

Arias for Farinelli

Broschi, Giacomelli, Galuppi, Porpora, Hasse

Vivica Genaux

Akademie für Alte Musik Berlin

René Jacobs



NICOLA ANTONIO PORPORA (1686-1768)

Orfeo

1 *Dall'amor più sventurato* 4'18

RICCARDO BROSCHI (c.1698-1756)

Idaspe

2 *Ombra fedele anch'io* 10'06

3 *Qual guerriero in campo armato* 8'08

GEMINIANO GIACOMELLI (c.1692-1740)

Adriano in Siria

4 *Mancare, Dio, mi sento* 11'19

BALDASSARE GALUPPI (1706-1785)

Concerto a 4 en do mineur / C minor / c-moll

5 Grave 4'15

6 Allegro 3'41

7 Andante 2'06

NICOLA ANTONIO PORPORA (1686-1768)

Polifemo

8 *Oh volessen gli Dei... Dolci freschi aurette* 8'28

Added aria in *Artaserse* by Johann Adolf Hasse

9 *Or la nube procellosa* 4'50

JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783)

Artaserse

10 *Per questo dolce amplesso* 6'09

GEMINIANO GIACOMELLI (c.1692-1740)

Merope

11 *Quell'usignolo* 14'07

Qui est Farinelli ?

par Reinhard Strohm

Révélation pour ses contemporains, l'art de Carlo Broschi dit Farinelli (1705-1782) continue de fasciner. Depuis 1970, le public et les spécialistes manifestent un intérêt croissant à son égard et pas nécessairement à l'égard de sa musique. Si l'on se place sous l'angle du voyeurisme historique, il suscite de plus en plus de curiosité, au même titre que Giacomo Casanova ou le marquis de Sade. Bien qu'un jour Farinelli ait fait remarquer dans une lettre qu'il ne jouirait malheureusement pas des plaisirs conjugaux, on veut en faire un symbole sexuel, comme nous le faisons avec les stars de la musique pop. Et, en agissant ainsi, nous pouvons également infliger un démenti aux enseignants et aux parents dont la politique de l'interdit et l'insistance sur le purement "culturel" dans la tradition nous ont injustement privés de tout le plaisir qu'il y avait à le découvrir.

Mais même lorsque cette rébellion d'alcôve n'est pas exploitée, comme dans le film de Corbiau *Farinelli* (1994), ce n'est que pure convention. Depuis l'époque même de Farinelli, pratiquement toutes les générations s'inquiètent et se posent des questions sur sa sexualité (comme sur celle des autres castrats) ; en outre, les biographies traitant de sa vie et de sa voix ont toujours été truffées d'anecdotes et de péripéties sur ses femmes. Il s'agissait peut-être d'opérer une diversion nécessaire à la grandeur irrésistible de son art, jugé comme absolument incroyable même par ses rivaux. Il a été "divinisé", non seulement par l'Anglaise hystérique criant parmi les spectateurs telle que l'a peinte William Hogarth, mais par bien d'autres encore. Les aspects anecdotiques de son étrange carrière – protagoniste d'opéra dans les grandes villes, officier de la chambre royale espagnole et gentilhomme campagnard bolognais – ont dû rassurer ceux qui risquaient de mourir d'admiration en l'entendant. Les légendes sur sa collaboration orageuse avec son frère aîné Riccardo Broschi reposent sur des commérages d'époque. Ce qui est vrai dans tous ces contes, c'est probablement l'histoire d'une rupture de plus en plus évidente entre le domaine de l'art et celui de la vie courante, et celle des relations économique-artistiques toujours plus difficiles.

Depuis les années 1960, la voix de castrat attire particulièrement la critique musicale : en faisant des recherches pour essayer de retrouver “la voix” dans les témoignages du passé, on a tenté de faire revivre une imminence subjective de l’art qu’on croyait perdue dans les dédales de la technologie et de la rationalisation, et exorcisé à cette occasion les auteurs ou les formes artistiques. La subjectivité pure en art, hors de toute influence, la *fata morgana* de l’idéaliste est peut-être effectivement apparue à ceux qui ont entendu Farinelli de son vivant, fermant les yeux lorsqu’il était sur scène et jouait maladroitement – prêts à oublier la musique, les mots, le drame et le prix des billets pour entrer dans l’univers magique de cette voix sans grain et asexuée. Les monarques espagnols avaient coutume de cantonner la voix de Farinelli dans des représentations *privatissime* (1737-1759) car ils en avaient absolument besoin pour se mettre à l’abri de la réalité.

Comme beaucoup de castrats, Farinelli a porté le nom de son bienfaiteur Farina au lieu de celui de son père (petit fonctionnaire des Pouilles) ; les chanteurs d’opéra étaient le “produit” non seulement de la formation artistique mais plus encore du mécénat. Suivant l’usage napolitain, une fois sa future carrière déterminée par la castration, Farinelli a reçu une éducation musicale et littéraire rigoureuse. Ce choix précoce des objectifs et des efforts qu’ils impliquaient a fait du chant une activité aussi naturelle pour lui que la conduite d’une voiture pour nous.

Il l’a aussi amené à avoir la préséance sur les autres chanteurs, les femmes en particulier, à recevoir des appointements supérieurs, à porter l’épée et à converser avec les rois et les empereurs (ce qu’il faisait d’une façon exquise). Sa voix n’était pas appréciée différemment de celle des autres, elle était simplement ressentie comme plus proche des rêves de l’époque. Un spectateur cultivé a écrit que le jeune Farinelli chantait “dans le style de Faustina Bordoni” (la plus célèbre prima donna des années 1720), “encore mieux”. N’était-ce pas néanmoins une question de goût ? Sur le plan matériel, le monopole et le succès public de la voix de castrat (c’est-à-dire une voix de jeune garçon protégée pendant un certain temps du vieillissement naturel) reposaient essentiellement sur l’investissement financier et pédagogique qui lui était consacré. Cela rapportait également à d’autres. Entre

1722 et 1730 environ, Nicola Porpora pouvait vendre davantage d'opéras s'il était prévu que son élève chante dans ses ouvrages ; entre 1728 et 1734 environ, Riccardo Broschi a bénéficié de conditions analogues. Dans une lettre de 1740, découverte par Carlo Vitali, Farinelli a envisagé un arrangement familial avec son frère : il financerait ce qu'il faudrait pour faire vivre *deux* familles, en faisant épouser à Riccardo une femme de son choix, le choix de Farinelli, et assurerait l'avenir de "son sang" en léguant sa fortune à la progéniture de cette femme. Le caractère patriarcal de cette idée a échappé à ceux qui ont travaillé sur ce sujet. Elle montre que même Farinelli était une victime : l'affirmation selon laquelle un castrat était tout sauf un homme relevait d'une idéologie patriarcale obsédée par la procréation et l'héritage masculins.

En faisant des recherches sur le répertoire, le personnage scénique et l'image publique de ce formidable artiste tout au long de sa carrière lyrique (1720-1737), on est étonné de constater à quel point il correspond précisément à la conception esthétique de l'*opera seria* de l'époque. Il adhère totalement au militarisme, à la "galanterie", à la nostalgie pastorale et à la sentimentalité de boudoir de ses auditoires d'opéra. Mais quelles étaient ses véritables spécialités ?

La célèbre anecdote rapportée par Charles Burney selon laquelle, à l'âge de dix-sept ans, Farinelli a rivalisé dans un air d'opéra avec un trompettiste soliste réputé, ne peut être prouvée aujourd'hui, car la musique qu'il chantait à cet âge n'existe plus en totalité. Toutefois la compétition improvisée ou préméditée avec des instruments spécifiques a toujours fait partie de sa personnalité. Des solos de trompettes et de cors, de cordes en sourdines, de flûtes, de hautbois et même de basson rivalisent avec ses lignes vocales ; et surtout, les compositeurs ont pris l'habitude d'écrire des tutti pour grand orchestre qui accompagnent souvent ses longues coloraturas "en s'opposant à lui", afin de mettre en vedette sa puissance physique. Les coloraturas elles-mêmes se présentent rarement sans justification textuelle. Farinelli savait composer et, dans ses propres œuvres, il suivait généralement les règles sur la façon de poser les voyelles et les accents. Il ajoutait également de longues coloraturas à l'aria de Giacomelli *Quell'usignolo* (n°11) précisément sur les mots qui avaient des

fonctions expressives et imagées : “innamorato”, “canta”, “crudeltà” et bien sûr “usignolo” (oiseau). Les plus beaux détails sont des passages en forme de gammes ascendantes lorsque “usignolo” revient pour la deuxième fois. Farinelli traite la pousse technique comme une illustration de la nature, une invitation sentimentale et métaphorique aux humains à s’identifier à l’oiseau virtuose. L’“empathie” est le thème explicite de la section centrale de l’aria, où l’oiseau solitaire entend enfin un écho compatissant ; Farinelli chante alors des figures spéciales sur “cantando” et sur “risponde”. Son registre grave (si naturel) se déploie sur le mot imagé “ombroso” (le bois “ombragé”). L’air de l’oiseau appartenait au rôle d’Épithide confié à Farinelli dans l’opéra *Merope* (1734). Une menace de mort plane sur le jeune héros, menace émanant de sa propre mère : elle le prend pour un étranger qui a assassiné son vrai fils. On pourrait bien qualifier de diversion ornementale l’écoute des passions des oiseaux dans des circonstances aussi aliénantes.

Dans ses premiers rôles, le jeune et beau Farinelli s’est souvent produit déguisé en femme, particulièrement à Rome, où la gent féminine n’était pas admise sur les scènes publiques. Les rôles masculins étaient tenus par des castrats plus âgés et par des ténors. À Naples, Carlo a ensuite chanté plus souvent des rôles masculins, jeunes bergers, amoureux ou bien l’un des deux frères amoureux de la même jeune fille, l’autre frère, plus fort, étant joué par un castrat plus âgé. En raison d’un penchant sentimental pour la féminité ou pour la jeunesse, il devint habituel de lui attribuer toujours les mêmes rôles. Toutefois, parmi les exceptions intéressantes, on peut citer le rôle de Bérénice dans *Farnace* (Rome, 1724) de Leonardo Vinci, une vieille reine despotique qui cause pratiquement la perte des jeunes amants ; et le rôle héroïque de Cléopâtre dans une serenata de Johann Adolf Hasse (1725), qui n’était pas destinée à la scène, et où la célèbre contralto Vittoria Tesi chantait le rôle de Marc-Antoine. Par la suite, Tesi s’est souvent produite avec Farinelli et leur amitié a duré toute leur vie. Une “gémellité” volontaire et un amour réciproque l’ont lié au poète Pietro Metastasio (Métastase, 1698-1782) dont il est devenu, à la fin de sa vie, un partenaire toujours compréhensif en matière artistique, sinon dans la vie.

Farinelli a joué à la perfection beaucoup de rôles de frère. Ces rôles se sont tout d'abord présentés lorsqu'un autre castrat célèbre chantait également dans l'opéra, par exemple ses amis plus âgés et rivaux Gizzi, Bernacchi ou Carestini. On constate une "percée" dans la renommée de Farinelli avec l'opéra de Capelli, *I fratelli riconosciuti* ("Les Frères retrouvés" ; Parme, 1726), où Farinelli, dans le rôle de l'innocent Nicomède, surpasse en générosité l'intrigant Attalo (Carestini). Alors que l'étendue vocale et la difficulté des deux rôles frères se valent à peu près, la vertu morale de Nicomède rayonnait dans les arias plus douces. À la fin, les frères, qui viennent de se retrouver, chantent un duo, "Oh Dieu, la voix de mon propre sang me parle". Cette idée de distribution a été reprise dans *Nicomede* de Torri (Munich, 1728, même intrigue qu'en 1726) et, avec un succès considérable, dans *Antigona* (Bologne, 1727) d'Orlandini, *Medo* (Parme, 1728) de Vinci et *Siroe* (Bologne, 1733) de Hasse ; dans ces trois derniers ouvrages, le "frère" ou rival de Farinelli était Antonio Bernacchi.

Farinelli s'est produit pour la première fois à Venise au carnaval de 1729, où il a remporté un succès extraordinaire, portant ainsi atteinte aux recettes de la compagnie rivale (et à sa codirectrice Faustina Bordoni). Tout ceci en dépit du fait que, dans *Catone in Utica* de Leo, Farinelli ait reçu un rôle mal distribué, celui d'un simple confident (Arbace), et que plusieurs arias aient dû être empruntées à d'autres de ses rôles pour lui rendre celui-ci acceptable.

Dans *Idaspe* de Riccardo Broschi, le protagoniste ('Nicolino' Grimaldi) se déguise en Maure pour se rapprocher de sa bien-aimée Bérénice, qui, avec Mandane, la princesse mère captive, est à la merci du roi perse Artaxerxès. L'ami d'Idaspe, Dario (Farinelli), choisit de sauver sa bien-aimée Mandane par la guerre et se déguise en général mède. Par la suite, il se révèle être le jeune frère du roi Artaxerxès (rôle chanté par un ténor), si bien que tout se termine dans la paix avec un double mariage. À la conclusion de l'acte I, l'aria de Farinelli, *Qual guerriero in campo armato* (n°3), était son plus célèbre cheval de bataille, un modèle de vitesse et d'agilité vocale, noté avec de nombreux changements de clef superflus pour insister sur sa tessiture gigantesque (sol² – do⁵). La section principale est assez longue

(108 mesures) ; toutefois, la section centrale repose sur un texte plus court et est extrêmement brève (12 mesures) ; elle est juste assez longue pour respirer. C'est le cas dans beaucoup d'arias de Farinelli, où paroles et musique ont été écrites à son intention. À l'acte II, Mandane dit à Dario qu'elle ne peut l'aimer car elle souhaite devenir reine en épousant Artaxerxès. L'amoureux désespéré s' imagine comme une ombre au bord du fleuve des Enfers, dans *Ombra fedele anch'io* (n°2). Le genre lugubre de l' "ombra aria" correspondait mal au personnage scénique du chanteur. Ici, il est particulièrement soutenu par une orchestration imagée – un arrière-plan de cors de chasse en notes répétées – et par la magnifique cantilène vocale dans un registre grave, l'une des plus belles réussites de l'équipe de Broschi.

Au même carnaval de Venise de 1730, Farinelli a chanté le rôle du jeune héros Arbace dans un nouveau drame de Métastase, *Artaserse*, mis en musique par Hasse, qui allait devenir la partition la plus diffusée de l'époque. Arbace est soupçonné d'avoir assassiné le roi et il est abandonné de tous, même de son amoureuse Mandane (Francesca Cuzzoni). La sympathie des spectateurs se porte sur le jeune homme qui ne chante qu'amour et désespoir, de préférence en de très longues comparaisons avec la nature. Les arias n°10 (*Per questo dolce amplesso*) et n°9 (*Or la nube procellosa*) sont toutes deux empruntées à la version londonienne de cet opéra, réalisée par Riccardo Broschi et Porpora pour Farinelli lui-même (1734). Indépendamment du chanteur, l'aria *Per questo dolce amplesso* de Hasse était déjà connue comme une "chanson à la mode". Elle était souvent copiée en Fa majeur au lieu du Mi majeur original, pour être plus facilement accessible aux chanteurs amateurs. L'intrigue de cette aria ("le fils accepte de mourir pour sauver son père coupable") et la musique judicieusement sentimentale traduisaient une victoire morale de la jeunesse et de l'innocence sur les intrigues politiques des aînés. Dans cette situation et avec sa voix de jeune garçon qu'il avait préservée, Farinelli émouvait chacun aux larmes. Il maîtrisait également la plupart des autres sentiments dans l'opéra avec tout l'éventail d'airs réunis pour lui. L'air de Porpora *Or la nube* fait partie des exemples les plus exaltants ; c'est un air de triomphe où le futur bonheur amoureux s'exprime par des paraboles météorologiques. La

gigue exaltante de la section principale (faisant penser à *O care parolette* d'*Orlando* [1733] de Haendel) contraste avec un élégant menuet de mode mineur en guise de section centrale, qui se retourne sur des problèmes du passé.

