un crimen que no ha cometido, ruega a su padre que proteja a Artaserse y expresa el deseo de que su muerte redima el destino de Persia. *Spiega omai le placid' ali es* a su vez una cavatina sencilla y tierna que canta Sesostri sobre un acompañamiento de flautas cuando ruega al sueño reparador que le ayude a olvidar sus tribulaciones.

Las arias de bravura que expresan estados de ánimo como el furor o la ira están representadas por *Un empio m'accusa*, cantada por Merope al ser calumniada por el usurpador Polifonte, o por *Dono d'amica sorte*, con la que la heroica Epitide culmina su primera intervención en la misma ópera. Otras arias de virtuosismo, como *Dove si vide mai di me più sventurata*, donde Merope canta sus penas, nos recuerdan que Terradellas fue contemporáneo del momento más álgido del *bel canto*, la época dorada de los *castrati*. Sin embargo, muchas de las escenas dramáticas de Terradellas apuntan ya hacia el nuevo ideal de drama operístico, como la del *Sesostri* que culmina con el aria *Tremate, mostri di crudeltà*, protagonizada por Nitocri, o la escena donde Merope descubre el cadáver de su hijo, que el músico catalán Ignasi Llor transformó sin demasiados problemas en una cantata a los dolores de la Virgen María, adaptando el recitativo patético de la protagonista. Hemos querido incluir este arreglo en la grabación para ilustrar la difusión y la vitalidad que llegó a tener la música de Terradellas, ya que en el siglo XVIII no sólo circularon copias de sus arias por todas partes de Europa, sino que también esas mismas piezas eran a

menudo arregladas como obras religiosas en un momento en que las jerarquías eclesiásticas ya no eran tan estrictas con la «contaminación» operística de la música para el templo.

En todo caso, son escenas operísticas que ilustran tanto la tendencia a integrar los recitativos en el discurso musical como la de incrementar el papel de la orquesta en el desarrollo del drama, rompiendo así la rigidez de la alternancia de los recitativos secos con acción con arias *da capo* floridas pero estáticas: innovaciones que más tarde desarrollarían los contemporáneos de Terradellas que tuvieron una carrera más larga, como Jommelli o Hasse, y que Christoph Willibald Gluck (1714-1787) llevaría a sus últimas consecuencias.
Josep Dolcet

Maria Grazia Schiavo
Nacida en Nápoles, Maria Grazia Schiavo estudió con Raffaele Passarro en el Conservatorio de Nápoles. Llegó al éxito muy joven como una de las referencias del repertorio clásico y barroco. Ha colaborado con muchos conjuntos de música antigua como La Cappella della Pietà dei Turchini/Antonio Florio, Europa Galante/Fabio Biondi; Les Talents Lyriques/Christophe Rousset; Al Ayre Español/Eduardo Lopez Banzo; Concerto Italiano/Rinaldo Alessandrini; Dolce & Tempesta/Stefano Demicheli; Accademia Bizantina/Ottavio Dantone; La Risonanza/Fabio Bonizzoni.

Entre sus trabajos más recientes se encuentran: Zerlina en *Don Giovanni* con Lorin Maazel, dirigida por Jonathan Miller en la inauguración del Palacio de las Artes de Valencia; Dalinda en l'*Ariodante* de Handel con Christophe Rousset en el Teatro an der Wien de Vienna; Idaspe en *Bajazet* de Vivaldi con Fabio Biondi en el Teatro La Fenice de Venecia y alrededor de toda Europa; Partenope en Partenope de Handel en el Festival Internacional Barroco de Beaune. Ha cantado Euridice, La Musica and Proserpina en *L'Orfeo* de Monteverdi en el Teatro Real de Madrid con William Christie y PierLuigi Pizzi; Venere en La Didone de Cavalli con Europa Galante en Venecia (La Fenice); Floralba en *Statira* de Cavalli en el Teatro Sant Carlo de Nápoles y en el mismo teatro, Carmosina en *Pulcinella Vendicato* de Paisiello. Dentro del repertorio sagrado ha interpretado *La Betulia Liberata* de Mozart; *Messa per l'Incoronazione di Napoleone* de Paisiello en Francia; y *Exultate, Jubilate* de Mozart en el Teatro Real de Madrid. Ha grava-

do *Pulcinella Vendicato* de Paisiello, *La Statira* de Cavalli, *Coralità e Divotione* de Provenzale, *Stabat Mater* de Pergolesi con Antonio Florio.

Últimamente ha intervenido en *Le Cantate Italiane* de Haendel con la Risonanza. Entre sus futuros trabajos se encuentran: Dircea a *Demofoonte* de Jommelli en el Festival de Salzburg, la Ópera de París y el Festival Ravenna bajo la batuta de Riccardo Muti y dirigida por Cesare Lievi; *La Follia e il Gioco* en la Opéra-Comique de París; Almirena nel *Rinaldo* de Handel en el Théâtre des Champs Elysée con Ottavio Dantone y Ilia en *Idomeneo* de Mozart con el Maestro Muti en el Teatro dell'Opera de Roma.

Stefano Demicheli

Nacido en Torino en 1975, Demichelli se graduó en clavicémbalo, órgano y composición. Empieza a estudiar clavicémbalo a la edad de 13 años con el maestro Octavio Dantone con quien se gradúa. Entre las figuras más influyentes de su formación se encuentran Emilia Fadini i Lars-Ulrik Mortensen.

Ha actuado regularmente en las salas de conciertos y teatros más importantes de toda Europa. En el año 2000 actuó como solista en el Teatro La Scala de Milán. Ha colaborado con renombrados solistas de opera y de conciertos y con importantes directores (Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Corrado Rovaris, Gottfried von der Goltz, Ivan Bolton, Giovanni Antonini, Paul Goodwin, René Jacobs, Ottavio Dantone) y con una gran variedad de orquestas. Ha grabado para muchas compañías discográficas y para las principales emisoras europeas de radio y televisión.

Apasionado profesor, ha instruido en el Curso Internacional de Música Antigua de Urbino des del 2000. Su innata pasión por el repertorio musical vocal y su búsqueda de un sonido natural inspirado en la voz humana en cada instrumento musical, le han llevado a trabajar durante muchos años con René Jacobs en prestigiosos teatros europeos.

En el 2002 funda el *ensemble* Dolce & Tempesta, que dirige desde entonces.

Ensemble Dolce & Tempesta

El proyecto Dolce & Tempesta nació en el año 2002 bajo la iniciativa de Stefano Demicheli. El nombre del grupo hace referencia a su finalidad poética: valorizar el contraste propio de la música del siglo XVIII, entre una continua y penetrante expresión melódica de sensibilidad mediterránea y el fuerte carácter latino, impregnado de ritmo y virtuosismo. Así cada obra es abordada con la firme convicción que la música de aquel siglo contiene un mensaje que tiene que comunicarse y que resulta de viva actualidad. En música, la utilización de la palabra «*dolce*» tiene un origen antiguo: en el Nápoles del siglo XVIII, habitualmente se usaba para indicar «*piano*» –en contraste con la palabra «*forte*»–, casi añadiendo una connotación expresiva a la habitual indicación dinámica.

