



DECCA

*Farinelli*

CECILIA BARTOLI

IL GIARDINO ARMONICO | GIOVANNI ANTONINI







# Farinelli

NICOLA PORPORA (1686–1768)		
<b>[1]</b>	<b>Nell'attendere il mio bene</b> <i>Polifemo</i> (London, 1735; Aci)	5.11
<b>[2]</b>	<b>Vaghi amori, grazie amate</b> <i>La festa d'Imeneo</i> (London, 1736; Imeneo)	9.20
JOHANN ADOLPH HASSE (1699–1783)		
<b>[3]</b>	<b>Morte col fiero aspetto</b> <i>Marc'Antonio e Cleopatra</i> (Naples, 1725; Cleopatra)	3.37
NICOLA PORPORA		
<b>[4]</b>	<b>Lontan dal solo e caro ... Lusingato dalla speme*</b> <i>Polifemo</i> (London, 1735; Aci) Solo Oboe: Pier Luigi Fabretti	8.18
RICCARDO BROSCHI (c.1698–1756)		
<b>[5]</b>	<b>Chi non sente al mio dolore</b> <i>La Merope</i> (Turin, 1732; Epitide)	8.00
NICOLA PORPORA		
<b>[6]</b>	<b>Come nave in ria tempesta</b> <i>Semiramide Regina dell'Assiria</i> (Naples, 1724; Nino)	5.04
GEMINIANO GIACOMELLI (c.1692–1740)		
<b>[7]</b>	<b>Mancare o Dio mi sento</b> <i>Adriano in Siria</i> (Venice, 1733; Farnaspe)	9.37
RICCARDO BROSCHI		
<b>[8]</b>	<b>Sì, traditor tu sei*</b> <i>La Merope</i> (Turin, 1732; Epitide)	6.04
ANTONIO CALDARA (1671–1736)		
<b>[9]</b>	<b>Questi al cor fin'ora ignoti</b> <i>La morte d'Abel</i> (Vienna, 1732; Abel)	5.03
JOHANN ADOLPH HASSE		
<b>[10]</b>	<b>Signor, la tua speranza ... A Dio trono, impero a Dio</b> <i>Marc'Antonio e Cleopatra</i> (Naples, 1725; Cleopatra)	5.53
NICOLA PORPORA		
<b>[11]</b>	<b>Alto Giove</b> <i>Polifemo</i> (London, 1735; Aci) Les Musiciens du Prince-Monaco   Gianluca Capuano	9.22
Cecilia Bartoli		
Il Giardino Armonico   Giovanni Antonini		
World-premiere recording*		

# REVISITING FARINELLI

What is it about a man singing in a vertiginously high voice that makes people delirious? Is it the actual sound, so often described as ethereal or angelic and which differs strikingly from the bass, baritone and tenor ranges to which we have become accustomed? Is it, like the appeal of drugs, a suggestion as to how we might forget our inhibitions, flout social convention, or even escape the constraints of our body? Or might it be the incredible muscular control, the endless breath, that make listeners giddy? The singer's appearance, a hint of androgyny? A lewd fantasy...?

Farinelli's castrato timbre, his breathtaking singing and lavish attire would certainly have endangered the health of patrons in the overcrowded boxes at London's King's Theatre in the 1730s: before swooning, an enthralled woman is supposed to have moaned "One God, one Farinelli!" – a suggestive catchphrase Hogarth immediately incorporated into his *Rake's Progress*, a series of paintings designed to point a finger at the decadence of his times...

This glorious period was, in fact, not very far from its end. It was not long before it became unthinkable, for 200 years, that Baroque opera would ever rise to popularity again. Not least because its leading exponents, the castrati, disappeared after several centuries dominating their field. Society, and with it the function of art, was to undergo a profound change. The castration of boys came to be deplored, the castrato voice considered unnatural, the singers' appearance ridiculous and effeminate, their art superficial.

The widespread revival of Baroque opera that we have witnessed in recent decades is therefore stunning. Its origins can be found in a demand for new repertoire. Tireless researchers have

made astonishing findings, and the craftsmanship of musicians specialising in period practice has improved considerably. Outstanding and knowledgeable performers have emerged – by now amounting to three or four generations of wonderful artists.

It is, however, thanks to pop music and a number of its iconic stars that many features of Baroque opera have again become widely acceptable: the extensive use of a soaring falsetto, rhythmically throbbing basses in the orchestra, formalised movements on stage, lavish shows and extravagant attire.

We have also become used to pop singers playing with gender and sexual ambiguity, as, consciously or unconsciously, the castrati did. People always regarded them with a mixture of excitement and reservation. Behind their dazzling appearance and staggering singing, the momentous encroachment upon the most personal and intimate area of defenceless boys, and with it the secret of their sex and sexuality, was always palpable and a source of endless curiosity, attraction, embarrassment and taboo. In a bygone era and within a certain social context, it was the castrati who served as role models that at least suggested the possibility of being other than what social norms dictated. Consequently, the renewed interest in them can also be taken as a way of exploring within the arts topics which social movements have carried into today's media and politics.

There are a number of reasons for revisiting Farinelli in particular. For one thing, he was the most iconic of all the castrati, even though his background, life, personality and career did not, in many ways, correspond to those of other castrato singers. The main reason, however, is artistic. To his contemporaries – and for subsequent



generations – Farinelli was the greatest singer and most refined interpreter. As a result, the music he sang was some of the most impressive and challenging of all time.

Farinelli was endowed with an outstanding instrument and exceptional vocal skills. More importantly, he was a wonderfully expressive artist. As he never had to worry about technical difficulties, he could give his full attention to interpreting the music on hand with poignancy, depth and relevance, qualities with which he imbued even the most brilliantly virtuosic passages.

Farinelli worked in close partnership with composers and librettists. He played an active part in the creative process that led to music designed to highlight his extraordinary talent. Well-documented examples include lifelong relationships with his great teacher Nicola Porpora, who composed so much stunning music for him, the eminent poet and librettist Metastasio, and Farinelli's own brother Riccardo Broschi, who wrote operas in which he could outshine his colleagues. For any singer today it is a tremendous challenge and joy to tackle this immense, spectacular and beautiful repertoire, so much of which has yet to be recovered.

It is also worthwhile from a musicological standpoint to repeatedly focus on Farinelli and his repertoire. Recent studies, for instance, have shown how his exceptional artistry had a crucial influence on Italian opera and singing at the time. Among other things, the unprecedented, elaborate virtuosity and the amplitude of his arias provoked a general increase in the brilliance and length of arias written by other composers for his competitors and those trying to follow in his wake.

Both the extent and the convoluted structure of Farinelli's arias regularly brought the dramatic flow of operas to a standstill. The treatment of the libretto – for example extending a syllable over an endlessly long and florid phrase – made words incomprehensible.

Theoreticians were eventually obliged to give in to reality and review rules governing structure, plot development and the relationship between words and music in opera. Clearly the primacy of stage action and declamation had begun to yield to a focus on the singing voice and what it expressed through pure music.

As Farinelli's own taste and style matured, works began to be conceived accordingly. However, even for his greatest contemporaries it proved difficult to reach the benchmark set during the 17 years of his public career as a singer. After his retirement from the stage, Farinelli's achievements did not last for long because his standards of excellence could not be sustained by others, artistically or physically. Moreover, times and tastes were beginning to change, new forms of theatre were being called for and the role of the artist on stage redefined.

We will never know what the castrato voice actually sounded like or understand its impact on contemporary audiences. But by tackling the castrati's repertoire, female singers and their male colleagues, the countertenors, can at least give us a rough idea of their way of singing, as long as we bear in mind their totally different physical resources. In spite of everything, a modern audience might be able to sense how Farinelli's songs literally took people's breath away. And how, falling into a swoon, they indeed felt they had caught a momentary glimpse of heaven.

*Markus Wyler*



**1705**

Carlo Broschi (Farinelli) is born in Andria, Naples, into the minor nobility.

**1711**

Carlo attracts the attention of the Farinas, a wealthy family of lawyers. They arrange a meeting between Carlo and his future teacher Nicola Porpora.

**c.1715**

Farinelli is castrated. The excuse given (there was always an excuse) is that the operation is needed after a riding accident.

Soon after his castration Farinelli is accepted as a pupil by the famous Nicola Porpora ("the high priest of melody").

**1717**

Farinelli's father dies.

**1720**

Farinelli makes his stage debut aged 15 in his teacher Porpora's serenata *L'Angelica*. This is also the theatrical debut of the poet Pietro Metastasio, who will become the greatest writer of opera libretti of his generation. He and Farinelli become lifelong friends.

**1725**

Hasse's *Marc'Antonio e Cleopatra* premieres outside Naples. The cantata demonstrates the fetishisation of "hermaphroditic" voices during this period, celebrating the fluidity of gender. Farinelli performs the role of Cleopatra.

**1727**

In Bologna, Farinelli finds himself in a vocal competition with the celebrated castrato Antonio Maria Bernacchi. The younger Farinelli soon realises the superior skill of his elder and humbly requests that he accept him as a pupil.

**1729**

Farinelli makes his Venetian debut at the Teatro San Giovanni Grisostomo – another important milestone in his career. He gains the nickname "Singer to Kings".

**1730**

Farinelli is admitted to the Accademia Filarmonica of Bologna. This marks his arrival as king of the world of Italian opera.



### 1731

Farinelli visits Vienna for the third time and meets the Holy Roman Emperor Charles VI, who gives him some career-changing advice. After this, Farinelli apparently alters his style, moving away from flamboyant music that celebrates his virtuosic skill and towards simpler, more heartfelt music.

### 1732

Riccardo Broschi's *Merope* premieres in Turin.

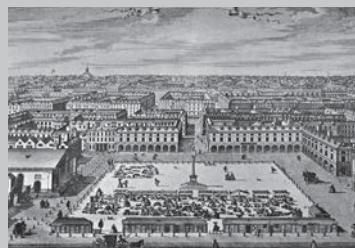
Antonio Caldara's *La morte d'Abel* premieres in Vienna.

### 1733

Giacomelli's *Adriano in Siria* premieres in Venice.

### 1734–37

Wooed by London impresarios (including Handel) since 1729, Farinelli finally accepts an invitation from his former teacher Porpora to join the company of the Opera of the Nobility, a rival company recently started to challenge Handel's monopoly at the King's Theatre.



### 1734

Farinelli makes his London stage debut in a version of Hasse's *Artaserse* with additional music by Farinelli's brother Riccardo Broschi. So moved is Lady Elizabeth Rich is overwhelmed by the performance and famously shouts "One God, one Farinelli!".

### 1735

Porpora's *Polifemo* is premiered in London by the Opera of the Nobility. Farinelli sings the role of Aci, including the iconic aria "Alto Giove", an invocation to "Mighty Jove".

### 1736

Porpora's *La festa d'Imeneo* premieres in London.

### 1737

Queen Elisabeth of Spain invites Farinelli to the Spanish court, hopeful that his singing might cure her husband King Philip V's "melancholy". His contract prevents him from singing in public and requires him to sing several arias each night to soothe the king. What is originally conceived as a temporary contract lasts for more than 20 years.



### 1747

After the accession of Ferdinand VI, Farinelli is appointed artistic director of theatres in Madrid and Aranjuez and sets about creating magnificent operas and spectacles. No expense is spared; the river Tagus in Aranjuez is redirected to allow the royal family to enjoy water music and spectacular water-based performances.

### 1759

After Ferdinand's death, Farinelli is offered a generous pension and asked to leave Spain. He retires to Bologna in 1761, where he lives a life of luxury.



### 1782

Farinelli dies aged 77, just a few months after his dear friend Metastasio, and is buried in Bologna.

# FARINELLI

*"In short, he was to all other singers as superior as the famous horse Childers was to all other running-horses; but it was not only in speed that he excelled, for he had now every excellence of every great singer united. In his voice, strength, sweetness, and compass; and in his style, the tender, the gracious, and the rapid. Indeed he possessed such powers as never met before, or since, in any one human being; powers that were irresistible, and which must have subdued every hearer; the learned and the ignorant, the friend and the foe."*

Charles Burney

When it comes to Farinelli – the greatest castrato of his age, maybe of any – it is hard to prise the man free from the mythology that clings to him. So thrilling are the stories, so extravagant the praise, so exaggerated the descriptions that it can be all but impossible to carve down to the truth. And this, perhaps, is no accident. The most basic facts of the singer's beginnings – the date of his castration, the catalyst behind this important decision, even the early details of his training and who funded it – are uncertain, as though history would rather draw a veil over the messy business of the boy, and pick up the story at the moment he becomes a fully fledged artist: no longer a man but, as rival castrato Senesino described him, "either an angel or a devil".

