

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles

# MONTEVERDI L'INCORONAZIONE DI POPPEA



**Ted Huffman**

**LEONARDO GARCÍA ALARCÓN**  
Cappella Mediterranea

Elsa Benoit · Jake Arditti · Ambroisine Bré  
Iestyn Davies · Alex Rosen · Stuart Jackson  
Maya Kherani · Julie Roset · Laurence Kilsby  
Riccardo Romeo · Yannis François

medici.tv

mezzo



  
CHÂTEAU DE VERSAILLES

  
Blu-ray Disc

  
DVD  
VIDEO

# Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

## L'INCORONAZIONE DI POPPEA

2h44

Opéra en un prologue et trois actes sur un livret de Giovanni Francesco Busenello d'après les *Annales* de Tacite, créé à Venise en 1642-1643.  
Version de Venise de 1650.

CHAPITRE 1	Prologue
	ACTE I
CHAPITRE 2	Scène 1 – « E pur io torno qui » · <i>Ottone</i>
CHAPITRE 3	Scène 2 – « Chi parla ? » · <i>Soldato I &amp; II, Ottone</i>
CHAPITRE 4	Scène 3 – « Signor, deh non partire » · <i>Poppea, Nerone</i>
CHAPITRE 5	Scène 4 – « Ahi figlia, voglia il cielo » · <i>Arnalta, Poppea</i>
CHAPITRE 6	Scène 5 – « Disprezzata regina » · <i>Ottavia, Nutrice</i>
CHAPITRE 7	Scène 6 – « Ecco la sconsolata donna » · <i>Seneca, Ottavia, Valletto</i>
CHAPITRE 8	Scène 7 – « Le porpore regali e imperatrici » · <i>Seneca</i>
CHAPITRE 9	Scène 9 – « Son risoluto insomma » · <i>Nerone, Seneca</i>
CHAPITRE 10	Scène 10 – « Come dolci, signor, come soavi » · <i>Poppea, Nerone</i>
CHAPITRE 11	Scène 11 – « Ad altri tocca in sorte bere il licor » · <i>Ottavia, Poppea</i>
CHAPITRE 12	Scène 12 – « Otton, torna in te stesso » · <i>Ottone</i>
CHAPITRE 13	Scène 13 – « Pur sempre di Poppea » · <i>Drusilla, Ottone</i>

## ACTE II

- CHAPITRE 14      Scène 1 – « Solitudine amata » · *Seneca*
- CHAPITRE 15      Scène 2 – « Il comando tiranno » · *Liberto, Seneca*
- CHAPITRE 16      Scène 3 – « Amici è giunta l'ora » · *Seneca, Famigliari*
- CHAPITRE 17      Scène 6 – « Or che Seneca è morto » · *Nerone, Lucano*
- CHAPITRE 18      Scène 5 – « Sento un certo non so che » · *Valletto, Damigella*
- CHAPITRE 19      Scène 8 – « I miei subiti sdegni » · *Ottone*
- CHAPITRE 20      Scène 9 – « Tu che dagli avi miei avesti le grandezze » · *Ottavia, Ottone*
- CHAPITRE 21      Scène 10 – « Felice cor mio » · *Drusilla, Valletto, Nutrice*
- CHAPITRE 22      Scène 11 – « Io non so dov'io vada » · *Ottone, Drusilla*
- CHAPITRE 23      Scène 12 – « Or che Seneca è morto » · *Poppea, Arnalta*
- CHAPITRE 24      Scène 13 – « Dorme, l'incauta dorme » · *Amore*
- CHAPITRE 25      Scène 14 – « Eccomi trasformato » · *Ottone, Amore, Poppea, Arnalta*

## ACTE III

- CHAPITRE 26      Scène 1 – « O felice Drusilla » · *Drusilla*
- CHAPITRE 27      Scène 2 – « Ecco la scellerata » · *Arnalta, Drusilla, Littore*
- CHAPITRE 28      Scène 3 – « Signor, ecco la rea » · *Arnalta, Nerone, Drusilla*
- CHAPITRE 29      Scène 4 – « No, no, questa sentenza » · *Ottone, Drusilla, Nerone, Littore*
- CHAPITRE 30      Scène 5 – « Signor, oggi rinasco » · *Poppea, Nerone*
- CHAPITRE 31      Scène 6 – « Oggi sarà Poppea di Roma imperatrice » · *Arnalta*
- CHAPITRE 32      Scène 7 – « Addio Roma » · *Ottavia*
- CHAPITRE 33      Scène 8 – « Ascendi, o mia diletta » · *Poppea, Nerone*

