



josé de nebra
**donde hay violencia,
no hay culpa**



LUCRECIA **Alicia Amo** *soprano*

COLATINO **Natalie Pérez** *mezzo-soprano*

TULIA **Giulia Semenzato** *soprano*

LAURETA **Judit Subirana** *mezzo-soprano*

Choir

Alicia Amo, Giulia Semenzato *triple 1*

Cécilia Roumi, Judit Subirana *triple 11*

Simona Buchwalder Pecorari, Amalia Montero Neira, Natalie Pérez *triple 111*
Breno Quinderé, Sebastián León Mariño, Santiago Garzón Arredondo *tenor*

LOS ELEMENTOS

Claudio Rado (*concertmaster*), **Mauro Spinazzè, Tamami Sakanaga** *violin 1*

Lathika Vithanage, Natalie Carducci, Maria Ines Zanovello *violin 11*

Alba Encinas, Soko Yoshida *viola*

Thomas Chigioni, Giulio Padoin *cello*

Teodoro Baù *double bass*

Pablo Gigosos Rico, Luís Martínez Pueyo *flute*

Olga Marulanda, Clara Espinosa Encinas *oboe*

Ángel Álvarez *bassoon*

Jean-François Madeuf *clarin trumpet*

Alexandre Zanetta, Jules Lézy *horn*

Philip Tarr *percussions*

Pablo FitzGerald *arclute, baroque guitar*

Jadran Duncumb *theorbo, baroque lute, baroque guitar*

Julio Caballero Pérez *barpsicbord*

Alberto Miguélez Rouco

musical direction

JOSÉ DE NEBRA (1702-1768)
Donde hay violencia, no hay culpa
 Baroque Zarzuela in two acts
 Libretto by Nicolás González Martínez (1708-1773)

CD I [60:57]

1	FANFARRIA	0:40
2	SINFONIA	3:02
3	ANDANTE MAJESTUOSO, ANDANTE	2:20

JORNADA PRIMERA

4	CUATRO <i>A la gran deidad de Marte</i> [Choir]	1:25
5	SEGUIDILLAS <i>Que pues roma triunfante</i> [Lucrecia, Tulia, Laureta]	2:46
6	CUATRO <i>Inciensos suaves</i> [Choir]	0:32
7	ENTRADA DE COLATINO	0:13
8	RECITADO <i>Amado Colatino</i> [Lucrecia]	0:54
9	ARIA <i>Hado infiel</i> [Lucrecia]	7:51
10	COPLAS <i>Espera, detente</i> [Colatino]	2:28
11	RECITADO <i>¿Qué es lo que oí?</i> [Tulia]	0:49
12	ARIA <i>Que contenta el alma mía</i> [Tulia]	9:35
13	RECITADO <i>Dice bien...</i> [Laureta]	1:56
14	ARIA <i>Se ve uno y otro amante</i> [Laureta]	10:24
15	RECITADO ACOMPAÑADO <i>¡Ay de mí!</i> [Colatino]	1:46
16	ARIA <i>Falta de gruta obscura</i> [Colatino]	6:19
17	RECITADO <i>Témplese tu rigor</i> [Lucrecia, Tulia, Colatino]	0:35
18	ARIA a 3 <i>Muera un injusto aleve</i> [Tulia, Lucrecia, Colatino]	7:12

CD II [48:50]

SEGUNDA JORNADA

1	FANFARRIA	0:58
2	CUATRO <i>Apacible Himeneo</i> [Choir]	1:12
3	SEGUIDILLAS <i>Siento en el pecho un áspid</i> [Lucrecia, Colatino]	2:17
4	RECITADO <i>¿Fuese? Mas, ay tirana suerte mía</i> [Colatino]	1:18
5	ARIA <i>Corderilla atribulada</i> [Colatino]	7:22
6	RECITADO <i>Huye de mí</i> [Tulia]	0:53
7	ARIA <i>Ya, afecto mío</i> [Tulia]	5:14
8	RECITADO <i>Es lo primero que al casarme pido</i> [Laureta]	1:48
9	ARIA <i>Si a casa va el majo</i> [Laureta]	8:01
10	SONATA <i>en do menor</i>	0:47
11	RECITADO ACOMPAÑADO <i>Colatino, ¡ay de mí!</i> [Lucrecia]	1:57
12	ARIA <i>Mi fiera mano airada</i> [Lucrecia]	6:59
13	CUATRO <i>De Himeneo halagüeño</i> [Choir]	0:44
14	CANTABLE <i>en re menor</i>	0:46
15	CUATRO <i>De Himeneo halagüeño</i> [Choir]	1:31

APENDIX

16	CUATRO <i>Inciensos suaves</i> [Choir]	0:14
17	CUATRO <i>Que aunque a la ofrenda</i> [Choir]	0:22
18	SEGUIDILLAS <i>Si en las sangrientas lides</i> (1748) [Lucrecia, Tulia, Laureta]	2:19
19	RECITADO ACOMPAÑADO <i>¿Qué es lo que oí?</i> (1753) [Tulia]	1:02
20	CUATRO <i>Vuela festivo</i> [Choir]	0:35
21	SEGUIDILLAS <i>Los halagos se mezclan</i> (1748) [Octavia]	1:45
22	CUATRO <i>Vuela festivo</i> [Choir]	0:35



Alicia Amo

JOSÉ DE NEBRA

Donde hay violencia, no hay culpa

Joseph Melchor Baltasar Gaspar de Nebra Blasco (Calatayud, 6 January 1702 - Madrid, 11 July 1768) was a composer and organist of the Baroque era, and one of the leading proponents of eighteenth-century Spanish theatrical and sacred music.

Moving from his birthplace and thence to Cuenca, he arrived in Madrid in 1717, where he is recorded as working as an organist in the Monastery of the Descalzas Reales in Madrid from at least 1719. In 1722, at the age of only twenty, he entered the service of the Dukes of Osuna as a chamber musician, and in 1724 he was appointed first organist of the Royal Chapel of Madrid when Luis I was crowned. However, after this king's premature death and the return to the throne of Felipe V, the post once again fell to Diego de Lana, who had accompanied Felipe V after his earlier abdication. José de Nebra remained as supernumerary organist, and devoted much energy to composing musical dramas for the public theatres of Madrid.

In 1737 began an intense period in which he

wrote a series of operas and zarzuelas in collaboration with the *operatistas* and theatre companies such as the one run by José de Parra. Four of these works survive, all dating from the 1740s: *Viento es la dicha de Amor* (1743), *Vendado es Amor, no es ciego* (1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* (1744), and *Iphigenia en Tracia* (1747). These works reflect the perfect union of the elements of Italian opera, so fashionable throughout Europe - and of course at the Madrid court, where such prestigious musicians as Domenico Scarlatti, Farinelli, Nicolás Conforto and Francisco Corselli all worked - with the musical and folkloric traditions and Spain.

UNA ZARZUELA BARROCA

Donde hay violencia, no hay culpa was first performed in Madrid in 1744, with a libretto by Nicolás González Martínez, music by José de Nebra, and performed by José de Parra's theatre company. It originates therefore from a fruitful year, in which Nebra would also write *Vendado es Amor*, *Andromeda y Perseo*, and *No*

todo indicio es verdad, of which only the first has survived.

Thanks to the information contained on the libretto title page kept in the Biblioteca Nacional de España, it is known that the first performance took place in 1744 at the Coliseo of the Duke of Medinaceli. The exact date is unknown, but in all probability, it was commissioned by the duke to mark a family event, such as a marriage or an anniversary, as he would later do when he commissioned the zarzuela *No hay perjuro sin castigo* to celebrate the marriage of his son on 8 May 1747. In his autograph score, preserved in the Archivo de las Catedrales de Zaragoza, Nebra adds three musical numbers written for performances in public theatres in the years 1748/1749 and 1753. It is interesting to note that the composer, aware of the public's taste, when taking the work to a public theatre after its première in a private, educated environment, replaced the initial royal *seguidillas* (*Si en las sangrientas lides*) with others of a more popular theme and added other *seguidillas* for the role of Octavia.

With its controversial title, this zarzuela recounts the well-known historical tragedy of “The Rape of Lucrece”. The phrase “Where there is violence, there is no guilt” is probably based on Livy's account, in which Colatinus exculpates the Roman noblewoman after she

has been raped, by uttering the phrase “where there is no consent there is no guilt”. On the one hand, he exonerates her from the “Roman” guilt of honor and adultery, and on the other, from the “Christian” guilt of suicide.

Structurally, this is a typical zarzuela, so, divided into two acts or *jornadas* (days), and with abundant spoken parts between the musical numbers. Of a total of eleven characters, only the roles of Lucrecia, Colatino, Tulia and Laureta are sung. The others, including the tyrant Sextus Tarquinus and his father, are exclusively declaimed characters, according to tradition. All of them would perform the *cuatro* numbers “a 4”, i.e. the choruses that open the two *jornadas* and the final chorus. To close the first act, the three main characters join together in a dramatic tercet. The opening choruses of both acts are strategically followed by *seguidillas*, one of the most eagerly awaited moments for the audience. It is important to note that in *Donde hay violencia, no ay culpa* the *seguidillas* are not only sung by the comic characters: the only moment of dialogue Lucrecia and Colatino have is in the form of *seguidillas* at the beginning of the second act. The rest of the musical numbers are composed of recitative-aria pairs, in keeping with the Italian taste of the time.

The orchestra required by Nebra for this zarzuela is composed of strings, oboes/flutes, horns

and basso continuo, as in *Iphigenia en Tracia*. If we take as an example the list of instruments used in *La Colonia de Diana* (1745), another of his zarzuelas, at the premiere of *Donde hay violencia, no hay culpa* there would have been eight violins, two violas, one violoncello and two double basses, plus the corresponding wind and continuo instruments.

As in his other zarzuelas of the 1740s, Nebra had at his disposal the most celebrated singer-actresses of the day for the premiere of *Donde hay violencia, no hay culpa*.

– María Antonia de Castro (Lucrecia) was, together with her half-sister Francisca de Castro, one of the most important actress-singers on the Madrid dramatic scene in the first half of the 18th century. Born in Madrid, she had an extensive vocal career (1731-1759), triumphing for many years in Madrid theatre companies, and José de Nebra would create leading roles for her lyric soprano voice in most of his works for the stage.

– Catalina Miguel Pacheco (Colatino), known as *la Catuja*, was one of the most renowned Spanish actresses of the 18th century, born in 1726, and dying after 1794. Possessing what today would be a mezzo-soprano register, according to Emilio Cotarelo she was excellent in singing and acting, excelling in male roles and as a singer of *tonadillas*.

– Gertrudis Verdugo (Tulia) developed her career in Madrid between 1743 and 1756. To-

gether with María Antonia de Castro and Rosa Rodríguez, she participated in all the zarzuelas that José de Nebra wrote in the 1740s, as well as in many stage works.