Before Farinelli was Farinelli, he was Carlo Broschi. Unusually among castrati, who were most often drawn from among the poorest members of society – those desperate enough to consider the extreme cost and risk of castration – he was born in 1705 into the minor nobility in Andria, Naples. "It is enough," Farinelli later wrote, "to say that I am the son of a good citizen and a gentleman." Both the chronology and motivation behind Carlo's operation are uncertain. Some place it late, at around the age of 12, the direct result of his father's early death and his brother Riccardo's solution

to earning the family living. But current scholarship has it earlier, at around nine or ten, perhaps the result of early musical talent.

The young Carlo showed tremendous vocal promise, probably attracting the attention and sponsorship of the wealthy Farina brothers – Neapolitan lawyers, from whom Broschi would take his professional name, a custom that was common at the time. It was probably also the Farinas who introduced Carlo to "the high priest of melody" and the greatest vocal teacher in Naples: Nicola Porpora. Enrolled in Porpora's academy, Carlo would have been subject to a punishing daily schedule, training not just in vocal technique, but also composition, languages, literature – everything he would need to become the complete artist.

1720 marked the 15-year-old Farinelli's public debut. Performances across Italy soon followed, and with them growing fame. As Farinelli's reputation spread, kings, aristocrats and impresarios around Europe began to request his services. After many years of courting, Farinelli finally signed a contract to sing in London in 1734, remaining in the city for three lucrative years. But professional tensions between rival opera companies, coupled with the public's waning enthusiasm for Italian opera, eventually drove the singer to seek new pastures.



When Farinelli agreed to travel to the Spanish court at the request of Queen Elisabeth Farnese, who hoped to cure her husband's melancholy with music, it was on a temporary basis. He had already signed a contract to return to London the next season. But so struck were the royals by Farinelli's voice after just a single performance that they immediately offered him a pension which, including the many gifts he received, was worth more than £2,000 a year to stay and sing solely for the king. It seems strange that a singer at the height of his powers should so readily agree to forego public performances, but not only did Farinelli do so, he remained at the court working first for Philip V and then his successor Ferdinand VI for over 20 years. During this time his duties expanded to include theatrical management, taking charge of entertainments in Madrid and Aranjuez as well, possibly, as international diplomacy.

But the death of King Ferdinand in 1759 brought Farinelli's time in Spain to an end. He returned to Bologna, where he retired in great comfort and style, surrounded by many of the beautiful paintings (including several of himself as well as works by Velázquez and Murillo), instruments (including violins by Stradivari and Amati) and objects he had been given as gifts during his career. A legendary figure, he was visited by many of Europe's greats – everyone from Mozart, Gluck and music critic Charles Burney to the Emperor Joseph II and even Casanova.

But what was it about Farinelli's voice that set him apart from his rivals? His technical facility, even in a profession of virtuosi, was legendary. Said to have a range of three octaves (from C below middle C to high D), Farinelli was a soprano castrato, in contrast to Senesino, whose alto castrato sat lower and lent itself to different colours and characters on stage.

In addition to his broad range, Farinelli also had an unusually large lung capacity. His rivalry with a trumpeter in Rome – each competing every night for who could sustain an elaborate sequence of

ornaments longest on a single breath – was the encounter that cemented his mythology and celebrity in Italy, and it is reported that he was able to sing some 250 notes on just a single breath. Charles Burney reported of Farinelli that “he could hold his notes for such a long time that those who heard him believed that it was impossible to do so naturally. They believed he hid a special instrument which maintained the sound of his voice while he took another breath.”

Such physical feats were enabled, in part, by the act of castration, which halted the production of testosterone during adolescence so that joints between bones didn’t harden and bones themselves kept growing. This resulted not only in unusual height, but also in ribs that continued growing, allowing lungs to expand to fill this enlarged chest cavity. When Farinelli’s body was exhumed in 2006, the bones were found to be “long and sturdy” – probably those of a man well over 6ft tall.

What really set Farinelli apart, however, was not his physical prowess but the artistry of his performances. In 1731, an audience with the Holy Roman Emperor Charles VI led to a fundamental shift in the singer’s approach to his craft. Rather than waste himself on empty virtuosity for its own sake – singing as circus performance – the Emperor advised that Farinelli should take “a more plain and simple road”, seeking to be truthful, sincere and emotive rather than merely dazzling.

The results were immediate, prompting audiences into still greater praise and raptures. It was just a few years later, during Farinelli’s time in London, that his performance drew the famous cry from Lady Elizabeth Rich of “One God, one Farinelli!” that would subsequently be immortalised in Hogarth’s *A Rake’s Progress* paintings. A more professional assessment of Farinelli’s skills comes from Johann Joachim Quantz, the celebrated flautist and composer. “Farinelli”, he wrote, “had a penetrating, full, rich, bright

and well-modulated soprano voice ... His intonation was pure, his trill beautiful, his breath control extraordinary and his throat very agile, so that he performed the widest intervals quickly and with the greatest ease and certainty. Passage-work and all kinds of melismas were of no difficulty to him. In the invention of free ornamentation in adagio he was very fertile.”

No amount of vocal beauty, however, could quite overcome Farinelli’s one weakness. Despite extensive training, the singer was apparently a wooden and unconvincing actor. One English opera-goer describes vividly the end of the English love-affair with the singer: “... on the Stage he has neither Action nor Expression ... many that admired beyond measure at first say that they are now tyrd w<sup>th</sup> his fyne bugle tho it is so exceeding sweet”. Another went even further in expressing his frustration. “What a Pipe! What Modulation! What Extasy to the Ear! But Heavens! What Clumsiness! What Stupidity! What Offence to the Eye.”

Farinelli, as we know from contemporary portraits, was a handsome young man with a soft, feminine face. This, coupled with his soprano voice, led to the nickname “il ragazzo” (the boy), and most of the singer’s roles – shepherds, lovers, younger brothers – reflected this quality of youthfulness and innocence. Something of this character seems to have persisted offstage. While both Senesino and Caffarelli were notorious for their behaviour (Caffarelli was often under house arrest for misconduct, his crimes apparently including lewd indecency and assault, while Senesino was notorious for his difficult temper and insubordination), there are no similar reports of Farinelli – something that Charles Burney reports with approval. “Of almost all other great singers, we hear of their intoxication by praise and prosperity, and of their caprice, insolence, and absurdities, at some time or other; but of *Farinelli*, superior to them all in talents, fame, and fortune, the records of folly among the *spoilt children* of Apollo, furnish no one disgraceful anecdote.”

Farinelli's generosity is also well documented. While in Spain he established a concert organisation whose proceeds would benefit Spanish orphans, and there are private accounts of the singer helping individual families in need. At his death, he divided his property between his nephews and servants, ensuring that all would benefit from the beautiful objects and wealth that he had amassed during his career.

Perhaps the greatest and most telling testament to Farinelli, however, is his relationship with Nicola Porpora and the music that emerged from it. Farinelli's singing master and mentor remained a colleague, friend and collaborator throughout his life, and it's in the tenderness of the music Porpora writes for his star pupil that we really hear the measure of the man. "Alto Giove" is the exquisite, affectionate outpouring of a composer who knew both man and voice better than almost anyone else.

*Alexandra Coghlan*



# RETOUR SUR FARINELLI

**Q**u'est-ce qui fait qu'en entendant chanter un homme à la voix vertigineusement aigüe, les gens se mettent à délirer ? Est-ce le son lui-même, si souvent qualifié d'éthétré ou angélique, et qui diffère de manière frappante des tessitures de basse, de baryton et de ténor auxquelles nos oreilles sont habituées ? Est-ce, comme l'attrait de la drogue, l'idée de pouvoir oublier nos inhibitions, faire fi des conventions sociales, voire transcender nos propres limites physiologiques ? Ou serait-ce plutôt cette incroyable maîtrise musculaire et ce souffle infini qui enivrent les auditeurs ? Ou encore l'aspect du chanteur, ce soupçon d'androgynie ? Ou même quelque fantasme lubrique... ?

À n'en pas douter, le timbre de castrat de Farinelli, son chant époustouflant et ses atours somptueux devaient certainement mettre en péril la santé des spectateurs qui se pressaient dans les loges du King's Theatre de Londres dans les années 1730 : ainsi, une aristocrate en extase, Lady Elizabeth Rich, aurait gémi, juste avant de s'évanouir : « Un seul Dieu, un seul Farinelli ! » – devise imagée que Hogarth intégra aussitôt dans sa *Carrière d'un libertin*, série de tableaux conçue pour dénoncer la décadence de son époque...

De fait, cet âge d'or touchait à sa fin. Bientôt, et pendant deux cents ans, un retour de la popularité de l'opéra baroque allait devenir inconcevable, notamment parce que ses principaux interprètes, les castrats, disparurent après avoir régné sans partage pendant plusieurs siècles. La société, et avec elle la fonction de l'art, allait connaître un bouleversement profond. On en vint à condamner la castration des garçons, à juger la voix de castrat antinaturelle, et à trouver l'apparence des chanteurs ridicule et efféminée et leur art superficiel.

Ainsi, la résurgence généralisée de l'opéra baroque à laquelle nous avons assisté au cours de ces dernières décennies est prodigieuse. On peut en attribuer l'origine à une soif de nouveau répertoire. D'infatigables musicologues ont fait de stupéfiantes découvertes, et l'art des musiciens spécialisés dans la pratique musicale historiquement informée a fait des progrès considérables. Des interprètes exceptionnels et érudits se sont fait connaître, et leurs rangs abritent désormais trois ou quatre générations d'artistes de haut vol.

Néanmoins, c'est grâce à la musique pop et à certaines de ses icônes que de nombreuses caractéristiques de l'opéra baroque sont à nouveau devenues acceptables pour la majeure partie du public : la généreuse utilisation d'un falsetto aérien, des basses au rythme lancinant à l'orchestre, des mouvements codifiés sur scène, des spectacles fastueux et des tenues extravagantes.

Nous nous sommes aussi habitués à voir les chanteurs pop jouer avec l'identité et l'ambiguïté sexuelles, tout comme le faisaient les castrats, que ce soit de façon consciente ou inconsciente. Les gens considéraient toujours ces derniers avec un mélange d'excitation et de réserve. Derrière leur aspect éblouissant et leur chant sidérant, l'agression d'une terrible violence faite à la partie la plus personnelle et intime de jeunes garçons sans défense, et avec elle le secret de leur sexe et de leur sexualité, était toujours palpable et source d'une curiosité, d'une gêne et de tabous insondables. À une époque révolue et dans un contexte social donné, les castrats constituaient des modèles qui suggéraient au moins la possibilité de se démarquer des normes dictées par la société. Par conséquent, le renouveau d'intérêt qu'ils suscitent peut aussi être considéré comme une manière d'explorer, dans les domaines artistiques,

les mouvements sociaux qui se sont imposés sur les scènes médiatiques et politiques actuelles.

Il existe plusieurs raisons de faire un retour sur Farinelli en particulier. D'une part, il fut le plus mythique de tous les castrats, même si, par de nombreux aspects, ses origines, sa vie, sa personnalité et sa carrière se trouvaient en décalage avec celles d'autres chanteurs de son type. Cependant, la principale raison est artistique. Pour ses contemporains – et pour les générations ultérieures –, Farinelli était le plus grand des chanteurs et le plus raffiné des interprètes. En conséquence, les pages qu'il chanta sont certaines des plus impressionnantes et difficiles jamais écrites.

Farinelli était doté d'un instrument unique et de capacités vocales exceptionnelles et, ce qui est plus important, c'était un artiste capable de trésors d'expression. Comme il n'eut jamais à se soucier des difficultés techniques, il pouvait consacrer tout son attention à rendre la musique concernée le plus poignante, profonde et pertinente possible, conférant même ces qualités aux passages les plus brillamment virtuoses.

Farinelli collabora étroitement avec les compositeurs et les librettistes, et joua un rôle déterminant dans le processus créateur qui produisit des pages prévues pour mettre en avant son extraordinaire talent. On peut citer comme exemples étayés par de nombreux témoignages les relations qu'il entretint toute sa vie avec son illustre professeur Nicola Porpora, qui composa pour lui tant d'œuvres renversantes, l'éminent poète et librettiste Metastasio, et le propre frère de Farinelli, Riccardo Broschi, qui écrivit des opéras dans lesquels le chanteur pouvait éclipser ses confrères. Pour tout interprète actuel, c'est un formidable défi et une immense joie de se mesurer à ce répertoire énorme, spectaculaire et magnifique, dont il reste encore tant de pages à redécouvrir.