**Elsa Benoit** · *Poppée*

**Jake Arditti** · *Néron*

**Ambroisine Bré** · *Octavie, la Vertu*

**Iestyn Davies** · *Othon*

**Alex Rosen** · *Sénèque*

**Stuart Jackson** · *Arnalta, la Nourrice, un Familier 1*

**Maya Kherani** · *La Fortune, Drusilla*

**Julie Roset** · *L'Amour, Valletto*

**Laurence Kilsby** · *Lucaïn, Soldat 1, un Familier 2*

**Riccardo Romeo** · *Liberto, Soldat 2*

**Yannis François** · *Un Licteur, un Familier 3*



*Elsa Benoit (Poppée), Opéra Royal de Versailles*

**Leonardo García Alarcón**, direction

**Ted Huffman**, mise en scène

**Johannes Schütz**, décors, concept original

**Anna Wörl**, décors, adaptations

**Astrid Klein**, costumes

**Bertrand Couderc**, lumières

**Pim Veulings**, collaborateur aux mouvements et maître d'armes

**Antonio Cuenca Ruiz**, dramaturgie

**Maud Morillon**, assistante mise en scène

**Fabián Schofrin**, assistant musical, répétiteur de langue

**Jacopo Raffaele**, assistant musical, chef de chant

## **Cappella Mediterranea**

**Amandine Solano, Stéphanie de Failly**, violons

**Doron Sherwin**, cornet

**Rodrigo Calveyra**, flûte à bec, cornet

**Eric Mathot**, contrebasse

## **Continuo**

**Margaux Blanchard**, viole de gambe

**Martin Bauer**, viole de gambe et lirone

**Mónica Pustilnik**, archiluth, guitare

**Quito Gato**, théorbe, guitare

**Marie Bournisien**, harpe

**Jacopo Raffaele**, clavecin, orgue

**Ariel Rychter**, clavecin et flûte à bec

# Entretien avec Leonardo García Alarcón

## Directeur musical

Entretien réalisé par Timothée Picard le 8 mars 2022\*

Avec la collaboration de Solen Wanono

Selon vous, de quoi *Le Couronnement de Poppée* est-il l'histoire? Quels en sont les enjeux et thèmes dominants? Et comment comprendre le livret par rapport à son époque et par rapport à aujourd'hui?

Leonardo García Alarcón: Le thème dominant, c'est la relation qui existe entre le pouvoir, l'ambition, les désirs et la manière dont les êtres humains peuvent ou non se laisser guider par ce type d'émotions ou de péchés capitaux. Dans *Poppea*, tous les péchés capitaux mais également toutes les vertus se trouvent représentés à travers les personnages. Cette œuvre est l'apologie des pouvoirs et des désirs charnels, et de la manière dont les deux se mêlent, en particulier dans les personnages de Poppea et Nerone. Poppea ne fait l'économie d'aucun moyen pour arriver au sommet de l'Empire, tandis que Nerone se laisse diriger dans la vie par ses émotions et pulsions avec une grande liberté. La première contrôle les pulsions du second comme une marionnette, en anticipant la direction que prendront ses émotions et son ambition.

À mon sens, le livret se fait également l'écho de la relation que Venise entretenait avec Rome. Je viens de diriger *La Finta Pazza* de Saccati et *Il Palazzo Incantato* de Rossi<sup>1</sup> et je n'aurais pas pu parler de *Poppea* de la même manière il y a deux ans. Je vois aujourd'hui à quel point *Il*

*Palazzo* a influencé le livret et la musique de *Poppea*. *Il Palazzo* est déjà un opéra historique, avec quelques personnages ayant réellement existé, et ce, peu avant *Poppea*, que l'on désigne habituellement comme le premier du genre. Il en va de même pour les moyens artistiques: ce *Palazzo Incantato* était un «opéra wagnérien» avant l'heure, avec des triples chœurs, un double orchestre, vingt-trois solistes, etc. On reconnaît dans ces choix la démesure de Rome et elle trouve aussi écho dans *Poppea*. Je me rends compte que même le premier duo d'amour de l'histoire de la musique n'est en fait pas «Pur ti miro» mais dans *Il Palazzo*. Ces deux pièces devraient être étudiées ensemble.