Dolce & Tempesta surge del deseo de reputados músicos italianos que, en una fase de madurez profesional de su carrera, han creado el proyecto poniendo en común sus diferentes experiencias, con el espíritu de compartir el verdadero placer de hacer música juntos. Los músicos que integran Dolce & Tempesta tienen a sus espaldas experiencia como protagonistas de las más importantes formaciones europeas de música antigua (Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, Europa Galante, Concerto Italiano, Ensemble Zefiro, I Barocchisti, Freiburger Barochorchester, Concerto Köln, Le Concert des Nations, Les Talens Lyriques…).

Dolce & Tempesta tiene una formación variable y regularmente colabora con solistas vocales como Roberta Invernizzi, Gemma Bertagnolli, Jacek Laszkowski, Max Emanuel Cencic, Monica Piccinini, Romina Basso, Maria Grazia Schiavo o Lucia Cirillo. A lo largo de su historia, la formación se ha podido escuchar en importantes salas y festivales.

En el 2007 se publicó su primer disco dedicado a Nicola Porpora con el sello belga Fuga Libera.

Centre Robert Gerhard

Le Centre Robert Gerhard pour la promotion et la diffusion du patrimoine musical catalan, dont le siège est installé à l'Auditorium de Barcelone, a été conçu comme un centre destiné à favoriser les initiatives et réalisations éditoriales, discographiques et de concerts.

Le Centre vise aussi à la connaissance, la reconnaissance et à l'accroissement du prestige du patrimoine musical que nous a légué l'histoire et avec lui un nombre considérable de compositeurs de culture catalane.

Le Centre Robert Gerhard a contribué à la réalisation de ce CD monographique et à l'édition prochaine de la partition d'*Artaserse* de Domènec Terradellas, réalisée par les éditions RCOC. Ses efforts prochains porteront essentiellement sur le XVIIIe siècle même si, tout prochainement, une production discographique sera consacrée à la musique concertante de Joan et Josep Pla. De ces hautboïstes et compositeurs seront édités les concertos pous hautbois retrouvés jusqu'à ce jour.

www.centrerobertgerhard.cat

Festival Musical International de Torroella de Montgrí

La tradition musicale de Torroella de Montgrí remonte au moyen âge, quand elle était encore ville royale. La fondation, au XVe siècle, d'une importante chapelle musicale au service du culte aura une influence majeure sur l'activité locale. Par la suite, la création de nombreuses sociétés et chœurs, très actifs de la fin du XVIIIe siècle au déclenchement de la guerre civile, acheva de donner son cachet musical à la ville.

Le Festival Musical International de Torroella de Montgrí a été créé en 1980 et s'est ouvert par un cycle de cinq concerts dont le prestige était renforcé par le cadre médiéval de l'église gothique de Sant Genís, la place gothique-renaissance de la Villa et l'ancien couvent des Augustins. Le festival a, depuis, maintenu l'essentiel de sa programmation dans la musique classique, mais il a également introduit des éléments extramusicaux et des incursions dans d'autres genres et cultures. Ces axes de programme se veulent les héritiers de la région et du reste de l'Europe, mais incluent aussi la diversité des expériences et des pratiques du monde musical actuel.

Dans ses plus récentes éditions, le festival a effectué un nouveau pas en avant en direction de la production musicale propre. La création d'un orchestre d'instruments anciens (l'Academia 1750) et la réalisation de productions de musique ancienne catalane par des formations musicales européennes ont donné corps à cette nouvelle orientation. Le projet monographique dédié à Domènec Terradellas a ainsi pu prendre forme le 1er août 2008, durant la 28e édition du Festival Musical International de Torroella de Montgrí.

www.festivaldetorroella.com

Une époque et une musique négligées

Il est des styles, des époques et des compositeurs qui n'ont guère été épargnés par la soif de systématisation et de classements périodiques de l'historiographie musicale du XIXe siècle. De nombreuses époques de transition, émaillées de découvertes ou de prémisses s'étant réalisées ultérieurement, demeurent aujourd'hui encore des terrains peu explorés et en partie ignorés du public actuel. Ainsi, de nombreux compositeurs qui ont accompli leur trajectoire créatrice entre Baroque et Classicisme ont été rangés dans des catégories floues, tantôt d'« épigone », tantôt de « précurseur » des artistes consacrés, « installés » pour leur part dans des niches plus identifiables.

Dans le cas concret de Domènec Terradellas, né à Barcelone en 1713 et mort à Rome en 1751, s'ajoute le fait qu'il ait été considéré comme un musicien étranger par la musicologie italienne et comme un italianisant par la musicologie espagnole ou catalane, de sorte que sa musique et sa personnalité historique se sont trouvées ignorées jusqu'à aujourd'hui par les interprètes comme par les musicologues. On peut en cela rapprocher le cas de Terradellas de celui de

Johann Adolph Hasse (1699-1783), autre compositeur d'opéra considéré comme étranger par les Italiens, et auquel les musicologues et historiens de son pays se sont longtemps peu intéressés, sans que Hasse puisse bénéficier de la récupération opérée par la musicologie allemande et anglaise à l'égard de la période italienne d'Haendel – alors même que les opéras italiens d'Haendel ont eu bien moins d'impact et une influence pratiquement nulle sur le langage opératique de leur temps. Peut-être est-ce pour les mêmes raisons que la musique de Terradellas n'a guère profité de l'intérêt renouvelé pour le répertoire des castrats, ce phénomène de mode qui a permis de retrouver certaines des pages les plus populaires du milieu du XVIIIe siècle, comme la production lyrique de l'école napolitaine de Jommelli (1714-1774), Pergolèse (1710-1736) ou même Hasse.

De plus, aujourd'hui encore, il ne nous est pas donné si aisément qu'on pourrait le croire d'évaluer et d'apprécier pleinement un répertoire composé avant 1750 et qui serait trop « moderne » par rapport aux idées que nous nous faisons généralement des styles musicaux. À cet égard, on peut affirmer qu'au XVIIIe siècle, les avancées en matière de musique orchestrale et de musique sacrée se sont exprimées d'abord dans le champ de l'opéra, pour être exportées ensuite dans le champ instrumental et à l'église. C'est vrai même pour Pergolèse, le plus connu des compositeurs lyriques de cette génération et de cette école, que nous n'identifions souvent que de manière réductrice, par deux pages seulement, l'une, sacrée, et l'autre, une œuvre célèbre mais mineure de son catalogue théâtral.

Or, Terradellas, en tant que compositeur, a été considéré comme un modèle par les encyclopédistes français, au même titre que Pergolèse et formant avec ce dernier, Hasse et Jommelli, le cartel qui dominait le théâtre européen de son temps. Nous ignorons évidemment ce qu'il serait advenu de Terradellas si, au lieu de mourir subitement à l'âge de trente-huit ans, il avait bénéficié d'une vie plus longue et avait pu réaliser un parcours artistique égal à ses rivaux et compétiteurs. Quand Charles Burney lui attribuait des innovations comme l'usage du *crescendo* et l'utilisation des instruments à vent dans les récitatifs – attributions certes discutables à la lumière des connaissances actuelles, – il témoignait en tout cas de la considération dans laquelle on tenait alors Terradellas, et de sa solide réputation de compositeur novateur.