L'un des jeunes héros les plus fiers, selon les critères du livret métastasien, est le prince parthe Farnaspe dans *Adriano in Siria*, représenté à Venise en 1733. Le réviseur du livret Lalli et le compositeur Giacomelli ont dû cette fois se mettre en quatre pour satisfaire Farinelli avec des situations et des arias d'une conception nouvelle. Elles sont toutes du genre sentimental, ou des évocations de la nature dans un style très grandiose ; le seul texte d'aria original conservé du livret de Métastase est une aria "affettuoso", *Se non ti moro al lato*. La sicilienne également chargée d'émotion *Mancare, Dio, mi sento* (n°4), adieu de l'amoureux trahi, est d'une beauté langoureuse rarement surpassée dans le répertoire de Farinelli. Pour nous, cette pièce a une intonation schubertienne ; pour les contemporains de Farinelli, elle avait peut-être une connotation folklorique. La sobriété du vocabulaire musical requiert toutefois une excellente maîtrise de la respiration et une excellente intonation.

À Londres, scène des plus grands triomphes de Farinelli (1734-1737), on a écrit davantage d'opéras en pensant à lui que jamais auparavant – quinze en trois saisons seulement. Ceci montre également l'ampleur économique particulière de l'entreprise qui a fait faillite après son départ. La distribution de ces œuvres mérite attention. Farinelli a repris ses rôles d'innocents persécutés ou de frères rivaux : Epitide, Siroe, Arbace, Siface (*Mitridate*) et Alceste (*Demetrio*), ainsi que celui de Farnaspe empreint de sentimentalisme. Il s'est également produit à quatre reprises en demi-dieu ou en berger : dans le rôle d'Imeneo, le jeune dieu qui préside au mariage (*Imeneo*, 1736), dans celui d'Acis (*Polifemo*, 1735), dans celui du berger Brunalto (*Sabrina*, d'après *Comus* de Milton, 1737), et dans celui d'Orphée (*Orfeo*, 1736). Ce dernier rôle a suscité des réactions négatives, en partie parce que l'opéra n'était qu'un pastiche – mais c'était également le cas de cinq ou six autres. Il n'y a pas grand-chose à reprocher à cet opéra si l'on tient compte du goût de l'aristocratie anglaise pour la pastorale. Le récitatif et l'aria

d'Acis dans *Polifemo, Oh volesser gli Dei... Dolci freschi aurette grate* (n°8) est un joyau de simplicité bucolique dû à la plume de Porpora, surtout dans la section centrale “Fronde tremule sussurranti”, un menuet dans le mode mineur avec un accompagnement imagé de cordes. *Dall'amor più sventurato* (n°1) d'Orfeo est une “aria au dénouement heureux”, mais beaucoup plus intéressante que *Or la nube procellosa* (n°9) qui commence simplement comme un menuet avant de virer à la réjouissance et à l'animation. Cette aria requiert une compétence particulière de la part de l'interprète, non pas en matière de tessiture ou même d'intonation, mais d'ornementation, essentiellement les trilles, les rythmes pointés et les longues appoggiaturas. La pièce est une sorte d'hommage au goût du plaisir des mécènes britanniques de Farinelli, plutôt conservateurs, dont faisait notamment partie le prince de Galles Frederick. Haendel devait probablement écouter dans une loge secrète. S'il avait réussi à engager Farinelli dans sa troupe (comme il avait tenté de le faire en 1729), il aurait peut-être composé pour lui dans le style farinellien de Porpora. Ou n'était-ce pas de toute façon ainsi que Haendel composait ?

Traduction Marie-Stella Pàris

Il n'y a plus de castrats : et maintenant ?

par René Jacobs

I

Jusqu'à une date avancée du XIX^e siècle, il allait encore de soi que le compositeur d'une pièce vocale tienne compte des qualités individuelles des chanteurs dont il disposait. Un air était le résultat d'une sorte de "fusion symbiotique" (Thomas Seedorf, article "Chanter" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*). Les airs enregistrés sur ce CD furent écrits sur mesure pour Farinelli, et pour reprendre l'expression de Mozart dans une lettre de 1778, "allaient au chanteur aussi exactement qu'un vêtement bien coupé". Ils permettent de broser un portrait vocal de Farinelli qui, nous l'espérons, le montrera non seulement comme un acrobate de la voix, mais aussi comme un artiste qui savait toucher le cœur de ses auditeurs. Une version pour clavier en a été publiée en 1923 par Franz Haböck, qui a consacré sa vie à des recherches sur les castrats et a encore connu personnellement les derniers d'entre eux attachés à la Chapelle Sixtine. Son ouvrage, *Die Gesangskunst der Kastraten*, complété par les travaux plus récents de musicologues comme Sylvie Mamy et John Rosselli, nous en apprend beaucoup plus long sur ce sujet fascinant que les innombrables romans et scénarios qui, suscités sans doute par la renaissance de l'opéra baroque et du falsettisme, ont vu le jour depuis les années soixante-dix. Le présent enregistrement a bénéficié de l'assistance musicologique du professeur Reinhard Strohm, qui nous a procuré des fac-similés de partitions d'opéra manuscrites conservées à Vienne, Münster et Bruxelles.

Les compositeurs de ces airs étaient eux-mêmes des chanteurs chevronnés ; ils maîtrisaient à la perfection l'instrument de la voix humaine, au point de pouvoir donner des leçons de chant, soit de façon occasionnelle, soit professionnellement comme Porpora. À leur époque, on ne considérait pas que l'essence d'une composition vocale "résidât dans la partition écrite ; elle ne se réalisait que dans

l'exécution, ce qui conférait au chanteur le rang d'un co-créateur" (T. Seedorf). Il semble que l'autorité co-créatrice de Farinelli ait été parfois si grande qu'un compositeur comme Riccardo Broschi, son frère, fût en danger d'être ravalé au rang de simple auxiliaire.

Même au ^{xx} siècle, nous connaissons des cas de collaboration étroite entre un compositeur et un chanteur : Francis Poulenc et Pierre Bernac, Benjamin Britten et Peter Pears, Aribert Reimann et Dietrich Fischer-Dieskau. Ces interprètes ont une discographie abondante, et leurs exécutions ont servi de modèle à d'autres chanteurs. Mais comment chantait Farinelli ? Les seuls enregistrements que nous possédons d'un castrat (Alessandro Moreschi, 1902-1904) ne nous sont pas d'un grand secours...

II

On sait que la voix de castrat représentait "l'assouvissement symbolique de fantasmes androgynoïdes" (T. Seedorf), mais on oublie souvent que le *contralto* féminin, spécialisé dans les rôles travestis, était également une voix "androgyne" très appréciée. Il arrivait même que le public d'un opéra baroque vît ses fantasmes doublement sublimés, quand un castrat paraissait dans un rôle féminin et une *contralto* dans un rôle masculin, comme par exemple dans la "sérénade dramatique" de Hasse *Marc'Antonio e Cleopatra* (1725), où Farinelli, âgé de vingt ans, chantait Cléopâtre et Vittoria Tesi, un peu moins jeune, Marc-Antoine ! L'engouement du public pour ces voix "hermaphrodites" utilisées comme un "instrument en apparence détaché du corps" (Thomas Seedorf) témoigne d'une "prédilection pour l'artifice et la stylisation" caractéristique des ^{xvii} et ^{xviii} siècles ainsi que de "l'effet irrésistible de cette esthétique du merveilleux constitutive du baroque" et de la "fascination exercée par une conception anti-réaliste du théâtre" (Rodolfo Celletti, *Geschichte des Belcanto*, 1989). L'art de Farinelli, avec sa parfaite maîtrise d'une virtuosité si grande qu'elle en devient "inhumaine", ses trilles impeccables, ses portamenti "pudiques", et celui d'un Enrico Caruso chez qui les sanglots et les coulés véristes remplacent les ports de voix, sont séparés par un abîme où se

lit, comme dirait Rossini, “tout le déclin du chant” : le bel canto opposé à l’anti-bel canto. Le terme de bel canto fut inventé dans le premier tiers du XIX^e siècle pour désigner un style qui appartenait déjà au passé et dont l’esthétique avait été marquée d’une empreinte décisive par Farinelli et nombre de ses collègues. Si nous voulons savoir comment chantait ce prodige vocal, nous devons demander aux ouvrages théoriques du XVIII^e siècle ce que l’on entendait à l’époque par *ben cantare* : une expression recherchée à l’extrême – que des oreilles modernes, accoutumées à moins de raffinement, pourraient trouver affectée – sur une solide technique de chant.

III

“L’art d’exprimer les gradations les plus ténues, de différencier le son de la façon la plus subtile, de faire sentir les nuances les plus impalpables, d’enchaîner, suspendre, augmenter, ou diminuer sa voix ; la vitesse, la fougue, la force, les dénouements inattendus, la variété dans les modulations, l’habileté dans les appoggiatures, les passages, les trilles, les cadences... ; le style raffiné, précieux, recherché, policé, l’expression des plus douces passions poussée à un degré de vérité suprême ; sont autant de miracles produits par le ciel d’Italie, et que peu de chanteurs encore en vie pratiquent à la perfection.” Voilà ce qu’écrivit en 1783 Stefano Artega à propos d’un style de chant déjà sur son déclin, et qui était celui de Farinelli. Ce bel canto était notamment fondé sur une voix qui devait avoir “une sonorité ample et puissante dans les basses, réservée dans le médium, et de plus en plus douce dans les registres aigus”, ainsi que le prescrivait dès le Moyen Âge Conrad von Zabern (*De modo bene cantandi*, 1474). Cet idéal, bien éloigné d’une conception “moderne” obnubilée par les aigus brillants, ne cessera d’être invoqué jusqu’à la fin du XVIII^e siècle, par exemple par Johann Adam Hiller, cantor de Saint-Thomas à Leipzig, mais aussi pédagogue compétent, qui n’autorisait les aigus aux jeunes chanteuses que lorsque “les notes basses étaient pleines et rondes, le chant se faisait plus doux en montant vers les aigus, pour éviter de forcer la voix... gagner un degré dans les basses vaut mieux que d’en gagner deux dans les aigus qui sonnent comme

le sifflet d'un oiseau." (*Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, 1780). On considérait que l'une des missions les plus importantes d'un professeur de chant (au XVIII^e siècle, c'étaient souvent des castrats comme Tosi, Bernacchi, Mancini) était d'obtenir la fusion d'un registre de poitrine éclatant avec un registre de tête plus doux, aux sonorités plus délicates. "La voix de castrat idéale était une synthèse des deux registres, dont les caractères spécifiques étaient disponibles dans toutes les tessitures." (T. Seedorf). Bien que les falsettistes soient souvent employés comme substituts des castrats, il n'en existe de nos jours pas un seul qui possède cette voix de poitrine vigoureuse et rayonnante qu'on peut encore entendre dans l'enregistrement (1902 et 1904) d'un des derniers castrats de la Chapelle Sixtine, Alessandro Moreschi, dont pourtant le style ne présente pratiquement aucun rapport avec celui d'un Farinelli.

IV

Depuis la renaissance de l'opéra baroque au XX^e siècle, les parties prévues pour les castrats sont de plus en plus souvent confiées à des voix de faussets masculines, abusivement baptisées "contre-ténors". Les falsettistes sont des hommes adultes capables de chanter "comme des femmes", incarnant ainsi les "fantasmes androgynoides" d'un certain public. Mais combien de nos modernes falsettistes spécialisés dans l'opéra baroque correspondent-ils à l'idéal du bel canto classique tel qu'il a été défini plus haut ? La réponse à cette question doit être nuancée. Dans la tessiture d'alto, en substitut de castrats altos comme Senesino (le Giulio Cesare de Haendel), quelques rares "contre-ténors" se rapprochent imparfaitement de cet idéal. Ce qui leur manque est une basse vraiment sonore permettant une prononciation intelligible et naturelle dans les récitatifs, qui sont toujours écrits dans une tessiture basse ; mais la personnalité et l'imagination peuvent pallier cette lacune. En revanche, dans les tessitures plus élevées, pour remplacer les castrats sopranos comme Farinelli, il n'en est malheureusement aucun qui comble le souhait exprimé par Hiller : que les basses soient pleines et rondes, mais les aigus attaqués en douceur, sans forcer, et capables de modulations.

Comment le goût de l'époque réagissait-il devant les falsettistes qui se produisaient sur une scène d'opéra ? (À l'église, ils étaient admis par tous.) Donald Burrows, qui a étudié les rôles de castrats dans les opéras londoniens de Haendel ("Problèmes et esquisses de solutions", in *Haendel au théâtre*, 1988), remarque que chez Haendel, les parties de castrats, lorsque ceux-ci faisaient défaut, étaient souvent tenues par des femmes, jamais par des contre-ténors (auxquels il a dédié de superbes parties dans ses oratorios dramatiques). Il ne faudrait pas non plus oublier que, dès la fin du xv^e siècle, dans les églises, les falsettistes, dont la voix semblait de plus en plus artificielle, cédaient souvent la place à des castrats, *soprani naturali*, mieux à même de chanter la voix supérieure *tenera ac sonora voce*, comme l'exigeait Hermann Finck en 1556 dans sa *Practica Musica*, et d'articuler le texte de façon intelligible.

À la fin du xviii^e siècle, les castrats sont de plus en plus fréquemment remplacés par des femmes en travesti, très rarement – et seulement dans les parties d'alto ! – par des falsettistes ; dans la période tardive, alors que les castrats se faisaient rares, le recours aux mezzo-sopranos féminins dans les emplois de jeunes premiers et les rôles héroïques se généralisa progressivement. Au début du xix^e siècle, les Italiens appelaient, non sans humour, une chanteuse spécialisée dans les travestis *contralto musico*.

V

Musico était un euphémisme répandu dans l'Europe entière pour *castrato* ou *evirato*. Quand par exemple dans la nouvelle de Balzac intitulée *Sarrasine* (1830) un jeune sculpteur parisien passionné tombe éperdument amoureux de la prima donna au cours d'une soirée d'opéra à Rome (il voit en elle la parfaite incarnation de la féminité...), et apprend beaucoup trop tard qu'elle, la Zambinella, est en réalité un castrat – il aurait pu savoir "par quelles créatures les rôles de femme sont remplis dans les États du pape" – le terme *castrato* n'est jamais prononcé, et le mot révélateur de *musico* n'est utilisé qu'une seule fois.