– Rosa María Rodríguez (Laureta), better known as *la Gallega* or *la Galleguita*, was a justly famous Spanish actress from the first half of the 18th century. Born in Monforte de Lemos (Orense, Spain), she promptly began her singing career (1720-1747), first in Madrid in the company of José de Prado and later in Lisbon, where in 1728 she began her musical relationship with Nebra, playing the title role in the opera *Amor aumenta el valor*. On returning to Madrid the following year, where began establishing herself as one of the greatest comic singers of the time, primarily playing *graciosa* roles. Wagging and waspish tongues linked her with the librettist José de Cañizares. Her mezzo-soprano voice and consummate interpretative skills were admired even by Farinelli himself, who, despite his disdain for *comediènnas* and Spanish dramatic productions, regretted her retirement from the stage in 1748, due to a vocal injury, probably a nodule or aneurysm on her vocal cords. She died on 28 May 1749.

PERFORMANCE DECISIONS

As with our recording of *Vendado es Amor, no es ciego*, one of the first steps was to decide what to do with the zarzuela's original spoken parts.

Unlike in *Vendado*, where the characters interact in the music, the dramatic action of *Donde hay violencia* takes place entirely in the spoken parts, the musical sections being mere reflections and solo moments for the characters. The harassment by Sexto, the rape and subsequent suicide of Lucrecia or the doubts of Colatino are narrated in the extensive dialogues of around an hour's duration, involving up to a total of eleven characters. In view of the difficulty of condensing such a complex argument without detracting from the story, I have decided to present only the musical parts in this recording.

For a better understanding of the show as a whole despite the absence of dialogue, I have decided to add the following musical numbers:

– Fanfares: the libretto contains indications of “clarín y caja” at the beginning of the piece and at Colatino's entrance. Our trumpeter has written fanfares for the beginning of each *jornada*, and for Colatino's entrance entrance I myself have made us of a fanfare from *Achille in Sciro* (1744) by Francisco Corselli.

– In the absence of an overture, I have composed a three-movement overture, using as a model those of *Vendado es Amor* and *Ipbigenia en Tracia*. For this I have borrowed musical fragments from the following works by José de Nebra: *Misa Jubilate in conspectu Regis Domini* (1751), *La Colonia de Diana* (1745), *Visperas de los Santos* (1749),

Responsorios de Reyes (1753) and *Completas* (1749).

– In José de Nebra's *Misa Laudate Dominum de Terra*, the composer reuses the aria from this zarzuela *Ya, afecto mio*, transformed into a *Domine Deus* for treble and bass and in which he adds two interesting oboe parts which I have decided to use in this recording.

– To change the emotional atmosphere before and after Lucretia's suicide, I have added two fragments from Nebra's harpsichord suites preserved in the Cathedral of Zaragoza.

I have considered it important to record all the alternative numbers, as well as the repeated choirs that are musically redundant for the listening in the absence of the original dialogues.

Of the *seguidillas* composed for Octavia in 1748, a character which in the original version is limited to a spoken part, only the first stanza of the text has been preserved, so I have written a second stanza, as indicated in the musical manuscript.

I found of great interest the two arias written for Rosa Rodríguez, la *Galleguita*, full of musical and especially theatrical resources and of long duration (8 and almost 11 minutes). No doubt the singer must have delighted the audience, displaying her undeniable acting and singing skills, something we have tried to recreate by including multiple cadences, ornaments and taking advantage of the possibilities of the spoken voice.

Alberto Miguélez Rouco

SYNOPSIS

FIRST ACT

Rome, 509 BC. King Tarquin, who seized the crown by assassinating his father-in-law, the previous monarch Servius Tullius, is at war with the neighbouring people of the Rutuli. He, his son Sexto and other Romans make offerings to the god Mars asking for victory (*CHORUS: A la gran deidad de Marte*). Lucrecia, wife of the commander Colatino, who leads the Roman army in the battle against the Rutuli, wants to set a good example out of gratitude for her husband's military successes (*SEGUIDILLAS: Que pues Roma triunfante*), but she suffers deeply from the persecutions of Prince Sexto, who is obsessed with her, having heard his cousin Colatino speak of his chaste wife's virtues. Sextus, who is engaged to Colatino's sister Tulia, manages to persuade the maid Laureta to secretly take him to Lucretia's room at night, where he wishes to speak to her in private.

Colatino returns unexpectedly and informs the king that the campaign is over without further bloodshed: Lelius, the enemy king is willing to submit and go to Rome with his sister Octavia, if Tarquino assures him of his hospitality. When

Colatino returns to bid farewell to his wife, he finds her distressed and worried. Without mentioning Sexto, she hints that her honour and his own are in danger (*RECITATIVE: Amado Colatino / ARIA: Hado infiel*). The worried Colatino decides to return in secret to clarify the cause of his concern (*COPLAS: Espera, detente*)

After a meeting of state, Tarquino decides to have Sesto married to Octavia, instead of Tulia, who complains on hearing of this new arrangement (*RECITATIVE: ¿Que es lo que oí? / ARIA: Que contenta el alma mía*) and Laureta, Lucrecia's maid, explains that men are unfaithful by nature (*RECITATIVE: Dice bien... / ARIA: Se ve se uno y otro amante*).

Colatino, now secretly returned home, and Tulia, who loves Sexto and has followed him unnoticed, witness Sexto confess his love and desire to Lucrecia, from which he cannot turn away. He contemptuously tells her that there is no one to help her, so Colatino and Tulia step forward. Sexto accuses Colatino of being guilty of his passion by describing his wife's virtue and beauty and flees, leaving him desolate (*RECITATIVE: ¡Ay de mí! / ARIA: Falta de gruta obscura*).

The first act concludes with a tercet in which Lucrecia, Colatino and Tulia express their anger and concern at such a terrible situation (*RECITATIVE: Témplese tu rigor / TRIO: Muera un injusto leve*).

SECOND ACT

At the beginning of the second *jornada*, preparations are made for the wedding between Sexto and Octavia (*CHORUS: Apacible Himeneo*). Colatino confesses his concern to Lucrecia (*SEGUITILLAS: Siento en el pecho un áspid*) and laments the political and moral conditions in Rome (*RECITATIVE: ¿Fuese? / ARIA: Corderilla atribulada*). Meanwhile, Sexto refuses Octavia's hand because he loves only Lucrecia. When he re-enters Lucrecia's chambers and Colatino rushes to her aid, an open quarrel ensues. The king, however, refuses to punish Sexto, pointing out that this is youthful gallantry, and assures that Sexto will marry Octavia that night. Tulia, furious at Sexto's refusal, wishes him dead (*RECITATIVE: Huye de mi / ARIA: Ya, afecto mio*).

Meanwhile, Laureta explains her idea of marriage (*RECITATIVE: Es lo primero que al casarme pido / ARIA: Si a casa va el majo*).

Colatino and Lelio plot against the tyranny of the Tarquini, but are surprised by Tarquino. Just as he is about to confront them, a cry is heard from Lucrecia, who, broken, appears and pitifully narrates that her honour has been sullied by the abominable Roman prince. Powerless and utterly devastated, she begs Colatino to avenge her (*RECITATIVE: Colatino... / ARIA: Mi fiero mano airada*). She takes a dagger and plunges it into her chest, dying in the arms of her beloved Colatino, who furiously decides to kill the Tarquini.

In the midst of the wedding between Sexto and Octavia (*CHORUS: De Himeneo halagüeño*) there is a popular uprising that ends the zarzuela with the expulsion of King Tarquino and his son Sexto.



Natalie Pérez

JOSÉ DE NEBRA
Donde hay violencia, no hay culpa

Joseph Melchor Baltasar Gaspar de Nebra Blasco (Calatayud, 6 janvier 1702 – Madrid, 11 juillet 1768), compositeur et organiste de l'époque baroque, est l'un des principaux représentants de la musique théâtrale et sacrée du XVIII^e siècle en Espagne.

Après avoir vécu à Calatayud et à Cuenca, il s'installa à Madrid en 1717 et, au moins dès 1719, occupa la fonction d'organiste au monastère des Déchaussées royales de Madrid. En 1722, à peine âgé de 20 ans, il entra au service des ducs d'Osuna en tant que musicien de chambre et fut nommé en 1724 premier organiste de la Chapelle royale de Madrid quand Philippe V abdiqua en faveur de son fils, Louis I^{er}. À la mort prématurée ce dernier, Philippe V reprit la couronne et Diego de Lana, qui l'avait accompagné durant sa retraite, récupéra le poste de premier organiste. José de Nebra, tout en conservant la fonction d'organiste surnuméraire, se consacra à la composition de pièces pour les théâtres publics de Madrid.

L'année 1737 marque le début d'une période intense au cours de laquelle Nebra composa une série d'opéras et de zarzuelas en collaboration avec des compagnies opératiques et théâtrales comme celle de José de Parra. Quatre de ces œuvres, datant des années 1740, ont été conservées : *Viento es la dicha de Amor* (Vent est la joie d'Amour ; 1743), *Vendado es Amor, no es ciego* (L'Amour a les yeux bandés mais n'est pas aveugle ; 1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* (Là où il y a violence, il n'y a pas de culpabilité ; 1744), et *Iphigenia en Tracia* (Iphigénie en Thrace, 1747).

Ces œuvres reflètent l'union parfaite des éléments de l'opéra italien, qui connaissait une vogue exceptionnelle dans toute l'Europe – et bien sûr à la cour de Madrid, où travaillaient des musiciens aussi prestigieux que Domenico Scarlatti, Farinelli, Nicolás Conforto ou Francisco Corselli – avec la tradition musicale et le folklore de l'Espagne.

UNE ZARZUELA BAROQUE

Composée par José de Nebra sur un livret de Nicolás González Martínez, la zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa* a été créée à Madrid en 1744 par la compagnie théâtrale de José de Parra. Elle appartient donc à cette année féconde de 1744, au cours de laquelle Nebra écrira également *Vendado es Amor*, *Andromeda y Perseo* et *No todo indicio es verdad*, dont seul le premier titre a survécu.

La page de titre du livret conservé à la Bibliothèque Nationale d'Espagne nous apprend que la première représentation eut lieu en 1744 au *Coliseo du duc de Medinaceli*. La date exacte n'est pas connue mais il s'agit probablement d'une commande du duc pour célébrer un événement familial, sans doute un mariage ou un anniversaire, qui anticipe celle de la zarzuela *No hay perjurio sin castigo* à l'occasion du mariage de son fils, le 8 mai 1747. À sa partition autographe, conservée dans les Archives des cathédrales de Saragosse, Nebra ajouta trois numéros composés pour des représentations dans des théâtres publics ayant eu lieu dans les années 1748/1749 et 1753. Il est intéressant de signaler qu'à la suite de la création de l'œuvre dans un cercle privé et cultivé, le compositeur, conscient du goût des spectateurs, remplaça les séguedilles royales initiales (*Si en las sangrientas lides*) par d'autres ayant un thème plus populaire et en composa de

nouvelles pour le rôle d'Octavia lors des représentations ultérieures de la zarzuela dans un théâtre public.

Avec son titre controversé, cette zarzuela raconte la célèbre tragédie historique du « Viol de Lucrece. » Le titre *Donde hay violencia, no hay culpa* (« Là où il y a violence, il n'y a pas de culpabilité ») est probablement basée sur le récit de Tite-Live, où Collatin disculpe la noble romaine venant d'être violée en disant : « là où il n'y a pas de consentement, il n'y a pas de culpabilité. » D'une part, il l'exonère de la culpabilité « romaine » de l'honneur et de l'adultère, et d'autre part, de la culpabilité « chrétienne » du suicide.