Il est également intéressant, d'un point de vue musicologique, de se pencher encore et encore sur Farinelli et son répertoire. Par exemple, de récentes études, ont montré comment son art exceptionnel a eu une influence déterminante sur l'opéra italien et le chant de son époque. Entre autres choses, la virtuosité inouïe et raffinée et l'amplitude de ses airs ont suscité un accroissement général de l'éclat et de la longueur des pages écrites par d'autres compositeurs pour ses concurrents et ceux qui essayaient de suivre ses traces.

Par leur étendue et leur construction alambiquée, les airs de Farinelli interrompaient régulièrement le déroulement théâtral des ouvrages représentés. En outre, le traitement du livret – par exemple le prolongement d'une syllabe sur une phrase aux ornements interminables – rendait les paroles incompréhensibles. Rattrapés par la réalité du terrain, les théoriciens finirent par revoir les règles qui gouvernaient la structure des opéras, le développement de l'intrigue et la relation entre mots et musique dans les œuvres lyriques. De toute évidence, l'action scénique et la déclamation, qui primaient jusqu'alors, avaient commencé à céder le pas à la voix chantée et à ce qu'elle exprimait à travers la musique.

Au fil de l'évolution du goût et du style de Farinelli, on se mit à concevoir les ouvrages en conséquence. Toutefois, même pour ses contemporains les plus doués, il s'avéra difficile d'égaler la norme établie pendant les dix-sept années que dura sa carrière publique de chanteur. Après que Farinelli se fut retiré de la scène, la postérité de ses prouesses fut brève, car les autres chanteurs n'étaient pas en mesure de se maintenir à son niveau d'excellence, que ce soit sur le plan artistique ou du point de vue physique. De plus, les temps et les goûts commençaient à changer, le public s'intéressait à de nouvelles formes de théâtre, et le rôle de l'artiste de scène s'en trouva redéfini.

Nous ne saurons jamais à quoi la voix de castrat ressemblait vraiment et quel était son impact sur les auditeurs d'alors, mais en se mesurant au répertoire des castrats, les cantatrices et leurs collègues masculins, les contreténors, peuvent au moins nous donner une idée générale de leur manière de chanter, tant que nous n'oublions pas que leurs ressources physiques sont radicalement différentes. Quoi qu'il en soit, un public moderne devrait pouvoir apprécier à quel point les airs de Farinelli coupaient littéralement le souffle de ceux qui les entendaient, sans s'étonner du fait qu'avant de tomber en pâmoison, ils avaient cru entrevoir le paradis.

*Markus Wyler*



**1705**

Carlo Broschi (Farinelli) naît à Andria, province de Naples, dans une famille de la petite noblesse.

**1711**

Carlo attire l'attention des Farina, une riche famille d'avocats. Ils arrangent une rencontre entre Carlo et Nicola Porpora, son futur professeur.

**vers 1715**

Farinelli est castré. L'excuse donnée (il y en avait toujours une) est que cette opération a été rendue nécessaire à cause d'un accident de cheval.

Peu après sa castration, Farinelli est admis comme élève par le célèbre Nicola Porpora, « le grand prêtre de la mélodie ».

**1717**

Le père de Farinelli meurt.

**1720**

Farinelli fait ses débuts sur scène à l'âge de quinze ans dans la « serenata » *L'Angelica*, composée par son professeur Porpora. Il s'agit également des débuts théâtraux du poète Pietro Metastasio, qui deviendra le plus grand librettiste d'opéra de sa génération. Farinelli et lui resteront amis tout au long de leurs vies.

**1725**

*Marc'Antonio e Cleopatra* de Hasse est créé hors de Naples. Cette cantate illustre la féminisation des voix « hermaphrodites » pendant cette période, célébrant la fluidité de la frontière entre les sexes. Farinelli endosse le rôle de Cléopâtre.

**1727**

À Bologne, Farinelli se trouve en concurrence vocale avec le fameux castrat Antonio Maria Bernacchi. Farinelli, qui est le plus jeune des deux, ne tarde pas à prendre la mesure des capacités supérieures de son aîné et lui demande humblement de bien vouloir l'accepter comme élève.

**1729**

Farinelli effectue ses débuts vénitiens, autre étape majeure de sa carrière, au Teatro San Giovanni Grisostomo. Il y acquiert le surnom de « chanteur des rois ».

**1730**

Farinelli est admis à l'Accademia Filarmonica de Bologne, événement majeur qui marque son avènement de roi du monde de l'opéra italien.



### 1731

Farinelli se rend à Vienne pour la troisième fois et y rencontre le souverain du Saint Empire romain germanique Charles VI, dont les conseils vont donner une nouvelle orientation à sa carrière. C'est apparemment à partir de là que Farinelli modifie son style, prenant ses distances d'avec la musique flamboyante qui célèbre sa virtuosité pour favoriser des pages plus simples et émouvantes.

### 1732

*Merope* de Riccardo Broschi est créé à Turin.

*La morte d'Abel* d'Antonio Caldara est créé à Vienne.

### 1733

*Adriano in Siria* de Giacomelli est créé à Venise.

### 1734–37

Courtisé par les imprésarios londoniens (y compris Haendel) depuis 1729, Farinelli finit par accepter l'invitation de son ancien professeur Porpora et intègre la troupe de l'Opéra de la Noblesse, créée depuis peu pour faire concurrence au monopole de la troupe de Haendel au King's Theatre.



### 1734

Farinelli fait ses débuts scéniques londoniens dans une version d'*Artaserse* de Hasse avec des pages additionnelles composées par Riccardo Broschi, le frère du castrat. Le chant de Farinelli est si poignant que Lady Rich, bouleversée par son interprétation, lance le fameux « Un seul Dieu, un seul Farinelli ! ».

### 1735

*Polifemo* de Porpora est créé à Londres par l'Opéra de la Noblesse. Farinelli y chante le rôle d'Acis, avec notamment l'air mythique « *Alto Giove* », qui invoque le « puissant Jupiter ».



### 1736

*La festa d'Imeneo* de Porpora est créé à Londres.

### 1737

La reine Élisabeth d'Espagne invite Farinelli à sa cour dans l'espoir que son chant guérira la « mélancolie » de son époux le roi Philippe V. Selon les termes de son contrat, le castrat n'a pas le droit de chanter en public et est tenu de chanter chaque soir plusieurs airs pour apaiser le monarque. Ce qui ne devait d'abord qu'un engagement temporaire se prolonge pendant plus de vingt ans.



### 1747

Après l'accession de Ferdinand VI au trône, Farinelli est nommé directeur artistique de théâtres de Madrid et d'Aranjuez et se met à monter des opéras et des spectacles splendides. Aucune dépense n'est épargnée et à Aranjuez, on détourne les eaux du Tage afin de permettre à la famille royale d'entendre des concerts au bord de l'eau et d'assister à de magnifiques spectacles aquatiques.

### 1759

Après la mort de Ferdinand, Farinelli est prié de quitter l'Espagne, non sans se voir octroyer une généreuse pension. Il prend une fastueuse retraite à Bologne en 1761.



### 1782

Farinelli s'éteint à soixante-dix-sept ans, quelques mois seulement après le décès de son proche ami Metastasio, et on l'inhume à Bologne.

# FARINELLI

« En bref, il était supérieur à tous les autres chanteurs, tout comme le célèbre cheval Childers l'était à tous les autres chevaux de course ; mais ce n'est pas seulement du point de vue de la vitesse qu'il excellait, car il réunissait l'excellence de chacun de tous les grands chanteurs. Dans sa voix, la puissance, la douceur et la mesure ; et dans son style, le tendre, le gracieux et le rapide. En effet, il possédait des facultés telles que l'on n'en avait jamais connues auparavant et que l'on n'a jamais connues depuis chez un autre être humain, quel qu'il soit ; des facultés irrésistibles, et qui doivent avoir subjugué chaque auditeur ; l'érudit comme l'ignorant, l'ami comme l'ennemi. »

Charles Burney

S'agissant de Farinelli – le plus grand castrat de son époque, voire de toutes les époques –, il est difficile de séparer l'homme de la mythologie à laquelle il est si étroitement associé. Les anecdotes sont si électrisantes, les éloges si extravagants, les descriptions si exagérées qu'il est pratiquement impossible de démêler le faux du vrai. Et il ne s'agit sans doute pas là d'un accident. Les informations les plus fondamentales concernant les débuts du chanteur – la date de sa castration, le catalyseur qui a mené à cette importante décision, voire les tout premiers détails concernant sa formation et ceux qui l'ont financée – sont imprécis, comme si l'histoire avait préféré jeter un voile sur les vicissitudes du jeune garçon et n'entamer le récit qu'au moment où il devint un artiste à part entière : non plus un homme mais, comme son rival le castrat Senesino le décrivit un jour, « un ange ou bien un démon ».

Avant d'être Farinelli, Farinelli était Carlo Broschi. Fait insolite chez les castrats, qui étaient le plus souvent choisis dans les strates les plus pauvres de la société – chez ceux qui étaient assez désespérés pour encourir le coût et le risque extrêmes de l'opération –, il était né, en 1705, au sein de la petite noblesse d'Andria, dans la province de Naples. Ainsi qu'il l'écrivit plus tard : « Qu'il suffise de dire que je

suis le fils d'un bon citoyen et d'un gentilhomme. » La chronologie de la castration de Carlo et son motif sont tous deux inconnus. Certains situent son opération sur le tard, alors qu'il avait environ douze ans ; conséquence directe de la mort prématurée de son père, elle aurait été la solution trouvée par son frère Riccardo pour subvenir aux besoins de leur famille. Toutefois, selon les recherches les plus récentes, il aurait été castré plus tôt, vers neuf ou dix ans, et sans doute parce qu'il avait manifesté un talent précoce pour la musique.

Le jeune Carlo faisait montre de formidables promesses vocales, ce qui lui valut sans doute l'attention et la protection des riches frères Farina – des avocats napolitains dont Broschi allait utiliser le patronyme pour créer son nom de scène, ce qui était courant à l'époque. Ce sont probablement les Farina qui présentèrent Carlo au « grand prêtre de la mélodie », qui était aussi le plus grand professeur de chant de Naples à l'époque, Nicola Porpora. Une fois intégré à l'académie de Porpora, Carlo dut être soumis à un planning quotidien éreintant, car en plus d'apprendre la technique vocale, le garçon suivait des cours de composition, de langues et de littérature – tout ce dont il aurait besoin pour devenir un artiste complet.

L'année 1720 marqua les débuts, à quinze ans, du jeune chanteur. Il ne tarda pas à se produire dans toute l'Italie et commença à se faire un nom. À mesure que Farinelli devenait célèbre, les souverains, les aristocrates et les imprésarios d'Europe se mirent à requérir ses services. Réclamé pendant de nombreuses années par les imprésarios anglais, Farinelli finit par signer un contrat pour chanter à Londres en 1734, y demeurant pendant trois lucratives années. Mais les tensions professionnelles entre troupes d'opéra rivales, associées à l'essoufflement de l'enthousiasme du public pour l'opéra italien, finirent par pousser le chanteur à chercher fortune ailleurs.

Quand Farinelli accepta de se rendre à la cour d'Espagne à la demande de la reine Élisabeth Farnèse, qui espérait soigner la « mélancolie » de son mari par la musique, ce devait être de manière temporaire. En effet, il avait déjà signé un contrat pour retourner à Londres à la saison suivante. Mais les têtes couronnées espagnoles furent tellement frappées par sa voix après l'avoir entendu une seule fois qu'elles lui offrirent aussitôt, afin qu'il reste auprès d'elles et chante en exclusivité pour le roi, une pension qui, avec les nombreux cadeaux qui s'y ajoutèrent, correspondait à une annuité de plus de 2000 livres anglaises de l'époque. Il paraît étrange qu'un chanteur au faîte de ses capacités ait pu accepter si volontiers de renoncer à toute prestation publique ; pourtant, non seulement c'est ce qui fit Farinelli, mais il demeura à la cour d'Espagne pendant plus de vingt ans, travaillant d'abord pour Philippe V puis pour son fils et successeur, Ferdinand VI. Pendant cette période, outre ses activités de chanteur, Farinelli fut également chargé de l'administration théâtrale, organisant les divertissements à Madrid et Aranjuez, et on pense qu'il s'occupa aussi de diplomatie internationale.