Une carrière internationale

Terradellas a entamé sa carrière à Naples avec l'appui d'un exilé de la Guerre de Succession espagnole, Antoni de Pignatelli i Aymerich, prince de Belmonte, qui le fit entrer dans un des conservatoires de ce qui était la Mecque de l'art lyrique du XVIIIe siècle. En 1736, Terradellas débute avec un opéra biblique, G*iuseppe riconiusciuto da' suoi fratelli in Egitto*, sur un livret de Métastase ; bientôt vont suivre ses premières collaborations avec d'autres compositeurs et ses débuts dans des théâtres publics. Établi ensuite à Rome, il sera le protégé du l'ambassadeur auprès du Saint-Siège, le cardinal Trojan Acquaviva d'Aragon : c'est la création de *Merope*, en 1743, qui va lui donner la consécration et lui valoir d'entrer au conseil de l'église de San Giacomo degli Spagnoli. Nommé maître de chapelle de la grande paroisse des Espagnols de Rome, il va composer force musique sacrée et grands motets pour redorer le blason de l'église et la faire rivaliser avec la paroisse voisine, San Luigi dei Francesi.

Terradellas se faisait un point d'honneur de mener de front les obligations du maître de chapelle et celles de compositeur d'opéras invité au dehors de Rome (comme ce fut le cas d'*Artaserse*, créé à Venise en 1744). Mais ses absences, jointes à des questions de rivalités et d'inimitiés personnelles, amenèrent la confrérie de Saint-Jacques à le décharger de son poste. Après avoir donné la première de *Semiramide riconosciuta* à Florence, en 1746, il choisit de s'établir à Londres, où il va révéler deux opéras – *Mitridate* et *Bellerofonte* – et, pour la première fois, pouvoir se faire éditer. De ses voyages en Angleterre et sur le continent, on retiendra ses rencontres avec des personnalités comme le vieux Haendel, le jeune Gluck, ainsi qu'avec les musicographes et intellectuels Burney, d'Alembert et Rousseau. En 1750, de retour en Italie, il donne *Didone* à Turin, la sérénade *Imeneo in Atene* à Venise et, à Rome, l'opéra qui devait être son *opus ultimum* : *Sesostri, re d'Egitto* (1751). Un mois plus tard, il meurt dans des circonstances obscures, qui donneront lieu à diverses légendes.

Les œuvres sélectionnées pour cet enregistrement

Le présent enregistrement comprend deux ouvertures tirées de ses opéras, intitulées à l'origine « sinfonie » : celle de *Sesostri*, qui est une refonte de celle de *Didone*, et celle de *Merope* qui devait être réutilisée un an plus tard en lever de rideau d'*Artaserse*. L'essentiel du programme est constitué par une sélection de ses airs les plus célèbres, pages de bravoure ou mélodies plus lyriques et sentimentales, qui proviennent de trois de ses opéras les plus importants. Il faut dire que Terradellas a réutilisé certaines de ces arias dans d'autres opéras pour « surfer » sur les suc-

cès public rencontrés; ceux-ci sont attestés par les très nombreux manuscrits conservés de ces pages, aussi bien en Europe qu'en Amérique.

L'opéra *Artaserse* (Rome 1744) est basé sur le drame le plus célèbre de Métastase –le livret inspirera plus de cent opéras– et l'aria *L'onda dal mar divisa* est dévolu au rôle d'Arbace, au commencement du troisième acte. Cet air est de type descriptif, ou encore comparatif: dans ce type d'airs, facilement interchangeables d'un opéra à un autre, le personnage se compare à une animal, à une force ou à un élément naturels. Dans ce cas-ci, il s'agit de l'eau, dont l'onde rejoint la mer par monts et par vaux; cela nous vaut des figuralismes mélodiques bien caractéristiques. De même, dans l'air *Se perde l'usignolo* déjà entendu dans *Bellerofonte* (1747), le pharaon Sesostri, dans des guirlandes contrapuntico-ornithologiques de gazouillis confiés non à la flûte – ce qui serait prévisible – mais au hautbois –ce qui l'est moins,– compare sa situation à celle d'un rossignol qui, ayant perdu sa dulcinée, se laisse choir et prendre dans les pièges des chasseurs. Par contraste, *Fra l'ombre del timore*, également tiré de *Sesostri*, est un air plein d'espoir chanté par la fiancée du héros, Artenice, qui, bien que menacée par les agissements du méchant de service –le tyran et usurpateur Amasi,– parvient à se sauver de ses griffes. Très différent, l'air *Per quel paterno amplesso* nous montre un Arbace désespéré d'avoir été condamné pour un crime qu'il n'a pas commis. Arbace y supplie son père d'accorder sa protection à Artaserse, et implore les dieux que sa mort puisse servir à rétablir les destinées de la Perse. *Spiega omai le placid'ali* est, elle, une simple et tendre cavatine que chante Sesostri sur un accompagnement de flûtes, dans laquelle il demande au sommeil de bien vouloir lui faire oublier ses tourments.

Parmi les airs de bravoure exprimant des états d'âme tels que la fureur ou la colère, on trouvera ici l'aria *Un empio m'accusa* que chante Merope après s'être fait calomnier par l'usurpateur Polifonte, ou encore *Dono d'amica sorte*, première intervention de l'héroïque Epitide dans le même opéra. D'autres airs de virtuosité, comme *Dove si vide mai di me più sventurata*, où Mérope exprime sa douleur, nous rappellent que Terradellas est actif au moment même où le *bel canto* est à son apogée, cet apogée qui correspond à l'âge d'or des castrats. D'évidence, les scènes dramatiques que nous laisse le compositeur expriment un nouvel idéal opératique. On en veut pour exemple celle où Merope découvre le cadavre de son fils. Elle sera transformée –sans guère de difficulté– par le compositeur catalan Ignasi Llor en cantate sur les sept douleurs de la Vierge, moyennant une adaptation des récitatifs pathétiques de l'héroïne. Nous avons inclus cette adaptation dans

l'enregistrement à titre d'illustration de la diffusion et de la vitalité de la musique de Terradellas : celle-ci, au XVIIIe siècle, était connue non seulement par d'innombrables copies en circulation, mais aussi par des adaptations de ces mêmes airs à l'église : à cette époque, les autorités religieuses ne luttaient que bien peu contre la contamination de la musique sacrée par l'opéra.

En tout état de cause, ces scènes lyriques montrent la tendance à intégrer les récitatifs dans le discours musical, à augmenter le rôle de l'orchestre et la fluidité du drame, rompant avec la rigidité des alternances traditionnelles entre *recitativo secco* (avec action) et arias da capo (ornementés mais statiques) : ces innovations seront plus tard reprises par les contemporains de Terradellas qui bénéficieront d'une carrière plus longue – Jommelli et Hasse – et seront portées à leur aboutissement par Christoph Willibald Gluck (1714-1787).
Josep Dolcet (traduction Michel Stockhem)

Maria Grazia Schiavo
Née à Naples, Maria Grazia Schiavo a étudié auprès de Raffaele Passaro au Conservatoire de la Ville. Elle va rapidement s'imposer dans le répertoire classique et baroque, collaborant avec de nombreux ensembles de musique anciennes comme La Cappella della Pietà dei Turchini/ Antonio Florio, Europa Galante/Fabio Biondi, Les Talents Lyriques/Christophe Rousset, Al Ayre Espagnol/Eduardo Lopez Banzo, Concerto Italiano/Rinaldo Alessandrini, Dolce&Tempesta/ Stefano Demicheli, Accademia Bizantina/Ottavio Dantone et La Risonanza/Fabio Bonizzoni.