*Poppea* est donc influencé par l'opéra de cour romain mais aussi en réaction contre lui – et contre l'empire des papes et des grandes familles romaines. Le compositeur et le librettiste se permettent, dans une ville qui a une grande liberté politique, Venise, de mettre en scène une critique du pouvoir de Rome. Finalement, beaucoup de metteurs en scène considèrent ce livret comme le plus amoral de l'histoire de la musique: dans le final, les péchés capitaux ont gagné et prennent le pouvoir. Il est intéressant de constater que Monteverdi, qui était maître de chapelle à la basilique Saint-Marc, peut mettre en scène toutes

\* Entretien issu du programme de salle du Festival d'Aix-en-Provence 2022 avec leur aimable autorisation

<sup>1</sup> Francesco Saccati (1567-1623) et Luigi Rossi (1597-1653)

ces émotions qu'un homme d'église n'est justement pas censé ressentir. Le mystère est donc de savoir comment il a pu s'approprier de tels lieux obscurs à l'intérieur de lui-même – de façon presque psychanalytique.

On est toujours surpris, quand on répète *Poppea*, par la modernité des émotions mises en scène. De nos jours, on essaie beaucoup de dissimuler nos émotions: de les faire passer pour d'autres, de ne pas les exposer en toute transparence pour éviter les problèmes – politiques, sur les réseaux sociaux, pour notre entourage, etc. Nous vivons une époque tout à fait anti-dionysiaque. En tant qu'artiste, cet opéra me procure au contraire une liberté absolue et me permet de ressentir et d'exprimer sans en avoir peur toute une panoplie d'émotions fortes.

Et, pour moi, *Poppea* représente une synthèse de toutes les émotions humaines: c'est comme un microcosme de tous les opéras qui ont existé par la suite. On peut se reconnaître dans tous les personnages de l'œuvre car nous avons tous assumé l'un de ces rôles tour à tour, à un moment ou à un autre de notre vie.

Comment ces émotions s'articulent-elles à la musique? Quels langages Monteverdi déploie-t-il pour exprimer ces émotions?

L. G. A.: Monteverdi a toujours eu cette grande qualité d'aller explorer des règles «contre-nature». En particulier l'attaque de la dissonance sans sa résolution, qui est comme la quintessence de son art. Sa position était que, pour pouvoir exprimer des émotions extrêmes, on ne doit pas respecter les lois du contrepoint traditionnel. Ce qui lui a valu de

nombreuses critiques en son temps. Même Verdi ou Puccini, beaucoup plus tard, ne comprennent pas pourquoi Monteverdi est allé si loin dans la recherche de la dissonance. Avec l'attaque de la dissonance, mais aussi l'accélération et la décélération du *tactus*<sup>2</sup>, Monteverdi exprime des émotions humaines jusqu'alors très peu explorées. Avant lui on jouait un *tactus* fixe, tandis que chez Monteverdi ce sont le cœur et l'émotion qui contrôlent le *tactus*. C'est une révolution dans l'histoire de la musique. Un autre de ses apports importants est l'utilisation des violons pour exprimer la colère, avec le *stile concitato*. Il l'écrit même en 1638: «Je suis l'inventeur de la colère en musique.» À mon avis, Monteverdi n'imagine pas inventer un nouvel art mais ressusciter la tragédie grecque telle quelle: il pense qu'il est en train de composer de la musique ancienne, pas de la musique moderne; il cherche comment les Grecs chantaient.