Cependant, la mort du roi Ferdinand, survenue en 1759, mit fin à cette période espagnole. Farinelli rentra à Bologne, où il prit sa retraite dans une demeure élégante et confortable, entouré par nombre de magnifiques tableaux (y compris plusieurs de lui-même,

aux côtés d'œuvres de Vélasquez et de Murillo), d'instruments de prix (dont des violons de Stradivari et d'Amati) et de beaux objets que des admirateurs lui avaient offerts au cours de sa carrière. Personnalité mythique, il reçut la visite de tous les grands noms de l'Europe d'alors, de Mozart et Gluck au critique musical Charles Burney et à l'empereur Joseph II, et même de Casanova.

Mais qu'est-ce qui, dans la voix de Farinelli, le démarquait de ses rivaux ? Son aisance technique, y compris au sein d'une profession de virtuoses, était légendaire. Avec dit-on une tessiture de trois octaves (de l'*ut*<sup>2</sup> au *ré*<sup>4</sup>), Farinelli était un castrat soprano, par opposition à Senesino, dont le timbre de castrat alto était plus grave et se prêtait à des coloris et des incarnations scéniques différents.

Outre son large ambitus, Farinelli était également doté d'une capacité pulmonaire d'une ampleur inhabituelle. Sa rivalité avec un trompettiste de Rome – tous deux se faisant concurrence chaque soir pour voir qui pourrait soutenir d'un seul souffle une série de fioritures raffinées – fut l'affrontement qui cimenta son statut de mythe et fit sa célébrité en Italie, et d'après certains témoignages, il parvenait à chanter quelque deux cent cinquante notes sans reprendre sa respiration. Charles Burney écrivit de Farinelli : « Il arrivait à tenir ses notes si longtemps que ceux qui l'entendaient étaient persuadés que cet exploit n'était pas possible à réaliser naturellement, et croyaient que le chanteur cachait un instrument spécial qui prolongeait le son de sa voix pendant qu'il reprenait haleine. »

Ces prouesses physiques étaient partiellement facilitées par l'acte même de la castration, qui interrompait la production de testostérone pendant l'adolescence, si bien que les ligaments osseux ne durcissaient pas alors que les os eux-mêmes continuaient à grandir. Non seulement le sujet atteignait une taille d'une hauteur inhabituelle, mais ses côtes continuaient à pousser, permettant à ses poumons de s'élargir de manière à remplir ce thorax d'exception. Quand on exhuma la dépouille de Farinelli en 2006,

on jugea que ses os, « longs et robustes », avaient dû appartenir à un homme dépassant largement 1 mètre 85.

Toutefois, ce n'était pas véritablement par ses exploits physiques que Farinelli se distinguait, mais par l'art qu'il déployait dans ses interprétations. En 1731, une audience avec l'empereur du Saint-Empire romain germanique Charles VI le poussa à réorienter du tout au tout sa manière d'aborder son métier. Ainsi, l'empereur conseilla à Farinelli d'adopter « une voie plus simple et directe » ; plutôt que de se perdre à rechercher une virtuosité gratuite et de traiter le chant comme un numéro de cirque, se contentant d'éblouir les foules, il lui convenait de viser la franchise, la sincérité et l'émotion.

Les résultats furent immédiats, lui valant plus d'éloges de la part des auditeurs émerveillés. C'est seulement quelques années plus tard, durant le séjour londonien de Farinelli, que sa prestation arracha à Lady Elizabeth Rich sa fameuse exclamation, « Un seul Dieu, un seul Farinelli ! », qui par la suite allait être immortalisée dans la série de toiles de Hogarth *La carrière d'un libertin*. Johann Joachim Quantz, le célèbre flûtiste et compositeur, se livra à une évaluation plus professionnelle des talents du chanteur, et écrivit : « Farinelli possédait une voix de soprano pénétrante, pleine, nourrie et bien modulée [...] Son intonation était pure, ses trilles splendides, sa maîtrise du souffle extraordinaire et son gosier très agile, si bien qu'il exécutait les plus larges écarts d'intervalles avec une aisance et une assurance extrêmes. Les traits virtuoses et toutes sortes de mélismes ne lui posaient aucune difficulté. Dans l'invention de l'ornementation libre des adagios, il était très fertile. »

En revanche, quelle qu'ait été la beauté de la voix de Farinelli, elle ne pouvait pas compenser ce qui était sa seule faiblesse : malgré une formation très poussée, il semble que le chanteur ait été un acteur fade et inexpressif. Un amateur d'opéra anglais décrit avec éloquence la fin de l'histoire d'amour de ses compatriotes avec Farinelli : « Sur scène, il n'avait ni action, ni expression. [...]

Nombreux sont ceux qui, alors qu'ils l'admireraient d'abord au-delà de tout, disent s'être lassés de son beau clairon, même s'il est d'une douceur excessive. » Un autre mélomane alla même plus loin pour exprimer sa frustration : « Quel organe ! Quelle modulation ! Quelle extase pour l'oreille ! Mais Dieu du ciel, quelle gaucherie ! Quelle stupidité ! Quelle offense pour l'œil ! »

Comme nous le montrent des portraits de l'époque, Farinelli était un beau jeune homme avec un visage doux et féminin. Ces qualités, associées à sa voix de soprano, lui valurent le surnom *d'il ragazzo* (le garçon), et la plupart des rôles qu'il incarnait – bergers, soupirants ou frères cadets – reflétaient cet aspect juvénile et innocent. Une part de ce caractère semble s'être étendue à la sphère privée. En effet, alors que Senesino et Caffarelli étaient connus pour leurs incartades (Caffarelli était souvent assigné à résidence pour mauvaise conduite, apparemment coupable d'attentas à la pudeur et d'agressions, et Senesino était réputé pour être irascible et indiscipliné), il n'existe pas de témoignage de ce type concernant Farinelli – ce qui lui valut l'approbation de Charles Burney : « De presque tous les autres grands chanteurs, on entend que les louanges et la prospérité leur sont montés à la tête, et qu'à un moment ou un autre ils se montrent capricieux, insolents et absurdes ; mais de *Farinelli*, qui les surclasse tous en talent, en notoriété et en fortune, les témoignages de sottise des enfants gâtés d'Apollon ne nous rapportent pas une seule anecdote scandaleuse. »

Farinelli était aussi renommé pour sa générosité. Alors qu'il était en Espagne, il fonda une société de concerts dont les bénéfices devaient revenir aux orphelins du pays, et selon plusieurs témoignages privés, le chanteur vint en aide à certaines familles qui se trouvaient dans le besoin. À sa mort, ses biens furent répartis entre ses neveux et ses domestiques, car il tenait à ce que tous puissent profiter des magnifiques objets et des richesses qu'il avait accumulés au cours de sa carrière.

Néanmoins, le témoignage le plus important et le plus révélateur de ce que fut Farinelli tient à sa relation avec Nicola Porpora et la musique qui en découla. Le professeur de chant et mentor de Farinelli demeura son confrère, son ami et son collaborateur toute sa vie durant, et c'est dans la tendresse des pages que Porpora écrit pour son élève vedette que nous pouvons entendre vraiment la mesure de l'homme qu'il fut. « *Alto Giove* » est l'effusion exquise et affectueuse d'un compositeur qui connaissait cet homme et sa voix mieux que quiconque.

*Alexandra Coghlan  
Traductions : David Ylla-Somers*



# RÜCKKEHR ZU FARINELLI

Weshalb geraten Menschen in Ekstase, wenn ein Mann mit schwindelerregend hoher Stimme singt? Liegt es am bloßen Klang, der so häufig als überirdisch oder engelsgleich beschrieben wird, und der sich erheblich von den Stimmfächern Bass, Bariton und Tenor unterscheidet, auf die wir konditioniert wurden? Besteht der Reiz – ähnlich wie bei einer Droge – in der Suggestion, Hemmungen über Bord werfen, gesellschaftliche Konventionen missachten oder gar körperliche Grenzen sprengen zu können? Oder ist es vielleicht die unglaubliche Beherrschung der Muskulatur, der unerschöpfliche Atem, die die Zuhörer derart berauschen? Die Erscheinung des Sängers, die fast weiblich und männlich zugleich ist? Eine schlüpfrige Fantasie ...?

Man kann wohl sagen, dass Farinelli mit dem Timbre seiner Kastratenstimme, seinem atemberaubenden Gesang und seiner extravaganten Kleidung in den 1730er Jahren die Gesundheit der Besucher in den überfüllten Logen des Londoner King's Theatre gefährdete. So soll eine Dame, bevor sie in Ohnmacht fiel, noch hingerissen gestöhnt haben: „Ein Gott, ein Farinelli!“ – ein vielsagender Kultspruch, den der Maler Hogarth prompt in seinem Bilderzyklus *Rake's Progress* aufgriff, in dem er die Dekadenz seiner Epoche anprangerte ...

Tatsächlich stand diese glorreiche Ära bereits kurz vor ihrem Ende. In den darauffolgenden 200 Jahren schien es undenkbar, dass Barockopern jemals wieder in Mode kommen würden. Das lag nicht zuletzt am Verschwinden der Kastraten, die jahrhundertelang als wichtigste Vertreter die Szene beherrschten. Die Gesellschaft sollte sich grundlegend verändern, und mit ihr die Rolle der Kunst. Die Kastration von Knaben war fortan geächtet, die Kastraten-

stimme galt als unnatürlich, die Erscheinung der Sänger als lächerlich und weibisch, ihre Kunst als oberflächlich.

Umso faszinierender ist somit das weit verbreitete Revival von Barockopern, das seit einigen Jahrzehnten zu beobachten ist. Es ist auf die Nachfrage nach neuem Repertoire zurückzuführen. Unermüdliche Forscher haben verblüffende Erkenntnisse gewonnen, während sich die Fertigkeiten von Musikern mit Spezialisierung auf Alte Musik beträchtlich verbesserten. Seither sind mehrere hervorragende und fachkundige Interpreten in Erscheinung getreten – mittlerweile drei oder vier Generationen von wunderbaren Künstlern.

Allerdings ist es der Popmusik und einigen ihrer Kultstars zu verdanken, dass viele Charakteristika der Barockoper – die Ausschöpfung eines hohen Falsetto, rhythmisch pulsierende Bässe im Orchester, schematische Bühnenchoreografien, prunkvolle Shows und extravagante Kostüme – inzwischen wieder weitestgehend salonfähig sind.

Außerdem ist man inzwischen an Popsänger gewöhnt, die mit Geschlechterrollen spielen und die Grenzen zwischen den Geschlechtern verwischen, so wie es die Kastraten bewusst oder unbewusst ebenfalls taten. Die Leute betrachteten sie stets mit einer Mischung aus Aufregung und Voreingenommenheit. Hinter ihrem schillernden Auftreten und ihrem faszinierenden Gesang standen unleugbar der folgenreiche Übergriff auf die persönlichste und intimste Körperzone wehrloser Knaben und damit das Geheimnis um deren Geschlecht und Sexualität, was stets Anlass für Neugierde, Faszination, Scham und Tabuisierung gab. In der damaligen Ära und in einem gewissen gesellschaftlichen

Kontext waren es die Kastraten, die als Rollenvorbilder zumindest ansatzweise demonstrierten, dass Abweichungen von den Vorgaben der sozialen Normen möglich waren. Folglich kann das neu entfachte Interesse an ihnen auch als eine Möglichkeit verstanden werden, sich innerhalb der Kunstwelt mit Themen zu befassen, die durch gesellschaftliche Strömungen wieder in den Medien und in der Politik unserer Zeit präsent sind.

Es gibt viele Gründe, sich insbesondere erneut mit Farinelli auseinanderzusetzen. Zum einen war er der berühmteste Kastrat von allen, auch wenn er durch seine Herkunft, sein Leben, seine Persönlichkeit und seinen Werdegang in vielerlei Hinsicht anders war als die anderen. Im Wesentlichen jedoch ist er als Künstler interessant. Schon zu seiner Zeit – wie auch in späteren Generationen – galt Farinelli als überragender Sänger und vollkommener Interpret. Dementsprechend zählte sein Gesangsrepertoire zur beeindruckendsten und schwierigsten Musik aller Zeiten.

Farinelli waren ein beachtlicher Stimmapparat und außergewöhnliche Gesangsfähigkeiten gegeben. Doch vor allem war er ein wunderbar ausdrucksstarker Künstler. Da technische Schwierigkeiten für ihn kein Problem darstellten, konnte er sich voll und ganz der Interpretation der jeweiligen Musikstücke widmen und selbst die spektakulärsten virtuosen Passagen mit emotionaler Wucht, Tiefgang und Bedeutung füllen.