Parmi ses récents engagements notons Zerline, sous la direction de Lorin Maazel, dans le *Don Giovanni* de Mozart mis en scène par Jonathan Miller pour l'inauguration du Palau de las Arts à Valence ; Dalinda dans *Ariodante* de Haendel avec Christophe Rousset à Vienne (Théâtre an der Wien) ; Idaspe dans *Bajazet* de Vivaldi avec Fabio Biondi au théâtre de La Fenice de Venise et en tournée dans toute l'Europe ; le rôle titre dans *Partenope* de Haendel au Festival international de musique baroque à Beaune. Elle a été Euridice, La Musica et Proserpina dans *L'Orfeo* de Monteverdi monté par William Christie et PierLuigi Pizzi au Teatro Real de Madrid; Venere dans *La Didone* de Cavalli avec Europa Galante à la Fenice de Venise, Floralba dans *Statira* de Cavalli au Teatro San Carlo de Naples, où elle est aussi apparue en Carmosina dans *Pulcinella Vendicato* de Paisiello. Par ailleurs, elle excelle dans le répertoire sacré, comme le prouvent ses

récentes apparitions dans *La Betulia Liberata* de Mozart, la *Messa per l'Incoronazione di Napoleone* de Paisiello en France et l'*Exultate*, *Jubilate* de Mozart au Teatro Real de Madrid.

Maria Grazia Schiavo a enregistré *Pulcinella Vendicato* de Paisiello, *La Statira* de Cavalli, *Coralità e Divotione* de Provenzale, le *Stabat Mater* de Pergolèse avec Antonio Florio. Récemment est paru un cd consacré aux cantates italiennes de Haendel avec l'ensemble La Risonanza. Parmi ses projets figurent le rôle de Dircea dans *Demofoonte* de Jommelli au Festival de Salzbourg, à l'Opéra de Paris Opera et au Festival de Ravenna sous la direction de Riccardo Muti, dans la mise en scène de Cesare Lievi; *La Follia e il Gioco* à l'Opéra-Comique à Paris; Almirena dans *Rinaldo* de Haendel au Théâtre des Champs-Elysées avec Ottavio Dantone et Ilia dans *Idoménée* de Mozart avec Riccardo Muti à l'Opéra de Rome.

Stefano Demicheli

Né à Turin, Stefano Demicheli a étudié l'orgue ainsi que la composition pour orgue et clavecin. Il a accompli ses études de clavecin, entamées à l'âge de treize ans, dans la classe d'Ottavio Dantone, dont il est diplômé. Parmi les personnes qui l'ont le plus influencé dans sa formation figurent aussi Emilia Fadini et Lars-Ulrik Mortensen.

Stefano Demicheli s'est produit dans les principaux opéras et salles de concert européens. Depuis 2000 il est soliste de la Scala de Milan. Il a accompagné de nombreux solistes de renom et collaboré avec de chefs d'orchestre de premier plan comme Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Corrado Rovaris, Gottfried von der Goltz, Ivor Bolton, Giovanni Antonini, Paul Goodwin, René Jacobs, Ottavio Dantone. C'est aussi un pédagogue passionné; il donne régulièrement des masterclasses de clavecin, de musique de chambre, de basse continue et d'improvisation. Depuis 2000 il enseigne au Cours international de musique ancienne d'Urbino.

Sa passion pour le répertoire vocal et sa quête –quel que soit l'instrument choisi– d'un son naturel inspiré de la voix humaine, l'ont amené pendant plusieurs années à collaborer étroitement avec René Jacobs, ce qui l'a conduit, comme assistant, à participer à d'importantes productions sur plusieurs scènes européens de premier plan.

Il a fondé Dolce & Tempesta en 2002 et en assume depuis la direction musicale.

Dolce & Tempesta

Dolce & Tempesta –auparavant l'ensemble «La Tempesta»– est un ensemble de musique ancienne sur instruments d'époque, fondé en 2002 par Stefano Demicheli.

Son nom reflète exactement sa raison d'être : témoigner des contrastes, inhérents au XVIIIe siècle, entre l'expression mélodique, continue et pénétrante, abordée à travers le prisme méditerranéen, et l'affirmation d'un style latin assumé, empli de rythme et de virtuosité. L'ensemble veut exprimer sa conviction que le message délivré par la musique de ce siècle est toujours plein de sens aujourd'hui. L'utilisation du mot «*dolce*» apparaît en musique dans la Naples du XVIIIe siècle, quand les partitions comportaient des indications «*dolce*» et «*forte*» au lieu de «*piano*» et «*forte*», comme pour ajouter une identité expressive à une indication dynamique.

Dolce & Tempesta est né du désir de quelques amis qui, ayant accumulé une importante expérience au sein des ensembles de musique ancienne les plus importants d'Europe, ont désiré partager leur passion. D'emblée, l'ensemble a été chaleureusement accueilli par le public et la critique, qui ont applaudi à leur niveau technique étonnant et à la profondeur de leur connivence ; il a d'ores et déjà trouvé place dans l'élite européenne des ensembles spécialisés, se présentant en plusieurs configurations et se produisant régulièrement avec des chanteurs comme Gemma Bertagnolli, Roberta Invernizzi, Jacek Laszczkowski, Max Emanuell Cencic, Monica Piccinini, Romina Basso, Maria Grazia Schiavo, Sandrine Piau ou Lucia Cirillo. Dolce & Tempesta se consacre au répertoire des XVIIe et XVIIIe siècles pour cordes, ajoutant régulièrement des instruments à vent en fonction du programme.

L'ensemble enregistre depuis 2006 pour Fuga Libera ; son premier disque, paru en 2007 (Fuga Libera FUG526), a été consacré à des œuvres sacrées inédites de Porpora.

Robert Gerhard Center

The Robert Gerhard Center for the promotion of the Catalan musical heritage, based at the Auditorium of Barcelona, has been conceived as a centre for the impulse and development of several concerts, recording and publishing projects.

The Center also focuses specially on promoting the important historic Catalan musical heritage created by national Catalan composers in the last centuries.

The Robert Gerhard Center has participated in the recording and edition of this monographic CD dedicated to Domènec Terradellas and in the edition and forthcoming publication of the present score of *Artaserse* by RCOC editorial. On the other hand, one of the main activities has been the support of some 18th century music projects, -as for example the forth coming monographic CD dedicated to the concertant music of Joan and Josep Pla. From this notorious oboists and composers, the C_RG will publish also a volume with the scores of his main oboe concertos.

www.centrerobertgerhard.cat

Festival Musical International de Torroella de Montgrí

Musical tradition in Torroella de Montgrí has its origins in the middle Ages, when the town was granted a royal charter. In the 15th century, the establishment of a renowned musical chapel at the church had a profound influence on musical life in Torroella. Subsequently, several choirs and cobles came into being, and these remained fully active from the 18th century to the Civil War of 1939-45, filling every corner of the town with music.

Torroella is best known for the International Music Festival, which takes place annually from mid-July until the end of August. It had its beginnings in a series of just five concerts held in 1980 in

the historic settings of the Gothic church of Saint Genís, the Gothic-Renaissance porticoed Town Square and a former Augustinian monastery. Concerts are held in the Gothic-Renaissance settings of the Church of Saint Genís, the Palau Solterra and the Town Square –architecture unequalled anywhere else on the Costa Brava. Here audiences come to experience performances by famous soloists, renowned chamber ensembles and exceptional choirs and symphony orchestras from around the world. In 1999, celebrating the 50th anniversary of the Declaration of Human Rights, it introduced World Music concerts that have since become an integral part of the Festival programme, together with activities designed to foster mutual understanding between different cultures. The aim is to show support for tolerance between the different peoples of the World.