Ce qui me touche dans son écriture, c'est sa manière de personnifier les protagonistes en utilisant des «intervalles-leitmotivs»: par exemple pour l'amour entre Nerone et *Poppea*, on recense de nombreuses neuvièmes, septièmes et tierces mineures, qui représentent l'érotisme, la sensualité; pour Ottavia abandonnée, c'est la quarte augmentée, la septième majeure attaquée, etc. Avec Ted Huffman, nous allons mettre en lumière l'importance de ces intervalles – mais pas de manière théorique, parce que pour Monteverdi non plus ce n'était pas quelque chose de théorique: cette puissance propre à chacun des intervalles en musique, c'est tout simplement la force naturelle du corps humain dès que la musique existe. Monteverdi parvient

<sup>2</sup> Ce que l'on n'appelle pas encore *tempo*

à concevoir soixante-sept intervalles différents dans lesquels les émotions humaines sont représentées. Ce qui différencie Monteverdi des générations suivantes, et notamment de ses élèves (Cavalli, Sacrati, etc.), c'est qu'il continue à être un musicien chromatique dans la tradition des madrigalistes du XVI<sup>e</sup> siècle. Le chromatisme, ce sont toutes ces notes qui s'enchaînent de manière assez dissonante et peuvent représenter la douleur physique ou l'abandon. Quand on considère les passages de *Poppea* dont on sait qu'ils ont été écrits par Monteverdi, on trouve à coup sûr de ces chromatismes. Jamais Cavalli ou Sacrati n'auraient pratiqué un tel langage car, pour eux, cela fait partie de l'ancien monde. Pour Monteverdi, l'écriture madrigalesque, la polyphonie, sont très importantes, ce qui ne sera plus du tout le cas pour la génération d'après.

Monteverdi est pour moi le plus grand innovateur : son œuvre est un laboratoire musical où l'on essaie de ressusciter des émotions anciennes et, sans le savoir, il a inventé de nouvelles émotions que personne d'autre n'a imitées. C'est un astre unique : il n'a pas vraiment eu de successeurs ni d'élève.

Interpréter *Le Couronnement de Poppée* implique nécessairement de faire des choix à partir de manuscrits postérieurs à la création, incomplets et contradictoires : comment avez-vous procédé ? Je crois savoir par ailleurs que, comme souvent, vous avez mené des recherches qui jettent un regard neuf sur cette partition et son (ou ses) auteur(s) : pouvez-vous nous en dire plus ?

L. G. A. : Il est important de rappeler que l'on ne connaît pas la partition de la

version vénitienne de 1642. Les manuscrits originaux du livret viennent d'être édités aux éditions Garnier<sup>3</sup>, mais 40% de la version du texte de 1650 ne s'y trouve pas – dont des moments emblématiques comme le duo « Pur ti miro ». Il s'avère que l'on a retrouvé *Le Couronnement de Poppée* parmi les vingt-sept opéras conservés de Cavalli. C'est comme cela que l'on a pu savoir qu'il avait dirigé *Poppea* non seulement à Venise mais aussi à Naples et que l'on a conservé la version vénitienne – qui relève davantage du « théâtre musical », beaucoup plus austère que la version napolitaine. Parce que *Poppea*, on l'oublie souvent, devient le premier opéra napolitain, ce qui n'est pas anodin quand on songe que cette ville va marquer toute l'Europe par ses opéras et ses chanteurs – en particulier ses castrats. Dans la *Poppea* napolitaine, on trouve un monde plus « espagnol », avec un décor musical plus imposant, un accompagnement orchestral plus important et, à la fin, davantage de divertissements, des chœurs, et toutes sortes de richesses qui rappellent la cour d'Espagne et les spectacles joués à Vienne, cour espagnole, et Naples, qui était espagnole. On dénombre aussi dans la version de Naples beaucoup de coupures et de changements de tessitures, ce qui montre que l'on se souciait moins de cette question que de la qualité d'incarnation des chanteurs-acteurs.

Après avoir exploré les deux manuscrits de *Poppea*, celui de Venise et celui de Naples, nous avons décidé de jouer la version vénitienne de 1650 que possédait Francesco Cavalli, la plus proche de celle donnée lors des premières reprises du

<sup>3</sup> Giovanni Francesco Busenello, *Delle ore ociose*, traduction et édition critique par Jean-François Lattarico, Paris, Classiques Garnier, 2016.



début du XX<sup>e</sup> siècle, de Vincent d'Indy à Ernest Ansermet: celle de la bibliothèque Marciana – quand on ne connaissait pas encore la version de Naples. Quant au caractère supposément incomplet de la partition, je pense que nous avons un peu trop tendance à le mythifier! Au fond, c'est la même expérience que fait un musicien qui voit une partition de tango sur laquelle ne sont écrits que quelques accords et, ensuite, jouer un orchestre de vingt personnes; c'était une manière synthétique suffisante d'écrire la basse continue, et les musiciens étaient d'une qualité telle qu'à partir de là, ils pouvaient improviser. En réalité, si on souhaite rester fidèle à ce que furent les premières représentations, on a presque tout *Poppea*: il n'y a pas besoin de compléter!