C'est un *contralto musico* qui chantait le rôle titre dans le *Tancredi* de Rossini donné à Venise en 1813 : une mezzo-soprano aux basses pleines et rondes et aux aigus aériens comme les aimait J.A. Hiller au xviii^e siècle et douée, bien sûr, d'une

exceptionnelle *agilità* – une voix, par conséquent, qui rappelait celles des castrats en voie de disparition. Il est aussi très intéressant de constater qu’outre les femmes, certains ténors à la tessiture très aiguë se firent une spécialité de remplacer les castrats ; ainsi Giovanni David, dont la technique – notamment l’emploi excessif du *falsetto* par lequel il prétendait s’approcher de la voix d’alto – fit l’objet de nombreuses critiques : on le traitait par dérision de *tenore contraltiggiate*. Il arrivait même que cette transgression des limites naturelles de la voix fût ridiculisée, ainsi par Florian Gassmann dans une parodie intitulée *L’Opera seria*, opéra-bouffe donné à Vienne en 1769, et qui comporte un rôle extrêmement aigu noté partiellement en clef d’alto, partiellement en clef de ténor, destiné au *primo uomo* Ritornello, vaniteux obstiné à chanter plus haut que son larynx. Si l’usage excessif du fausset par des ténors virtuoses comme David était critiqué – l’un de ses contempteurs était Stendhal, admirateur inconditionnel des derniers castrats célèbres Crescentini et Velluti – avec quelle sévérité n’aurait-on pas condamné en ce début du XIX^e siècle, alors que l’écho des voix de castrats vibrait encore dans les oreilles et dans les cœurs, les falsettistes qui s’approprient aujourd’hui les rôles de castrats ? Et Stendhal n’aurait-il pas été consterné à l’audition de ces timbres synthétiques que les techniques modernes fabriquent en mixant une voix de soprano et une voix de contre-ténor, tel celui qu’on peut entendre sur la bande sonore du film consacré par Gérard Corbiau à Farinelli (1994) – espèce de chimère sortie tout droit du laboratoire de Frankenstein ?

VI

“Farinelli avait une voix de soprano éclatante, moelleuse, pleine, claire, égale, dont la tessiture s’étendait alors du la^2 au $ré^3$, mais qui, quelques années plus tard, avait gagné quelques degrés dans le grave sans en perdre aucun dans l’aigu : si bien que dans de nombreux opéras, un seul air, le plus souvent un adagio, avait été écrit pour lui dans le registre de contralto et tous les autres dans le registre de soprano. Son intonation était d’une justesse impeccable, son trille élégant, sa poitrine tenait le souffle avec une vigueur exceptionnelle et sa gorge était très agile, si bien qu’il

produisait les intervalles les plus éloignés rapidement, avec une facilité et une sûreté extrêmes... Il montrait beaucoup d'invention quand il improvisait les ornements de l'adagio ; le feu de la jeunesse, son grand talent, la faveur du public et la virtuosité de sa gorge l'incitaient parfois à les prodiguer de façon excessive." Pour comprendre cette description que Johann Joachim Quantz, dans son autobiographie (in Friedrich Wilhelm Marpurg, "*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*", 1755), donne de la voix et de l'art de Farinelli, on peut se laisser envoûter par les deux morceaux de bravoure quasi exhibitionnistes que sont *Qual guerriero* et *Quell'usignolo* : le premier d'une arrogance belliqueuse, véritable tour de force dans le *cantar di sbalzo*, l'exécution des "intervalles les plus éloignés", qui exige selon Mancini une *voce robusta, sonora, agile e ricca di profondi gravi ed acuti* ; le second, plainte enamourée du rossignol dont chacune des nombreuses notes "prodiguées de façon excessive" exhale la mélancolie. Notre *contralto musico*, Vivica Genaux, chante la reprise avec les ornements fixés par Farinelli lui-même – l'usage allemand les traitait à l'époque de "variations (ou ornements) arbitraires" – mais il ne faudrait pas oublier ce que Stendhal écrivait d'un air chanté par Crescentini : "Jamais un maestro, quelque habile que vous vouliez le supposer, n'arriverait à fixer l'*infiniment petit*, qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, infiniment petit qui change d'ailleurs selon l'état de la voix du chanteur, et le degré d'enthousiasme et d'illusion dont il est animé." (*Vie de Rossini*, 1824). Tout air à reprise écrit pour Farinelli était prétexté à une ornementation improvisée toujours renouvelée, un squelette qui réclamait la co-création de l'interprète. Dans l'esprit de Quantz, les "ornements arbitraires" de Farinelli dans les mouvements lents ne sont pas vain étalage de virtuosité, mais l'expression même de l'art du bel canto.

VII

De nombreuses sources mentionnent la pratique de l'ornementation au XVIII^e siècle. Les "*Sechs italienische Arien verschiedener Componisten, mit der Art sie zu singen und zu verändern*" publiés par Johann Adam Hiller en 1778, ont servi de

modèle aux ornements enregistrés ici par Vivica Genaux. Certains d'entre eux sont dus à la plume de Johann Adolf Hasse, compositeur favori de Farinelli. En ce qui concerne les cadences, nous nous en tenons aux règles énoncées par le même Hiller dans son *Instruction sur la manière de chanter mélodieusement* : une cadence doit être juste assez longue pour pouvoir être chantée d'un seul souffle (Farinelli lui-même pêche contre cette règle dans les sept cadences d'une longueur inusitée dont il a doté *Quell'usignolo*, et qui témoignent de sa tendance, si souvent blâmée, à faire de son chant un but en soi) ; elle doit se référer au caractère (*affetto*) de l'air et utiliser "certains beaux passages de l'air lui-même". Et Quantz d'ajouter qu'elle doit surprendre par quelques notes étrangères à la tonalité de base et se terminer par un trille parfait.

Au XVIII^e siècle, un chanteur inexpérimenté pouvait sans fausse honte se faire aider dans l'élaboration des ornements de la reprise. C'est ainsi que Haydn a fixé des versions enrichies de deux airs de son oratorio *Il ritorno di Tobia* ; quant aux ornements dont Mozart a doté un air de Johann Christian Bach, ils montrent sans nul doute encore plus de sensibilité et de goût que n'importe quelle "variation arbitraire" inventée par Farinelli. Le chanteur moderne a tout intérêt à s'inspirer de ces embellissements écrits. Ce qu'on entend aujourd'hui sur les scènes d'opéra en fait de reprises ornées est trop souvent d'une affligeante banalité, mortellement ennuyeux et surtout inesthétique : quand, dans une cadence conclusive, le chanteur reprend plusieurs fois son souffle et termine sur un cri aigu sans même avoir fait entendre un seul trille réussi – ornement obligé à l'époque de Farinelli –, il est peut-être assuré de l'ovation d'une partie du public, mais il aura en même temps atteint des sommets dans la vulgarité.

Le public de Farinelli s'attendait à ce qu'il renouvelle constamment ses interprétations, variant à chaque fois les "manières" : certains amateurs assistaient à toutes les représentations d'une même production ! Un disque n'offre pas les mêmes possibilités : il faut choisir une version. Mais même ainsi, ces notes follement prodiguées, pour peu qu'elles soit chantées avec autant de sensibilité que de rigueur technique, seront à même non seulement de stupéfier l'auditeur, mais aussi – par exemple avec un air comme *Ombra fedele* de Broschi – de l'émuvoir profondément.

Page de droite :
Jacopo Amigoni,
Farinelli, 1735.
Stuttgart, Staatsgalerie.
akg-images.

Traduction Brigitte Hébert



Who is Farinelli?

by Reinhard Strohm

Carlo Broschi detto Farinelli (1705-1782), the great singer whose art was a revelation to his contemporaries, continues to fascinate. In fact, public and scholarly interest in the man – not necessarily in his music – has increased since about 1970. He is becoming a standard attraction to historical voyeurism, along with such figures as Giacomo Casanova or the Marquis de Sade. Although Farinelli once remarked in a letter that, sadly, he was not to enjoy marital pleasures, we insist on making a sex symbol of him, in the same manner as we are expected to do with pop stars. And, while we are doing this, we can also give the lie to teachers and parents whose ‘no-no’ policies and insistence on the purely ‘cultural’ in the tradition have invidiously deprived us of all pleasure in learning about it.

But even where this bedroom rebellion is not treated in an exploitative way as in Corbiau’s Farinelli film (1994), it is pure convention. Virtually all generations since Farinelli’s own time have wondered and worried about his sexuality (along with that of other castrati), and the biographies of his life and voice have always been laced with anecdotes and incidents about his women. Probably, this was a necessary diversion from the overwhelming greatness of his art which even his competitors judged to be beyond belief. He was styled a ‘god’ not only by the one hysterical Englishwoman shouting from William Hogarth’s crowd of Farinelli spectators, but by many. The anecdotes about his strange career, from metropolitan opera protagonist to officer of the Spanish royal chamber and Bolognese country gentleman, had to comfort those who were in danger of hearing him and dying of admiration. The legends about his troubled collaboration with his elder brother Riccardo Broschi are founded on the gossip of his own age. What is true about all those tales is probably the history of an increasing, astonishing separation of the realms of art and common life, and of a growing problem in the economic-artistic relationship of the genders.

The voice of the castrato has been a particularly coveted item in cultural criticism since the 1960s: by searching for ‘the voice’ in past utterances, critics have attempted to restore a subjective immediacy of art which they believed lost through modern technology and rati-on-alisation. At the same time they excoriated authors or artistic forms. Pure, unmediated subjectivity in art, the idealist’s *fa-ta morgana*, may indeed have occurred to those who heard Farinelli live, as they closed their eyes to his stage appearance and clumsy acting – and prepared to forget music, words, drama and ticket prices to enter the magic realm of this grainless, sexless voice. The Spanish monarchs used to shut Farinelli’s voice away in *privatissime* performances (1737-1759) because they absolutely needed it as a shelter from reality.

Like many castrati, Farinelli carried the name of his benefactor Farina instead of that of his father (a petty government official from poor Apulia); opera singers were ‘products’ not only of artistic training but even more of patronage. Following Neapolitan convention, Farinelli was rigorously educated in music and letters as soon as castration had determined his future career. This early focusing of goals and efforts made singing as natural an activity to him as is driving a car to you and me. It also conditioned him to take precedence over other singers, especially women, to take bigger salary shares, to wear a sword and converse with kings and emperors (which he did exquisitely). His voice was not appreciated in a separate fashion from that of others, it was simply felt to be closer to the dreams of the age. One educated spectator wrote that the young Farinelli sang ‘in the style of Faustina Bordoni’ (the most celebrated prima donna of the 1720s), ‘only better’. But was that not a question of taste? In the world of ‘facts’, the monopoly and public acclaim of the castrated voice (i.e., a boy’s voice temporarily sheltered from natural ageing) mainly rested on the financial and educational care invested in it. This voice made money for others too. In c.1722-30, Nicola Porpora could sell more of his operas if his pupil was to sing in them; in c.1728-34, Riccardo Broschi benefited from similar arrangements. In a letter of 1740 discovered by Carlo Vitali, Farinelli considered a family arrangement with his brother: he

would finance a living for *two* families, making Riccardo marry a woman of his, Farinelli's, choice, and would secure the future of 'his blood' by bequeathing his wealth to her offspring. The patriarchal character of this thought has not been recognised by those who elaborated on the theme. It shows that even Farinelli was a victim: the very claim that a castrato was anything other than a man was dictated by a patriarchal ideology obsessed with male procreation and inheritance.

In researching this formidable artist's repertory, stage *persona* and public image throughout his operatic career (1720-37), one is amazed how precisely he fits into the aesthetic outlook of contemporary opera seria. He endorses the militarism, the *galanterie*, the pastoral nostalgia and the boudoir sentimentality of his opera audiences to the dot. Let us consider, however, where his true specialities lay.

The famous anecdote reported by Charles Burney that the 17-year old competed in an opera aria with a famous solo trumpeter cannot entirely be substantiated today, because not all the music which he sang at that age is extant. But improvised or premeditated competition with particular instruments was always typical of him. There are solo trumpets and horns, muted strings, flutes, oboes, even solo bassoon parts competing with his vocal lines; above all composers became used to writing full orchestral tutti 'against him' in the score, often accompanying his long *colorature*, to show off his physical power. The *colorature* themselves are rarely thrown in without textual justification. Farinelli knew how to compose and in his own pieces by and large followed the rules about the placement of vowels and accents. He also added lengthy *colorature* to Giacomelli's aria *Quell'usignolo* (no.11) over precisely those words that had expressive and pictorial functions: 'innamorado', 'canta', 'crudeltà' and of course 'usignolo' (bird). The nicest detail is his upwardly mobile scale-passages at the second mention of 'usignolo'. Farinelli treats the technical feat as an illustration of nature; it sentimentally and metaphorically invites humans to empathise with the virtuoso bird. 'Empathy' is the explicit theme of the middle section of the aria, where the lonely bird at last hears a compassionate echo, and Farinelli sings special figures on 'cantando' and on 'risponde'. His low register (B natural) is deployed for the pictorial word

'ombroso' (the 'shadowy' wood). The bird-aria belonged to Farinelli's role as Epitide in the opera *Merope* (1734). The young hero is under threat of death from his own mother, who thinks he is a stranger who has murdered her real son. To listen to the passions of birds under such alienating circumstances may well be called an ornamental diversion.

In many early roles, the young and good-looking Farinelli appeared in female disguise, particularly in Rome, where women were not allowed on the public stage. The male roles were taken by older castrati and tenors. At Naples, Carlo more usually sang male roles at that time, young shepherds and lovers, or one of a pair of brothers in love with the same girl, where the other, stronger brother was played by an older castrato. A sentimental indulgence into femininity or youthfulness became a typecasting tradition for him. Interesting exceptions were the role of Berenice in Leonardo Vinci's *Farnace* (Rome, 1724), a domineering old queen who almost ruins the young lovers; and the heroic role of Cleopatra in a non-staged serenata by Johann Adolf Hasse (1725) where the famous contralto Vittoria Tesi sang the part of Marc'Antonio. Tesi often appeared together with Farinelli also later and became a lifelong friend. A voluntary 'twinsip' and mutual love connected him with Pietro Metastasio, the poet (1698-1782), for whom in later years he was an ever-empathetic partner in the arts if not in life.

It is remarkable how many brother-roles Farinelli played. At first, they usually came about when another famous castrato also sang in the opera, for example his older friends and rivals Gizzi, Bernacchi or Carestini. A possible 'breakthrough' of Farinelli's fame is attested in Capelli's opera *I fratelli riconosciuti* (The rediscovered brothers), performed at Parma in 1726, where he as the innocent Nicomede outdoes the scheming Attalo (Carestini) in generosity. While the vocal compass and difficulty of the two fraternal parts was practically equal, Nicomede's moral virtue shone in the softer arias. At the end, the new-found brothers sing a duet, 'The voice, oh god, of my own blood is speaking to me'. This casting idea was repeated in Torri's *Nicomede* (Munich, 1728, same plot as 1726), and with considerable success in Orlandini's *Antigona* (Bologna, 1727), Vinci's *Medo* (Parma, 1728) and

Hasse's *Siroe* (Bologna, 1733); in the last three operas, Farinelli's 'brother' or rival was Antonio Bernacchi.

Farinelli first appeared in Venice in carnival 1729, with extraordinary success; observers noted the damage done to the rival company's box office (and thus to its co-producer Faustina Bordoni). This despite the fact that in Leo's *Catone in Utica*, Farinelli was miscast in a mere confidant's role (Arbace), and several arias had to be imported from his other roles to make the part palatable to him.