In its most recent editions, the festival has made a new step forwards by creating its own orchestra on period instruments (l'Academia 1750) and by initiating new productions of Catalan ancien music with European music ensembles. The project devoted to Doménech Terradellas took form in August 2008, during the 28th edition of the Festival Musical International de Torroella de Montgrí.

www.festivaldetorroella.com

Neglected Epochs and Musics

There are some styles, epochs and composers that have been rudely served by a thirst for periodic systematisation and classification on the part of nineteenth-century musical historiography. Many transitional epochs, dotted with discoveries or hints of things to come, remain even today largely unexplored and in part unknown to present-day audiences. Thus, many composers whose careers straddled the Baroque and Classical periods have been set in vague categories, sometimes as a late-comer, sometimes as a precursor of established masters, the latter installed as it were in more identifiable niches.

In the particular case of Domènec Terradellas (Barcelona 1713 – Rome 1751), there is also the fact that he was considered a foreign musician by Italian musicology and as Italianate by Spanish and Catalan musicology, to the extent that his music and his historical personality have until today been left in the shade by performers as well as musicologists. In this one can compare the

case of Terradellas with that of Johann Adolph Hasse (1699-1783), another opera composer considered a foreigner by the Italians yet in whom the musicologists and historians of his own country have found little interest –and all this occurred without Hasse being able to benefit from German and English musicology's recuperation of Handel's Italian period, even though the latter's Italian operas had much less of an impact and almost no influence on the operatic language of their time. Perhaps it is for the same reasons that Terradellas's music has not benefited from the renewed interest in the repertory of the *castrati*, a phenomenon of fashion that has led to the rediscovery of some of the most popular pieces from the mid eighteenth century, that is to say the operatic production of the Neapolitan School represented by Jommelli (1714-1774), Pergolesi (1710-1736) and even Hasse himself.

On the other hand we must still today make an effort to accept and fully appreciate pre-1750 music that was too 'modern' for our ideas of musical style. In this respect, it can be asserted that in the eighteenth century, advances in orchestral music and sacred music were apparent first in the domain of opera, and only later exported to the instrumental and ecclesiastical domains. This is true even for Pergolesi, the most famous of the opera composers of this generation and this school, though he is known for only two works: a sacred piece and a stage work of minor importance in his catalogue.

However this may be, Terradellas, as a composer, was considered to be a model on modern and "natural" music by the French encyclopedists on the same level as Pergolesi, forming with this latter, Hasse and Jommelli, the dominant cartel in European theatre of the time. Naturally we have no idea what would have become of Terradellas if, instead of dying suddenly at the age of of 38, he had had the advantage of a longer life and had been able to lead an artistic career equal to that of his rivals and competitors. When Charles Burney attributed to him innovations such as the use of the *crescendo* and the employment of wind instruments in recitatives –questionable attributions in the light of current knowledge– he revealed the consideration in which Terradellas was then held, together with his solid reputation as an innovative composer.

An international career

Terradellas began his career in Naples with the support of an exile from the Spanish War of Succession, Antoni de Pignatelli i Aymerich, prince of Belmonte, who ensured his entry into

one of the conservatories in this Mecca of eighteenth-century operatic art. In 1736 Terradellas made his debut with a biblical opera, *Giuseppe riconosciuto da' suoi fratelli in Egitto*, with a libretto by Metastasio, and there soon followed his initial collaborations with other composers and his debut in a public theatre. Subsequently settling in Rome, he was to become the protégé of the Ambassador to the Holy See, Cardinal Troiano Acquaviva d'Aragona, and it was the premiere of *Merope*, in 1743, that was to be the consecration of his reputation and gain him the position as an administrator of the church of San Giacomo degli Spagnuoli. Appointed choirmaster in the parish of the Spaniards in Rome, he was to compose much sacred music and grand motets to restore the lustre of the church and enable it to rival its neighbouring French parish of San Luigi dei Francesi.

Terradellas made it a point of honour to combine the obligations of choirmaster with those of an opera composer outside Rome, as for example with *Artaserse*, first staged in Venice in 1744. However, his many absences, coupled with questions of rivalry and personal animosity, led the Confraternity of Saint James to dismiss him from his position. Having given the premiere of *Semiramide riconosciuta* in Florence, in 1746, he chose to settle in London, where he produce two operas –*Mitridate* and *Bellerofonte*, and for the first time his music was published. In the course of his travels in England and on the continent, he became acquainted with such personalities as the aged Handel, the young Gluck, as well as with the musicographers and intellectuals Burney, d'Alembert and Rousseau. In 1750, on his return to Italy, he staged *Didone* in Turin, the serenade *Imeneo in Atene* in Venice and, in Rome, the opera that was to be his *opus ultimum*: *Sesostri, re d'Egitto* (1751). One month later he died in obscure circumstances that gave rise to various legends.

The works chosen for this recording

This recording comprises two overtures taken from his operas, originally entitled *sinfonie*: that of *Sesostri*, which is a reworking of that of *Didone*, and that of *Merope* which one year later was to be reused to open *Artaserse*. However, the programme is dominated by a selection from the most celebrated arias of the time, bravura pieces with more lyrical, sentimental songs, taken from three of his most important operas. It should be mentioned that Terradellas re-used some of these arias in other operas in order to 'surf' on the success he encountered form the public, as attested by the very many manuscripts of these pieces that have survived in Europe and America.

The opera *Artaserse* (Rome 1744) is based on the most famous of Metastasio's dramas –the libretto inspired more than a hundred operas– and the aria *L'onda dal mar divisa* is sung by Arbace at the start of the third act. This aria is descriptive in type, or indeed *comparative*: in this type of aria, easily interchanged from one opera to another, the character compares himself to an animal, to a force or a natural element. In this latter case, it is the ever surging water rejoining the sea, that gives us some highly characterised melodic figures. Similarly, in the aria S*e perde l'usignolo* already heard in *Bellerofonte* (1747), the pharaoh Sesostris, in contrapuntalised ornithological garlands of twittering entrusted not to the flute –as predictably– but to the oboe, compares his situation to that of a nightingale that, having lost its sweetheart, falls and is caught in the hunters' snare. By contrast, *Fra l'ombre del timore*, also taken from *Sesostri*, is a hopeful aria sung by the fiancée of the hero, Artenice, who, although threatened by the activities of the resident nasty –the tyrant and usurper Amasi, manages to escape his clutches. Quite different is the aria *Per quel paterno amplesso*, that shows us an Arbace in despair for having been condemned for a crime he had not committed. In it, Arbace begs his father to grant his protection to Artaserse, and implores the gods that his death may serve to re-establish the destinies of the Persians. *Spiega omai le placid'alit* is, by contrast, a straightforward, gentle cavatina sung by Sesostris to an accompaniment of flutes, in which he asks the sleep to kindly help him forget his torment.