Farinelli arbeitete eng mit Komponisten und Librettisten zusammen. Er wirkte selbst am Entstehungsprozess der Musikstücke mit, die letztendlich dazu dienten, sein außergewöhnliches Talent zur Schau zu stellen. Man weiß zum Beispiel viel über die lebenslange Partnerschaft mit seinem großen Lehrmeister Nicola Porpora, der zahlreiche umwerfende Stücke für ihn komponierte, mit dem herausragenden Poeten und Librettisten Metastasio, und auch über die Beziehung mit seinem Bruder Riccardo Broschi, der mit seinen Opern seine Kollegen in den Schatten zu stellen vermochte. Für

jeden Sänger der heutigen Zeit ist es ungeheuer schwierig und zugleich ein Vergnügen, dieses kolossale, spektakuläre und schöne Repertoire in Angriff zu nehmen, das zum großen Teil gerade erst rekonstruiert wird.

Auch aus musikwissenschaftlicher Sicht lohnt es sich immer wieder, Farinelli und sein Repertoire zu betrachten. So zeigen beispielsweise aktuelle Untersuchungen den erheblichen Einfluss seiner außergewöhnlichen künstlerischen Begabung auf die italienische Oper und den Gesang der damaligen Zeit. Unter anderem bewirkten die neuartige, komplexe Virtuosität und die Vielseitigkeit seiner Arien, dass andere Komponisten für seine Konkurrenten und Nachahmer generell immer spektakulärere und längere Arien schrieben.

Sowohl das Ausmaß als auch die verschachtelte Struktur der Arien Farinellis brachten regelmäßig den dramatischen Fluss von Opern zum Erliegen. Durch seinen Umgang mit dem Text – zum Beispiel, wenn er eine Silbe über eine unendlich lange und ausgeschmückte Phrase ausdehnte – war manchmal kein Wort zu verstehen. Schließlich waren die Theoretiker gezwungen, sich der Realität zu beugen und einige Regeln neu zu überdenken, die seit jeher die Struktur, die Entwicklung der Handlung und das Zusammenspiel von Text und Musik in der Oper bestimmten. Offenbar schwand allmählich die Dominanz der Bühnenhandlung und des Vortrags, während die Singstimme und ihre rein musikalische Ausdruckskraft in den Vordergrund rückten.

Mit zunehmender Reifung von Farinellis eigenem Geschmack und Stil entstanden entsprechende neue Stücke. Allerdings konnten selbst zu seiner Zeit nicht einmal die Besten den Standard erreichen, den er in 17 Jahren auf der Bühne etabliert hatte. Nachdem Farinelli sich zur Ruhe gesetzt hatte, verloren seine Leistungen bald an Bedeutung, weil andere Sänger seine überragenden Maßstäbe weder künstlerisch noch körperlich halten konnten. Außerdem

änderten sich allmählich die Zeiten und der Geschmack, die Leute wünschten sich andere Formen der Bühnenunterhaltung, und die Rolle des Künstlers auf der Bühne wurde neu definiert.

Man wird nie wissen, wie eine Kastratenstimme tatsächlich klang, und auch nicht begreifen, wie sie auf das damalige Publikum wirkte. Doch wenn Sängerinnen und ihre männlichen Pendants, die Counterotenöre, sich an das Repertoire der Kastraten wagen, können sie uns zumindest einen groben Eindruck vermitteln, wie diese wohl gesungen haben. Man darf nur nicht die völlig unterschiedlichen körperlichen Voraussetzungen vergessen. Trotz allem kann ein modernes Publikum vielleicht erahnen, wie Farinellis Gesang buchstäblich den Leuten den Atem raubte. Und dass sie – kurz vor der Ohnmacht – wirklich geglaubt haben müssen, für einen Augenblick im Himmel gewesen zu sein.

*Markus Wyler*



**1705**

Carlo Broschi (Farinelli) wird in Andria, Neapel, in den niederen Adel hineingeboren.

**1711**

Carlo erregt die Aufmerksamkeit der Gebrüder Farina, die wohlhabende Anwälte sind. Sie stellen Carlo seinem späteren Lehrer Nicola Porpora vor.

**c.1715**

Farinelli wird kastriert. Als Vorwand für die Operation (es musste immer einen geben) dient ein angeblicher Reitunfall.

Kurz nach seiner Kastration wird Farinelli von dem berühmten Nicola Porpora (dem „Hohepriester der Musik“) als Schüler angenommen.

**1717**

Farinellis Vater stirbt.

**1720**

Farinelli debütiert im Alter von 15 Jahren in der Serenata *Angelica* seines Lehrers Porpora. Diese ist zugleich das erste Bühnenwerk des Dichters Pietro Metastasio, der später zum bedeutendsten Librettisten seiner Generation werden sollte. Er und Farinelli schließen lebenslange Freundschaft.

**1722**

Der Mythos Farinelli nimmt Gestalt an: Die Kunde seines Könnens verbreitet sich nach Rom, wo sich ein musikalischer Wettstreit mit einem Trompeter ergibt, der Farinelli in der Musikwelt bekannt machen wird. Den Höhepunkt bildet eine Darbietung, in der die zwei sich jeweils mit der schwierigsten und längsten Kadenz zu überbieten versuchen. Beide wirken müde; der Trompeter gibt schließlich auf. Da enthüllt Farinelli, dass er die Müdigkeit nur vorgetäuscht hat, und setzt erneut zu komplexen virtuosen Meisterleistungen an.

**1725**

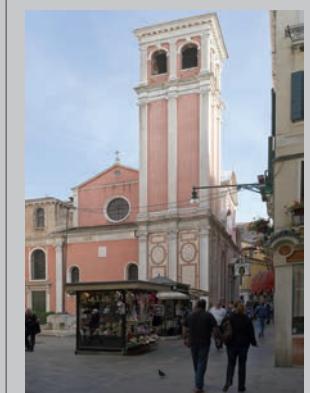
Hasses *Marc'Antonio e Cleopatra* wird in der Nähe von Neapel uraufgeführt. Die Kantate, die die Aufweichung der Geschlechter zelebriert, demonstriert die Fetischisierung von „Zwitterstimmen“ in dieser Epoche. Farinelli singt die Rolle der Cleopatra.

**1727**

In Bologna gerät Farinelli in einen Gesangswettstreit mit dem berühmten Kastraten Antonio Maria Bernacchi. Der jüngere Farinelli sieht bald ein, dass ihm der Ältere in seinem Können überlegen ist, und bittet ihn bescheiden, ihn als Schüler aufzunehmen.

**1729**

Farinelli gibt sein Debüt in Venedig am Teatro San Giovanni Grisostomo – ein weiterer wichtiger Meilenstein seiner Karriere. Er erwirbt den Spitznamen „Königsbarde“.

**1730**

Farinelli wird an der Accademia Filarmonica von Bologna angenommen. Damit wird er zum König der italienischen Opernszene.



### 1731

Farinelli besucht zum dritten Mal Wien und trifft den römisch-deutschen Kaiser Karl VI., der ihm Ratschläge gibt. Danach ändert Farinelli offensichtlich seinen Stil. Er kehrt sich von extravaganter Musik ab und wendet sich einfacherer, dafür aufrichtigerer Musik zu.

### 1732

Riccardo Broschis *Merope* wird in Turin uraufgeführt.

Antonio Caldaras *La morte d'Abel* wird in Wien uraufgeführt.

### 1733

Giacomellis *Adriano in Siria* wird in Venedig uraufgeführt.

### 1734–37

Nachdem Farinelli seit 1729 von Londoner Empresarios (unter anderem Händel) umworben wurde, tritt er schließlich auf Einladung seines ehemaligen Lehrers Porpora der Operngesellschaft „Opera of the Nobility“ bei, die erst kurz vorher gegründet wurde, um Händels Monopolstellung am King's Theatre etwas entgegenzusetzen.



### 1734

Farinelli gibt sein Londoner Bühnendebüt in einer Fassung von Hasses *Artaserse*, für die sein Bruder zusätzliches Material komponiert hat. Farinellis Gesang ist derart ergreifend, dass eine gewisse Lady Rich hingerissen den berühmten Ausruf „Ein Gott, ein Farinelli!“ prägt.

### 1735

Porporas *Polifemo* wird in London von der „Opera of the Nobility“ uraufgeführt. Farinelli singt die Rolle des Aci, die die legendäre Arie „Alto Giove“, ein Bittgebet an den „Mächtigen Jupiter“, beinhaltet.

### 1736

Porporas *La festa d'Imeneo* wird in London uraufgeführt.

### 1737

Königin Elisabeth von Spanien lädt Farinelli an den spanischen Hof ein, weil sie sich von seinem Gesang Heilung für die „Melancholie“ ihres Ehemanns König Philipp V. erhofft. Farinellis Vertrag verbietet ihm öffentliche Auftritte und verpflichtet ihn, jeden Abend mehrere Arien zu singen. Das ursprünglich befristete Engagement hält schließlich über 20 Jahre an.



### 1747

Nachdem Ferdinand VI. den Thron bestiegen hat, wird Farinelli zum künstlerischen Leiter von Theatern in Madrid und Aranjuez ernannt. Er beginnt, überragende Opern und Spektakel für diese Häuser zu kreieren. Zu diesem Zweck scheut er keine Kosten: So lässt er beispielsweise den Fluss Tagus in Aranjuez umleiten, damit die Königsfamilie Wassermusik und aufsehenerregende Aufführungen zu Wasser genießen kann.

### 1759

Nach Ferdinands Tod wird Farinelli eine großzügige Pension angeboten und er soll Spanien verlassen. 1761 setzt er sich in Bologna zur Ruhe und führt ein Leben im Luxus.



### 1782

Farinelli stirbt mit 77 Jahren – nur wenige Monate nach seinem guten Freund Metastasio – und wird in Bologna beerdigt.

# FARINELLI

„Kurzum: Er hatte gegenüber allen anderen Sängern die Nase vorn, so wie das berühmte Rennpferd Childers stets seine Mitstreiter abhängte; doch nicht nur durch Geschwindigkeit brillierte er, denn bald schon vereinte er in jeder Hinsicht die Meisterhaftigkeit aller großen Sänger in sich. Stimmlich: Kraft, Lieblichkeit und Vielseitigkeit; und stilistisch das Zarte, das Elegante und das Zügige. Tatsächlich verfügte er über Kräfte, die man weder vor noch nach ihm jemals an einem menschlichen Wesen beobachten konnte; Kräfte, die unwiderstehlich waren und wohl jeden Zuhörer überwältigten – die Kundigen wie die Unkundigen, die Liebhaber wie die Gegner.“

Charles Burney

Es ist eine Herausforderung, Farinelli – den bedeutendsten Kastraten seiner Zeit, vielleicht überhaupt – von dem sagenumwobenen Ruf zu befreien, der ihm anhaftet. So aufregend sind die Geschichten, so überschwänglich das Lob, so übertrieben die Schilderungen, dass es absolut unmöglich erscheint, zur Wahrheit vorzudringen. Und das ist wohl kein Zufall. Bereits die Eckdaten der Anfänge des Sängers – der Zeitpunkt seiner Kastration, die Beweggründe für diese bedeutende Entscheidung, selbst die frühen Einzelheiten seiner Ausbildung und ihrer Finanzierung – sind ungewiss, so als wollten die Historiker lieber die unschönen Hintergründe seiner Knabenzeit vertuschen und die Geschichte erst ab dem Zeitpunkt aufgreifen, in dem er bereits ein ausgereifter Künstler war – kein Mann mehr, sondern „entweder ein Engel oder ein Teufel“, wie es der konkurrierende Kastrat Senesino beschrieb.

Bevor Farinelli unter diesem Namen bekannt wurde, hieß er Carlo Broschi. Anders als die meisten anderen Kastraten, die üblicherweise unter den ärmsten Mitgliedern der Gesellschaft ausgesucht wurden – jenen, die verzweifelt genug waren, den hohen Preis und die Risiken einer Kastration in Betracht zu ziehen –, wurde er 1705 in Andria bei Neapel in den niederen Adel hineingeboren. „Es genügt zu sagen“, schrieb Farinelli später, „dass ich der Sohn eines braven

Bürgers und Kavaliers bin.“ Weder der Hergang noch die Beweggründe von Carlos Operation sind genauer bekannt. Manche vermuten, dass sie spät – etwa um das zwölfe Lebensjahr – stattfand und unmittelbar mit dem frühen Tod seines Vaters zusammenhing, nach dem sein Bruder Riccardo eine Lösung zur Sicherung des Lebensunterhalts für die Familie finden musste. Doch neueste Erkenntnisse legen einen früheren Zeitpunkt – um das neunte oder zehnte Lebensjahr – nahe, wohl weil Carlo schon früh musikalische Begabung bewies.