The protagonist of Riccardo Broschi's *Idaspe* ('Nicolino' Grimaldi) disguises himself as a Moor to get nearer his beloved Berenice, who with the captured Median princess Mandane is in the power of the Persian king Artaserse. Idaspe's friend Dario (Farinelli) chooses to rescue his beloved Mandane by warlike means and disguises himself as a Median general. Later he turns out to be the younger brother of king Artaserse (sung by a tenor), so that peace and a double wedding can ensue. Farinelli's aria concluding Act I, *Qual guerriero in campo armato* (no.3), was his most widely renowned battle aria, a showpiece of speed and vocal agility, notated with many superfluous clef-changes to demonstrate the enormous range (G – C^{'''}). Its main section is fairly long (108 bars); the middle section, however, has fewer text lines and is extremely short (12 bars), just long enough to take breath. This happens in many Farinelli arias where words as well as music were written for him. In Act II Mandane tells Dario she cannot love him as she wishes to become queen, marrying Artaserse. The desperate lover imagines himself as a shade on the banks of the underworld river, with *Ombra fedele anch'io* (no.2). The lugubrious type of the so-called 'ombra aria' was not germane to the singer's stage *persona*. Here he is supported by especially pictorial orchestration – a background of hunting horns in short repeated notes – and by the beautiful vocal cantilena in a low register, one of the most satisfying achievements of the Broschi team.

In the same Venetian carnival of 1730, Farinelli sang the young hero Arbace in Metastasio's new drama *Artaserse*, set by Hasse, which was to become the most widely circulated score of the period. Arbace is suspected of murdering the king and abandoned by all, even by his lover Mandane (Francesca Cuzzoni). Spectators'

sympathies are heaped onto the young man who sings of nothing but love and despair, preferably in nature similes of considerable expansiveness. Arias no.10 (*Per questo dolce amplesso*) and no.9 (*Or la nube procellosa*) are both taken from the London arrangement of this opera, made by Riccardo Broschi and Porpora to suit Farinelli personally (1734). Hasse's aria *Per questo dolce amplesso* was, independently of the singer, already known as a 'favourite song'. It was often copied in F major instead of the original E major, to be more easily legible for amateur performers. The aria's plot ('son accepts to die to save guilty father') and appropriately sentimental music signified a moral victory of youth and innocence over the political intrigues of the elders. With his sheltered boy's voice, Farinelli moved everyone to tears in this situation. He also dominated most of the other affections in the opera with all the varied songs assembled for him. *Or la nube*, by Porpora, is of an exhilarating species, a triumphant aria for the happy ending, predicting lovers' bliss in meteorological terms. The rousing gigue of the main section (reminiscent of Handel's *O care parolette* in *Orlando*, 1733) is contrasted with a elegant minuet in the minor mode as middle section, looking back to troubles past.

One of the proudest young heroes in the Metastasian libretto canon is the Parthian prince Farnaspe in *Adriano in Siria*, given at Venice in 1733. The libretto reviser Lalli and the composer Giacomelli must have bent over backwards this time to make Farinelli happy with newly-conceived situations and arias. These were all of the sentimental variety, or nature-pictures in the grandest spirit; the only original aria text retained from Metastasio was an 'affettuoso' aria, *Se non ti moro al lato*. The emotionally related Siciliano *Mancare, Dio, mi sento* (no.4), the farewell of the betrayed lover, is of a languishing beauty rarely excelled in the Farinelli repertoire, although many rivals exist. For us the piece has a Schubertian ring; for contemporaries it perhaps had a folkloristic connotation. The restrained musical vocabulary requires, however, excellent breath control and intonation.

In London, the scene of Farinelli's greatest triumphs (1734-37), more operas were written with him in mind than ever before – fifteen in only three seasons. This also indicates the different economic scale of the undertaking which collapsed after his

departure. The casting of these works rewards attention. Farinelli repeated his roles of victimised innocents or rival brothers: Epitide, Siroe, Arbace, Siface (*Mitridate*) and Alceste (*Demetrio*), as well as the sentimentalised Farnaspe. He also appeared four times as a demigod or shepherd: as the young wedding god Imeneo (*Imeneo*, 1736), as Acis (*Polifemo*, 1735), as the shepherd Brunalto (*Sabrina*, after Milton's *Comus*, 1737), and as Orpheus (*Orfeo*, 1736). This last role has attracted negative comment, partly because the opera was a pasticcio only – but so were five or six others. There is little wrong with the opera if we accept the pastoral ideology of the British political classes. The recitative and aria of Acis in *Polifemo*, *Oh volesser gli Dei... Dolci fresche aurette grate* (no.8) is an Arcadian gem from Porpora's pen, especially in the middle section 'Fronde tremule sussurranti', a minuet in the minor mode with pictorial string accompaniment. Orfeo's *Dall'amor più sventurato* (no. 1) is a 'happy-ending aria', but much more interesting than *Or la nube procellosa* (no.9) with its simple minuet-like beginning followed by cheerfulness and excitement. This aria requires particular performing skills – not of range or even intonation but of ornament, mainly trills, dotted rhythms and long appoggiaturas. It is a homage to the Anacreontic consumerism of Farinelli's conservative British patrons who included Frederick, Prince of Wales. Probably Handel was listening from a secret box. If he had succeeded in hiring Farinelli for his company (as he tried to do in 1729), he might have composed for him in Porpora's Farinellian style. Or was that not how Handel composed anyway?

There are no castratos left: what now?

by René Jacobs

I

Until far into the nineteenth century it went without saying that that a composer writing a vocal work was guided by the individual qualities of the singers available to him. An aria was born of a kind of ‘symbiotic relationship’ (Thomas Seedorf, article ‘Singen’ in *MGG*) between composer and singer. From the arias on this CD, tailor-made for Farinelli – ‘measured for the singer as precisely as a well-made suit of clothes’, as Mozart would have said (letter of 28 February 1778) – it is possible to construct a ‘vocal profile’ of Farinelli, not only, we hope, as an acrobat of the voice, but also as an artist who touched his listeners’ hearts. These arias were edited in vocal score in 1923 by Franz Haböck, who spent his whole life researching the castratos and their milieu, and was personally acquainted with the last castratos of the Sistine Chapel. His book *Die Gesangskunst der Kastraten*, supplemented by the publications of younger musicologists like Sylvie Mamy and John Rosselli, teaches us a great deal more about this fascinating subject than the countless novels or screenplays that have appeared since the 1970s, influenced by the renaissance of Baroque opera (and of falsetto singing). Prof. Reinhard Strohm, who has provided us with facsimiles of these arias from hand-written opera scores in Vienna, Münster and Brussels, has been in charge of the musicological aspect of this project.

The composers of our arias were themselves trained singers, and understood the human vocal instrument so well that they occasionally gave singing lessons; Porpora even made it his profession. At this period, the essence of vocal composition ‘was not regarded as being constituted in the musical notation; it was realised only in the act of performance, so that the singer was awarded the rank of co-creator’ (T. Seedorf, op. cit.). Farinelli’s authority as ‘co-creator’ must sometimes have been so great that a composer like his brother Carlo Broschi was in danger of being relegated to the position of a mere dogsbody.

In the twentieth century, too, we have known cases of close collaboration between singers and composers: Francis Poulenc and Pierre Bernac, Benjamin Britten and Peter Pears, Aribert Reimann and Dietrich Fischer-Dieskau. These musicians made many recordings, and their interpretations became obligatory models for performances by other singers. But how did Farinelli sing? The only sound recordings we possess of castratos (made by Alessandro Moreschi in 1902-04) are really of no great help to us there...

II

We know that the castrato voice was 'a symbol of the fulfilment of hermaphroditic dreams' (T. Seedorf), but we often forget that the female contralto voice, specialising in trouser roles, was also a popular 'hermaphroditic' voice. As far as sublimated satisfaction of hermaphroditic dreams was concerned, the Baroque public sometimes got double value for its money, when an opera featured both a castrato in a female role and a female alto in a male part, as for instance in Hasse's dramatic serenata *Marc'Antonio e Cleopatra* (1725) with the twenty-year-old Farinelli in the role of Cleopatra and the somewhat older Vittoria Tesi as Marc'Antonio! In the audience's enthusiasm for 'hermaphroditic' voices, which were used as 'an instrument seemingly detached from the body' (T. Seedorf), we can see a typical seventeenth- and eighteenth-century 'penchant for the artificial and the stylised' and, linked with this, the 'efficacy of the Baroque aesthetic of the marvellous' and the 'fascination with an anti-realistic theatrical concept' (Rodolfo Celletti, *A History of Bel Canto*, 1989). Between Farinelli's vocal art with its 'inhuman' mastery of extreme virtuosity, his perfect trills and 'chaste' portamenti, and that of an Enrico Caruso with its veristic sobs and slides in place of portamenti, there lies an unbridgeable chasm, or, as Rossini would have put it, the whole 'decline of the art of singing': bel canto versus anti-bel canto. The concept of 'bel canto' was invented in the first third of the nineteenth century to describe a style that already belonged to the past. Farinelli and many of his colleagues left a decisive mark on this bel canto aesthetic. If we would like to

find out how this vocal phenomenon sang, we must try to learn from theoretical works of the eighteenth century what was meant by *ben cantare* at that time: an extremely refined – and for modern ears, which are used to much larger effects, perhaps mannered – style of expressive singing, built on the solid basis of perfect vocal technique.

III

The art of expressing the slightest gradations, of parcelling out tone to the highest degree of refinement, of making imperceptible differences noticeable, of homogenising the voice, of discontinuing it, of swelling and reducing it; rapidity, fire, strength, unexpected closes, diversity in modulations, agility in appoggiaturas, divisions, trills, cadenzas...; delicate, artistic, *recherché*, polished style, the expression of the gentlest passions, occasionally brought to the highest degree of verity: these are pure marvels of the Italian skies, which few singers now alive practise with mastery.

This is what Stefano Arteaga wrote in 1783 about the art of singing as it was practised by Farinelli, which was then already in the process of dying out (quoted from J. N. Forkel, *Stephan Arteagas Geschichte der italienischen Oper*, 1789). One of the principles of this art, this *bel canto*, was that, as Conrad von Zabern already required in the Middle Ages, the voice should sound ‘large and powerful in the low register, of moderate volume in the middle register, and increasingly softer in the higher reaches’ (*De modo bene cantandi*, 1474). This ideal, so far removed from ‘modern’ singing with its fixation on brilliant high notes, was still called for until the late eighteenth century, for example by Johann Adam Hiller, Kantor of St Thomas’s in Leipzig, but also a competent singing teacher, who only allowed his young female pupils to produce high notes if ‘the low notes are sung with full and rounded tone, and the notes that reach towards the upper register, on the other hand, are sung ever more softly, in order to avoid forcing the voice... A good note in the lower register is more precious than two notes in the upper that sound like the twittering of a bird.’ (*Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, 1780).

One of the most important exercises for singing teachers – who in the eighteenth century were very often castrato singers such as Tosi, Bernacchi or Mancini – was the blending of a sonorous chest register with a softer and purer-sounding head register. ‘The accomplished castrato voice was a synthesis of both registers, whose specific qualities were available in every part of the range.’ (T. Seedorf). A powerful and radiant chest register is something not possessed by a single falsettist today, however freely such voices are used as substitutes for castratos, but can indeed be heard on the recordings made by in 1902 and 1904 by Alessandro Moreschi, one of the last castratos of the Sistine Chapel, even though his style of singing has virtually nothing in common with that of a Farinelli.

IV

Since the renaissance of Baroque opera in the twentieth century male falsetto voices, wrongly described as ‘countertenors’, have been employed more and more frequently to perform castrato roles. Falsettists are adult men who can sing ‘like women’: hence they fulfil the ‘hermaphroditic dreams’ of a certain public. But how many of these modern falsettists in Baroque opera correspond to the ideal of ‘classical’ bel canto discussed above? Only a qualified reply can be appropriate here. In the alto register, as a replacement for alto castratos like Senesino (Handel’s Giulio Cesare), a fairly small number of ‘countertenors’ do partly correspond to this ideal. What they lack is the really sonorous low register that makes it possible to achieve clear and natural pronunciation – without discoloration of the vowels! – in the invariably low-lying recitatives, but personality and imagination on the singer’s part make it possible to compensate for this shortcoming. In the (mezzo-) soprano register, however, when it comes to replacing soprano castratos like Farinelli, unfortunately no falsettist in existence today fulfils Hiller’s desire for full and rounded lower notes, combined with high notes that must be gently placed, unforced, and capable of modulation. What was the eighteenth-century attitude to falsettists on the operatic stage? (They were generally accepted in church.) Donald Burrows, who has done research on the castrato roles in Handel’s London operas (‘Probleme und Lösungsvorschläge’

in *Händel auf dem Theater*, 1988), remarks that in Handel's operas women often took the place of castratos if the latter were not available, but on no account were they replaced by 'countertenors' (to whom he offered fine roles in his dramatic oratorios). Nor should we forget that as early as the late sixteenth century many of the falsettists who sang in the churches of Italy, whose voices were increasingly felt to be 'unnatural', were replaced by castratos, *soprani naturali*, because it was found that the latter were better placed to sing the treble part 'tenera ac sonora voce', as Hermann Finck recommended in 1556 (*Practica Musica*), and in addition ensured clearer understanding of the text.

Towards the end of the eighteenth century castratos were more and more frequently replaced by women *en travesti*, extremely rarely (and only in alto parts!) by falsettists, and in the final years of the castrato era the casting of female mezzo-sopranos in the roles of lovers or heroes progressively became the rule. In Italy in the early nineteenth century a mezzo-soprano specialising in trouser roles was known, not without humour, as a *contralto musico*.

V

Musico was the usual euphemistic term for *castrato* or *evirato* all over Europe. For example, when in Honoré de Balzac's short story *Sarrasine* (1830) an impulsive young Parisian sculptor attending the opera in Rome falls passionately in love with the prima donna (she represents for him the consummate incarnation of femininity!) and discovers much too late that 'she', La Zambinella, is a castrato (he should have known 'what kind of creatures play female roles in the Papal states'), the word *castrato* does not appear at all, and the – for him – fateful word *musico* is mentioned only once.

A *contralto musico* sang the title role in Rossini's *opera seria Tancredi* (Venice 1813): a mezzo-soprano with full, rounded low notes and a softer top, as J. A. Hiller preferred in the eighteenth century, and of course with extraordinary *agilità*; in sum, a sound reminiscent of the increasingly rare castrato voice. It is also interesting to note that alongside these female castrato substitutes extremely high tenors began increasingly

to make a name for themselves. Amongst these was Giovanni David, whose technique – especially the excessive use of *falseto*, with which he tried to approach the sound of the alto voice – was often criticised: he was mockingly called the *tenore contraltiggante*. Such overstepping of the ‘natural’ limits of the voice was indeed sometimes depicted in parody, as by Florian Gassmann in his operatic satire *L’opera seria* (Vienna 1769), an *opera buffa* with an exceptionally high role (notated partly in the tenor and partly in the alto clef) for the conceited *primo uomo* Ritornello, who would like to sing higher than is good for him. If the excessive use of the falseto register by virtuoso tenors like David was criticised – one of those censuring him being Stendhal, an admirer of the last operatic castratos, Crescentini and Velluti –, how much more severely would the falsettists who appropriate castrato roles in our own time have been judged in the early nineteenth century, when the voices of the castratos still echoed in many ears and hearts? And would Stendhal not have shaken his head if he had been played the ‘castrato voice’ synthetically produced by means of modern sound techniques, that mixture of female soprano and countertenor voices that is to be heard on the soundtrack of Gérard Corbiau’s film *Farinelli* (1994) – a sort of monster, as if Dr Frankenstein had brought it to life from spare body parts?

VI

Farinelli had a penetrating, full, hefty, bright and even soprano voice, whose range at that time extended from *A* to *D*^m [*vom ungestrichenen a bis ins dreigestrichene d*]; a few years later it had increased by the addition of several more low notes, but without loss of any high notes: with the result that in many operas a single aria, generally an adagio, was written for him in the contralto range, and the others in the soprano range. His intonation was pure, his trill beautiful, his chest extraordinarily strong in its breath control, and his throat highly fluent; so that he could negotiate the most widely-spaced intervals rapidly and with the greatest ease and skill... In his ad libitum decorations [*willkürlichen Auszierungen*] of adagios he was most fertile. The fire of youth, his great talent, the general applause he received and his skilled throat meant that now and then he was too extravagant with his resources.