La structure est celle d'une zarzuela typique, c'est-à-dire, en deux actes ou *jornadas* (journées) avec d'abondantes parties parlées entre les numéros musicaux. Sur un total de onze personnages, seuls les rôles de Lucrecia, Colatino, Tulia et Laureta sont chantés. Les autres – dont ceux de Sextus et de son père le roi Tarquin le Superbe – sont, selon la tradition, des rôles exclusivement déclamés. Mais tous interprètent les numéros « à 4 », c'est-à-dire, les chœurs par lesquels débute le premier acte, les trois personnages principaux unissent leur voix dans un trio dramatique. Les chœurs initiaux des deux actes sont stratégiquement suivis par des séguedilles, l'un des moments les plus attendus

par le public. Il est important de signaler que dans *Donde hay violencia, no hay culpa*, les séguedilles ne sont pas seulement chantées par les personnages comiques : le seul moment de dialogue entre Lucrecia et Colatino prend la forme de séguedilles au début du deuxième acte. Le reste des numéros musicaux obéit à la coupe récitatif-aria, conformément au goût italien de l'époque.

L'orchestre requis par Nebra pour cette zarzuela se compose de cordes, de hautbois/flûtes, de cors et de basse continue, comme dans *Iphigénie en Thrace*. En prenant en considération la liste des instruments utilisés dans une autre de ses zarzuelas, *La Colonia de Diana* (1745), l'orchestre de la création de *Donde hay violencia no hay culpa* aurait compris huit violons, deux altos, un violoncelle et deux contrebasses en plus des instruments à vent cités, et de ceux du continuo.

De même que pour ses autres zarzuelas des années 1740, Nebra avait à sa disposition les chanteuses-actrices les plus célèbres de l'époque, qu'il employa lors de la création de *Donde hay violencia, no hay culpa*.

– María Antonia de Castro (Lucrecia) était, avec sa demi-sœur Francisca de Castro, l'une des plus importantes actrices-chanteuses de la scène lyrique madrilène au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. Née à Madrid, elle eut une longue carrière vocale (1731-1759) et triompha durant de nombreuses années dans les compa-

gnies théâtrales madrilènes ; José de Nebra créa pour sa voix de soprano lyrique les rôles principaux de la plupart de ses œuvres scéniques.

– Catalina Miguel Pacheco (Colatino), connue sous le nom de « la Catuja », était l'une des actrices espagnoles les plus célèbres du XVIII^e siècle. Née en 1726, elle mourut après 1794. Possédant ce qu'on appellerait aujourd'hui un registre de mezzo-soprano, elle était, selon Emilio Cotarelo, excellente en chant et en comédie, et excellait dans les rôles masculins et comme chanteuse de tonadillas.

– La carrière de Gertrudis Verdugo (Tulia) eut lieu à Madrid entre 1743 et 1756. Avec María Antonia de Castro et Rosa Rodríguez, elle participa à toutes les zarzuelas que José de Nebra écrivit dans les années 1740, ainsi qu'à de nombreuses pièces de théâtre.

– Rosa María Rodríguez (Laureta), plus connue sous le nom de « la Gallega » ou « la Galleguita » (la Galicienne ou la Petite Galicienne), était une actrice espagnole extrêmement célèbre durant la première moitié du XVIII^e siècle. Née à Monforte de Lemos (Orense, Espagne), elle entreprit très jeune sa carrière de chanteuse (1720-1747), d'abord à Madrid dans la compagnie de José de Prado, puis à Lisbonne où commença en 1728 sa relation musicale avec Nebra en interprétant le rôle-titre de l'opéra *Amor aumenta el valor*. L'année suivante, elle retourna à Madrid où elle s'imposa comme l'une des plus grandes chanteuses comiques de l'époque, jouant prin-

cipalement des rôles de *graziosa* (soubrette). Selon le qu'en-dira-t-on, elle avait une liaison avec le librettiste José de Cañizares. Sa voix de mezzo-soprano et son art consommé de l'interprétation faisaient l'admiration de Farinelli lui-même, qui, malgré son dédain pour les actrices et les productions lyriques espagnoles, regretta son abandon de la scène en 1748, en raison de problèmes vocaux, probablement nodule ou anévrisme. Elle mourut le 28 mai 1749.

DÉCISIONS RELATIVES À L'INTERPRÉTATION

Comme pour l'enregistrement du CD *Vendado es Amor, no es ciego*, l'une des premières décisions concerna les parties parlées originales de la zarzuela. Mais contrairement à *Vendado es Amor* où les personnages interagissent avec la musique, l'action dramatique de *Donde hay violencia* se déroule entièrement dans les parties parlées, les sections musicales n'étant que réflexions et solos vocaux. Le harcèlement de Sextus, le viol et le subséquent suicide de Lucrecia ou les doutes de Colatino sont racontés dans de longs dialogues pouvant durer une heure et auxquels participent jusqu'à onze personnages. Compte tenu de la difficulté de condenser une trame si complexe sans nuire à l'histoire proprement dite, j'ai décidé de ne présenter que les parties musicales dans cet enregistrement.

Pour une meilleure compréhension de l'œuvre dans son ensemble malgré l'absence de dialogue, j'ai décidé d'ajouter les numéros musicaux suivants :

– Fanfares : le livret comporte des indications de « clairon et caisse claire » au début de l'œuvre et pour l'entrée de Colatino. Notre trompettiste a écrit des fanfares pour le début de chaque *jornada*, et je me suis basé sur une fanfare d'*Achille in Sciro* (1744) de Francisco Corselli pour l'entrée de Colatino.

– En l'absence d'ouverture, j'en ai composé une en trois mouvements selon le modèle de celles de *Vendado es Amor* et de *Iphigénia en Tracia*. Pour cela, j'ai emprunté des fragments musicaux aux œuvres suivantes de José de Nebra : *Misa Jubilate in conspectu Regis Domini* (1751), *La Colonia de Diana* (1745), *Vísperas de los Santos* (1749), *Responsorios de Reyes* (1753) et *Completas* (1749).

– Dans la *Misa Laudate Dominum de Terra* de José de Nebra, le compositeur réutilise l'aria de la zarzuela *Ya, afecto mio* et la convertit en un *Domine Deus* pour treble et basses, en y ajoutant deux remarquables parties de hautbois que j'ai décidé d'utiliser dans cet enregistrement.

– Pour signaler le changement de l'atmosphère affective précédant et suivant le suicide de Lucrece, j'ai ajouté deux fragments de suites de clavecin de Nebra conservées dans la cathédrale de Saragosse.

Il m'a semblé important d'enregistrer tous les numéros alternatifs ainsi que les chœurs répé-

tés bien qu'ils soient musicalement redondants à l'écoute en l'absence des dialogues originaux.

Des séguedilles composées pour Octavia en 1748 – rôle exclusivement parlé dans la version originale –, seule la première strophe du texte a été conservée, j'ai donc écrit une deuxième strophe en suivant les indications du manuscrit musical.

Deux arias me semblent aussi très intéressantes, celles composées pour Rosa Rodríguez, *la Galle-*

guita ; elles sont riches en ressources musicales et, particulièrement, théâtrales, sans compter leur longue durée (huit et presque onze minutes). La chanteuse – admirée même par Farinelli ! – a sans aucun doute dû ravir le public en faisant montre de ses indéniables qualités théâtrales et vocales ; et c'est ce que nous avons désiré recréer en incluant de nombreuses cadences, des ornements et en profitant du pouvoir de la voix parlée.

Alberto Miguélez Rouco

SYNOPSIS

PREMIÈRE JOURNÉE

Rome, 509 avant J.-C. Le roi Tarquin, monté sur le trône en assassinant le précédent monarque, Servius Tullius, son beau-père, est en guerre contre les Rutules, peuple voisin des Romains. Tarquin, son fils Sextus, ainsi que d'autres Romains, font des offrandes à Mars afin d'obtenir la victoire (*CHŒUR : A la gran deidad de Marte*). Lucrece, épouse du général Collatin qui conduit l'armée romaine dans la bataille contre les Rutules, veut donner le bon exemple en reconnaissance des succès militaires de son mari (*SÉGUEDILLES : Que pues Roma triunfante*). Mais elle souffre profondément de harcèlement de la part du prince Sextus, Celui-ci commença à être véritablement obsédé par Lucrece, après avoir entendu son cousin Collatin parler des vertus de sa chaste épouse. Sextus, fiancé de Tulia, sœur de Collatin, parvient à persuader la servante Laureta de l'introduire, secrètement durant la nuit, dans la chambre de Lucrece, sous prétexte de lui parler en privé.

Apparaissant inopinément, Collatin informe le roi que la campagne a pris fin sans plus d'effusion de sang : Lelius, le roi ennemi, est en effet

prêt à se soumettre et à se rendre à Rome avec sa sœur Octavie, si Tarquin lui offre l'hospitalité. Lorsque Collatin revient faire ses adieux à sa femme, il la trouve dans un grand état de détresse et d'inquiétude. Sans citer Sextus, elle laisse entendre que son honneur et celui du couple sont en danger (*RÉCITATIF : Amado Colatino / ARIA : Hado infiel*). Collatin, inquiet, décide de revenir en secret pour clarifier cette situation (*Couplets : Espera, detente*).

Après une réunion du conseil d'état, Tarquin décide de marier Sextus à Octavie à la place de Tulia, qui se lamente en apprenant la nouvelle (*RÉCITATIF : ¿ Que es lo que oí ? / ARIA : Que contenta el alma mía*) ; de plus, Laureta, la servante de Lucrece, lui explique que les hommes sont infidèles par nature (*RÉCITATIF : Dice bien... / ARIA : Se ve se uno y otro amante*).

Collatin, rentre secrètement chez lui et Tulia, toujours amoureuse de Sextus, le suit discrètement. Tous deux entendent Sextus faire l'aveu de son amour et de son désir irrésistible pour Lucrece. Au moment où Sextus dit avec mépris à Lucrece qu'elle ne peut attendre l'aide de personne, Collatin et Tulia se manifestent. Sextus accuse alors Collatin d'être coupable d'avoir allumé sa passion en décrivant la vertu et la beauté de sa femme, puis s'enfuit en le laissant dans un état de désolation (*RÉCITATIF : ¿ Ay de mi ! / ARIA : Falta de gruta obscura*).

Le premier acte se termine par un trio dans lequel Lucrèce, Collatin et Tullia expriment leur colère et leur inquiétude dans cette terrible situation (*RÉCITATIF : Témplese tu rigor / TRIO : Muera un injusto alevé*).