Mais peu à peu on découvre que cet opéra a été un « travail d'atelier »; et, après avoir donné *La Finta Pazza*, que la plupart des musicologues ne connaissaient pas, j'en suis venu à l'évidence que Saccati a composé les parties de plusieurs personnages – comme par exemple celle de Valletto, alors que tout le monde pense que c'est de Monteverdi; je ne parle même pas de « Pur ti miro », il suffit de comparer avec les duos ou les trios de *La Finta Pazza*, composé un an plus tôt; quant à Ottavia, c'est certes du pur Monteverdi, mais c'est en entendant Anna Renzi incarner « la pazza » que le compositeur a eu l'idée de lui confier ce rôle dans *Poppea*: on se rend compte combien l'influence est grande dès que l'on compare les deux parties. Ottone, c'est de toute évidence un personnage que l'on doit à Cavalli: c'est particulièrement évident dans ses duos

avec *Poppea*. Les passages polyphoniques sont en revanche sans aucun doute de Monteverdi, tout comme le premier duo entre Nerone et *Poppea*. Aucun autre que lui n'aurait pu composer quelque chose d'aussi extraordinaire sous l'angle de la complexité harmonique et polyphonie: cette richesse, propre à un madrigal du XVI<sup>e</sup> siècle, la nouvelle génération ne la connaît pas. Un personnage comme Seneca, et tous les moments tendus entre celui-ci et Nerone, ont certainement inspiré Monteverdi; tandis que le moment entre Nerone et Lucano sonne plutôt comme du Ferrari<sup>4</sup>. Nous avons perdu les opéras de Ferrari, mais cela correspond exactement à ce que nous connaissons de sa musique vocale.

On peut imaginer – pourquoi pas ? – que l'idée de ce travail d'atelier est née lors d'une soirée de représentation de *La Finta Pazza*. Ce serait presque le scénario d'un film! La proposition aurait été faite à Monteverdi par ses élèves qui l'adoraient et ne le voient pas du tout comme un concurrent, mais plutôt comme un homme ayant une tendance croissante à se renfermer sur lui-même et à écrire uniquement de la musique sacrée – en particulier cette *Selva morale e spirituale* qui, d'un point de vue moral, fait équilibre avec cette *Poppea* tout à fait amoral.

Aujourd'hui, *Poppea* me paraît être davantage qu'une pièce d'atelier: plutôt une sorte d'hommage que les compositeurs de la nouvelle génération ont rendu à cet homme qu'ils savaient en train de s'éteindre, lui permettant de laisser à la postérité quelques-unes des plus belles pages jamais mises en musique.

<sup>4</sup> Benedetto Ferrari (1603-1681)

Monteverdi ne comprend pas la nouvelle génération – et son désir de toucher la sensibilité au moyen de belles harmonies poignantes mais qui, pour lui peut-être, restent à la surface de l'épiderme. Il est émouvant de le voir participer à un travail de ce type, mais il est probable qu'il a choisi très exactement ce qui l'intéressait dans ce livret.

Pour terminer, qu'est-ce que Monteverdi a d'unique selon vous : sur quoi repose la relation très forte que Cappella Mediterranea et vous avez nouée avec ce compositeur ?

L. G. A. : Pour moi, Cappella Mediterranea est davantage un orchestre de basse continue qu'un véritable orchestre. Et quand il faut l'étoffer pour jouer des pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'Opéra de Paris, c'est finalement presque un prétexte pour montrer que cette pulsation de la basse continue y exerce toujours un rôle central – jusque dans les opéras de Mozart ou de Rossini. Nous sommes donc une équipe de basse continue en même temps qu'une équipe dramaturgique – ce qui crée pas mal de remue-ménage entre nous ! Nous avons en effet beaucoup de discussions sur la psychologie des personnages, sur les questions de morale, de politique, etc. : les musiciens peuvent prendre parti pour tel ou tel personnage. Je suis habitué à avoir une équipe avec une forte personnalité, qui me résiste parfois – c'est ce que j'aime aussi ; ce sont presque tous des chefs dans l'âme – ce qui est très productif !