The best way to comprehend this description of Farinelli's voice and art by Johann Joachim Quantz in his autobiography (in F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1755), is to be exhilarated by the two almost exhibitionistic bravura arias 'Qual guerriero' and 'Quell'usignolo': the first a warlike and arrogant piece, a *tour de force* of *cantar di sbalzo*, the singing of 'the most widely-spaced intervals', which demands a 'voce robusta, sonora, agile e ricca di profondi gravi ed acuti' (Mancini); the second the plaint of an amorous nightingale, in each of whose many 'too extravagant notes' lies melancholy. Our *contralto musico*, Vivica Genaux, sings in this recording the ornamentation for the da capo that Farinelli himself once specified for 'Quell'usignolo' – what German usage of the time called 'willkürliche Änderungen (Auszierungen)', that is ad libitum decorations. In listening to these one should never lose sight of what Stendhal wrote about an aria sung by Crescentini.

A maestro, however clever he may be, will never succeed in noting down precisely the tiny nuances that make up the perfection of singing, and which moreover turn out differently, depending on the condition of the singer's voice, the degree of enthusiasm with which he is imbued, and how far he is caught up in his role. (*Vie de Rossini*, 1824)

Every da capo aria written for Farinelli was the point of departure for perpetually renewed improvised embellishments, a 'skeleton' that required the interpreter's contribution as co-creator. When Quantz extols Farinelli's 'ad libitum decorations' in slow arias, he does *not* mean the vain showing-off of virtuoso accomplishment, but bel canto as expressive art.

VII

An abundance of sources concerning the practice of embellishment has survived from the eighteenth century. Johann Adam Hiller's *Sechs italienische Arien verschiedener Componisten, mit der Art sie zu singen und zu verändern* (Six Italian arias by various composers, with the manner of singing and varying them, 1778) were the models for the da capo decorations that Vivica Genaux sings on this recording (some of Hiller's six arias are by J. A. Hasse, Farinelli's favourite composer). As far as

the cadenzas are concerned, we keep to the rules set out by the same Hiller in his *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (Instructions for ornamented musical singing, 1780): a cadenza should only be as long as can be sung in a single breath (Farinelli himself 'sins against' this rule in his seven (!) unusually long cadenzas for 'Quell'usignolo', which document the often criticised 'instrumental' tendency of his singing), it should refer to the character (affect) of the aria, and make use of 'some of the fine parts of the aria itself'. And Quantz adds that it should surprise the listener by introducing some foreign notes to the harmony, and should end with a perfect trill.

In the eighteenth century it was not regarded as ignominious for a less experienced singer to seek help in composing his da capo decorations. Hence Haydn wrote out ornamented versions of two arias in his oratorio *Il ritorno di Tobia*, and Mozart's embellishments for an aria by Johann Christian Bach are certainly even more sensitive and tasteful than was any 'ad libitum decoration' invented by Farinelli himself. Such written-out decorations must serve today's singer as models for his own. What one hears nowadays on the operatic stage by way of da capo ornamentation is often terribly banal or deadly boring, and above all tasteless. If, for example, the singer breathes several times in a closing cadenza and ends it with a loud high note, without having even once uttered a successful trill – the 'most essential' ornament at that time! – then perhaps storms of applause are guaranteed from a section of the audience, but at the same time a peak of vulgarity is attained. Farinelli's public expected him to sing his arias in a new way, that is with new 'graces', each time he sang them: many opera fans attended every performance of a production! A recording is of course something quite different, with only a single variant being selected. But even in this case these 'extravagantly many notes', if they are sung with the right technique and in inspired fashion, can not merely fill the listener with astonishment, but also – for example in an aria like Broschi's 'Ombra fedele' – move him deeply.

Opposite: Jacopo
Amogoni,
Farinelli, 1735. Bucarest,
Musée National d'Art.
akg-images / Cameraphoto.

Translation: Charles Johnston



Wer ist Farinelli?

von Reinhard Strohm

Die Gesangkunst von Carlo Broschi detto Farinelli (1705-1782) wirkte auf seine Zeitgenossen wie ein Wunder, wie eine Offenbarung. Selbst heute kommen wir von dieser Wirkung nicht los. Das Interesse an Farinelli (nicht unbedingt auch an seiner Musik) ist seit ca. 1970 sogar im Wachsen. Ähnlich wie etwa Giacomo Casanova oder der Marquis de Sade ist Farinelli ein ideales Objekt des historischen Voyeurismus. Zwar gestand er in einem Brief, er bedauere es, von "ehelichen Freuden" ausgeschlossen zu sein, doch wir behandeln ihn absolut als Sex-Symbol, so wie wir es mit Pop-Stars zu tun gewohnt sind. Die Hauptattraktion des historischen Voyeurismus ist folgende: unsere Kulturtradition, die nun schon etwas ergraut ist, wird in wundersamer Weise verjüngt durch die Entdeckung, daß unsere Altvorderen ebenfalls dem Sex huldigten. Es ist dasselbe Schlüsselloch-Interesse, das wir heutigen Sängern und Hollywoodstars entgegenbringen, deren Privatleben uns sonst so entrückt scheint. Und gleichzeitig können wir damit unsere Eltern und Lehrer korrigieren, deren moralisierende und rein "kulturelle" Auffassung der Tradition uns die Vergangenheit so langweilig und freudlos haben erscheinen lassen.

Jedoch: Das rebellierende Bettgeflüster – selbst wo es nicht ausgebeutet wird wie in Corbiaus Farinelli-Film (1994) – ist reine Konvention. Praktisch alle Generationen seit Farinellis eigener Zeit haben sich an seinem sexuellen Schicksal (und dem anderer Kastraten) ereifert. Alle Biographen bereicherten sein Leben und sein Singen mit Frauengeschichten. Dies war wohl auch eine notwendige Ablenkung von der Größe seiner Kunst, die sogar von seinen Rivalen als unglaublich empfunden wurde. Seine Hörer nannten ihn einen "Gott" – nicht nur die hysterische Lady in William Hogarths Karikatur ("*Ein Gott, ein Farinelli!*"), sondern auch viele andere. Anekdoten über seine seltsame Karriere vom internationalen Opernhelden zum königlich-spanischen Kammeroffizier und schließlich zum Bologneser Landedelmann hatten die Gemüter derjenigen zu beschäftigen, die sonst beim

Anhören seiner Stimme in Ohnmacht gefallen wären. Die Legenden über seine angeblich problematische Beziehung zu seinem Bruder Riccardo Broschi beruhen auf Gerüchten der Zeit selbst. Der wahre Kern all dieser Geschichten scheint freilich zu sein, daß die Sphären der Kunst und des allgemeinen Lebens sich damals immer radikaler voneinander trennten, und daß vor allem die Beziehung der Geschlechter in künstlerisch-ökonomischen Dingen immer problematischer wurde.

Seit über 40 Jahren beschäftigen sich Kulturkritiker und Dozenten intensiv mit dem Phänomen der *Kastratenstimme*. Man sucht im Raunen der Vergangenheit nach “der Stimme”, nach dem Subjekt, nach der Identität, deren Unmittelbarkeit uns durch moderne Technik und Institutionalisierung der Kunst verlorengegangen ist. Gleichzeitig versucht man, den Einfluß von Autoren und musikalischen Werkformen auf die Stimme hinwegzuzaubern. Das Ideal einer solchen reinen Subjektivität in der Kunst, die Fata Morgana des frühidealistischen Zeitalters, könnte schon zeitgenössischen Hörern Farinellis vorgeschwebt haben, wenn sie im Theater angesichts seiner etwas linksischen Figur und Gebärdensprache die Augen schlossen, um statt Musik, Text, Drama oder Eintrittspreisen nur noch diese makellose, geschlechtslose Stimme auf sich wirken zu lassen. Die spanischen Könige (1737-1759) ließen sich Farinellis Stimme allabendlich in streng privaten Aufführungen vortragen – sie benötigten das als Schutzwall gegen die Realität.

Wie viele Kastraten trug Farinelli den Namen seines Mäzens Farina statt den seines Vaters Broschi (der ein subalternen Beamter im armen Apulien gewesen war). Damalige Opernsänger waren Produkte nicht nur ihrer künstlerischen Schulung, sondern mehr noch der ihnen gewährten Protektion. Freilich wurde Farinelli nach neapolitanischem Muster besonders gut ausgebildet (offenbar nicht an einem der berühmten Konservatorien, sondern privat), sobald die Kastration seinen Lebensweg eindeutig vorgezeichnet hatte. Diese frühe Zielstrebigkeit seiner Entwicklung machte ihm das Singen zur zweiten Natur, wie für uns das Autofahren.

Diese Erziehung gestattete ihm auch, den Vortritt gegenüber anderen Sängern zu beanspruchen (besonders gegenüber Frauen), üppigere Gehälter einzustreichen,

einen Degen zu tragen und mit Königinnen und Kaisern zu verkehren (was er ausgezeichnet beherrschte). Seine Stimme wurde nicht in grundsätzlich anderer Weise gehört als andere, sondern sie war einfach näher am Klangideal der Zeit. Ein fachkundiger Hörer schrieb, der junge Farinelli singe "im Stil von Faustina Bordoni" (der berühmtesten Primadonna der 1720er Jahre), "nur besser". Doch war das nicht eher eine Geschmacksfrage? In der realen Welt beruhte das Monopol und der öffentliche Erfolg der Kastratenstimme (d. h. einer Knabenstimme, die für gewisse Zeit vor dem Altern geschützt wurde) vor allem auf der finanziellen und erzieherischen Investition, die in diese Karriere gemacht worden war. Eine solche Stimme verdiente auch Geld für andere. So konnte Nicola Poropora um 1722-1730 mehr Opern verkaufen, wenn er seinen Schüler darin auftreten ließ; ähnliche Vorteile genoß um 1728-1734 der Bruder Riccardo Broschi. In einem Brief von 1740, den Carlo Vitali entdeckt hat, äußert sich Farinelli zu einem Familienarrangement mit seinem Bruder. Er werde den Lebensunterhalt für *zwei* Familien bereitstellen; Riccardo solle eine Frau seiner (Farinellis) Wahl heiraten, und er werde die Zukunft "seines Blutes" sicherstellen, indem er sein Vermögen ihren Kindern vermache. Der patriarchalische Charakter dieses Vorhabens wurde dem Publikum von Corbiau und anderen, die sich mit der Sache beschäftigten, nicht nahegebracht. Zugegeben, Farinelli war auch ein Opfer: Denn die Behauptung, ein Kastrat sei kein vollständiger Mann, war ja diktiert von einer patriarchalischen Ideologie, für die nichts anderes zählte als männliche Besitzfolge und Vererbung. Wenn man das Opernrepertoire, die Bühnenpersönlichkeit und das Öffentlichkeitsbild dieses außerordentlichen Künstlers in seinen aktiven Jahren 1722-1737 erforscht, überrascht die Präzision, mit der er der Ästhetik der damaligen opera seria entspricht. Farinelli verkörperte den Militarismus, die Galanterie, die Schäfernostalgie und die Salon-Sentimentalität seines Publikums aufs Haar. Doch fragen wir auch nach seiner Individualität.

Nach einer bekannten Anekdote, die Charles Burney erzählt hat, trug der 17jährige Farinelli in einer Opernarie einen Vortragswettbewerb mit einem berühmten Solotrompeter aus. Leider ist dies nicht verifizierbar, da nicht alle Musik erhalten

ist, die Farinelli zu jener Zeit (ca. 1722) sang. Jedoch war der improvisierte oder komponierte Wettstreit mit bestimmten Instrumenten immer seine Stärke. Mit seinen Gesangspartien konkurrierten, je nachdem, Solopartien für Trompeten, Waldhörner, Flöten, Oboen, sogar Fagotte; vor allem wurde es Mode, ihn gegen volle Orchestertutti ansingen zu lassen, sogar mit langen Koloraturen, um seine physische Stimmkraft zu demonstrieren. Andererseits sind seine Koloraturen selten ohne passende textliche Vorgabe eingefügt. Farinelli konnte selbst komponieren und beachtete, in seinen eigenen Arien, einigermaßen die Regeln zur Platzierung der Vokale und der Wortakzente. Die von ihm hinzukomponierten Koloraturen der Arie *Quell'usignolo* von Giacomelli (Nr.11) betreffen genau die Wörter, die expressive und tonmalerische Funktionen erfüllen: "innamorato", "canta", "crudelà" und natürlich "usignolo" (Nachtigall). Das hübscheste Detail sind die auflatternden Passagen bei der zweiten Erwähnung des "usignolo". Farinelli behandelt also das technische Kunststück als Naturmalerei; der Zuhörer wird in leicht rührseliger Weise eingeladen, sich mit dem virtuosen Vöglein zu identifizieren. Sympathie ist denn auch das Thema des Mittelteils der Arie, wo das einsame Tierchen endlich ein mitfühlendes Echo zu hören bekommt; hier singt Farinelli besonders schöne Figuren auf "cantando," und "risponde". Sein tiefes Stimmregister wird ausgenutzt zur tonmalerischen Darstellung des Wortes "ombroso" (der "schattige" Wald). Die Nachtigallen-Arie gehörte zu Farinellis Rolle des Epitide in der Oper *Merope* (Venedig 1734). Der jugendliche Held wird von seiner eigenen Mutter mit dem Tode bedroht, da sie ihn für einen Fremden hält, der ihren echten Sohn umgebracht hat. In so entfremdeten Verhältnissen auf die Gefühle eines Vogels zu hören, darf wohl eine ornamentale Ausschweifung genannt werden.

Zu Anfang seiner Karriere spielte der junge, gutauschende Farinelli viele Frauenrollen, vor allem in Rom, wo Frauen nicht im öffentlichen Theater auftreten durften. Die Männerrollen wurden von älteren Kastraten und Tenören übernommen. In Neapel sang Carlo jedoch damals regelmäßig Männerrollen, etwa junge Schäfer und Liebhaber, oder einen von zwei Brüdern, die dasselbe Mädchen

umwerben; der ältere, stärkere Bruder wurde gewöhnlich von einem älteren Kastraten gespielt. Eine sentimentale Vorliebe für Femininität und Jugendlichkeit wurde Farinellis spezielle Attraktion. Zu den interessanten Ausnahmen gehörten die Rolle der Berenice in Leonardo Vincis Oper *Farnace* (Rom 1724) – eine herrische alte Königin, die ein junges Paar fast zugrunderichtet – oder die heroische Rolle der Cleopatra in einer konzertant aufgeführten Serenata von Johann Adolf Hasse (Neapel 1725), in der die berühmte Altistin Vittoria Tesi die Partie des Marc'Antonio sang. Die Tesi trat auch später oft mit Farinelli zusammen auf und wurde eine lebenslange Freundin. Selbstgewählte "Zwillingsbruderschaft" und gegenseitige Freundesliebe verband ihn vor allem mit dem Dichter Pietro Metastasio (1698-1782), dem er in späteren Jahren als gleichgesinnter Gefährte in der Kunst, wenn auch nicht im Leben, zur Seite stand.