SECONDE JOURNÉE

La seconde journée commence par la préparation des noces de Sextus et d'Octavie (*CHEUR : Apacible Himeneo*). Collatin fait part de son inquiétude à Lucrèce (*SEGUIDILLAS : Siento en el pecho un áspid*) et déplore les conditions politiques et morales de Rome (*RÉCITATIF : ¿ Fuese ? / ARIA : Corderilla atribulada*). Pendant ce temps, Sextus refuse d'épouser Octavie car il n'aime que Lucrèce. Il retourne ensuite dans la chambre de Lucrèce et Collatin se précipite au secours de son épouse : une querelle s'ensuit. Néanmoins, le roi refuse de punir son fils, en prétendant qu'il s'agit d'une galanterie de jeunesse, et assure que Sextus épousera Octavie le soir même. Tullia, fu-

rieuse de l'attitude de Sextus, souhaite sa mort (*RÉCITATIF : Huye de mí / ARIA : Ya, afecto mio*).

Pendant ce temps, Laureta fait part de son idée sur le mariage (*RÉCITATIF : Es lo primero que al casarme pido / ARIA : Si a casa va el majo*).

Collatin et Lelius, qui complotent contre la tyrannie des Tarquin, sont surpris par le roi. Au moment où celui-ci est sur le point de les affronter, Lucrèce fait entendre un cri intense puis apparaît, brisée, et raconte d'une façon affligeante que son honneur a été souillé par l'abominable prince romain. Impuissante et complètement dévastée, elle supplie son époux de la venger (*RÉCITATIF : Colatino... / ARIA : Mi fiero mano airada*). Elle prend alors une dague et se suicide dans les bras de son mari bien-aimé qui, furieux, décide de tuer les Tarquin.

Le mariage de Sextus et d'Octavie bat son plein (*CHEUR : De Himeneo balagüeño*) quand un soulèvement populaire se produit concluant la zarzuela par l'expulsion du roi Tarquin et de son fils Sextus.



Giulia Semenzato

JOSÉ DE NEBRA

Donde hay violencia, no hay culpa

Joseph Melchor Baltasar Gaspar de Nebra Blasco (Calatayud, 6. Januar 1702 - Madrid, 11. Juli 1768), Komponist und Organist der Barockzeit, ist einer der wichtigsten Vertreter der Musik für Kirche und Theater des 18. Jahrhunderts in Spanien.

Nachdem er in Calatayud und Cuenca gelebt hatte, kam er 1717 nach Madrid und war spätestens seit 1719 Organist im Kloster der *Descalzas Reales* in Madrid tätig. Im Jahr 1722, im Alter von nur zwanzig Jahren, trat er als Kammermusiker in den Dienst der Herzöge von Osuna und wurde 1724 zum ersten Organisten der königlichen Kapelle in Madrid ernannt, als Philipp V. zugunsten seines Sohnes Ludwig I. abdankte. Nach dessen frühem Tod übernahm Philipp V. wieder die Krone und das Amt fiel wieder Diego de Lana zu, der Philipp V. in den Ruhestand begleitet hatte. José de Nebra blieb als zusätzlicher Organist im Amt und widmete sich der Komposition von Bühnenwerken für die öffentlichen Theater von Madrid.

Das Jahr 1737 markiert den Beginn einer intensiven Zeit, in der Nebra eine Reihe von Opern und Zarzuelas in Zusammenarbeit mit Opern- und Theatergesellschaften wie der von José de Parra komponierte. Vier dieser Werke, die alle aus den 1740er Jahren stammen, sind erhalten: *Viento es la dicha de Amor* („Wind ist die Freude der Liebe“, 1743), *Vendado es Amor, no es ciego* („Der Liebe sind die Augen verbunden, aber sie ist nicht blind“, 1744), *Donde hay violencia, no hay culpa* („Wo es Gewalt gibt, gibt es keine Schuld“, 1744), und *Iphigenia en Tracia* („Iphigenie in Thrakien“, 1747).

Diese Werke spiegeln die perfekte Verbindung von Elementen der italienischen Oper, die in ganz Europa – und natürlich am Madrider Hof, wo so angesehene Musiker wie Domenico Scarlatti, Farinelli, Nicolás Conforto und Francisco Corselli arbeiteten – einen außergewöhnlichen Siegeszug antrat, mit der musikalischen Tradition und der Folklore Spaniens wider.

EINE BAROCKE ZARZUELA

Die von José de Nebra auf ein Libretto von Nicolás González Martínez komponierte Zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa* wurde 1744 in Madrid von der Theatertruppe von José de Parra uraufgeführt. Sie stammt also aus jenem fruchtbaren Jahr 1744, in dem Nebra auch *Vendado es Amor*, *Andromeda y Perseo* und *No todo indicio es verdad* schreiben sollte, von denen allerdings nur das erste Stück erhalten geblieben ist.

Dank der Überschrift des in der Biblioteca Nacional de España aufbewahrten Librettos wissen wir, dass die erste Aufführung 1744 im *Coliseo del Duque de Medinaceli* stattfand. Das genaue Datum ist nicht bekannt, aber höchstwahrscheinlich wurde es vom Herzog in Auftrag gegeben, um ein Familienereignis wie eine Hochzeit oder ein Jubiläum zu feiern – so wie er später die Zarzuela *No hay perjuro sin castigo* in Auftrag gab anlässlich der Hochzeit seines Sohnes am 8. Mai 1747. In seiner autographen Partitur, die im Archivo de las Catedrales de Zaragoza aufbewahrt wird, fügt Nebra drei Musiknummern hinzu, die für Aufführungen in öffentlichen Theatern in den Jahren 1748/1749 und 1753 geschrieben wurden. Es ist interessant, dass der Komponist, der den Geschmack des Publikums kannte, nach der Uraufführung im privaten, gebildeten Umfeld für die Aufführung in einem öffentlichen Theater bei dem Werk die

ursprünglichen königlichen Seguidillas („Si en las sangrientas lides“) durch andere mit einem populäreren Thema ersetzte und weitere Seguidillas für die Rolle der Octavia hinzufügte.

Diese Zarzuela mit ihrem kontroversen Titel erzählt die bekannte historische Tragödie der Vergewaltigung der Lucrezia. Der Titel *Donde hay violencia, no hay culpa* („Wo Gewalt ist, gibt es keine Schuld“) basiert wahrscheinlich auf dem Bericht von Titus Livio, in dem Colatinus die römische Adelige nach ihrer Vergewaltigung mit dem Satz „Wo kein Konsens ist, gibt es keine Schuld“ entlastet. Einerseits spricht er sie von der „römischen“ Schuld der Ehre und des Ehebruchs frei, andererseits aber auch von der „christlichen“ Schuld des Selbstmords.

Die Struktur ist die einer typischen Zarzuela, unterteilt in zwei Akte oder ‚Jornadas‘ (Tage) mit reichlich gesprochenen Teilen zwischen den musikalischen Nummern. Von den insgesamt elf Figuren werden nur die Rollen von Lucrecia, Colatino, Tulia und Laureta gesungen. Die anderen, darunter der Tyrann Sextus Tarquinius und sein Vater, König Tarquinius Superbus sind der Tradition entsprechend ausschließlich deklamierte Rollen. Aber alle interpretieren die Nummern „a 4“, d.h. die beiden die Jornadas eröffnenden Chöre und den Schlusschor. Zum Abschluss des ersten Aktes vereinigen sich die drei Hauptfiguren in einem dramatischen Ter-

zett. Auf die Anfangschöre der beiden Akte folgen, strategisch klug, Seguedillas (gesungene Volkstänze), die zu den vom Publikum am sehnlichsten erwarteten Höhepunkten gehören. Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Seguidillas in *Donde hay violencia, no hay culpa* nicht nur von den komischen Figuren gesungen werden: Der einzige Dialog zwischen Lucrecia und Colatino findet in Form der Seguidillas am Anfang des zweiten Aktes statt. Der Rest der musikalischen Nummern besteht aus Rezitativ-Arie-Paaren, wie es dem italienischen Zeitgeschmack entsprach.

Das von Nebra für diese Zarzuela geforderte Orchester besteht aus Streichern, Oboen/Flöten, Hörnern und Basso continuo, wie bei *Iphigenia en Tracia*. Berücksichtigt man die Liste der Instrumente, die in einer anderen seiner Zarzuelas, *La Colonia de Diana* (1745), verwendet wurden, hätte das Orchester bei der Uraufführung von *Donde hay violencia, no hay culpa* zusätzlich zu den genannten Bläsern und den Continuo-Instrumenten acht Violinen, zwei Violoncelli und zwei Kontrabässe umfasst.

Wie bei seinen anderen Zarzuelas der 1740er Jahre standen Nebra auch für die Uraufführung von *Donde hay violencia, no hay culpa* die berühmtesten Sängerinnen der damaligen Zeit zur Verfügung:
– María Antonia de Castro (Lucrecia) war zu-

sammen mit ihrer Halbschwester Francisca de Castro eine der wichtigsten Schauspielerinnen und Sängerinnen der Madrider der Madrider Opernbühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die gebürtige Madriderin hatte eine lange Gesangskarriere (1731-1759) und triumphtierte viele Jahre lang in den Madrider Theatern – José de Nebra schuf für ihre lyrische Sopranstimme Hauptrollen in den meisten seiner Bühnenwerke.

– Catalina Miguel Pacheco (Colatino), bekannt als „la Catuja“, war eine der berühmtesten spanischen Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts, geboren 1726, gestorben nach 1794. Mit einer Stimmfrage, die heute als Mezzosopran bezeichnet würde, war sie laut Emilio Cotarelo eine hervorragende Sängerin und Schauspielerin, die sich in Männerrollen und als Sängerin von *Tonadillas* hervortat.

– Gertrudis Verdugo (Tulia) entwickelte ihre Karriere zwischen 1743 und 1756 in Madrid. Zusammen mit María Antonia de Castro und Rosa Rodríguez wirkte sie in allen Zarzuelas mit, die José de Nebra in den 1740er Jahren schrieb, sowie in zahlreichen Bühnenwerken.

– Rosa María Rodríguez (Laureta), besser bekannt als „la Gallega“ oder „la Galleguita“ („die Galicierin“ oder „die kleine Galicierin“), war eine äußerst berühmte spanische Schauspielerin der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Geboren in Monforte de Lemos (Orense, Spanien), begann sie bald ihre Karriere als Sängerin (1720-

1747), zunächst in Madrid in der Theatertruppe von José de Prado und später in Lissabon, wo 1728 ihre musikalische Beziehung zu Nebra begann und sie die Titelrolle in der Oper *Amor aumenta el valor* übernahm. Im folgenden Jahr kehrte sie nach Madrid zurück und etablierte sich dort als eine der größten komischen Sängerinnen ihrer Zeit, vor allem in der Rolle der Graciosa. Dem Vernehmen nach hatte sie eine Affäre mit dem Librettisten José de Cañizares. Ihre Mezzosopranstimme und ihre gefestigten Interpretationsfähigkeiten wurden sogar von Farinelli bewundert. Trotz seiner Verachtung für spanische Schauspielerinnen und Opernproduktionen bedauerte er ihren Rücktritt von der Bühne im Jahr 1748 aufgrund von Stimmproblemen, wahrscheinlich Knötchen oder einem Aneurysma an den Stimmbändern. Sie starb am 28. Mai 1749.