Der junge Carlo legte ein grandioses Gesangstalent an den Tag, das wahrscheinlich die Aufmerksamkeit der wohlhabenden Farina-Brüder erregte und sie dazu veranlasste, ihn finanziell zu fördern. Zu Ehren dieser beiden Anwälten aus Neapel wählte Broschi auch seinen Künstlernamen, wie es damals üblich war. Es waren wohl ebenfalls die Farinas, die Carlo dem „Hohepriester der Musik“ und einflussreichsten Gesangslehrer in Neapel vorstellten: Nicola Porpora. An dessen Akademie musste Carlo sich täglich einem harten Programm unterziehen, das dem Jungen nicht nur Gesangstechniken, sondern auch Kompositionslære, Sprachen und Literatur vermittelte – alles, was den vollkommenen Künstler ausmachte.

Im Jahr 1720 sang der damals 15-jährige Farinelli erstmals vor einem öffentlichen Publikum. Bald folgten Auftritte in ganz Italien, die ihm zu wachsender Berühmtheit verhalfen. Farinelli machte immer mehr von sich reden, sodass allmählich Könige, Aristokraten und Impresarios in ganz Europa seine Dienste in Anspruch nehmen wollten. Nach jahrelangem Buhlen akzeptierte Farinelli schließlich 1734 ein Engagement als Sänger in London. Darauf folgten drei lukrative Jahre in der Stadt. Doch geschäftliche Reibereien zwischen konkurrierenden Operngesellschaften, gepaart mit dem nachlassenden Interesse des Publikums an italienischen Opern trieben den Sänger schließlich dazu, sich zu neuen Ufern aufzumachen.

Als Farinelli auf Anfrage der Königin Elisabeth Farnese, die durch Musik die „Schwermut“ ihres Mannes zu heilen versuchte, an den spanischen Hof reiste, war dies eigentlich als Zwischenlösung gedacht, da er nämlich bereits einen Vertrag für die nächste Saison in London unterzeichnet hatte. Doch die Königsfamilie war nach nur einer Darbietung derart angetan von Farinellis Stimme, dass sie ihm auf der Stelle anboten, ein Jahr lang ausschließlich für den König zu singen und ihm dafür eine Gage zu zahlen, die einschließlich der vielen Geschenke, die er erhielt, damals über 2000 Pfund wert war. Es mag nur schwer nachvollziehbar sein, dass ein Sänger auf dem Höhepunkt seines Könnens derart bereitwillig öffentlichen Auftritten entsagte, doch Farinelli blieb sogar gleich mehr als 20 Jahre lang am Hof, erst im Dienste von König Philip V. und später von dessen Nachfolger Ferdinand VI. In dieser Zeit erweiterte sich sein Aufgabenfeld auch auf die Organisation von Theatervorstellungen – er war für Veranstaltungen in Madrid und Aranjuez verantwortlich – sowie möglicherweise auf internationale Diplomatie.

Doch mit dem Tod König Ferdinands im Jahr 1759 endete Farinellis Zeit in Spanien. Er kehrte nach Bologna zurück, wo er sich inmitten der vielen schönen Gemälde (darunter mehrere Portraits seiner selbst sowie Werke von Velázquez und Murillo), Instrumente (einschließlich Geigen von Stradivari und Amati) sowie Gegenstände,

die ihm im Laufe seiner Karriere geschenkt worden waren, äußerst komfortabel und stilvoll zur Ruhe setzte. Sein Kultstatus bescherte im Besuch vieler bedeutender europäischer Persönlichkeiten – von Mozart, Gluck und dem Musikkritiker Charles Burney bis hin zu Kaiser Joseph II. und selbst Casanova.

Doch wie genau hob Farinelli sich nun stimmlich von seinen Konkurrenten ab? Seine technischen Fertigkeiten waren selbst für einen Virtuosen legendär. Es hieß, sein Stimmumfang umfasste drei Oktaven (vom kleinen c bis zum dreigestrichenen d). Damit war Farinelli ein Kastrat mit Sopranstimme, im Gegensatz zu Senesino, dessen Altstimme tiefere Lagen abdeckte und sich somit für andere Klangfarben und Bühnenfiguren eignete.

Zusätzlich zu seinem breiten Stimmumfang hatte Farinelli außerdem ein ungewöhnlich großes Lungenvolumen. Sein Kräftemessen mit einem römischen Trompeter – beide wetteiferten jeden Abend darum, wessen Atem länger für eine komplizierte Abfolge von Verzierungen ausreichte – war die Begebenheit, die seinen Mythos und seine Popularität in Italien festigten. Es heißt, er sei in der Lage gewesen, um die 250 Töne in nur einem Atemzug zu singen. Charles Burney berichtete über Farinelli, er habe „die Töne so lange aushalten können, dass seine Zuhörer dies nicht für menschenmöglich hielten. Sie waren überzeugt, dass er irgendwo ein besonderes Instrument verbarg, das den Klang seiner Stimme aufrecht erhielt, während er erneut Luft holte.“

Derartige körperliche Meisterleistungen waren zum Teil der Kastration zu verdanken, die die Testosteronproduktion in der Adoleszenz hemmte, sodass die Gelenke elastisch blieben und die Knochen weiter wuchsen. Das resultierte nicht nur in einer ungewöhnlichen Körpergröße, sondern auch in einer stetigen Ausdehnung des Brustkorbs, durch die die Lunge mehr Platz bekam. Bei Farinellis Exhumierung im Jahr 2006 fand man „lange und robuste“ Knochen vor, die auf einen Hünen von über 1,80 Meter hindeuteten.

Doch es waren nicht Farinellis körperliche Fähigkeiten, durch die er sich von den anderen abhob, sondern die Kunstfertigkeit seiner Darbietungen. Nach einem Vorsingen bei dem römisch-deutschen Kaiser Karl dem VI. im Jahr 1731 änderte sich die künstlerische Herangehensweise des Sängers grundlegend. Anstatt sich an schnöde Virtuosität – Singen als Zirkusakt – zu vergeuden, riet ihm der Kaiser, „eine schlichtere und einfachere Bahn“ einzuschlagen und vielmehr nach Wahrhaftigkeit, Ehrlichkeit und emotionalem Ausdruck zu streben anstatt nach bloßer Effekthascherei.

Die Wirkung zeigte sich prompt: Das Publikum war hingerissen und überschlug sich regelrecht vor Lob. Nur wenige Jahre später entlockte Farinelli, der damals in London lebte, der Lady Elizabeth Rich den berühmten Ausruf „Ein Gott, ein Farinelli!“, den der Maler Hogarth später in seinem Bilderzyklus *A Rake's Progress* verewigen sollte. Etwas professioneller beurteilte der berühmte Flötist und Komponist Johann Joachim Quantz Farinellis Fähigkeiten. „Farinelli“, schrieb er, „hatte eine durchdringende, volle, satte, helle und wohlmodulierte Sopranstimme ... Seine Intonation war klar, sein Vibrato schön, seine Atembeherrschung außergewöhnlich und seine Kehle ausgesprochen geschmeidig, sodass er die breitesten Intervalle schnell und mit absoluter Leichtigkeit und Sicherheit darbieten konnte. Passagenwerk und allerhand Melismen stellten keine Schwierigkeit für ihn dar. Sein Einfallsreichtum bei der freien Verzierung von Adagios war stets ausgesprochen ergiebig.“

Doch auch der allerschönste Gesang konnte nicht ganz Farinellis einzigen Schwachpunkt überwinden. Trotz intensiven Übens wirkte der Sänger als Schauspieler offenbar hölzern und konnte nicht überzeugen. Ein englischer Opernfreund schildert lebhaft das Ende der Liebesbeziehung seiner Landsleute mit dem Sänger: „... auf der Bühne ist er steif und ausdruckslos ... viele, die ihn zunächst über alle Maßen verehrten, sagen nun, dass sie seines elabo-

rierten Brunktschreis inzwischen überdrüssig sind, obwohl er außergewöhnlich entzückend ist.“ Ein anderer verlieh seiner Enttäuschung gar noch radikaler Ausdruck: „Dieser glockenhelle Klang! Diese Modulation! Welch Entzücken für die Ohren! Doch Himmel, welche Ungeschicklichkeit! Welche Dummheit! Welch eine Beleidigung fürs Auge.“

Zeitgenössische Portraits zeigen Farinelli als einen gutaussehenden jungen Mann mit einem weichen, femininen Gesicht. Dies in Verbindung mit seiner Sopranstimme brachte ihm den Spitznamen „il ragazzo“ („der Knabe“) ein, und diese Eigenschaft von Jugendlichkeit und Unschuld spiegelt sich auch in den meisten Rollen des Sängers – Schäfer, Liebhaber, kleiner Bruder – wider. Ein Stück weit schien er sich diesen Charakter abseits der Bühne erhalten zu haben. Während offenbar weder mit Senesino noch mit Caffarelli gut Kirschen essen war (Caffarelli schreckte wohl nicht vor Verbrechen wie Unsittlichkeit und sexuellen Übergriffen zurück und stand wegen seiner Vergehen oft unter Hausarrest, während Senesino für sein problematisches Temperament und seine Aufmüpfigkeit berüchtigt war), wurde über Farinelli nichts dergleichen berichtet – eine Tatsache, die Charles Burney anerkennend verzeichnet. „Von fast allen anderen Sängern hört man, dass ihnen die Lobpreisungen und der Wohlstand zu Kopf steigen, und immer wieder kommen einem ihre Eskapaden, Unverfrorenheiten und Undinge zu Ohren; von Farinelli, der sie alle an Begabung, Ruhm und Reichtum übertrifft, gibt es im Verzeichnis der Torheiten der verwöhnten Kinder des Apollo nicht die kleinste schändliche Anekdote.“

Auch Farinellis Großzügigkeit ist umfassend dokumentiert. Als er in Spanien lebte, gründete er eine Konzertorganisation, deren Einnahmen Waisenkindern im Land zugute kamen. Überdies sind persönliche Schilderungen erhalten, wie der Sänger einzelnen bedürftigen Familien half. Vor seinem Tod teilte er seinen Besitz

zwischen seinen Neffen und Dienern auf, damit sie alle in den Genuss der schönen Dinge und des Reichtums kamen, die er im Laufe seiner Karriere angehäuft hatte.

Am meisten sagt über Farinelli jedoch wohl seine Beziehung mit Nicola Porpora und die daraus entstandene Musik aus. Farinellis Gesangslehrer und Mentor blieb auf Lebenszeit sein Kollege, Freund und Partner, und es sind jene liebevollen Kompositionen Porporas für den prominenten Schüler, in denen das wahre Wesen des Sängers erst wirklich zum Tragen kommt. Mit der Arie „Alto Giove“ bekennt sich der Komponist, der den Sänger und dessen Stimme so gut kannte wie kaum jemand sonst, auf wunderbare und zärtliche Weise zu ihm.

*Alexandra Coghlan  
Übersetzungen: Stefanie Schlatt*



**Nell'attendere il mio bene**  
Nicola Porpora *Polifemo* II, 5  
London, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Akis  
Während ich auf meine Liebste warte,  
erfüllt die Hoffnung  
meine Seele mit tausend Freuden  
auf den Moment ihrer Ankunft.  
Ich möchte dir nur nochmals sagen,  
dass mein Herz, ob du zurückkehrst  
oder fortgehst,  
mit dir geht, meine schöne Liebste,  
und mit dir wird es wiederkehren.

**Vaghi amori, grazie amate**  
Nicola Porpora *La festa d'Imeneo* I  
London, 1736  
*Libretto: Paolo Rolli*

Imeneo  
Ihr lieben Grazien, reizende Amoretten,  
schmückt die Sonne mit Blumen,  
beschattet sie mit grünem Lorbeer:  
Es kommt die glückliche Braut.  
Die Milde eines Herrschers,  
die Sanfttheit einer Liebenden  
werden ihr Verlangen stillen.

**1 Nell'attendere il mio bene**  
Nicola Porpora *Polifemo* II, 5  
Londra, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Aci  
Nell'attendere il mio bene  
mille gioie intorno all'alma,  
sul momento ch'ella viene,  
la speranza porterà.  
Rammentarti sol vogl'io  
che il mio cor, se torni o parti,  
teco va, bell'Idol mio,  
e con te ritornerà.

**Nell'attendere il mio bene**  
Nicola Porpora *Polifemo* II, 5  
London, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Acis  
I shall await my beloved,  
and when she appears  
hope will bring  
a thousand joys to my soul.  
I wish only to remind you,  
my love, that my heart is with you  
wherever you may be,  
and it will return with you.