In der Oper spielte Farinelli auffallend viele Bruder-Rollen. Zuerst ergaben sie sich normalerweise, wenn ein anderer bekannter Kastrat in derselben Oper auftrat, z. B. seine etwas älteren Rivalen und Freunde Gizzi, Bernacchi oder Carestini. Möglicherweise ein "Durchbruch" in seiner Karriere ist bezeugt in der Aufführung der Oper *I fratelli riconosciuti* ("Die wiedererkannten Brüder") von Capelli (Parma 1726), wo Farinelli als der unschuldige Nicomede den intriganten Attalo (Carestini) an Großmut übertrifft. Der Stimmumfang und die technische Schwierigkeit beider Partien waren praktisch gleich, aber Nicomedes moralische Qualitäten erglänzten in den sanfteren Arien. Am Ende der Oper singen die wiedergefundenen Brüder ein Duett ("Die Stimme meines Blutes spricht zu mir, o Gott"). Diese Rollenverteilung wurde wiederholt in Torris Oper *Nicomede* (München 1728, gleiche Handlung wie 1726), und weiterhin sehr erfolgreich nachgeahmt in Orlandinis *Antigona* (Bologna 1727), Vincis *Medo* (Parma 1728) und Hasses *Siroe* (Bologna 1733); Farinellis Partner (Bruder bzw. Rivale) in den drei letztgenannten Werken war Antonio Bernacchi.

Im Karneval 1729 trat Farinelli zum ersten Mal in Venedig auf, und zwar mit außerordentlichem Erfolg. Chronisten berichten von dem durch ihn verursachten Rückschlag für die Kasseneinkünfte der Konkurrenzoper (die u. a. von Faustina

Bordoni gemanagt war). Dies, obwohl Farinelli in Leos Oper *Catone in Utica* eigentlich falsch eingesetzt war, nämlich in der Rolle eines bloßen *confidente* (Arbace); mehrere Arien mußten aus seinen anderen Rollen importiert werden, um ihm die Partie schmackhaft zu machen.

In Riccardo Broschis *Idaspe* von 1730 verkleidet sich der persische Titelheld (der Kastrat Nicolino Grimaldi) als Mohrenprinz, um seiner geliebten Berenice näherkommen zu können. Berenice ist nämlich zusammen mit der medischen Prinzessin Mandane in der Macht des Perserkönigs Artaserse (von einem Tenor gesungen). Idaspes Freund Dario (Farinelli) hingegen will die von ihm geliebte Mandane mit kriegerischen Mitteln erobern und verkleidet sich als medischer General. Später stellt sich Dario als jüngerer Bruder von Artaserse heraus, was zu Friedensschluß und Doppelhochzeit führt. Farinellis Schlußarie des ersten Aktes, „Qual guerriero in campo armato“ (Nr.3), wurde seine meistverbreitete Schlacht-Arie, ein Schaustück von Stimmakrobatik und Tempo, das ganz unnötigerweise mit vielen verschiedenen Schlüsseln notiert wurde, um den für damals exorbitanten Stimmumfang (g bis c^{'''}) zu demonstrieren. Der Hauptteil der Arie ist ziemlich lang (108 Takte), der Mittelteil hingegen, mit weniger Textzeilen, extrem kurz (12 Takte): kaum lang genug, um überhaupt Atem holen zu müssen. Das ist der Fall in vielen Arien, deren Text und Musik für Farinelli geschrieben worden waren. Im zweiten Akt der Oper sagt Mandane zu Dario, sie könne ihn nicht lieben, da sie Artaserse heiraten und Königin werden wolle. Der verzweifelte Liebhaber sieht sich schon als Schatten am Ufer des Unterweltflusses Lethe und singt die Arie „Ombra fedele anch'io“ (Nr.2). Der düstere Typus der sogenannten „Ombra“-Arie (Schattenarie) entsprach der Bühnenpersönlichkeit des Sängers nicht gut. Allerdings wird er in diesem Fall besonders unterstützt von effektvoller Orchestrierung – Grundierung von Waldhörnern in Achtelrepetitionen – und von einer schönen Gesangslinie in der Tieflage, eines der überzeugendsten Produkte der Teamarbeit von Carlo und Riccardo Broschi.

Im venezianischen Karneval von 1730 sang Farinelli auch den jungen Helden Arbace in Metastasio's neuem Drama *Artaserse*, das in Hasses Vertonung die

meistverbreitete Oper der Epoche wurde. Arbace wird verdächtigt, König Dario ermordet zu haben. Alle wenden sich von ihm ab, sogar seine Geliebte Mandane (Francesca Cuzzoni). Das Mitleid des Publikums häuft sich auf den jungen Mann, der von nichts als Liebe und Verzweiflung zu singen hat, mit Vorliebe in Naturgleichnissen breitesten Ausmasses. Die Arien Nr.10 ("Per questo dolce amplesso") und Nr.9 ("Or la nube procellosa") stammen beide aus der Londoner Wiederholungsfassung der Oper (1734), die von Riccardo Broschi und Nicola Porpora arrangiert wurde, u. a. um Farinellis Wünschen zu entsprechen. Hasses Arie "Per questo dolce amplesso" war unabhängig von ihrem Sänger bereits ein "favourite song" geworden. Man kopierte das Stück oft in F-dur anstatt des originalen E-dur, so daß es für Amateursänger leichter singbar war. Der dramatische Gehalt der Arie (Sohn opfert sein Leben, um das des schuldigen Vaters zu retten) und eine entsprechend gefühlvolle Musik verkündeten den moralischen Sieg von Jugend und Unschuld über die politischen Mächtschaften der älteren Generation. Mit seiner konservierten Knabenstimme muß Farinelli in dieser Situation alle zu Tränen gerührt haben. Er dominierte auch in den anderen Gefühlslagen der Oper mit den für ihn ausgesuchten vielseitigen Arien. Porporas "Or la nube" gehört zur erfrischenden Spezies, eine Triumpharie für das Happy End, die das kommende Liebesglück in meteorologischen Gleichnissen voraussagt. Die wirbelnde Gigue des Hauptteils erinnert an Händels Arie "O care parollette" in *Orlando* (1733); mit ihr kontrastiert im Mittelteil ein elegantes Menuett in Moll, das auf überstandene Unwetter zurückblickt.

Einer der stolzesten jungen Helden des Metastasianischen *œuvre* ist der Partherprinz Farnaspe in *Adriano in Siria*, einer 1733 in Venedig wiederaufgeführten Oper. Der Librettobearbeiter Lalli und der Komponist Giacomelli gaben sich die erdenklichste Mühe, Farinelli mit neu erfundenen Situationen und Arien zufriedenzustellen. Die neuen Arien waren alle von der sentimentalischen Art oder grandiose Naturgleichnisse; der einzige originale Arientext seiner Rolle, der beibehalten wurde, war Metastasios "affettuoso"-Arie "Se non ti moro al lato". Die gefühlsmäßig verwandte Siciliano-Arie "Mancare, Dio, mi sento" (Nr.4)

ist von einer schmachtenden Schönheit, der es wenige Stücke des Farinelli-Repertoires gleichtun können (obwohl es viele Kandidaten gäbe). Uns erinnert die Arie an Schubert; für die Zeitgenossen spielte sie vielleicht auf “Volksmusik” an. Das sparsame musikalische Vokabular erfordert trotzdem ausgezeichnete Atemkontrolle und Intonation.

In London, dem Schauplatz von Farinellis größten Triumphen (1734-1737), wurden mehr Opern mit ihm in der Hauptrolle geschaffen als je vorher – 15 in nur drei Spielzeiten. Das hängt auch mit dem außergewöhnlichen Geschäftsvolumen dieses Opernunternehmens zusammen, das nach seiner Abreise bankrott ging. Die Besetzungspolitik dieser Londoner Opern ist interessant. Farinelli wiederholte seine früheren Rollen, in denen er unterdrückte Unschuldige oder rivalisierende Brüder darstellte: Epitide, Siroe, Arbace, Siface (in *Mitridate*), Alceste (in *Demetrio*), sowie den (wie erwähnt) sentimental bearbeiteten Farnaspe. Außerdem trat er in vier Opern als Schäfer oder Halbgott auf: als der jugendliche Hochzeitsgott Imeneo (in *Imeneo*, 1736), als Acis (in *Polifemo*, 1735), als Schäfer Brunalto (in *Sabrina*, nach Miltons *Comus*, 1737) und als Orpheus (*Orfeo*, 1736). Die letztgenannte Rolle hat etwas Kritik auf sich gezogen, zum Teil weil die Oper nur ein Pasticcio war – doch das waren fünf oder sechs andere auch. Man kann an der Oper kaum etwas aussetzen, solange man überhaupt die pastorale Ideologie der damaligen britischen Oberschichten akzeptieren will.

Rezitativ und Arie des Acis in *Polifemo*, “Oh volesser gli Dei... Dolci fresche aurette grate” (Nr.8) sind ein arkadisches Juwel aus der Feder Porporas, besonders im Mittelteil (“Flüsternd, ihr zitternden Blätter”), einem Menuett in Moll mit tonmalerischer Streicherbegleitung. Orfeos “Dall’amor più sventurato” (Nr.1) ist eine “Happy-End”-Arie, doch viel attraktiver als “Or la nube procellosa” (Nr.9) mit ihrem schlichten menuettartigen Beginn, dem plötzlich Heiterkeit und Erregung folgt. Diese Arie verlangt besondere Vortragskunst – nicht so sehr im Umfang oder der Intonation als in den Verzierungen; vor allem Triller, Punktierungen und lange Vorschläge sind anzubringen. Das Stück ist eine Art Huldigung an die anakreontische Genußfreude von Farinellis konservativen britischen Mäzenen, zu

denen auch Frederick, der Prince of Wales zählte. Wahrscheinlich hörte Händel der Aufführung in einer geheimen Loge zu. Wäre es ihm je gelungen, Farinelli für sein Unternehmen zu engagieren (er hatte es 1729 versucht), dann hätte er für ihn wohl in Porporas Farinelli-Stil komponiert. Oder – war das nicht der Stil, in dem Händel sowieso komponierte?

Es gibt keine Kastraten mehr: Was jetzt?

von René Jacobs

I

Bis weit ins 19. Jahrhundert war es selbstverständlich, daß ein Komponist sich in einer Vokalkomposition an die individuellen Qualitäten der zur Verfügung stehenden Sänger orientierte. Eine Arie entstand aus einer Art "symbiotischer Verbindung" (Thomas Seedorf: *Singen*, MGG) zwischen Komponist und Sänger. Aus den Arien auf dieser CD, Farinelli auf den Leib geschrieben – "dem Sänger so accurat angemessen wie ein gutgemachtes Kleid" hätte Mozart gesagt (Brief 1778) – läßt sich ein 'Vokalprofil' Farinellis entwickeln, nicht nur, so hoffen wir, als Stimmakrobat, sondern auch als Künstler, der die Herzen der Zuhörer rührte. Diese Arien wurden 1923 als Klavierauszug von Franz Haböck herausgegeben, der sein ganzes Leben lang das Kastratentum erforscht hat und noch die letzten Kastraten der Sixtinischen Kapelle persönlich kannte. Sein Buch "Die Gesangkunst der Kastraten" lehrt uns, ergänzt durch einige Publikationen jüngerer Musikwissenschaftler wie S. Mamy und J. Rosselli, noch immer viel mehr über dieses faszinierende Thema als die zahllosen Romane oder Filmskripte, die seit den 1970er Jahren – wohl unter dem Einfluß einer Renaissance der Barockoper (und des Falsettgesangs) – entstanden. Prof. Reinhard Strohm, der uns Faksimiles dieser Arien aus handgeschriebenen Opernpartituren in Wien, Münster und Brüssel übermittelte, hat das Projekt musikologisch betreut.

Die Komponisten unserer Arien waren selber geschulte Sänger, sie verstanden das Instrument der menschlichen Stimme so gut, daß sie auch gelegentlich oder beruflich (Porpora) Gesangsunterricht erteilten. Die Essenz einer Gesangkombi-
 sition damals "sah man nicht im Notentext begründet, sie verwirklichte sich erst im Akt der Aufführung, wobei der Sänger den Rang eines Mitschöpfers erhielt" (T. Seedorf). Farinellis Autorität als Mitschöpfer muß manchmal so groß gewesen sein, daß ein Komponist wie Riccardo Broschi, sein Bruder, Gefahr lief, zu einem bloßen Handlanger degradiert zu werden.

Auch im 20. Jahrhundert kennen wir Fälle einer engen Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Sänger: Francis Poulenc und Pierre Bernac, Benjamin Britten und Peter Pears, Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau. Diese Interpreten haben viele Schallplatten aufgenommen, ihre Interpretationen wurden zu verbindlichen Modellen für Aufführungen durch andere Sänger. Aber wie hat Farinelli gesungen? Die einzigen Tonaufnahmen eines Kastraten, die wir haben (A. Moreschi, 1902-04), können uns wohl nicht viel helfen...

II

Daß die Kastratenstimme “ein Sinnbild war zur Erfüllung hermaphroditischer Wunschträume” (T. Seedorf) wissen wir, vergessen aber oft, daß auch die weibliche *contralto*-Stimme, auf Hosenrollen spezialisiert, eine beliebte ‘hermaphroditische’ Stimme war. Manchmal kam das Barock-Publikum, was die sublimierte Befriedigung hermaphroditischer Wunschträume angeht, doppelt auf seine Kosten: Wenn in einer Oper sowohl ein Kastrat in einer Frauenrolle wie auch eine Altistin in einer Männerrolle sangen wie zum Beispiel in Hesses dramatischer Serenata “Marc’Antonio e Cleopatra” (1725) mit dem 20jährigen Farinelli in der Rolle der Cleopatra und der etwas älteren Vittoria Tesi als Marc’Antonio! In der Begeisterung des Publikums für ‘hermaphroditische’ Stimmen, die als “scheinbar vom Körper losgelöstes Instrument” (T. Seedorf) benutzt wurden, zeigt sich eine für das 17. und 18. Jahrhundert typische “Neigung zum Artifizialen und Stilisierten” sowie, damit verbunden, die “Wirksamkeit der barocken Ästhetik des Wunderbaren, und die “Faszination eines anti-realistischen Theaterkonzepts” (R. Celletti, *Geschichte des Belcanto*, 1989). Zwischen Farinellis Gesangkunst mit seiner ‘unmenschlichen’ Beherrschung einer extremen Virtuosität, seinen perfekten Trillern und ‘keuschen’ Portamenti und der eines Enrico Caruso mit seinen veristischen Schluchzern und Schleifern anstelle von Portamenti liegen Abgründe oder, wie Rossini sagen würde, der ganze “Verfall der Gesangkunst”: Belcanto versus Anti-Belcanto. Der Begriff Belcanto wurde erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erfunden, als Bezeichnung für einen Stil, der bereits der Vergangenheit angehörte. Farinelli und viele seiner

Kollegen haben maßgeblich die Ästhetik dieses Belcantos geprägt. Wenn wir wissen möchten, wie dieses Stimmwunder sang, müssen wir aus theoretischen Werken des 18. Jahrhunderts versuchen zu lernen, was man damals mit *ben cantare* meinte: ein extrem raffinierter – für moderne Ohren, die an viel Größeres gewohnt sind, vielleicht manierter – Ausdrucks gesang auf der soliden Basis gesangstechnischer Perfektion.

III

“Die Kunst, die geringsten Gradationen auszudrücken, den Ton aufs feinste abzuheilen, unmerkliche Verschiedenheiten fühlbar zu machen, die Stimme aneinander zu hängen, sie abzusetzen, zu verstärken und zu vermindern; die Geschwindigkeit, das Feuer, die Stärke, die unerwarteten Ausgänge, die Mannigfaltigkeit in den Modulationen, die Geschicklichkeit in den Appoggiaturen, Passagen, Trillern, Cadenzen...; der feine, künstliche, gesuchte, polirte Styl, der Ausdruck der sanftesten Leidenschaften, bisweilen bis auf den höchsten Grad von Wahrheit gebracht; sind daher lauter Wunder des italienischen Himmels, die von wenigen noch lebenden Sängern vortrefflich in Ausübung gebracht werden.”