ENTSCHEIDUNGEN ZUR AUFFÜHRUNG

Wie schon bei der CD-Aufnahme von *Vendado es Amor, no es ciego* betraf eine der ersten Entscheidungen die im Original gesprochenen Teile der Zarzuela. Anders als in *Vendado*, wo die Figuren in der Musik interagieren, spielt sich die dramatische Handlung von *Donde hay violencia* ausschließlich in den gesprochenen Teilen ab, wobei die musikalischen Abschnitte lediglich Reflexionen sind. Die Belästigung von Sextus, die Vergewaltigung und der anschlie-

ßende Selbstmord von Lucrecia oder die Zwielfel von Colatino werden in den umfangreichen Dialogen von etwa einer Stunde Dauer erzählt, an denen insgesamt bis zu elf Personen beteiligt sind. Angesichts der Schwierigkeit, eine so komplexe Auseinandersetzung zu verdichten, ohne dass die Handlung darunter leidet, habe ich beschlossen, in dieser Aufnahme nur die musikalischen Teile wiederzugeben.

Zum besseren Verständnis der Aufführung als Ganzes, trotz des Fehlens von Dialogen, habe ich beschlossen, die folgenden Musikteile hinzuzufügen:

– Fanfaren: Das Libretto enthält Hinweise auf „clarin y caja“ zu Beginn der Vorstellung und für Colatinos Auftritt. Unser Trompeter hat Fanfaren für den Beginn jeder Jornada geschrieben, und für den Auftritt von Colatino habe ich mich auf eine Fanfare aus *Achille in Sciro* (1744) von Francisco Corselli gestützt.

– In Ermangelung einer Ouvertüre habe ich eine dreisätzige Ouvertüre nach dem Vorbild von *Vendado es Amor* und *Iphigenia en Tracia* komponiert. Dazu habe ich musikalische Fragmente aus den folgenden Werken von José de Nebra entlehnt: *Misa Jubilate in conspectu Regis Domini* (1751), *La Colonia de Diana* (1745), *Visperas de los Santos* (1749), *Responsorios de Reyes* (1753) und *Completas* (1749).

– In José de Nebra's *Misa Laudate Dominum de Terra* greift der Komponist auf die Arie aus dieser

Zarzuela *Ya, afecto mio* zurück, die er in ein *Dominé Deus* für Diskant und Bass umformt und der er zwei interessante Oboenstimmen hinzufügt, die ich in dieser Aufnahme verwenden wollte.

– Um den Wechsel der affektvollen Atmosphäre vor und nach Lucretias Selbstmord zu vertiefen, habe ich zwei Fragmente aus den Cembalosuiten von Nebra hinzugefügt, die in der Kathedrale von Saragossa aufbewahrt werden.

Es erschien mir wichtig, alle alternativen Nummern sowie die wiederholten Chöre aufzunehmen, obwohl sie beim Hören musikalisch redundant sind, da die Originaldialoge fehlen.

Von den Seguidillas, die 1748 für Octavia komponiert wurden – eine Rolle, die in der Originalversion ausschließlich gesprochen wird –, ist nur

die erste Strophe des Textes erhalten geblieben, weshalb ich eine zweite Strophe nach den Vorgaben des Musikmanuskripts geschrieben habe. Zwei Arien scheinen mir ebenfalls sehr interessant zu sein, die für Rosa Rodríguez, die „Galleguita“, komponiert wurden; sie sind reich an musikalischen und insbesondere dramatischen Mitteln, ganz abgesehen von ihrer langen Dauer (acht und fast elf Minuten).

Die Sängerin – die sogar von Farinelli bewundert wurde – musste das Publikum zweifellos begeistert haben, wenn sie ihre unbestreitbaren schauspielerischen und stimmlichen Qualitäten unter Beweis stellte; und genau das wollten wir nachstellen, indem wir zahlreiche Kadenz und Verzierungen einbauten und die Macht der Sprechstimme nutzten.

Alberto Miguélez Rouco

SYNOPSIS

ERSTER TAG

Rom, 509 v. Chr. König Tarquinius, der die Krone durch die Ermordung seines Schwiegervaters, des vorherigen Monarchen Servius Tullius, an sich gerissen hat, befindet sich im Krieg mit den benachbarten Völkern des Rótulo. Er, sein Sohn Sextus und andere Römer bringen dem Gott Mars Opfer dar und bitten um den Sieg (*CHOR: A la gran deidad de Marte*). Lucretia, die Frau des Feldherrn Colatino, der das römische Heer im Kampf gegen die Rótulos anführt, will aus Dankbarkeit für die militärischen Erfolge ihres Mannes mit gutem Beispiel vorangehen (*SEGUIDILLAS: Que pues Roma triunfante*), aber sie leidet sehr unter den Verfolgungen des Prinzen Sextus, der von ihr besessen ist, nachdem er gehört hat, wie sein Cousin Colatino von den Tugenden seiner keuschen Frau sprach. Sextus, der mit Colatinos Schwester Tulia verlobt ist, überredet das Dienstmädchen Laureta, ihn nachts heimlich in Lucretias Zimmer zu bringen, wo er mit ihr unter vier Augen sprechen möchte.

Colatino kehrt unerwartet zurück und teilt dem König mit, dass der Feldzug ohne weiteres Blutvergießen zu Ende gegangen ist: Lelius, der

feindliche König, ist bereit, sich zu unterwerfen und mit seiner Schwester Octavia nach Rom zu gehen, wenn Tarquino ihm seine Gastfreundschaft zusichert. Als Colatino zurückkehrt, um sich von seiner Frau zu verabschieden, findet er sie verzweifelt und besorgt vor. Ohne Sextus zu erwähnen, deutet sie an, dass ihre Ehre und seine eigene in Gefahr sind (*REZITATIV: Amado Colatino / ARIE: Hado infiel*). Der besorgte Colatino beschließt, heimlich zurückzukehren, um den Grund seiner Sorge zu klären (*COPLAS: Espera, detente*).

Nach einer Staatsversammlung beschließt Tarquinius, Sextus an Octavia statt an Tulia zu verheiraten, die sich über diese neue Ehe beschwert (*REZITATIV: ¿Que es lo que oí? / ARIE: Que contenta el alma mía*), und Laureta, die Zofe von Lucretia, erklärt, dass Männer von Natur aus untreu sind (*REZITATIV: Dice bien... / ARIE: Se ve se uno y otro amante*).

Colatino, der heimlich nach Hause zurückgekehrt ist, und Tulia, die Sextus liebt und ihm unbemerkt gefolgt ist, werden Zeugen, wie Sextus Lucretia seine Liebe und sein Verlangen gesteht, dem er sich nicht standhalten kann. Er sagt ihr verächtlich, dass es niemanden gibt, der ihr helfen kann, woraufhin Colatino und Tulia vortreten. Sextus wirft Colatino vor, sich seiner Leidenschaft schuldig gemacht zu haben, indem er die Tugend und Schönheit seiner Frau beschrieben hat, und flieht, um ihn in der Ver-

zweiflung zurückzulassen (*REZITATIV: ¿Ay de mí!* / *ARIE: Falta de gruta obscura*).

Der erste Akt schließt mit einem Terzett, in dem Lucretia, Colatino und Tulia ihren Zorn und ihre Besorgnis über eine so schreckliche Situation zum Ausdruck bringen (*REZITATIV: Témplese tu rigor* / *TRIO: Muera un injusto aleve*).

ZWEITER TAG

Zu Beginn der zweiten Jornada werden Vorbereitungen für die Hochzeit zwischen Sextus und Octavia getroffen (*CHOR: Apacible Himeneo*). Colatino gesteht Lucretia seine Sorge (*SEGUITILLAS: Siento en el pecho un áspid*) und beklagt die politischen und moralischen Zustände in Rom (*REZITATIV: ¿Fuese?* / *ARIE: Corderilla atribulada*). Währenddessen lehnt Sextus Octavias Hand ab, weil er nur Lucretia liebt. Als er wieder in Lucretias Gemächer eintritt und Colatino ihr zu Hilfe eilt, kommt es zu einem offenen Streit. Der König weigert sich jedoch, Sextus zu bestrafen, und weist darauf hin, dass es sich um jugendliche Galanterie handelt, und versichert, dass Sextus Octavia noch in dieser Nacht heira-

ten wird. Tulia, wütend über Sextus' Ablehnung, wünscht ihm den Tod (*REZITATIV: Huye de mí* / *ARIE: Ya, afecto mío*).

In der Zwischenzeit erklärt Laureta ihre Vorstellung von einer Heirat (*REZITATIV: Es lo primero que al casarme pido* / *ARIE: Si a casa va el majo*).

Colatino und Lelio schmieden einen Plan gegen die Tyrannei der Tarquinier, werden aber von Tarquinius überrascht. Gerade als er sie zur Rede stellen will, ertönt ein Schrei von Lucretia, die gebrochen auftaucht und mitleidig erzählt, dass ihre Ehre durch den abscheulichen römischen Prinzen beschmutzt wurde. Ohnmächtig und völlig am Boden zerstört, fleht sie Colatino an, sie zu rächen (*REZITATIV: Colatino...* / *Arie: Meine wilde, zornige Hand*). Sie nimmt einen Dolch, stößt ihn sich in die Brust und stirbt in den Armen ihres geliebten Colatino, der wütend beschließt, die Tarquinier zu töten.

Mitten in der Hochzeit zwischen Sextus und Octavia (*CHOR: De Himeneo balagüño*) kommt es zu einem Volksaufstand, der die Zarzuela mit der Vertreibung von König Tarquinius und seinem Sohn Sextus beendet.



Judit Subirana

CD I

1 FANFARRIA

FANFARE

2 SINFONIA

SINFONIA

3 ANDANTE MAJESTUOSO, ANDANTE

ANDANTE MAJESTUOSO, ANDANTE

JORNADA PRIMERA

ACT ONE

4 CUATRO

A la gran deidad de Marte,
en cuyas gloriosas aras,
la siempre triunfante Roma
votivos cultos consagra,
inciensos suaves tribute el respeto,
aromas se abrasen que admita su estatua,
que, aunque a la ofrenda defraude el ser humo,
lo reverente del culto la salva.

To the great deity of Mars,
on whose magnificent altars
ever-triumphant Rome
dedicates votive rites,
let sweet incense offer up veneration,
let its aromatic perfumes be inflamed to be
received by his statue, for, although the body of
smoke may defraud the oblation,
this is saved by the reverence of the worship.

5 SEGUIDILLAS

Lucrecia

Que pues Roma triunfante
da al orbe sustos,
para siempre felices
queden sus triunfos.
Por más que tema
que las felicidades
labran las penas.

Lucrecia

For triumphant Rome
takes the world by sudden surprise,
let her triumphs
for ever remain favoured.
However much I fear
that the joys
shape the punishments.

Tulia

En que Marte propicio
mire mi afecto,
pues él supo a lo amante
rendir sus ceños.
No es desvarío
que a quien fue tan valiente
venciese un niño.

Laureta

No importa que mi amante
muera de un chirlo,
si ha de morirse al cabo
de un tabardillo.
Muéranse todos
que para casamientos
nos sobran bobos.

6 CUATRO

Incensos suaves tribute el respeto,
aromas se abrasen que admita su estatua,
que, aunque a la ofrenda defraude el ser humo,
lo reverente del culto la salva.