**2 Vaghi amori, grazie amate**  
Nicola Porpora *La festa d'Imeneo* I  
Londra, 1736  
*Libretto: Paolo Rolli*

Imeneo  
Vaghi amori, grazie amate,  
adornate il sol di fiori,  
l'ombreggiate a verdi allori;  
vien la sposa fortunata:  
la clemenza di chi regna,  
la dolcezza di chi l'ama  
la sua brama fan beata.

**Vaghi amori, grazie amate**  
Nicola Porpora *La festa d'Imeneo* I  
London, 1736  
*Libretto: Paolo Rolli*

Hymen  
Pretty cupids, beloved graces,  
strew the ground with flowers,  
shade it with green laurels;  
the happy bride is coming:  
the clemency of our noble king and  
the sweetness of the one who loves him  
together bless their longed-for union.

**Nell'attendere il mio bene**  
Nicola Porpora *Polifemo* II, 5  
Londres, 1735  
*Livret : Paolo Rolli*

Acis  
J'attends celle que j'aime,  
et l'espérance apportera  
mille joies à mon âme,  
au moment de sa venue.  
Je veux seulement te rappeler,  
que tu t'en ailles ou que tu reviennes,  
que mon cœur part avec toi, ô bien-aimée,  
et qu'avec toi il reviendra.

**Vaghi amori, grazie amate**  
Nicola Porpora *La festa d'Imeneo* I  
Londres, 1736  
*Livret : Paolo Rolli*

Hymen  
Beaux amours, grâces aimées,  
jonchez la terre de fleurs,  
ombragez-la de lauriers verts ;  
l'heureuse épouse arrive :  
la clémence de celui qui règne,  
la douceur de celle qui l'aime  
font de leurs rêves réalité.

**Morte col fiero aspetto**  
Johann Adolph Hasse  
*Marc'Antonio e Cleopatra I*  
Neapel, 1725  
*Libretto: Francesco Ricciardi*

Kleopatra  
Der Tod mit seinem grimmigen Gesicht  
erschreckt mich nicht,  
solange ich in Freiheit  
sterben darf, auf meinem Thron,  
auf dem ich herrsche.

Meine Seele hoffte schon immer,  
in Freiheit aus meiner Brust zu weichen:  
Seit meiner frühesten Kindheit  
trage ich diesen edlen Wunsch  
in mir.

**Lontan dal solo e caro ...**  
**Lusingato dalla speme**  
Nicola Porpora *Polifemo II*, 3  
London, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Akis  
So fern vom einzigen, geliebten Wesen,  
nach dem sich meine Augen und Gedanken  
sehnen,  
hat mein Herz keine Ruhe, meine Seele  
keinen Frieden.

**3 Morte col fiero aspetto**  
Johann Adolph Hasse  
*Marc'Antonio e Cleopatra I*  
Napoli, 1725  
*Libretto: Francesco Ricciardi*

Cleopatra  
Morte col fiero aspetto  
orror per me non ha,  
s'io posso in libertà  
morir sul trono mio,  
dove regnai.  
L'anima uscir dal petto  
libera spera ognor,  
sin dalle fasce ancor  
sì nobile desio  
meco portai.

**Morte col fiero aspetto**  
Johann Adolph Hasse  
*Marc'Antonio e Cleopatra I*  
Naples, 1725  
*Libretto: Francesco Ricciardi*

Cleopatra  
The grim countenance of death  
holds no terrors for me  
if I can die a free woman  
upon the throne  
from which I have ruled.  
The soul always hopes  
to fly freely from the breast;  
that noble desire  
have I too cherished,  
since I was in my cradle.

**Morte col fiero aspetto**  
Johann Adolph Hasse  
*Marc'Antonio e Cleopatra I*  
Naples, 1725  
*Livret : Francesco Ricciardi*

Cléopâtre  
L'aspect féroce de la mort  
ne m'épouante pas  
si je peux librement  
mourir sur le trône  
d'où j'ai régné.  
Notre âme espère toujours  
s'échapper librement de notre poitrine,  
et moi aussi, dès le berceau,  
j'ai nourri en moi  
ce désir si noble.

**4 Lontan dal solo e caro ...**  
**Lusingato dalla speme**  
Nicola Porpora *Polifemo II*, 3  
Londra, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Aci  
Lontan dal solo e caro  
deg'l'occhi e del pensier bramato oggetto,  
non ho riposo al sen né pace all'alma.

**Lontan dal solo e caro ...**  
**Lusingato dalla speme**  
Nicola Porpora *Polifemo II*, 3  
London, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Acis  
Far from my only dear love,  
she for whom my eyes and thoughts yearn,  
I cannot rest or find peace in my soul.

**Lontan dal solo e caro ...**  
**Lusingato dalla speme**  
Nicola Porpora *Polifemo II*, 3  
Londres, 1735  
*Livret : Paolo Rolli*

Acis  
Loin de l'unique et cher objet  
auquel aspirent mon regard et ma pensée,  
ma poitrine n'a pas de repos et mon âme pas  
de paix.

Ruhelos sucht der Blick,  
voll Ungeduld sucht das Herz  
nach dem geliebten Anblick.

Jede Bewegung, jeder Anschein  
weckt meine Hoffnung, enttäuscht mich wieder.  
Doch ich sehe,  
wie sich das Wasser krümmt, und ich höre  
ein fröhliches Plätschern! Die Geliebte kommt.  
Ach, enttäuschte Hoffnung!  
Es war nur eine Welle, ein Windhauch.  
Wer nicht wartet, weiß nicht, wie weh es tut,  
zu lieben.

Verlockt von der Hoffnung,  
gequält von Argwohn  
wankt das Herz hin und her, es hofft, es fürchtet  
und findet niemals Ruhe.  
Für den, der hofft, der auf  
die ersehnte Liebste wartet,  
o ihr langen, langen Augenblicke,  
seid ihr voller Schmerz.

Inquieto lo sguardo,  
impaziente il core  
cerca l'amata vista.

Ogni moto, ogni aspetto,  
mi fa sperar, m'inganna poi. Ma veggio  
l'onde curvarsi, e sento  
un lieto gorgogliar! Vien la diletta.  
Ah! deluse speranze!  
Solo un flutto ondeggia, spirò l'aureta.  
Non sa che pena è amar chi non aspetta.

Lusingato dalla speme  
agitato da sospetti  
cangia affetti, spera, teme,  
e non ha mai pace il cor.  
Di chi spera, di chi aspetta  
la brama sua diletta,  
o lunghissimi momenti,  
siete pieni di dolor.

My restive gaze  
and impatient heart  
seek the sight I long to see.

Every movement, every fleeting vision  
gives me hope, but deceives me. Now I see  
the water rippling, and hear  
a merry voice! My beloved is coming.  
Alas, my hopes are dashed!  
It was just the stream running,  
the breeze murmuring.  
He who is not compelled to wait knows not  
the pain of love.

Deluded by hope,  
troubled by suspicion,  
my heart twists and turns,  
it hopes, fears and cannot rest.  
O endless moments  
of one who lives in hope, awaiting  
his own dear love,  
you are filled with sorrow.

Mon regard inquiet,  
et mon cœur impatient  
cherchent l'image aimée.

Chaque mouvement, chaque vision,  
éveillent mes espoirs, puis me trahissent.  
Mais je vois  
les vagues onduler et j'entends  
une voix joyeuse ! Voici ma bien-aimée.  
Hélas, espérances déçues !  
Ce n'est qu'un remous de l'onde,  
un murmure de la brise.  
Celui qui n'endure pas l'attente ignore  
les peines de l'amour.

Bercé par l'espoir,  
troublé par les soupçons,  
mon cœur chancelle, espère et craint,  
sans jamais trouver le repos.  
Pour qui espère, pour qui attend  
sa bien-aimée tant désirée,  
ô instants interminables,  
vous êtes remplis de douleur.

**Chi non sente al mio dolore**Riccardo Broschi *La Merope I*, 13

Teatro Regio, Turin, 1732

Libretto: Apostolo Zeno

Epitide

Wer keinen Kummer fühlt im Herzen  
bei meinem Schmerz,  
soll seufzend durch die Täler ziehen  
in finsterner Dunkelheit.

Meine Liebste, den Vater, mein Reich  
hat mir das schändliche Schicksal geraubt.  
Höchste Götter, wenn ihr gerecht seid,  
beendet mein Leid.

**Come nave in ria tempesta**

Nicola Porpora

*Semiramide Regina dell'Assiria II*, 5  
[Semiramis, Königin von Assyrien]

Teatro di San Bartolomeo, Neapel, 1724

Libretto nach Ippolito Zanelli

Nino

Gleich einem Schiff in schwerem Sturm  
werden meine Gedanken heimgesucht  
und ich finde keinen Weg.

Wohin ich auch blicke,  
ich sehe Schrecken und Gefahr.  
Gerechter Himmel, was soll ich in dieser  
grausamen, schweren Prüfung nur tun!

**5 Chi non sente al mio dolore**Riccardo Broschi *La Merope I*, 13

Teatro Regio, Torino, 1732

Libretto: Apostolo Zeno

Epitide

Chi non sente al mio dolore  
qualche affanno dentro al core,  
vada pur tra foschi orrori  
tra le valli a sospirar.

Il mio bene, il padre, il regno  
mi ha rapito fato indegno.  
Sommi Dei, se giusti siete,  
fin ponete al mio penar.

**6 Come nave in ria tempesta**

Nicola Porpora

*Semiramide Regina dell'Assiria II*, 5  
Teatro di San Bartolomeo, Napoli, 1724

Libretto dopo Ippolito Zanelli

Nino

Come nave in ria tempesta  
combattuto è il mio pensiero,  
che risolvere non so.

In qual parte io volgo il ciglio  
veggo orrore, veggo periglio,  
nel crudel cimento, e fiero  
(giusto Ciel) che far dovrò!

**Chi non sente al mio dolore**Riccardo Broschi *La Merope I*, 13

Teatro Regio, Turin, 1732

Libretto: Apostolo Zeno

Aeptyus

Let any man who feels no distress in  
his heart  
on encountering my sorrow  
be made to wander the valleys  
and lament amid the darkness.  
Cruel fate has stolen  
my love, my father and my kingdom  
from me.  
Great gods, if you are just,  
put an end to my suffering.

**Come nave in ria tempesta**

Nicola Porpora

*Semiramide Regina dell'Assiria II*, 5  
Teatro di San Bartolomeo, Naples, 1724

Libretto after Ippolito Zanelli

Nino

Like a ship caught in a storm,  
my thoughts sway this way and that  
and I cannot make up my mind.

Wherever I turn my gaze  
I see horror and peril;  
as I face this cruel and terrible ordeal,  
(righteous heaven) what am I to do?

**Chi non sente al mio dolore**Riccardo Broschi *La Merope I*, 13

Teatro Regio, Turin, 1732

Livret : Apostolo Zeno

Epitide

Que celui qui devant ma douleur  
n'éprouve pas quelque peine en son cœur  
aille donc se perdre dans les vallons  
et gémir dans d'horribles ténèbres.

Un sort infâme m'a ravi  
mon amour, mon père et mon trône.  
Grands dieux, si vous êtes justes,  
mettez fin à ma souffrance.

**Come nave in ria tempesta**

Nicola Porpora

*Semiramide Regina dell'Assiria II*, 5  
Teatro di San Bartolomeo, Naples, 1724

Livret d'après Ippolito Zanelli

Nino

Comme un navire dans une tempête déchaînée,  
mes pensées sont si contradictoires  
que je n'arrive pas à me décider.

Où que je porte mes regards,  
je vois l'horreur, je vois le péril ;  
en cette cruelle et terrible épreuve,  
(juste Ciel) que dois-je faire ?

### Mancare o Dio mi sento

Geminiano Giacomelli *Adriano in Siria* III, 7

Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo,  
Venedig, 1733  
*Libretto: Pietro Metastasio*

#### Farnaspe

Mein Gott, ich fühle meine Kräfte schwinden,  
wenn ich von dir gehe, o Liebste.  
Vielleicht ist selbst der Tod  
nicht so bitter  
für mein liebendes Herz.

Ah, du sprachst nicht die Wahrheit,  
meine Liebste, als du mir sagtest,  
dass ich dein Glück bin,  
dass du für mich geboren wurdest,  
dass deine Liebe immer mir gehören wird.

### Sì, traditor tu sei

Riccardo Broschi *La Merope* II, 16

Teatro Regio, Turin, 1732  
*Libretto: Apostolo Zeno*

#### Epitide

Ja, du bist ein Verräter,  
ein erbarmungsloser Lügner;  
und der Zorn der Götter  
wird bald dein Herz durchbohren.

Ah, rettet  
vor einer schändlichen Macht  
ihre Unschuld, ihre Ehre und ihre Treue.