So schreibt 1783 Stefano Artega über eine Gesangskunst – damals schon im Aussterben – wie Farinelli sie ausübte (zitiert nach J. N. Forkel, *Stephan Arteagas Geschichte der italienischen Oper*). Einer der Grundsätze dieser Gesangskunst, dieses Belcantos, war daß die Stimme, wie schon im Mittelalter Conrad von Zabern forderte, “in der Tiefe groß und mächtig, in der mittleren Lage in gemäßigter Lautstärke und zunehmend sanfter in den hohen Lagen” klingen soll (*De modo bene cantandi*, 1474). Dieses Ideal, so weit entfernt von dem auf brillante Spitzentöne fixierten ‘modernen’ Singen, wird bis ins späte 18. Jahrhundert immer wieder eingefordert, so von Johann Adam Hiller, Thomaskantor in Leipzig, aber auch ein kompetenter Gesanglehrer, der jungen Sängern die Spitzentöne nur dann gestattete, wenn “die tiefen Töne voll und rund, die zur Höhe hinstrebenden Töne hingegen immer zarter gesungen werden, um ein Forcieren der Stimme zu vermeiden... Ein guter Ton in der Tiefe mehr ist schätzbarer als zween Töne in der Höhe, die wie ein Vogelpfeifchen klingen.” (*Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, 1780). Als eine der wichtigsten

Aufgaben eines Gesanglehrers – im 18. Jahrhundert sehr oft Kastratensänger wie Tosi, Bernacchi, Mancini – galt die Verschmelzung eines sonoren Brustregisters mit einem weicheren, zarter klingenden Kopfreister. “Die vollendete Kastratenstimme war eine Synthese beider Register, deren Spezifika in jeder Lage verfügbar waren.” (T. Seedorf). Ein kraftvollstrahlendes Brustregister kann man heute bei keinem einzigen Falsettisten hören, wie gerne sie auch als Substitute für Kastraten eingesetzt werden, wohl aber auf den Aufnahmen, die A. Moreschi, einer der letzten Kastraten der Sixtinischen Kapelle, 1902 und 1904 produzierte, wenn auch sein Gesangsstil mit dem eines Farinelli so gut wie nichts gemein hat.

IV

Seit der Renaissance der Barockoper im 20. Jahrhundert werden falsettierende Männerstimmen, irrtümlich als “Countertenöre” bezeichnet, immer öfter für Kastratenpartien engagiert. Falsettisten sind erwachsene Männer, die ‘wie Frauen’ singen können: So erfüllen sie die “hermaphroditischen Wunschträume” eines bestimmten Publikums. Aber: Wie viele unter den modernen Barockoper-Falsettisten entsprechen dem oben besprochenen Ideal des ‘klassischen’ Belcantos? Nur eine nuancierte Antwort ist angemessen. In der Altlage, als Ersatz für Kastrat-Altisten wie Senesino (Händels Giulio Cesare), entsprechen einige ganz wenige ‘Countertenöre’ in unvollkommener Weise diesem Ideal: Was fehlt ist eine wirklich sonore Tiefe, die eine deutliche und natürliche Aussprache – ohne Vokalverfärbung! – in den immer tief geschriebenen Rezitativen möglich macht, aber Persönlichkeit und Phantasie vermögen dieses Manko zu kompensieren. In der (Mezzo-)Sopranlage aber, als Ersatz für Kastrat-Sopranisten wie Farinelli, erfüllt leider kein einziger Hillers Wunsch, daß die tiefen Töne voll und rund, die hohen dagegen zart angesetzt, unforciert, modulationsfähig sein müssen.

Wie verhielt sich der Geschmack des 18. Jahrhunderts gegenüber Falsettisten auf der Opernbühne? (In der Kirche waren sie allgemein akzeptiert.) D. Burrows, der die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern untersucht hat (*Probleme und Lösungsvorschläge* in “Händel auf dem Theater”, 1988), bemerkt, daß bei Händel

häufig Frauen die Stelle von Kastraten eingenommen haben, wenn diese nicht zur Verfügung standen, keineswegs ‘Counterertenöre’ (denen er in seinen dramatischen Oratorien schöne Partien schenkte). Wir sollten auch nicht vergessen, daß schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts viele von den in Italiens Kirchen singenden Falsettisten, deren Stimmen man zunehmend als ‘unnatürlich’ zu empfinden begann, durch Kastraten, *soprani naturali*, ersetzt wurden, weil man fand, daß Kastraten besser im Stande waren, die Diskantstimme “*tenera ac sonora voce*”, wie Hermann Finck 1556 forderte (*Practica Musica*), und mit größerer Textverständlichkeit zu singen. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wurden Kastraten dann immer häufiger durch Frauen *en travesti* ersetzt, äußerst selten (und nur in Altpartien!) durch Falsettisten, und in der Spätphase des Kastratentums wurde die Besetzung von Liebhaber- und Heldenrollen mit Mezzosopranistinnen mehr und mehr die Regel. Eine auf Hosenrollen spezialisierte Mezzosopranistin nannte man in Italien am Anfang des 19. Jahrhunderts nicht ohne Humor *contralto musico*.

V

Musico war eine überall in Europa übliche euphemistische Bezeichnung für *castrato* oder *evirato*. Wenn zum Beispiel in Honoré de Balzacs Erzählung “Sarrasine” (1830) ein impulsiver junger Pariser Bildhauer sich bei einem Opernbesuch in Rom leidenschaftlich in die Primadonna verliebt (sie stellt für ihn die vollkommene Verkörperung der Weiblichkeit dar!) und erst viel zu spät erfährt, daß ‘sie’, die Zambinella, ein Kastrat ist – er hätte wissen können, “was für Kreaturen im Kirchenstaat... die Frauenrollen spielen” – fällt nicht einmal das Wort *castrato* und nur ein einziges Mal das für ihn verhängnisvolle Wort *musico*.

Ein *contralto musico* sang die Titelpartie in Rossinis *opera seria* “Tancredi” (Venedig 1813): eine Mezzosopranistin mit vollen, runden tiefen Tönen und einer immer zarter werdenden Höhe, wie es J. A. Hiller im 18. Jahrhundert liebte, und selbstverständlich auch mit einer außergewöhnlichen *agilità*, eine Stimme also, die an die immer seltener gewordene Kastratenstimme erinnerte. Interessant ist auch, daß neben den weiblichen Kastratensubstituten sich zunehmend auch extrem hohe

Tenöre etablierten wie beispielsweise Giovanni David, dessen Technik – insbesondere der exzessive Gebrauch des *falsetto*, womit er sich klanglich der Altstimme annähern wollte – oft kritisiert wurde: Man nannte ihn spottend *tenore contraltiggiane*. Dieses Überschreiten der ‘natürlichen’ Grenzen der Stimme wurde gelegentlich sogar parodistisch dargestellt, so von Florian Gassmann in seiner Opernsatire “L’opera seria”, einer Buffa-Oper (Wien 1769) mit einer extrem hohen, teils im Tenor-, teils im Altschlüssel notierten Rolle für den eitlen *primo uomo* Ritornello, der höher singen möchte, als gut für ihn ist. Wenn der exzessive Gebrauch des Falsettregisters durch virtuose Tenöre wie G. David kritisiert wurde – einer seiner Kritiker war Stendhal, ein Fan der letzten berühmten Opernkastraten Crescentini und Velluti –, wieviel strenger noch hätte man am Anfang des 19. Jahrhunderts, als die Kastratenstimmen noch in vielen Ohren und Herzen nachklangen, die Falsettisten verurteilt, die sich in unserer Zeit die Kastratenrollen aneignen? Und hätte Stendhal nicht den Kopf geschüttelt, wenn man ihm die mit den Möglichkeiten der heutigen Tontechnik synthetisch hergestellte ‘Kastratenstimme’ vorgespielt hätte, die Mischung einer weiblichen Sopran- mit einer Countertenorstimme, die auf dem Soundtrack zu Gérard Corbiaus Farinelli-Film (1994) zu hören ist – eine Art Monster, wie durch Frankenstein aus Leichenteilen zum Leben erweckt?

VI

“Farinello hatte eine durchdringende, völlige, dicke, helle und egale Sopranstimme, deren Umfang sich damals vom ungestrichenen a bis ins dreigestrichene d erstreckte; wenige Jahre hernach aber sich in der Tiefe noch mit einigen Tönen, doch ohne Verlust der hohen, vermehret hat: dergestalt, daß in vielen Opern eine einzige Arie, meistens ein Adagio, in dem Umfang des Contralts und die übrigen im Umfange des Soprans für ihn geschrieben worden. Seine Intonation war rein, sein Trillo schön, seine Brust, im Aushalten des Atems, außerordentlich stark, und seine Kehle sehr geläufig; so daß er die weit entlegensten Intervalle geschwind und mit der größten Leichtigkeit und Gewißheit heraus brachte... In den willkürlichen Auszierungen des Adagio war er sehr fruchtbar. Das Feuer der Jugend, sein großes Talent, der allgemeine Beyfall

und die fertige Kehle machten, daß er dann und wann zu verschwenderisch damit umging.“

Um diese Beschreibung von Farinellis Stimme und Gesangkunst durch Johann Joachim Quantz in seiner Autobiographie (in F. W. Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1755) nachzuvollziehen, kann man sich berauschen lassen von den beiden fast exhibitionistischen Bravourarien “Qual guerriero” und “Quell’usignolo”: die eine kriegerisch-arrogant, eine *tour de force* im *cantar di sbalzo*, dem Singen der “weit entlegensten Intervalle”, das eine “voce robusta, sonora, agile e ricca di profondi gravi ed acuti” (Mancini) verlangt; die andere eine verliebte Klage der Nachtigall, in jeder der vielen “zu verschwenderischen Noten” steckt Melancholie. Unser *contralto musico*, Vivica Genaux, singt auf der Aufnahme die Da-capo-Verzierungen, die Farinelli selbst einmal für “Quell’usignolo” fixiert hat – damals hatte man im deutschen Sprachgebrauch von “willkürlichen Änderungen (Auszierungen)” gesprochen –, wobei man nicht aus den Augen verlieren sollte, was Stendhal über eine von Crescentini gesungene Arie schrieb: “Nie wird es einem Maestro, und sei er noch so geschickt, gelingen, genau die winzigen Nuancen zu notieren, die die Vollendung des Gesangs ausmachen, und im übrigen verschieden ausfallen, je nachdem in welchem Zustand sich die Stimme des Sängers befindet, von welchem Enthusiasmus er beseelt ist und wie weit er sich in seine Rolle hineinsteigert.” (*Vie de Rossini*, 1824). Jede für Farinelli geschriebene Da-capo-Arie war Ausgangspunkt für eine immer wieder neue improvisatorische Ausschmückung, ein ‘Skelett’, das ihn, den Interpreten, als Mitschöpfer brauchte. Wenn Quantz die “willkürlichen Auszierungen,, des Farinelli in langsamen Arien rühmt, meint er damit keinen eitlen Exhibitionismus einer vollendeten Virtuosität, sondern Belcanto als Ausdruckskunst.

VII

Quellen zur Verzierungspraxis sind für das 18. Jahrhundert in reicher Zahl überliefert. Johann Adam Hillers “Sechs italienische Arien verschiedener Componisten, mit der Art sie zu singen und zu verändern” (1778) standen Modell für die Da-capo-Verzierungen, die Vivica Genaux auf dieser Aufnahme singt (einige von Hillers

sechs Arien sind von J. A. Hasse, Farinellis Lieblingskomponist). Was die Kadenzanbelangt, so halten wir uns an die Regeln des gleichen Hillers in seiner "Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange" (1780): Eine Kadenz soll nur so lang sein, daß sie auf einem Atem singbar ist – Farinelli selber 'sündigt' gegen diese Regel in seinen sieben(!) ungewöhnlich langen Kadenz für "Quell'usignolo", die die oft kritisierte Instrumentalisierung seines Gesangs dokumentieren –, sie soll sich auf den Charakter (Affekt) der Arie beziehen und sich "einzelner schöner Stellen der Arie selbst" bedienen. Und Quantz fügt hinzu, daß sie durch einige harmoniefremde Töne überraschen und mit einem perfekten Triller enden soll.

Im 18. Jahrhundert wurde es für einen noch wenig erfahrenen Sänger nicht als Schande angesehen, sich bei seinen Da-capo-Verzierungen helfen zu lassen. So fixierte Haydn verzierte Fassungen für zwei Arien seines Oratoriums "Il ritorno di Tobia", und Mozarts Verzierungen für eine Arie von Johann Christian Bach sind bestimmt noch empfindsamer und geschmack-voller als es gleich welche durch Farinelli selber erfundene "willkürliche Änderung" gewesen ist. Solche ausgeschrieben Verzierungen müssen dem heutigen Sänger als Modell dienen für seine eigenen. Was man heutzutage auf der Opernbühne an Da-capo-Verzierungen hört, ist oft schrecklich banal oder tödlich langweilig und vor allem geschmacklos: Wenn zum Beispiel der Sänger in einer Schlusskadenz mehrere Male atmet und sie mit einem lauten Spitzenton abschließt, ohne daß er auch nur ein einziges Mal einen gelungenen Triller hat hören lassen – die 'wesentlichste' Verzierung damals! – dann sind vielleicht die Beifallsstürme eines Teils des Publikums gesichert, aber zugleich ist ein Gipfel der Vulgarität erreicht.

Farinellis Publikum erwartete, daß er seine Arien immer auf neue Art, also mit neuen "Manieren", vortragen würde: Viele Opernfans wohnten jeder Aufführung einer Produktion bei! Eine Schallplatte ist natürlich eine andere Sache: Nur eine einzige Variante wird ausgewählt. Aber auch in diesem Fall können diese verschwenderisch vielen Noten, wenn sie technisch richtig und besetzt gesungen werden, den Zuhörer nicht bloß in Erstaunen versetzen, sondern auch – mit einer Arie wie Broschis "Ombra fedele" beispielsweise – zutiefst anrühren.

Rechts:

Francesco Battaglioli,
*Ferdinand VI, König von
Spanien*, 1756. Madrid,
Museo del Prado.
akg-images / Erich Lessing.



View of the
Garden of
Versailles
and Bay of
Bordeaux

De l'amour le plus malheureux
Le cœur jouit en changeant d'état.
L'âme ressent en cet instant
Le calme que l'amant
Le plus constant peut désirer.
Le jeu et le rire se mettent à badiner
Avec la grâce de ce beau visage
Que l'amour et les plaisirs
Font toujours redevenir aimable,
Comme ils font devenir heureux
L'amour le plus malheureux.
De tous les tourments qu'apporte l'amour
Une seule joie, lorsqu'elle est grande,
Dédommage en un instant toute la souffrance.

Ombre fidèle, moi aussi
Sur la rive de l'oubli
Je veux suivre mon idole
Que j'adore tant.
Quelle belle paix cela sera,
Car elle seule pourra consoler
Mon tourment.

Tel un guerrier armé sur le champ de bataille,
Plein de force et de courage,
Dans mon cœur amoureux
Le dédain et l'amour se livrent bataille.
La crainte de l'incertain,
La douleur et le tourment
Confondent et aveuglent mon âme.