Tulia

Let favourable Mars
consider my affections,
for he knew how to surrender
his angers to love.
It is no absurdity
that one so brave
should be conquered by a child.

Laureta

It doesn't matter that my lover
should die from a sword stroke
if he has to die after all
from the spotted fever.
Let them all die,
since we have far too many idiots
for marriages anyway.

Let respect pay tribute with sweet fragrances,
let aromatic perfumes be inflamed for his
statue to receive, for, although the body of
smoke may defraud the oblation,
this is saved by the reverence of the worship.

7 FANFARRIA

FANFARE

8 RECITADO Lucrecia

Amado Colatino, sabe el cielo
cuánto te adoro y amo tiernamente,
mas al mirarte ausente,
un injusto, un violento mal recelo.

RECITATIVE Lucrecia

Beloved Colatino, the heavens know
of my adoration and tender lover for you,
but beholding you absent,
I am wary of an unjust and violent evil.

El traidor, el rapaz niño vendado,
con el veneno brinda disfrazado,
y en amorosas lides
tal vez los rendimientos son ardides.

9 **ARIA Lucrecia**

Hado infiel, destino impío,
no, tirano, no violento,
des más pena al pecho mío.
Ten piedad de mi tormento,
porque muero a tu impiedad.

Si tu honor, esposo amado,
de tu ausencia está pendiente,
de tu honor tendrás cuidado,
que no templa lo obediente
al poder y a la crueldad.

10 **COPLAS Colatino**

Espera, detente,
mi esposa, mi bien,
que apenas tu ecos aliento me dejan
y al tosigo muero de enigma cruel.

¡Oh, dioses! ¿Qué es esto?
Tormentos, ¿qué haré?
pues viento sus voces combaten mi pecho
y en piélagos zozobra el bajel.

¡Ah, cielos, si es fuerza
que asista esta vez
del rey al precepto, a mi honor y a mi esposa,
haced que yo pueda cumplir con los tres!

That traitor, the predatory blindfolded youth,
makes toasts, with his poison disguised,
and in battles of love
perhaps surrendering is a contrivance.

AIR Lucrecia

Faithless fate, ungodly destiny,
oh, tyrant, oh, aggressor,
do not sadden my breast yet more.
Take pity on my torment,
since I am dying from your wickedness.

If, beloved husband, your honour
is depending on your absence,
you will take care of it,
for obedience does not moderate
power and cruelty.

COPLAS Colatino

Hold back, take your time,
my spouse, my beloved, for your echoes
hardly provide me with encouragement,
and I am dying poisoned by a cruel puzzle.

O, ye gods! What is this?
Torments, what shall I do?
For like the wind, their voices assault my breast,
and the ship is foundering in the wavy deep.

Ah, heavens, if it is by coercion
that I attend this time to the king's order, to my
honour and to my wife
make it possible that I can accomplish all three!

11 **RECITADO Tulia**

¿Qué es lo que oí? ¡Ah, tirano!
Pero de tu traición me quejo en vano,
que sé que eres alevé,
que un dócil rendimiento no te mueve.
Mas hoy mi voluntad da la victoria
al fácil torcedor de mi memoria,
que en querer a un ingrato se interesa,
y en la cárcel de amor se mira presa.

12 **ARIA Tulia**

Que contenta el alma mía,
que festiva respirara
de una injusta tiranía,
si tuviera, si cobrara
la perdida libertad.
Mas de amor, en el imperio,
como es dulce captiverio,
se halla bien la voluntad.

13 **RECITADO Laureta**

Dice bien, y lograra fácilmente
sanar del mal de amor la que le siente
si al ver engaños y malicias prontas,
dejaran las mujeres de ser tontas.
Mas ellos, que de amor traen el anzuelo,
mientan a cada paso sin consuelo.
Lléganse a la que adoran dando giros
y encareciendo el aire en los suspiros.
Oye usted... “Cuando... Si... Pero ¡admirado,
de puro rendimiento me he turbado!”

RECITATIVO Tulia

What is it that I am hearing? Ah, tyrant!
Yet vainly do I bemoan of your treachery,
for I know that you are false-hearted,
that a gentle yielding does not move you.
But today my will takes advantage of the easy
torment of my memory, since it has an interest
in loving one who is ungrateful, and contem-
nates itself as spoils in the prison of love.

ARIA Tulia

How happy would my soul be,
how joyfully would it breathe,
if it gained, indeed recovered
its lost liberty
from this unmerited tyranny.
Yet in the dominion of love,
as it is such sweet captivity,
the will is in good shape.

RECITATIVO Laureta

It is said well, and she who feels it,
will easily cope with recovering from love's
pains, if on seeing deceits and ready malice
women would stop being foolish.
But those men, who draw along the bait of love,
lie, without pity, at every step.
They come up to their adored one, encircling
her, and raise the air's value with their sighs.
One hears, “When... If... But, I am taken aback,
I am all a dither from pure yearning for you!”

La pobre, que creyó lo que el decía, aún no le dice, “alzad, por cortesía”, pónese hueca y grave, él porfiando, ella al fin, ya se ve, se va ablandando. Piensa la boba que a ella sola aspira, mas, por Dios y esta cruz, todo es mentira, que lo rendido, el gesto y la eficacia, no arguyen que hay cariño, verbigracia.

14 ARIA Laureta

Se ve uno y otro amante
rindiendo un albedrío.
Dice el bribón: “¡Bien mío!,
¡mi esposa!, soy constante”.
Y añade el muy bergante:
“Esto es, mi cielo, amar”.
Y puesto en las esquinas
visita seis vecinas,
sin diez que tiene enfrente,
y piensa la inocente
que la ama sin reparos.
Señores, vamos claros,
que no la he de tragar.
Nosotras los amamos,
mas aunque los queremos,
sus maulas conocemos,
su juego penetramos.
Que al fin cuál más, cuál menos,
muy pocos son los buenos
y vayan a la par.

The poor lass, who believed all she was being told, still says to him, “do get up, please”, she comes over all vain and serious, he is persisting, she in the end, one can see, is now softening. The dimwit thinks that he only has her as his aim, but by God and the Holy Cross, it's all a lie, what is being enacted, the movements, the efficacy of it, do not argue for there being endearment, but rather ease of speech.

AIR Laureta

One sees this and that lover
yielding to each other's will.
Says the clever fellow, “My sweetheart!,
Pretty creature!, I am true”.
And the complete scoundrel adds:
“This, my dear, is loving”.
And positioned in the corners
he visits six lady neighbours,
and ten who he finds opposite,
and the innocent belle thinks
that he gives her unqualified love.
Gentlemen, let us be clear about this:
I don't intend to accept it.
We are in love with them,
but though we may be smitten by them,
we know their tricks,
we see through their games.
That in the end, some more, some less,
few of them are good ones
and up to scratch.

15 RECITADO ACOMPAÑADO Colatino

¡Ay de mí, que esta aleve voz ha sido
un rayo abrasador para el oído!
¡Ay, adorada esposa! ¡Ay, bien perdido!
¡No fueras tu tan bella
y no fuera su amor tan atrevido!
Mas, ¿qué es lo que he de hacer, infausta estrella?
¿Morir matando? Sí, locura es esto,
que es mi príncipe Sexto,
es hijo de mi rey. Mas, ¿no es tirano?
Pues ya mi acero se reprime en vano.
Mal el honor en reprimirse piensa,
no triunfe la lealtad, donde hay ofensa.

16 ARIA Colatino

Falta de gruta obscura
al tigre el hijo amado,
circunda la espesura
y al ver quién le ha injuriado
le intenta devorar.
Pues, ¿qué ha de hacer quien ama,
si mira acometido
su dulce bien querido
expuesto a peligrar?

17 RECITADO

Lucrecia
Témplese tu rigor, esposo amado,
que en mí tiene un tirano su castigo.

RECITATIVO ACCOMPANATO Colatino

Alas for me, how this treacherous voice has
been a fiery bolt for my ear!
Oh, my adored spouse! and lost beloved!
Oh, that you were not so beautiful
and his love not so bold!
But what am I am required to do, unlucky star?
Die by killing him? Yes, that would be folly,
for he is my prince Sexto, the son of my king.
Another thing, is he not a tyrant?
For now, my blade is vainly controlled.
And honour thinks ill in subduing thought,
let loyalty fail to triumph, when injury is done.

ARIA Colatino

A darksome cavern lacks
the tiger's beloved son,
who is circling the thicket
and on seeing the one who has injured him
tries to devour him.
For, what does he have to do who loves,
if he sees his sweet beloved,
being attacked and
exposed to danger?

RECITATIVO

Lucrecia
Moderate your fury, beloved husband,
for a tyrant will find punishment in me.

Tulia

Colatino, da muerte a un enemigo
que mi amor y tu honor ha lastimado.

Colatino

Dices bien. Muera... no, viva..., mas ¡cielos!
¡Oh, cuál lidian en mí lealtad y celos!

18 ARIA A 3**Tulia**

Muera un injusto alevé.

Lucrecia

Peligra mi decoro.

Tulia

Mas, ¡ay!, que a ti se atreve.

Colatino

Cual nave combatida,
mi cólera oprimida
zozobra en su furor.

Tulia

¡Muera!

Colatino

Si, que es traidor.

Lucrecia

¡Oh, dioses, qué tormento!

Tulia

¡Cruel hado!

Tulia

Colatino, kill an enemy
who has harmed my love and your honour.

Colatino

Well do you speak. Die... No, live..., but,
heavens! Oh, loyalty and jealousy are battling
one another within me!

ARIA A 3**Tulia**

Let an unjust traitor die.

Lucrecia

My honour is endangered.

Tulia

But, alas, his impudence is directed at you.

Colatino

Like a ship under attack,
my overwhelmed anger
is sinking in its choler.

Tulia

Let him die!

Colatino

Yes, for he is a traitor.

Lucrecia

Oh, ye gods, what torment!

Tulia

Cruel fate!

Colatino

¡Afán violento!

Los Tres

¡Oh, celos despechados,
pues áspides vibrados
mordéis el corazón!

Tulia

No calmen tus rigores.

Lucrecia

Mi honor, esposo, mira.

Colatino

Entre piedad y ira
naufrajan mis rencores.

Los Tres

Pues dice a mis/tus furores
los riesgos la razón.

Colatino

Violent troubles!

The Three

Enraged jealousies,
like venomous aspids
you seize hold of the heart!

Tulia

Let your severity not become pacified.

Lucrecia

Consider my honour, husband.

Colatino

Between piety and anger,
my animosities are going to the bottom.

The Three

For reason is informing
my/your rages of the dangers.

CD II

SEGUNDA JORNADA

1 FANFARRIA

2 CUATRO

Apacible Himeneo,
pues con unión estrecha
la voluntad dispones
al logro que desea:
vuela, festivo,
risueño, vuela,
y de Amor las prisiones, ansias y quejas,
en dulzuras Anteros te las convierta.

3 SEGUIDILLAS

Colatino

Siento en el pecho un áspid,
cuyo martirio
aun con darme la muerte
me deja vivo.
¿Qué ha de hacer, cielos,
el que sólo de amante
vive muriendo?