Among the *bravura* arias expressing moods such as fury or anger, we find the aria *Un empio m'accusa* sung by Merope after he is slandered by the usurper Polifonte, and also *Dono d'amica sorte*, the first intervention of the heroic Epitide in the same opera. Other virtuoso arias, such as *Dove si vide mai di me più sventurata*, in which Merope expresses sorrow, remind us that Terradellas was active at the very moment that *bel canto* reached its highpoint, the golden age of the *castrati*. Clearly, these dramatic scenes of the composer express this new operatic ideal, that, for example, in which Merope discovers the dead body of his son, that the Catalan composer Ignasi Llor will transform with great ease into a cantata on the seven sorrows of the Virgin Mary, by adapting the soulful recitatives of the eponymous heroine. We have deliberately included this adaptation in this recording as an illustration of the circulation and the vitality of Terradellas's music that, in the eighteenth century, was known not only by the multiple copies of these arias that were in circulation, but also by adaptations of these same arias for church use, since at this time the religious authorities were in no way punctilious about the contamination of sacred music by opera.

At all events, these operatic scenes reveal the trend towards the integration of the recitatives into the musical fabric, the increasingly important role of the orchestra and the fluidity of the drama, breaking with the traditionally rigid alternation of *recitativo secco*, (with action) and *da capo* arias (ornamented though static): these innovations were later to be taken up by the contemporaries of Terradellas who were to have the advantage of longer lives –Jommelli and Hasse– and were to be taken to their highpoint by Christoph Willibald Gluck (1714-1787).
Josep Dolcet (translated by Jeremy Drake)

Maria Grazia Schiavo
Born in Naples, Maria Grazia Schiavo studied with Raffaele Passaro at the Conservatory in Naples, graduating with honours. She achieved success very young as one of the references in classical and baroque repertoire. She has collaborated with many early music ensembles like La Cappella della Pietà dei Turchini/Antonio Florio, Europa Galante/Fabio Biondi; Les Talents Lyriques/Christophe Rousset; Al Ayre Espagnol/Eduardo Lopez Banzo; Concerto Italiano/Rinaldo Alessandrini; Dolce & Tempesta/Stefano Demicheli; Accademia Bizantina/Ottavio Dantone; La Risonanza/Fabio Bonizzoni.

Among her recent engagements are: Zerlina in *Don Giovanni* with Lorin Maazel staged by Jonathan Miller for the inauguration of the Palau de las Arts in Valencia; Dalinda in Handel's *Ariodante* with Christophe Rousset at Theater an der Wien in Vienna; Idaspe in Vivaldi's *Bajazet* with Fabio Biondi at the Teatro La Fenice in Venice and on tour all around Europe; Partenope in Handel's *Partenope* at the international baroque festival in Beaune. She sang Euridice, La Musica and Proserpina in Monteverdi's *L'Orfeo* in Madrid at Teatro Real with William Christie and PierLuigi Pizzi; Venere in Cavalli's *La Didone* with Europa Galante in Venice (La Fenice); Floralba in Cavalli's *Statira* Teatro San Carlo in Naples and in the same theatre Carmosina in *Pulcinella Vendicato* by Paisiello. Then, for the sacred repertoire she has performed Mozart's *La Betulia Liberata*; Paisiello's *Messa per l'Incoronazione di Napoleone* in France; and Mozart's *Exultate, Jubilate* at Teatro Real in Madrid. She has recorded *Pulcinella Vendicato* by Paisiello, *La Statira* by Cavalli, *Coralità e Divotione* by Provenzale, *Stabat Mater* by Pergolesi with Antonio Florio.

Recently has been released Handel's *Le Cantate Italiane* with la Risonanza. Among her future engagements are: Dircea in Jommelli's *Demofoonte* at the Salzburg Festival, at the Paris Opera and at the Ravenna Festival under the baton of da Riccardo Muti and staged by Cesare Lievi; *La Follia e il Gioco* at the Opéra-Comique in Paris; Almirena nel *Rinaldo* di Handel al Théâtre des Champs Elysée with Ottavio Dantone and Ilia in Mozart's *Idomeneo* with Maestro Muti at the Teatro dell'Opera in Rome.

Stefano Demicheli

Stefano Demicheli was born in Turin in 1975 and has a degree in organ, composition and harpsichord. He began studying harpsichord at the age of 13 under the guidance of Ottavio Dantone, with whom he earned his degree. Amongst the most influential figures in his training are Emilia Fadini and Lars-Ulrik Mortensen.

He performs regularly in the most important concert halls and theatres across Europe. In 2000 he was soloist at Teatro La Scala di Milano. He has worked together with renowned concert and opera soloists and has collaborated with major conductors (Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Corrado Rovaris, Gottfried von der Goltz, Ivan Bolton, Giovanni Antonini, Paul Goodwin, René Jacobs, Ottavio Dantone) and a variety of orchestras. He has recorded for many recording companies and the principal European radio and television broadcasters.

A passionate teacher, he has been a professor at the Corso Internazionale di Musica Antica in Urbino since 2000. His innate passion for the vocal music repertoire and his quest, on every musical instrument, for a natural sound inspired by the human voice have led him to work for many years as assistant to René Jacobs, working in prestigious theatres throughout Europe.

In 2002 he founded the ensemble Dolce & Tempesta, which he leads since then.

Dolce & Tempesta

Dolce & Tempesta – formerly "La Tempesta" – is an early music ensemble which plays on original instruments. The ensemble was established in 2002 by Stefano Demicheli.

The name selected for the group immediately defines its poetics: to enhance the contrast inherent in 18th century music between its continuous, penetrating melodic expression revisited through a Mediterranean prism, and its strong Latin character, which hinges on its rhythm and virtuosity. The whole programme is presented here in the firm conviction that the music of this century still has a relevant message to communicate today. The use of the word "*dolce*" in music has early origins: in 18th century Naples, musical scores commonly used "*dolce*" and "*forte*" to indicate "*piano*" and "*forte*" almost as if to add an expressive connotation to the usual dynamics.

Dolce & Tempesta devote their work and research to the 17th and 18th century repertoire of chamber music for strings, also including wind instruments, depending on the programme. They also have a very large vocal music repertoire. The ensemble has been well-received from the outset by the public and critics, who have praised their astonishing technical agility and profound communicative depth. Dolce & Tempesta has earned a place of prestige in the world of ensembles specialising in this repertoire right across Europe.

Since 2006 Dolce & Tempesta records for the Belgian label Fuga Libera: the first recording, published in 2007, is devoted to previously unpublished sacred music by Nicola Antonio Porpora.

Dono d'amica sorte (*Merope*)
Dono d'amica sorte
non cura il mio valore,
ché quando il braccio è forte,
l'alma timor non ha.

Cadrà quel mostro fiero
per me trafitto al suolo,
e pace un regno intero
in questo giorno avrà.

Solitudini amene (*Sesostri, re d'Egitto*)
Solitudini amene, ombre gradite:
qui per pochi momenti
lusingate pietosi i miei tormenti.

Spiega omai le placid' ali,
dolce sonno, oblio de mali,
e consola il mio tormento
coll' imago del mio ben.

Dove si vide mai (*Merope,* I, 1)
Dove si vide mai
di me più sventurata?
Da tutti abbandonata,
non sò trovar pietà,

Ho sol per mio tormento
pietoso un traditore
che mi divide il core
e sospirar mi fa.

Dono d'amica sorte (*Merope*)
Par un destin favorable
La confiance m'habite
Car, quand le bras est fort,
L'âme ignore la peur.