### 7 Mancare o Dio mi sento

Geminiano Giacomelli *Adriano in Siria* III, 7

Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo,  
Venezia, 1733  
*Libretto: Pietro Metastasio*

#### Farnaspe

Mancare o Dio mi sento,  
quando ti lascio, o cara,  
forse cotanto amara  
non è la morte istessa  
a questo amante cor.

Ah non diceste il vero,  
ben mio, quando dicesti,  
ch'io sono il tuo contento,  
che tu per me nascesti,  
ch'avrò sempre il tuo amor.

### 8 Sì, traditor tu sei

Riccardo Broschi *La Merope* II, 16

Teatro Regio, Torino, 1732  
*Libretto: Apostolo Zeno*

#### Epitide

Sì, traditor tu sei,  
barbaro menzogner;  
e l'ira degli Dei  
a trapassarti il cor non tarderà.

Ah voi salvate in lei  
da un troppo reo poter  
l'innocenza, l'onor, la fedeltà.

### Mancare o Dio mi sento

Geminiano Giacomelli *Adriano in Siria* III, 7

Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo,  
Venice, 1733  
*Libretto: Pietro Metastasio*

#### Farnaspe

O god, I feel my strength failing  
as I leave you, my beloved;  
death itself would  
perhaps be less bitter  
to my loving heart.

Ah, you did not tell the truth,  
my dear, when you said  
that I was your happiness,  
that you were born for me,  
that I would always have your love.

### Sì, traditor tu sei

Riccardo Broschi *La Merope* II, 16

Teatro Regio, Turin, 1732  
*Libretto: Apostolo Zeno*

#### Aepytus

Yes, you are a traitor,  
a monstrous liar;  
and the anger of the gods  
will soon pierce your heart.

Ah, you others must defend  
from so evil a power  
the innocence, honour and loyalty  
she represents.

### Mancare o Dio mi sento

Geminiano Giacomelli *Adriano in Siria* III, 7

Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo,  
Venise, 1733  
*Livret : Pietro Metastasio*

#### Farnaspe

Mon Dieu, je me sens défaillir  
quand je te quitte, ma chérie,  
et même la mort ne serait sans doute  
pas aussi amère  
à ce cœur aimant.

Ah, tu as menti  
mon trésor, quand tu m'as dit  
que j'étais ta joie,  
que tu étais née pour moi  
et que j'aurais toujours ton amour.

### Sì, traditor tu sei

Riccardo Broschi *La Merope* II, 16

Teatro Regio, Turin, 1732  
*Livret : Apostolo Zeno*

#### Epitide

Oui, tu es un traître,  
un monstrueux menteur ;  
et le courroux des dieux  
ne tardera pas à te percer le cœur.

Ah, vous autres, sauvez en elle  
l'innocence, l'honneur et la fidélité,  
en proie à une emprise trop cruelle.

### **Questi al cor fin'ora ignoti**

Antonio Caldara *La morte d'Abel* II

Wien, 1732

Libretto: Pietro Metastasio

Abel

Das Wallen meines Blutes,  
das mein Herz bisher nicht kannte,  
verstehe ich nicht, und ich erkenne mich  
selbst nicht mehr.

Noch nie erschienst du meinen Augen  
so teuer, geliebte Mutter;  
noch nie empfand ich solchen Schmerz  
beim Abschied von dir.

### **Signor, la tua speranza ...**

**A Dio trono, impero a Dio**

Johann Adolph Hasse

*Marc'Antonio e Cleopatra* II

Neapel, 1725

Libretto: Francesco Ricciardi

Cleopatra

Herr, deine Hoffnung  
ist verlockend und trügerisch,  
sie verschleiert dir die Wahrheit und macht,  
dass du dich entgegen meinen Worten  
viel weniger unglücklich wähnst, als du bist.  
Du weißt, dass der Verzicht auf das eigene Wohl  
die einzige Hoffnung für die Unglücklichen ist.

### **Questi al cor fin'ora ignoti**

Antonio Caldara *La morte d'Abel* II

Vienna, 1732

Libretto: Pietro Metastasio

Abel

Questi al cor fin'ora ignoti  
del mio sangue interni moti  
non intendo, e non saprei  
ritrovar me stesso in me.

Mai si cara agl'occhi miei  
tu non fosti o madre amata;  
né tal pena ò mai provata  
nel dividermi da te.

### **Signor, la tua speranza ...**

**A Dio trono, impero a Dio**

Johann Adolph Hasse

*Marc'Antonio e Cleopatra* II

Napoli, 1725

Libretto: Francesco Ricciardi

Cleopatra

Signor, la tua speranza  
è una speme fallace e lusinghiera,  
che il ver t'adombra e contro a' detti miei  
fa che ti cred'ancora  
infelice assai men di quel che sei.  
Tu sai che il disperar d'ogni salute  
deg'l'infelici è l'unica speranza.

### **Questi al cor fin'ora ignoti**

Antonio Caldara *La morte d'Abel* II

Vienna, 1732

Libretto: Pietro Metastasio

Abel

I do not understand  
why my blood is rising within me  
in a way until now unknown to my heart,  
and I feel I have lost myself.

O beloved mother, never have you  
been so dear to my eyes;  
nor have I ever felt such pain  
as I do now in being parted from you.

### **Signor, la tua speranza ...**

**A Dio trono, impero a Dio**

Johann Adolph Hasse

*Marc'Antonio e Cleopatra* II

Naples, 1725

Libretto: Francesco Ricciardi

Cleopatra

My lord, your hope  
is a false and illusory dream  
that clouds the truth and, whatever I say,  
makes you cling to the belief that  
your fate is less desperate than it is.  
You know that the only hope of the doomed  
is to despair of salvation.

### **Questi al cor fin'ora ignoti**

Antonio Caldara *La morte d'Abel* II

Vienne, 1732

Livret : Pietro Metastasio

Abel

Je ne comprends pas  
ces remous intimes de mon sang  
jusqu'alors inconnus à mon cœur,  
et je ne sais me retrouver moi-même.

Ô mère aimée, jamais tu n'as été  
plus chère à mes yeux ;  
et jamais je n'ai éprouvé autant de peine  
qu'en me séparant ici de toi.

### **Signor, la tua speranza ...**

**A Dio trono, impero a Dio**

Johann Adolph Hasse

*Marc'Antonio e Cleopatra* II

Naples, 1725

Livret : Francesco Ricciardi

Cléopâtre

Seigneur, tes espoirs  
sont flatteurs et trompeurs,  
ils te cachent la vérité : en dépit de mes paroles,  
ils te font croire ton sort bien moins fatal  
qu'il ne l'est vraiment.  
Tu sais que la seule espérance des malheureux  
consiste à désespérer de leur salut.

Ich fürchte mich nicht  
vor dem schrecklichen Anblick  
der neidvollen Parze,  
wenn er aus dem extremen Unglück führt.

„Leb wohl, mein Thron, mein Reich, leb wohl“,  
werde ich dann mit Fassung sagen,  
„ich lasse euch und eile in den Tod,  
um in Freiheit zu sterben.“  
Und dir, mein Liebster, werde ich sagen:  
„Wenn du von meinem Beispiel hörst,  
mach dich auf und folge ihr, die dich liebt,  
mit derselben Würde.“

**Alto Giove**  
Nicola Porpora *Polifemo*  
London, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Akis  
Großer Jupiter, deiner Gnade  
verdanke ich das große Geschenk  
der Unsterblichkeit,  
das du mir mit einem herrschaftlichen  
Wink gewährst.  
Doch dass du mir jene wiedergibst,  
die ich so sehr herbeisehne,  
diese liebevolle, schöne Göttin,  
ist ein Geschenk ohnegleichen,  
genau wie deine Schönheit.

Übersetzung Daniela Wiesendanger

Io dell'invida Parca  
l'orrido aspetto non pavento o temo,  
quando è rimedio a un infortunio estremo.

“A Dio trono, impero a Dio”,  
dirò allor con alma forte,  
“io vi lascio e corro a morte  
per morire in libertà.”  
Ed a te dirò, ben mio:  
“Se da me l'esempio apprendi,  
a seguir chi t'ama attendi  
con l'istessa maiestà”.

**11 Alto Giove**  
Nicola Porpora *Polifemo*  
Londra, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Aci  
Alto Giove, è tua grazia, è tuo vanto  
il gran dono di vita immortale  
che il tuo cenno sovrano mi fa.  
Ma il rendermi poi quella  
già sospirata tanto  
diva amorosa e bella  
è un dono senza uguale,  
come la tua beltà.

I shall not fear the fateful appearance  
of the envious Fate  
if she spares me from the worst  
of misfortunes.

“Farewell throne, farewell empire,”  
shall I then with courage say.  
“I must leave you and run towards death  
in order to die in freedom.”  
And to you my love I shall say:  
“If you will learn by my example,  
be sure to follow the one who loves you  
with equal nobility of spirit.”

**Alto Giove**  
Nicola Porpora *Polifemo*  
London, 1735  
*Libretto: Paolo Rolli*

Acis  
Almighty Jove, the great gift of immortal life  
granted me by your royal command  
speaks of your power and glory.  
And yet your restoring to me  
the fair and loving goddess  
for whom I have so long yearned  
is, like your own majesty,  
a gift beyond compare.

L'horrible visage de la Parque jalouse  
ne me fait pas peur si elle est le remède  
à mon malheur extrême.

« Adieu mon trône, adieu mon empire »,  
dirai-je alors avec résolution.  
« Je vous quitte et cours à la mort  
pour mourir en liberté. »  
Et à toi, mon amour, je te dirai :  
« Si tu suis mon exemple,  
prépare-toi à imiter celle qui t'aime  
avec la même majesté ».

**Alto Giove**  
Nicola Porpora *Polifemo*  
Londres, 1735  
*Livret : Paolo Rolli*

Acis  
Puissant Jupiter, le grand don d'immortalité  
que m'octroie ton geste souverain  
témoigne de ta grâce et te fait honneur.  
Mais en me rendant en outre  
la déesse aimante et belle  
pour qui j'ai tant soupiré,  
tu me fais un don inégalable,  
comme l'est ta propre majesté.

Translation Susannah Howe

Traduction David Ylla-Somers

# IL GIARDINO ARMONICO

**Conductor:** Giovanni Antonini

**Violins I:**

Stefano Barneschi\*  
Fabrizio Haim Cipriani  
Valentina Giusti  
Judith Huber

**Violins II:**

Marco Bianchi\*  
Francesco Colletti  
Luca Giardini  
Paolo Perrone  
Maria Cristina Vasi

**Violas:**

Ernest Braucher\*  
Maria Cristina Vasi\*  
Alice Bisanti

**Cellos:**

Marcello Scandelli\*  
Elena Russo

**Violone:**

Giancarlo De Frenza

**Theorbos:**

Michele Pasotti  
Rosario Conte  
Daniele Caminiti

**Oboes:**

Pier Luigi Fabretti  
Aviad Gershoni

**Natural Horns:**

Christian Binde  
Edward Deskur

**Bassoon:**

Alberto Guerra

**Trumpets:**

Andreas Lackner  
Thomas Steinbrucker

**Harpsichord  
and Organ:**

Riccardo Doni



Giovanni Antonini

\*principals

© 2019 Decca Music Group Limited

© 2019 Decca Music Group Limited

Recording Producer & Editor: Arend Prohmann

Recording Engineer: Philip Siney

Production Co-ordinator: Joanne Baines

Recording Locations:

Le Rosey Concert Hall, Rolle, Switzerland, January 2017

Dorothea Porsche Saal, Odeion, Salzburg, Austria, August 2019



Performing Editions: James Sanderson (1, 2, 4, 11); Reinhard Wiesend (3, 10);

Martin Heimgartner (5, 7–9); Susanne Kessler (6)

Publishers: Cantata Editions (1, 2, 4, 11); Carus Verlag (3, 10)

Vocal Advisor: Silvana Bazzoni

Costume designer: Agostino Cavalca

Make-up: Bettina Salerno

Product Manager: Jennifer Stewart

Introductory Notes & Translations © 2019 Decca Music Group Limited

Sung Text Translations © 2019 Decca Music Group Limited

Editorial & Artworking: WLP Ltd

Cover Photo: © Uli Weber

Booklet Photos: © Uli Weber; © Didier Descouens (Photo of San Giovanni Grisostomo, Venice) (pp. 9, 18 & 27); © Łukasz Rajchert (p.40)

Design: Fred Münzmaier

[www.deccaclassics.com](http://www.deccaclassics.com) [www.ceciliabartoli.com](http://www.ceciliabartoli.com)