Lucrecia

El violento veneno
que te maltrata
se suavizará al triunfo
de mi constancia.

ACT TWO

FANFARE

Agreeable Hymen,
for with close union,
You place the will with
its desired achievement:
take flight, jubilantly,
fly with good cheer,
and Anteros will transform into sweetness
the shackles, pains and complaints of Cupid.

Colatino

I sense an asp in my breast,
whose affliction
will still finish me off
while keeping me alive.
What does he need to do, o heavens,
he who only as a lover
lives by dying?

Lucrecia

The violent poison
which is abusing you
will be eased by the triumph
of my steadfastness.

Pero se mira
que a tal mal es peligro
la medicina.

Colatino

Atrevidos vapores
al sol empañan.

Lucrecia

Pero vencen sus rayos
nieblas opacas.

Colatino

¡Mas, ay, angustia,
que ya que no le ofenden
tal vez le enlutan!

Lucrecia

Si soy bronce no temas
atrevimientos.

Colatino

Fuego es amor, y al bronce
liquida el fuego.

Lucrecia

Muera al pensarlo,
quien antes que el suceso
llora el presagio.

4 RECITADO Colatino

¿Fuese? ¡Mas, ay, tirana suerte mía!
¿Qué hará quien la beldad que adora siente,
si en el alma inocente,
culpada por la ajena saña impía?
Que igual venganza bastará a mi aliento

But it is known
that medicine is dangerous
for such an evil condition.

Colatino

Audacious vapours
mist over the sun.

Lucrecia

But its rays triumph
through opaque clouds.

Colatino

But, oh, the pain of it,
since they do not offend him,
maybe they are mourning him!

Lucrecia

If I am bronze and unflinching
you need fear nothing reckless.

Colatino

Love is flame, and fire
melts bronze.

Lucrecia

Lest I die on thinking of it,
who before the event
betrays the portent.

RECITATIVO Colatino

Has she gone? But, alas, my despotic fortune!
What shall he who adores the beauty do,
if he feels the innocent soul
blamed for the impious crime of another?
For equal vengeance will suffice my vigour

para tan loco y ciego atrevimiento,
si miro un rey tirano,
un atrevido príncipe inhumano,
infiel uno, otro cruel, otro homicida,
la nobleza de Roma perseguida,
tiránico el gobierno, desterrada
la honestidad, la gloria abandonada
de su esplendor... Mas, ¿para qué, hado impío,
me acuerdo de otro mal teniendo el mío?

5 **ARIA Colatino**

Corderilla atribulada,
de una fiera perseguida,
es mi esposa desgraciada,
y fallece ya mi vida de mirarla padecer.

¿Ay, honor, mi afán advierte,
da la muerte a un atrevido,
mas traidor intento ha sido!
Pues si todo mal es muerte,
justos dioses, ¿qué he de hacer?

6 **RECITADO Tulia**

Huye de mí, tirana pasión mía,
vete y deja en quietud mi fantasía,
sal luego de mi pecho, en que te escondes,
pues dócil a un ingrato correspondes.
No ya un aleve, bárbaro, sangriento,
te merezca ni un solo pensamiento,
que pues, indigno, mal tu afecto trata
es bien que muera así, quien así mata.

for such mad and blind boldness,
If I observe a tyrant king,
a savage daring prince,
one a miscreant, the other cruel, another a
murderer, the nobility of Rome persecuted,
the government tyrannous, honesty
banished, fame abandoned
from its grandeur... But, why, harsh fate,
do I consider another evil, having my own?

AIR Colatino

A distressed little lamb,
pursued by a savage beast,
this is my unfortunate wife,
and my life fails through watching her suffer.

Alas, honour, my zeal instructs,
slay this adventurer,
for traitorous has been the attempt!
But if all evil is death,
just gods, what do I have to do?

RECITATIVO Tulia

Flee from me, my oppressive passion,
get you gone and let my fancy be calmed,
depart from my breast, in which you lay
hidden, for docile, you belong to an ingrate.
A traitor, barbarian, bloodthirsty man,
now deserving not a single thought from you,
unworthy one, he treats your affection badly,
it is well that thus he dies, who thus kills.

7 **ARIA Tulia**

Ya, afecto mío,
ves a un ingrato,
huya un vil trato
de mi albedrío.
Mas, ¡ay, recato,
qué mal olvida
la que ama bien!

Pues me aborrece,
ya no le adoro.
Por mi decoro
mi enojo crece,
pero aunque lloro,
sienta la herida
de mi desdén.

8 **RECITADO Laureta**

Es lo primero que al casarme pido:
que yo he de mandar más que mi marido,
y no me ha de acotar, si regañamos,
aquellos de “en un día nos casamos”.
Los criados con mucha cortesía
dentro de casa me han de dar usía,
y mi esposo, compuesto y aseado,
me ha de servir la copa desgorrado.
He de salir de casa cuando quiera,
y no se ha de saber dónde, ni cómo,
ni paje he de llevar, ni mayordomo,
y he de entrar yo riñendo la primera.
He de tener penosos chichisbeos,
diez, a quien dar el brazo en los paseos.

AIR Tulia

Now, my affection,
you observe an ingrate
bolting from a low treatment
from my will.
Yet, alas, modesty,
how badly she forgets
she who loves well!

Since he loathes me
I no longer love him.
Through my propriety
my anger grows,
but although I weep
he feels the wound
of my scorn.

RECITATIVO Laureta

It is the first thing that I ask for on marrying:
that I have to direct more than my husband,
and if we snap at each other, he is not to
comment to me, that “we married one day”.
Very politely the servants
are required to ‘milady’ me in the home,
and my husband, tidy and elegant,
has to pour me my drink with his hat off.
I will leave the house when’er I want,
and it is unnecessary to know to where, nor how,
to be followed by neither page nor steward,
and I will start any battling first.
and I am to have ten dashing gallants,
to whom to give my arm during paseos.

¿Qué?, tuerces el hocico, pobrecito?,
pues oye, que aún te falta este traguito.

9 ARIA Laureta

Si a casa va el majo
le hará chocolate,
y con su azafate
traerá el agasajo.
Barrer a destajo,
servir de criada,
hacer la ensalada,
fregar, si yo quiero,
ponerme el puchero,
y si anda en cuestiones,
bajar los calzones
que habrá colación.

Sin estas razones,
casar no imagino,
mas tontos sin tino
los hay a montones,
que en estas acciones
muy prácticos son.

10 SONATA EN DO MENOR

II RECITADO ACOMPAÑADO Lucrecia

Colatino, (ay de mí, si no se alienta
ha de morirse al escuchar su afrenta),
Sexto, príncipe fiero,

What? You are pulling a face, you poor thing?
then listen, since you are still in need of this
little dose.

AIR Laureta

If the show-off makes his way home,
she makes him some chocolate,
and in her wicker basket
bring in refreshment.
Sweeping up continuously,
working like a maid,
making the salad,
doing the dishes, if I want to,
getting the stew together,
and if it comes to it,
drop my knickers
since there will be a light meal.

Without these reasons,
I do not imagine marrying,
but foolish simpletons
Exist in droves,
who are well versed
in these activities.

SONATA IN C MINOR

RECITATIVO ACCOMPAGNATO Lucrecia

Colatino (woe is me, if he doesn't take heart,
he is going to die on learning of the affront to
him), Sexto, wild prince,

bárbaro, ingrato, pérfido y grosero,
enemigo a los dioses, atrevido,
tirano, poco fiel y fementido,
intrépido logró (¡qué horror!, ¡qué miedo!)
de tu honor..., pero no decirlo puedo...
¡Ay, infeliz Lucrecia!, ¡ay, pena!, ¡ay, rabia!
Véngate, Colatino, en quien te agravia,
que yo con este acero, pues soy parte
de mí, de él y de ti, sabré vengarte.

12 ARIA Lucrecia

Mi fiera mano airada
sangrienta rompa el pecho.
Mas, ay, vida adorada,
¡oh, esposo!, ¡qué despecho!,
mi aliento, ¡injusta suerte!,
ya es víctima en mi muerte.
Véngate satisfecho,
mas yo te vengaré.

En vez del delincuente,
padece el inocente.
¡Oh, dioses inmortales,
la causa de mis males
en mí castigaré!

13 CUATRO

De Himeneo halagüeño,
la apacible coyunda,
amantes voluntades
de tiernas almas una,

barbarian, detestable, treacherous and churlish,
enemy of the gods, inconsiderate,
tyrannous, unfaithful and false,
fearlessly he obtained (what horror, what fear!)
From your honour..., but I cannot bring myself
to say it... Alas, unhappy Lucrecia! oh, the
torment, oh my fury! Avenge yourself, Colatino,
against the one who has wronged you, for, with
this blade, I will know how to avenge you,
for my part, for his and for your part.

AIR Lucrecia

Strike bloodily at my breast,
my savage livid hand.
But, alas, adored life!
Oh my husband!, what fury!,
my breathing, how unfair my fortune,
is already a victim in my death.
Avenge yourself proudly,
but I will avenge you.

Instead of the criminal,
it is the innocent who suffers.
Oh, immortal gods
in myself I will castigate
the cause of my evils.

Let the agreeable matrimonial bond
of favourable Hymen
unite the eager wills
of tender hearts,

premiando a quien su hermosa
brillante antorcha busca
con delicias, favores y venturas.

14 CANTABLE EN RE MENOR

15 CUATRO

De Himeneo halagüeño,
la apacible coyunda,
amantes voluntades
de tiernas almas una,
premiando a quien su hermosa
brillante antorcha busca
con delicias, favores y venturas.

APENDIX

16 CUATRO

Incensos suaves tribute el respeto,
aromas se abrasen que admita su estatua,

17 CUATRO

que, aunque a la ofrenda defraude el ser humo,
lo reverente del culto la salva

18 CUATRO [1748]

Lucrecia
Si en las sangrientas lides

rewarding whoever his singular
burning torch seeks out
with pleasures, compliments and happiness.

CANTABLE IN D MINOR

Let the agreeable matrimonial bond
of favourable Hymen
unite the eager wills
of tender hearts,
rewarding whoever his singular
burning torch seeks out
with pleasures, compliments and happiness.

APPENDIX

Let sweet incense offer up veneration,
let its aromatic perfumes be inflamed to be
received by his statue...

...for, although the body of smoke may defraud
the oblation, this is saved by the reverence of
the worship.

Lucrecia
If in bloody conflicts

tu auxilio triunfa,
no, Deidad, favorezcas
guerras injustas.
Bien que al combate
hay también corazones
inexpugnables.

Tulia

En que Marte propicio
mire mi afecto,
pues él supo a lo amante
rendir sus ceños.
No es desvarío
que a quien fue tan valiente
venciese un niño.

Laureta

No importa que mi amante
muera de un chirlo,
si ha de morir al cabo
de un tabardillo.
Muéranse todos
que para casamientos
nos sobran bobos.