Ce monstre fier tombera au sol
Par moi transpercé
Et commencera pour la paix
Un règne sans partage.

Solitudini amene (*Sesostri, re d'Egitto*)
Douces solitudes, ombres délicieuses :
Ici pour quelques instants
Votre compassion adoucit mes tourments.

Déploie désormais les ailes paisibles,
Ô doux songe, oubli des maux,
Et console mon tourment
À la vue de tes bienfaits

Dove si vide mai (*Merope,* I, 1)
A-t-on jamais vu
Plus malheureuse que moi ?
Abandonnée de tous,
Nulle part je ne trouve la pitié.

J'ai pour seule compassion
À mon tourment celle d'un traître
Qui me fend le cœur
Et me fait soupirer.

Dono d'amica sorte (*Merope*)
Gift of smiling fate
My value matters not
For when the arm is strong
The soul is without fear.

This fierce monster will fall,
Run through by me, to the ground,
And peace alone will reign
Upon that day.

Solitudini amene (*Sesostri, re d'Egitto*)
Sweet solitude, pleasant shades:
Here for a few moments
You make my torment pitiable.

Unfold now your peaceful wings,
Sweet dream, effacer of evils,
And console my torment
With the image of my good.

Dove si vide mai (*Merope,* I, 1)
Where has one ever seen
One more unlucky than I?
Abandoned by all,
I can find no compassion.

For my pitiable torment
I have only a traitor
That breaks my heart
And makes me sigh.

Per quel paterno amplesso (*Artaserse*,I,1)
Per quel paterno amplesso,
per questo estremo addio,
conservami te stesso,
placami l'idol mio,
difendimi il mio re.

Vado a morir beato,
se della Persia il fato
tutto si sfoga in me.

Un empio m'accusa (*Merope* I, 1)
Ah, scellerato! Ah, traditor!
Messeni, Licisco, Trasimede,
non mi turba la pena,
non mi fa orror la morte:
inorridisco solo al pensar
che da si rea sentenza
debba opressa cader la mia innocenza.
S'affertti pur lo scempio,
odami il mondo:
è impostor chi m'accusa,
è reo chi mi condanna.
In me salvate, non la regina offesa,
non la sposa dolente:
l'infelice salvate e l'innocente.

Un empio m'accusa
ed è menzognero,
un reo mi condanna
e colpa non ho.
L'amico confuso

Per quel paterno amplesso (*Artaserse,*I,1)
Par cette étreinte paternelle,
Par cet adieu extrême,
Garde-moi toi-même
Apaise-moi, mon idole,
Défends-moi, mon roi.

Je vais mourir heureux,
Si le sort de la Perse
Dépend de moi.

Un empio m'accusa (*Merope* I, 1)
Ah, scélérat! Ah, traître!
Messène, Licisco, Trasimède,
La peine ne me trouble pas,
La mort ne me fait pas horreur:
Seule m'horrifie la pensée
Qu'une sentence si sévère
puisse ruiner mon innocence.
Le massacre se prépare,
Le monde entier me hait:
Mais celui qui m'accuse est un imposteur,
Celui qui me condamne est coupable.
En me sauvant, ce n'est pas la reine offensée,
Ou l'épouse désolée que l'on sauvera,
Mais l'innocente et la malheureuse.

Un impie m'accuse;
C'est un menteur,
Un coupable qui me condamne
Moi qui n'ai commis nulle faute.
Nulle pitié

Per quel paterno amplesso (*Artaserse,*I,1)
By this paternal embrace,
By this ultimate farewell,
Keep me yourself,
Calm me, my idol,
Defend me, my king

I go to die happy,
If from Persia fate
Is fulfilled complete in me.

Un empio m'accusa (*Merope* I, 1)
Ah, villain! Ah, traitor!
Messeni, Licisco, Trasimede,
Sorrow does not trouble me,
Death is not repugnant to me:
I am horrified solely by the thought
That such a severe sentence
Could ruin my innocence.
The massacre is prepared,
Everyone hates me:
My accuser is an impostor,
He who condemns me is guilty.
In me save not the offended queen,
Not the sorrowing wife,
Save one who is unfortunate and innocent.

A cruel man accuses me,
He is a liar too,
A guilty man condemns me,
Me who have no guilt.
My confused friend

non sente pietà.
Oh dei, chi difende
quest'alma innocente?
Chi aita le dà?

Ogn'un m'abbandona,
ogn'uno m'inganna;
e come soffrite,
o barbari numi,
sì rea crudeltà?

L'onda dal mar divisa (*Artaserse* I, 1)
L'onda dal mar divisa
bagna la valle e monte;
va passaggiera in fiume,
mormora sempre
e sempre geme
fin che non torna al mar.

Al mar dov' ella nacque,
dove acquistò gl' umori,
dove da lunghi orrori
spera di riposar.

Qué trágico espectáculo
¡Qué trágico espectáculo, qué funesto,
de María madre a los ojos se presenta
que hace al pensamiento estremecerse!:
la muerte de su amado Hijo
en cruel dura cruz, ¡oh tiranía!
Se anega en su dolor
madre tierna, madre amante,

Chez cet ami confus
Oh dieux, qui donc défendra
cette âme innocente ?
Qui lui portera secours ?

Tous m'abandonnent,
Tous me dupent
Comment souffrez-vous
Oh dieux barbares,
Une si injuste cruauté ?

L'onda dal mar divisa (*Artaserse* I, 1)
La vague détachée de la mer
Envahit monts et vallées ;
Passagère des fleuves,
Elle murmure sans cesse
Et gémit de plus belle
Pour retourner à la mer.

Cette mer où elle naquit,
D'où proviennent ses humeurs,
Et où, après une horreur sans fin
Elle espère le repos.

Feels no pity.
Gods, who will defend
This innocent soul?
Who will bring help?

Everyone abandons me,
Everyone deceives me
And how do you put up,
Barbarous gods,
With such unjust cruelty?

L'onda dal mar divisa (*Artaserse* I, 1)
The wave, divided from the sea,
Inundates valley and mountain;
Passing through the rivers,
Always murmuring
And always groaning
Till it returns to the sea.

To the sea of its birth,
Whence come its humours,
And where, after lengthy horrors,
It hopes to find repose.

Quel spectacle tragique, quelle vision funeste,
Devant lesquels notre âme frémit :
La vierge Marie assistant
À la mort de son bien aimé Fils
sur l'impitoyable croix. Oh ! infâmie.
Elle se noie dans la douleur,
Cette mère tendre et aimante,

What a tragic spectacle, how fateful,
Of the Mother Mary before our eyes,
That thoughts become bewildered!
The death of her beloved Son
On the hard, cruel cross. Oh, overpowering!
She drowns in her sorrow,
Gentle mother, loving mother,

sin alivio alguno ni consuelo
en tan amargo abismo
que aquel que le causa el penar mismo:
a su Hijo divino tan desamparado
ver morir como inocente
a impulsos de un favor.
¿Quién, ay, oh Dios,
quién haber puede
que sin llorar mire el dolor
de una tal madre,
madre afligida y más por serlo
de la misma vida?
Ve a su hijo querido,
que es también el Unigénito
del celeste eterno Padre,
a los duros tormentos
sujetado de azotes cruz
y clavos por satisfacer culpas
ajenas de infiel ingrata gente,
que por darles la vida le dan la muerte.
Este rigor, esta crueldad
que así trata tan inhumano
a un corazón que naufraga niega el puerto
¡qué dolor! que pena al ver el hijo ya muerto.