1 Dall' amor più sventurato

Dall' amor più sventurato
Gode il cor cangiando stato
Sente l'anima in questo istante
Già la calma che amante
Più costante sa bramar.
Va scherzando il gioco il riso
Con le grazie del bel viso
Che l'affetti che i diletti
Sempre care fan tornar
E l'amor più sventurato
Fan beato diventar.
D'ogni tormento che porge amore
Un sol contento quanto è maggiore
Paga un momento tutto il penar.

2 Ombra fedele anch' io

Ombra fedele anch' io
Sul margine di lete
Seguir vo' l'Idol mio
Che tanto adoro,
Che bella pace e questa
Che a consolar sen resta
Il mio martoro.

3 Qual guerriero in campo armato

Qual guerriero in campo armato
Pien di forza e di valore
Nel mio core innamorato
Sdegno e amor fanno battaglia.
Il timor del dubbio evento
Il dolore ed il cimento
L'anima mia confonde ed abbaglia.

The most unlucky love
Rejoices the heart, changing its mood:
The soul already feels in that instant
The calm that the most constant lover
Could long for.
In games, with smiles, we begin to jest
With the grace of that lovely face
That affection and delight
Always make dear once more,
And make the most unlucky love
Into a happy one.
How much greater than all the torment that love brings
Is a single rapture,
A moment repays all the suffering.

As a faithful shade, I too
On the banks of Lethe
Will follow my idol
Whom I so adore.
What lovely peace is this
That alone can console
My suffering.

Like an armed warrior on the battlefield
Full of strength and courage,
In my love-stricken heart
Disdain and love do battle.
Fear of the doubtful outcome,
Grief and hazardous trial,
Confuse and delude my soul.

Nach der unglücklichsten Liebe
Freut sich das Herz, die Stimmung wechselnd;
Es fühlt die Seele in diesem Augenblicke
Schon jene Ruhe, die nur ein Liebender
Zu ersehnen versteht.
Heiterkeit spiegelt nun die Miene
Mit der Anmut des schönen Antlitzes wieder,
Das die Liebe und die Freuden
Immer beseligend zurückkehren macht
Und auch die unglücklichste Liebe
Wieder in eine glückliche verwandelt.
Größer als alle Pein, welche die Liebe bringt,
Ist eine einzige Beseligung,
Und es entlohnt ein Augenblick für alle Leiden.

Als getreuer Schatten will auch ich
An Letes Ufern
Folgen meinem Idol,
Das ich so sehr vergöttere.
Wie herrlich ist dieser Friede,
Der hier als Trost bleibt
Für meine Pein.

Gleich bewaffneten Kriegeren auf dem Schlachtfeld,
Voll Kraft und Tapferkeit
Kämpfen in meinem lieberfüllten Herzen
Verachtung und Liebe.
Furcht vor dem zweifelhaften Ausgang,
Schmerz und Wagemut
Verwirren und blenden meine Seele.

Mon Dieu, je me sens défaillir
Lorsque je te quitte, ô très chère.
La mort elle-même n'est
peut-être pas aussi amère
pour ce cœur qui aime.
Ah, tu ne disais pas vrai,
Mon amour, lorsque tu disais
Que je suis ton bonheur
Que tu es née pour moi
Que je garderai toujours ton amour.

Rec.

Ah, si seulement les Dieux, tellement attachés
à l'esprit et à la valeur des hommes,
décrétaient la mort de ce monstre cruel.
Mais déjà le char du soleil suit l'aurore,
et je ne vois pas encore flotter
sur les eaux calmes
la coquille argentée de la belle Galatée.
Ce bosquet est son séjour préféré,
et ce rocher moussu,
où se divise le pied d'argent du ruisseau,
accueille souvent pour une halte de fraîcheur
la blanche déesse.
De grâce, suis-moi, ô Fortune,
là où elle vient par simple plaisir.
Hélas ! c'est un amour désespéré qui m'entraîne.

Brises douces et fraîches et agréables,
Invitez au calme
La belle idole de mon âme,
Que je la contemple de nouveau amoureuxment.
Feuillages tremblants qui sussurez,

4 Mancare, Dio, mi sento

Mancare, Dio, mi sento
Quando ti lascio o cara
Forse cotanto amara
Non è la morte istessa
A questo amante cor.
Ah non dicesti il vero
Ben mio quando dicesti
Ch'io sono il tuo contento
Che tu per me nascesti
Ch'avrò sempre il tuo amor.

8 Dolci freschi aurette

Rec.

Oh, volesser gli Dei,
al senno ed all'valor d'uomin' sì fieri,
dell'empio mostro destinar la morte.
Ma già il carro del sol segue l'aurora,
e sovra la conchiglia inargentata
galleggiar su la calma
la bella Galatea non veggio ancora.
Quella selvetta è l'amato suo soggiorno,
e quel sasso muscoso,
onde il ruscello il piè d'argento scioglie,
spesso a fresco riposo
la bianca diva accoglie.
Deh, seguimi o Fortune,
dov'ella vien per semplice diletto.
Ahi lasso! e me trae disperato affetto.

Dolci freschi aurette grate
Invitate sulla calma
Il bel Idol di quest'alma
Ch'io la torni a vagheggiar.
Fronde tremule sussuranti

Oh Gods, I feel faint
When I leave you, my dearest,
Perhaps so bitter
Is not death itself
To this loving heart.
Ah, you were not speaking the truth,
My love, when you said
That I am your only happiness,
That you were born for me
And that I will always have your love.

Rec.
Ah, would only the gods
who proudly look at human sense and valour,
decree the godless monster's death.
But already the sun is following dawn,
and yet I cannot see in silvery shell
fair Galatea float
across the placid waves.
This grove is her beloved resting-place,
and here, this mossy boulder,
where the stream gets on its way with silver foot,
often receives the white goddess
for cool repose.
Oh, Fortune, follow me,
where she enjoys her simple leisure.
Alas! I'm drawn along by desperate passion.

Sweet, cool, pleasant breezes,
Invite to calm
The lovely idol of my soul,
That I may gaze upon her fondly once more.
Whispering aspen leaves,

Von Gott verstoßen fühl' ich mich,
Wenn ich von dir scheid, Geliebte,
Ist vielleicht so bitter
Nicht einmal der Tod selbst
Für dieses liebende Herz.
Ach, die Wahrheit sprachst du nicht,
Als du, trautes Lieb, mir schwurst,
Daß ich dein Glück sei,
Daß du für mich geboren seist
Und daß ich immer deine Liebe besitzen werde.

Rec.
O, wollten doch die Götter,
die Menschenwitz und -mut so stolz verachten,
dem bösen Ungeheuer den Tod bestimmen.
Doch schon folgt Auroren der Sonnenwagen,
und noch seh' ich nicht in silb'riger Muschel
die schöne Galatea
auf glatter See herbeischwimmen.
Dieses Wäldchen ist ihr geliebter Aufenthalt,
und dieser bemooste Fels,
wo das Bächlein mit silbernem Fuss hervortritt,
dient oft zu kühlem Ruhebett
der weissen Göttin.
Ach, folge mir, Fortuna,
dorthin, wo sie schlichte Erquickung sucht.
Weh mir! Verzweifelte Liebe reisst mich fort.

Süße, frische, angenehme Lüftchen,
Ihr ladet in diese Stille
Das schöne Idol dieses Herzens,
Daß ich ihr meine Sehnsucht wieder widme.
Flüsterndes Espenlaub,

Ondes claires qui murmurez,
Incitez ma déesse à revenir
À l'ombre de ses amours.

Désormais le nuage lourd
De menaces et plein d'indignation
Disparaîtra de ton front serein,
Ô mon beau soleil.
Des plus cruels désastres
Les Cieux m'ont consolé
Avec ta grande beauté.

Par cette douce étreinte,
Par ce dernier adieu,
Garde-moi, ô mon Père,
L'idole que j'aime.
Elle seule, dans mon ombre,
Sera ma paix et mon réconfort
Dans mon cruel destin.

Le rossignol amoureux,
S'il chante seul dans les frondaisons,
Explique la cruauté du destin.
On l'entend, triste dans le bois ombragé
Qui lui répond d'un cœur joyeux.
De branche en branche il va chantant.

Onde limpide mormoranti
La mia diva all' ombra amate
Allettate a ritornar.

9 Or la nube procellosa

Or la nube procellosa
Di minaccie, e sdegni piena
Dalla fronte tua serena
Mio bel sole sparirà.
I disastri più crudeli
Compensato m'hanno i Cieli
Con la vaga tua beltà.

10 Per questo dolce amplesso

Per questo dolce amplesso,
Per questo estremo addio
Serbarmi o Padre mio
L'idolo amato.
Sol questo all' ombra mia
Pace e conforto sia
Nel fier mio fato.

11 Quell' usignolo

Quell' usignolo che innamorato
Se canta solo tra fronda e fronda
Spiega del fato la crudeltà.
S'ode pietoso nel bosco ombroso
Che gli risponde con lieto core
Di ramo in ramo cantando va.

Traduction Béatrice Arnal

Clear murmuring waters,
Entice my goddess to return
To the beloved shade.

Now the stormy cloud
Full of angry menace
From your clear brow,
My lovely sun, will vanish.
For the most cruel of calamities
The heavens have compensated me
With your charming beauty.

For the sake of this sweet embrace,
This last farewell,
Save for me, o father,
My beloved idol.
Let this be the sole peace and consolation
For my shade
In my cruel destiny.

The nightingale in love
That sings alone amidst the leaves
Relates the cruelty of fate.
If she hears in the shady wood a compassionate voice
That answers her, with a light heart
She goes singing from branch to branch.

Translated by Charles Johnston

Klare murmelnde Wellen
Lockt meine Göttin, zu dem geliebten Schatten
Wieder zurückzukehren.

Nun wird die stürmische Wolke,
Mit Drohungen und Unmut beladen,
Von deiner heiteren Stirne,
Du meine schöne Sonne, weichen.
Für das grausamste Unglück
Hat mich der Himmel entschädigt
Durch deine anmutsvolle Schönheit.

Um dieser süßen Umarmung,
Um dieses letzten Lebewohles willen
Behüte mir, o Vater,
Das geliebte Idol.
Nur dies sei für meine Schatten
Friede und Trost
In meinem herben Geschick.

Die Nachtigall voll Liebessehnsucht
Singt einsam im dunklen Laub
Und beklagt des Schicksals Grausamkeit.
Sie verbirgt sich scheu im schattigen Hain;
Der ihr mit fröhlichem Herzen antwortet,
Schwingt sich singend von Ast zu Ast!

Übersetzung Heidi Fritz



“Le choix de René Jacobs : confier à une mezzo-soprano l’exécution des prouesses musicales que l’illustre castrat inspira aux compositeurs de l’époque. Et c’est gagné ! Difficile de ne pas succomber au charme de la voix de Vivica Genaux. Agilité démoniaque, sensualité. Ajoutez-y la ferveur de Jacobs et de ses musiciens... Pas de doute, Farinelli, c’est elle, c’est lui.”

Philippe Marion, L’EXPRESS

“Même si vous ne vous intéressez pas à l’histoire de la musique et que les morceaux de bravoure vous laissent froid, il y a peu de chances que vous restiez indifférent face à ce CD. Vivica Genaux possède une voix enivrante : du champagne qui pétille dans les registres élevés, une liqueur veloutée au chocolat dans les basses. (...) L’orchestre, sous la direction toujours compétente de René Jacobs, fournit à une telle voix le pendant parfait, et parfois mieux encore : un opposant digne de ce nom.”

Laura Rónai, GOLDBERG

“S’appuyant sur la recherche musicologique, sur des interprètes exceptionnels et sur un profond amour de l’art vocal qui sous-tend chacune des plages de ce disque, René Jacobs réussit à redonner *une vie* à l’un des plus grands chanteurs

de la culture occidentale, (...) à faire revivre l’idée d’un art vocal dont la pure virtuosité est l’aboutissement, et qui s’apprécie non comme une prouesse physique de l’ordre de la performance sportive, mais se savoure comme le plus fin des arts, en appréciant les moindres inflexions au fil des écoutes.”

Pierre Pascal, RÉPERTOIRE

“Le chroniqueur souhaiterait se contenter d’un seul mot : écoutez...”

Didier Chatelle, L’ECHO

“Génaux’s way with [Geminiano Giacomelli’s *Quell’usignolo*] must be heard to be believed – and even then, belief surely won’t come easy. This disc would be recommendable if only for the rarity of the castrato repertoire it makes available...That this little-known music is sung and played with such panache and interpretative imagination makes *Arias for Farinelli* an absolute must-have for any collector with the slightest inkling of interest in the history of bel canto singing.”

E. Thomas Glasow, 2002

“Get ready, voice fans – this is an amazing CD, and these performances set the standard by which all future interpreters of this repertoire will be measured. You can use all the clichés and vocal technical terms that describe greatness – and they all apply . . . Jacobs is a superb accompanist and his orchestra is a marvel of ensemble precision, gorgeous tone, and when required, scintillating energy to match Génaux’s.”

David Vernier, CLASSICS TODAY.COM

“This is a must-have disc. There’s not likely to be anything to rival it for grand-manner vocalism in the foreseeable future.” *Robert Croan*, PITTSBURGH POST-GAZETTE

“A classical album that truly deserves the term *long-awaited*”

Anne Midgett, THE NEW YORK TIMES

“Mit herrlich voller Tiefe und höchster Stimmflexibilität bewältigt die Mezzosopranistin Genaux alle stimmtechnischen Abgründe. (...) Auch René Jacobs’ emotionale, fordernde, die Akademie für Alte Musik Berlin immer wieder auch zum aufblühen bringende Herangehensweise vermag in den Bann zu ziehen.”

FREUNDE DER WIENER STAATSOOPER

“Vivica Genaux gelingt eine überzeugende Annäherung an das, was vom Kastratengesang berichtet wird: kräftige Tiefe, großer Stimmumfang, eindrucksvolle Beweglichkeit, zartes, schmelzendes *messa di voce* auch in hoher Lage. (...) Dazu entfesselt Jacobs mit den bewährt unakademischen Alte-Musik-Akademikern aus Berlin die gewohnte Verve.” *Martin Metzger*,
CONCERTO

“Ein großer Virtuosenpaß mit sprudelndem Ziergesang, eine Empfehlung für jeden Gesangliebhaber.”

RHEINZEITUNG

“Vokale Götterspeise für jeden Barockfreund.”

RHEIN-NECK-ZEITUNG

“Was für ein vokales Sperrfeuer prasselt da auf einem herein. Ob Skalen, Koloraturen oder zungenbrecherisches Parlanto: das flitzt mit Supergeschwindigkeit durch den Parcours – belcantistische Virtuosität in Vollendung!”

Egon Bezold, STEREO



harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 2002 © 2008

Enregistrement janvier 2002, Teldex-Studio, Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann / Montage : René Möller

Sources : Österreichische Nationalbibliothek (Wien) : Mus. Hs. 18.281, Mus. Hs 17.566 (tracks 2,3,4)

Bibliotheek Koninklijk Conservatorium Brussel : Ms. 5498 (tracks 1,8,9,11)

Diözensbibliothek Münster : Ms. 1934 (track 10)

Conseiller musicologique : Prof. Reinhard Strohm

Transcriptions : René Jacobs / Filippo Cammaroto

Ornementation : René Jacobs

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Vivica Genaux dans "Solimano" de J. A. Hasse / Photo Ruth Walz

Photo René Jacobs : Eric Larrayadieu

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Italie

www.harmoniamundi.com

HMG 501778