19 RECITADO ACOMPAÑADO [1753] **Tulia**

¿Qué es lo que oí? ¡Ah, traidor! ¿Tu saña impía
a mi dócil, rendido afecto asusta?
Vete, infiel, huye injusto, no más verte,
venturosa sin ti será mi suerte.
Aliente el corazón,
pero qué agravio, pues niega el alma
lo que expresa el labio.

your assistance prevails,
Godhead, do not favour
unjust wars.
For in warfare
there are also
unconquerable hearts.

Tulia

Let favourable Mars
consider my affections,
for he knew how to surrender
his angers to love.
It is no absurdity
that one so brave
should be conquered by a child.

Laureta

It doesn't matter that my lover
should die from a sword stroke
if he has to die after all
from the spotted fever.
Let them all die,
since we have far too many idiots
for marriages anyway.

RECITATIVO ACC. [1753] **Tulia**

What am I hearing? Ah, traitor! Does your
merciless rage startle my docile, exhausted
affection? Away with you, unfaithful one,
unjust one, show yourself no more, my fate
will be happier without you. Let my heart be
animated, but what an insult, since the heart
denies what the lips are expressing.

20 CUATRO

Vuela, festivo,
risueño, vuela,
y de Amor las prisiones, ansias y quejas,
en dulzuras Anteros te las convierta.

Take flight, jubilantly,
fly with good cheer,
and Anteros will transform into sweetness
the shackles, pains and complaints of Cupid.

21 SEGUIDILLAS [1748]

Octavia

Los halagos se mezclan
con los martirios,
y sembrar sabe enojos
donde hay cariños.
Y entre favores
que son injurias
es terrible lo amargo
de sus dulzuras.

Los tormentos del pecho
callo oprimida.
Aborrezco al tirano.
¡Ay, que injusticia!
Aun la doncella
siendo princesa,
pide fuerzas al cielo
ante una ofensa.

Octavia

Endearments become mixed
with afflictions.
Knowing how to sow displeasure
where there is fondness.
And midst compliments
which are insults
terrible is the bitterness
of their tenderness.

Crushed, I silence
the torments of my heart
I abhor the tyrant.
Alas, what injustice!
Even though the maiden
is a princess,
she seeks support from heaven
in the face of an injury.

22 CUATRO

Vuela, festivo,
risueño, vuela,
y de Amor las prisiones, ansias y quejas,
en dulzuras Anteros te las convierta.

Take flight, jubilantly,
fly with good cheer,
and Anteros will transform into sweetness
the shackles, pains and complaints of Cupid.



Alicia Amo first studied violin before turning to singing and earning a Master's degree at the Schola Cantorum Basiliensis. She won several international opera competitions. This was followed by intensive activity on European stages. She is frequently invited by well-known baroque ensembles as a soloist and has sung under conductors such as Adam Fischer, René Jacobs, Andrea Marcon, Thomas Hengelbrock and Pablo Heras-Casado.

Natalie Pérez studied at the Guildhall School of Music in London and was a member of the academy "Le Jardin des Voix" of Les Arts Florissants in 2017. In 2019 she received the first prize for female opera roles in the international competition "Nuits Lyriques de Marmande". She is a regular guest at major concert halls and well-known opera houses.

Giulia Semenzato completed a Master's degree at the Schola Cantorum Basiliensis in 2015 after training at the Conservatorio Benedetto Marcello in Venice. She won several international competitions, including "Toti Dal Monte". Since then she has appeared on numerous opera stages, including Teatro alla Scala, Theater an der Wien, Théâtre des Champs-Élysées, Theater Basel, Glyndebourne. She works with renowned conductors such as Mark Minkowski, Zubin Mehta, René Jacobs and Giovanni Antonini.

Judit Subirana began her musical education with violin and viola. She is currently doing her Master's degree in singing at the Musikhochschule in Basel with Marcel Boone and is also studying with Rosa Dominguez. She completed master classes in singing with Margreet Honig, Barbara Bonney and Lisette Oropesa.

Claudio Rado completed a Master's degree at the Schola Cantorum Basiliensis in 2019 in the class of Leila Schayegh with great success. He collaborates with several orchestras on period instruments, under ensemble leaders such as Roy Goodman, Lars Ulrik Mortensen, Alfredo Bernardini and Andrea Marcon.

Alberto Miguélez Rouco was born in La Coruña and initially trained in singing (Pablo Carballido) and piano (Cristina López). He then studied singing as a countertenor at the Schola Cantorum Basiliensis with Rosa Domínguez and harpsichord with Francesco Corti and Giorgio Paronuzzi and attended master classes with Margreet Honig, Sara Mingardo and Mariella Devia. As a singer, he has recently appeared in Handel's *Israel in Egypt* (René Jacobs), Caldara's *Maddalena ai piedi di Cristo* (René Jacobs), Handel's *Partenope* (William Christie), Bach's *St John Passion* (René Jacobs) or Legrenzi's *La divisione del mondo* (Christophe Rousset).

Alicia Amo a d'abord étudié le violon avant de se tourner vers le chant et d'obtenir un master à la Schola Cantorum Basiliensis. Elle a remporté plusieurs concours internationaux d'opéra. Elle s'est ensuite lancée dans une activité intense sur les scènes européennes. Elle est souvent invitée comme soliste par de célèbres ensembles baroques et a chanté sous la direction de chefs tels que Adam Fischer, René Jacobs, Andrea Marcon, Thomas Hengelbrock et Pablo Heras-Casado.

Natalie Pérez a étudié à la Guildhall School of Music de Londres et a été membre de l'académie "Le Jardin des Voix" des Arts Florissants en 2017. En 2019, elle a obtenu le premier prix pour les rôles lyriques féminins au concours international des "Nuits Lyriques de Marmande". Elle est régulièrement invitée dans de grandes salles de concert et des opéras renommés.

Après sa formation au Conservatorio Benedetto Marcello de Venise, **Giulia Semenzato** a obtenu un master à la Schola Cantorum Basiliensis en 2015. Elle a remporté plusieurs concours internationaux, dont le "Toti Dal Monte". Depuis, elle se produit sur de nombreuses scènes d'opéra, dont le Teatro alla Scala, le Theater an der Wien, le Théâtre des Champs-Élysées, le Theater Basel, Glyndebourne. Elle travaille avec des chefs d'orchestre renommés tels que Mark Minkowski, Zubin Mehta, René Jacobs ou Giovanni Antonini.

Judit Subirana a commencé sa formation musicale par le violon et l'alto. Actuellement, elle fait son master en chant à la Haute école de musique de Bâle avec Marcel Boone et étudie également avec Rosa Dominguez. Elle a suivi des master-classes de chant avec Margreet Honig, Barbara Bonney et Lisette Oropesa.

En 2019, **Claudio Rado** a obtenu un master à la Schola Cantorum Basiliensis dans la classe de Leila Schayegh avec grand succès. Il collabore avec plusieurs orchestres sur instruments historiques, sous la direction de chefs d'ensemble tels que Roy Goodman, Lars Ulrik Mortensen, Alfredo Bernardini et Andrea Marcon.

Alberto Miguélez Rouco est né à La Corogne et a d'abord été formé au chant (Pablo Carballido) et au piano (Cristina López). Il a ensuite étudié le chant en tant que contre-ténor à la Schola Cantorum Basiliensis avec Rosa Domínguez et le clavecin avec Francesco Corti et Giorgio Paronuzzi, et a suivi des master classes avec Margreet Honig, Sara Mingardo et Mariella Devia. En tant que chanteur, il s'est récemment produit dans *Israel in Egypt* de Haendel (René Jacobs), *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara (René Jacobs), *Partenope* de Haendel (William Christie), *Johannes Passion* de Bach (René Jacobs) ou *La divisione del mondo de Legrenzi* (Christophe Rousset).

Alicia Amo studierte zunächst Violine, bevor sie sich dem Gesang zuwandte und an der Schola Cantorum Basiliensis einen Masterabschluss erwarb. Sie gewann mehrere international Opernwettbewerbe. Es folgte eine intensive Tätigkeit auf europäischen Bühnen. Sie wird häufig von bekannten Barockensembles als Solistin eingeladen und sang unter Dirigenten wie Adam Fischer, René Jacobs, Andrea Marcon, Thomas Hengelbrock und Pablo Heras-Casado.

Natalie Pérez studierte an der Guildhall School of Music in London und war 2017 Mitglied der Akademie “Le Jardin des Voix” von Les Arts Florissants. 2019 erhielt sie den ersten Preis für weibliche Opernrollen im internationalen Wettbewerb “Nuits Lyriques de Marmande”. Sie ist regelmässiger Gast in großen Konzertsälen und bekannten Opernhäusern.

Giulia Semenzato schloss nach ihrer Ausbildung am Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig im Jahr 2015 ein Masterstudium an der Schola Cantorum Basiliensis ab. Sie gewann mehrere international Wettbewerbe, darunter “Toti Dal Monte”. Seither ist sie auf zahlreichen Opernbühnen zu hören, darunter Teatro alla Scala, Theater an der Wien, Théâtre des Champs-Élysées, Theater Basel, Glyndebourne. Sie arbeitet mit namhaften Dirigenten wie Mark Minkowski, Zubin Mehta, René Jacobs oder Giovanni Antonini.

Judit Subirana begann ihre musikalische Ausbildung mit Geige und Bratsche. Zurzeit macht sie ihren Master in Gesang an der Musikhochschule in Basel bei Marcel Boone und studiert auch bei Rosa Domínguez. Sie absolvierte Meisterkurse für Gesang bei Margreet Honig, Barbara Bonney und Lisette Oropesa.

Claudio Rado schloss 2019 ein Masterstudium an der Schola Cantorum Basiliensis in der Klasse von Leila Schayegh mit großen Erfolg ab. Er arbeitet mit mehreren Orchestern auf historischen Instrumenten zusammen, unter Ensembleleitern wie Roy Goodman, Lars Ulrik Mortensen, Alfredo Bernardini und Andrea Marcon.

Alberto Miguélez Rouco wurde in La Coruña geboren und zunächst in Gesang (Pablo Carbalido) und Klavier (Cristina López) ausgebildet. Anschließend studierte er als Countertenor Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis bei Rosa Domínguez und Cembalo bei Francesco Corti und Giorgio Paronuzzi und besuchte Meisterkurse bei Margreet Honig, Sara Mingardo und Mariella Devia. Als Sänger trat er jüngst in Händels *Israel in Egypt* (René Jacobs), Caldaras *Maddalena ai piedi di Cristo* (René Jacobs), Händels *Partenope* (William Christie), Bachs *Johannes-Passion* (René Jacobs) or Legrenzis *La divisione del mondo* (Christophe Rousset) auf.

Recorded at Landgasthof Riehen, Switzerland, on 31 October - 5 November 2021

Recording, editing and mastering: Jean-Daniel Noir

Vocal assistance: Rosa Domínguez

Musical edition: Alberto Miguélez Rouco commissioned by the Teatro de la Zarzuela de Madrid

Executive producer: Alberto Miguélez Rouco, Michael Sawall (note 1 music)

Cover design: Mónica Parra

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Translations: Joachim Berenbold (deutsch), Pierre Elie Mamou (français)

Artist photos: Susanna Drescher, except p 29 (private)

© + © 2022 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands


GLOSSA

GCD 923535