Hijo, escucha ¡ay mi querido!
Hijo espera, ay ¿no respondes?
ay mi amado ¿dónde te escondes?
Mira que me haces penar,
ay, amado y querido;
mira que peno,

Sans consolation ni soulagement
Dans un abîme aussi amer
Que la cause de sa douleur :
Voir son Fils divin, si désemparé
Mourir comme innocent
Lui fait implorer le ciel.
Ah ! Qui, ô Mon Dieu !
Qui pourrait sans larmes
Voir la douleur
D'une telle mère,
D'une mère affligée et atteinte
Dans sa vie même ?
Elle voit son fils chéri
L'immaculé fils
Du père céleste et éternel
Soumis aux tourments les plus durs
Les chevilles clouées à la croix
Pour répondre à des accusations
D'infidèles et d'ingrats,
Il donne sa vie en leur accordant sa mort.
Cette rigueur, cette cruauté
Qui ainsi traite de façon si inhumaine
Un cœur naufragé qui n'a pu voir le port
Ah, quelle douleur, quelle peine de voir
mourir son fils.

Fils, ô mon cher fils ! Écoute,
Fils espéré, ah ! tu ne réponds point ?
Mon bien aimé, où te caches-tu ?
Regarde combien tu me fais de la peine
Ô fils adoré, fils chéri ;
Regarde comme je souffre,

With neither respite nor consolation
In such an abyss of bitterness
As that caused by her very suffering:
To see her divine Son, so abandoned,
Die an innocent
Driven by kindness.
Who – ah! O God!
Who could
Without weeping see the sorrow
Of such a mother,
Of a mother afflicted and more
To be such of life itself?
She sees her dear son
The Only-begotten
Of the eternal, heavenly Father
Subject to the harshest torments
Of lashes, the cross
And nails to pay for the sins
Of others, of unbelieving ingrates,
For he gives his life to those who give him death.
This harshness, this cruelty
That so inhumanely treats
A heart that by shipwreck is denied a port,
What sorrow! What anguish to see
a son already dead.

Son, O my dear Son! Listen,
Hoped for Son, ah! you don't reply?
My beloved, where are you hiding?
See what sorrow you cause me
ah! dear, beloved Son;
See how I suffer,

¿no sientes mi llanto?
Si a la madre así dejas
angustiada morirá.
Morirá, mas será ejemplo
de constancia y fidelidad.

Se perde l'usignolo (*Sesostri, re d'Egitto* I, 1)
Qual sventura è la mia:
m'odia la madre
e fiera tenta del sangue mio
macchiar la mano;
m'ama Artenice
e del suo labro ascolto
che merto l'odio suo, che reo son io:
perchè la madre e l'adorato bene
l'uccisor di me stesso in me ravvisa.
E in mezzo a tanti affanni
io non posso parlar.
Onde mi lagno
e co' lamenti in vano
il mio dolore in seno
ora accompagno.

Se perde l'usignolo
la sua fedel compagna
dolce d'amor si lagna
e va di fronda in fronda
l'affanno ad isfogar.

Sì fiero è il suo dolore
che rete o cacciatori
non cura d'incontrar.

N'entends-tu mes lamentations ?
Si tu laisses ainsi ta mère,
D'angoisse elle mourra.
Elle mourra mais restera un exemple
De constance et de fidélité.

Se perde l'usignolo (*Sesostri, re d'Egitto* I, 1)
Quel malheur que le mien :
Ma mère me hait
Et, fière, tente par mon sang
De se souiller la main ;
Artenice m'aime
Et de ses lèvres j'apprends
L'ampleur de sa haine et de ses reproches
Car ma mère et mon bien aimé
Font de moi un assassin.
Au centre de tant de soupirs
je ne puis plus parler.
Dans un concert de plaintes
Et de vaines lamentations
J'ai désormais en mon sein
pour compagne ma seule douleur.

Quand le rossignol
Perd sa fidèle compagne
Il chante une douce plainte d'amour
Et de branche en branche
Va ses soupirs épancher.

Si fière est sa douleur
Qu'il ne craint
Ni le filet ni le chasseur.

Do you not hear my lamentations?
If you leave your mother like this,
She will die of anguish.
She will die, yet will be an example
of constancy and loyalty.

Se perde l'usignolo (*Sesostri, re d'Egitto* I, 1)
What unhappiness is mine:
My mother hates me
And proudly tries with my blood
To stain her hand;
Artenice loves me
And from her lips I learn
That I deserve her hate, that I am guilty,
For my mother and my beloved
Make an assassin of me.
In the midst of so many sighs
I cannot speak.
So I weep
And vain lamentations
Now accompany
The sorrow in my breast.

When the nightingale
Loses its faithful companion
It sweetly laments its love
And from branch to branch
Pours out its sighs.

So proud is its sorrow
That the hunter or the net
Is met with indifference.

Fra l'ombre del timore
(*Sesotri, re d'Egitto* I, 1)
Fra l'ombre del timore
un raggio di speranza
mi sorge in mezzo al core
e respirar mi fa.

Qual dopo ria tempesta
se guida il legno in porto
il buon nocchier accorto
altro timor non ha.

Tremate, sì, tremate, mostri di crudeltà
(*Sesostri, re d'Egitto* I, 1)
Tremate, sì, tremate,
mostri di crudeltà:
son madre infelice
che smanio, che peno,
né trovo chi almeno
ne senta pietà.
Ma il figlio e lo sposo,
tiranni crudeli,
saprò vendicar.

E pur nel desio
di morte e vendetta
oppressa mi sento,
e qualche momento
vorrei respirar.

Fra l'ombre del timore
(*Sesotri, re d'Egitto* I, 1)
Brisant l'ombre de la peur
Un rayon d'espoir
Naît en mon sein
Et me fait reprendre mon souffle.

Celui qui, malgré une forte tempête
Conduit sa cargaison de bois à bon port
Est un marin avisé ;
Il n'a pas peur de rien.

Tremate, sì, tremate, mostri di crudeltà
(*Sesostri, re d'Egitto* I, 1)
Tremblez, oui, tremblez
Monstres de cruauté :
Je suis une mère malheureuse
Qui se démène, qui peine
Mais ne trouve personne
Pour ressentir de la pitié.
Prenez cependant garde, tyrans cruels :
Je saurai venger
Mon fils et mon époux.

Pénétrée du désir
De mort et de vengeance
Je me sens oppressée
Et aspire à pouvoir
quelques instants respirer.
Traduction : Wendi Duqué
& Michel Stockhem

Fra l'ombre del timore
(*Sesotri, re d'Egitto* I, 1)
Breaking the shadow of fear
A ray of hope
Rises within my breast
And makes me breathe again.

He who, after the storm,
Guides his boat to the port
Is a skilful sailor;
He fears nothing.

Tremate, sì, tremate, mostri di crudeltà
(*Sesostri, re d'Egitto* I, 1)
Tremble, yes, tremble
Monsters of cruelty:
I am an unhappy mother
Who strives, who labours
But finds no-one
Who feels pity.
But my son and my husband,
Cruel tyrants,
I shall revenge them.

And so with the desire
For death and vengeance
I feel weighed down
And for a moment
Would like to breathe
Translation: Jeremy Drake.

FUG551