Avec le Festival d'Aix, nous avons également noué une histoire exception-

nelle autour de Cavalli, avec la résurrection d'*Elena*, puis *Erismena*. On a réuni pour cette occasion une équipe de basse continue incroyable, avec les trois meilleurs luthistes imaginables pour cette musique. Avec les violes de gambes, violoncelles, harpes et claviéristes, on est en mesure de construire le décor émotionnel indispensable pour qu'un chanteur puisse exprimer tous ses affects. Notre objectif est de créer des émotions humaines à travers nos instruments, et que ce décor, presque comme celui d'un metteur en scène, crée une aura autour de la voix et du texte. C'est pour cela qu'avec Cappella Mediterranea, nous sommes unis à vie avec ces compositeurs – que ce soit *L'Orfeo*, *Ulisse* ou *L'incoronazione di Poppea*, comme tous les madrigaux de Monteverdi, ils sont la pierre émotionnelle fondamentale de l'Ensemble.

Vous savez, il a été question que je fasse *Poppea* avec Patrice Chéreau : il était venu voir la représentation d'*Elena* de Cavalli et les musiciens d'*Elena* étaient allés voir *Elektra*<sup>5</sup>, et les uns et les autres avaient fini par devenir amis – les personnages mythologiques des deux opéras étaient très proches – et Chéreau avait dit : « Je veux faire *Poppea* avec cet ensemble. » Malheureusement, il est décédé peu après. C'est pour cela que cette *Poppea* à Aix, ensuite reportée pour cause de Covid-19, est particulièrement importante pour nous.

<sup>5</sup> L'édition 2013 du Festival d'Aix programmait en même temps *Elektra*, dernière mise en scène de Patrice Chéreau, et *Elena*, avec Cappella Mediterranea et Leonardo García Alarcón.



*Elsa Benoit (Poppée), Jake Arditi (Néron), Opéra Royal de Versailles*

# Interview with Leonardo García Alarcón

## Music Director

Interview by Timothée Picard on 8 March 2022\*

With the collaboration of Solen Wanono

**What do you think *L'Incoronazione di Poppea* is about? What are the dominant issues and themes? And how can we understand the libretto in relation to its time and today?**

**Leonardo García Alarcón:** The dominant theme is the relationship between power, ambition and desire, and the way in which human beings can or cannot allow themselves to be guided by these emotions or deadly sins. In *Poppea*, all the deadly sins, but also all the virtues, are represented in the characters. The work is an apology for carnal power and desires, and the way in which the two intertwine, particularly in the characters of *Poppea* and *Nerone*. *Poppea* spares no means to achieve her ascent to the very summit of the Empire, while *Nerone* allows his emotions and impulses to rule his life with great freedom. *Poppea* controls *Nerone's* impulses like a puppet, anticipating the direction his emotions and ambition will take.

To my mind, the libretto also echoes the relationship that Venice had with Rome. I've just conducted *Sacрати's La Finta Pazza* and *Rossi's Il Palazzo Incantato*<sup>1</sup> and I couldn't have said the same thing about *Poppea* two years ago. Today I can see the extent to which *Il Palazzo* influenced the libretto and music of *Poppea*. *Il Palazzo* was already a historical opera, with a number

of characters who actually existed, shortly before *Poppea*, which is usually referred to as the first of its kind. The same goes for the artistic means: this *Palazzo Incantato* was a "Wagnerian opera" before its time, with triple choirs, a double orchestra, twenty-three soloists and so on. These choices reflect the excessiveness of Rome, which is also echoed in *Poppea*. I realise that even the first love duet in the history of music is not actually "Pur ti miro" but in *Il Palazzo*. These two pieces should be studied together.

*Poppea* was therefore influenced by Roman court opera but is also a reaction against it - and against the empire of the popes and the great Roman families. In Venice, a city with a great deal of political freedom, the composer and librettist took the liberty of staging a critique of Rome's power. In the end, many stage directors consider this libretto to be the most amoral in the history of music: in the final act, the deadly sins win out and take over. It is interesting to note that *Monteverdi*, who was choirmaster at *St Mark's Basilica*, was able to stage all those emotions that a man of the cloth is not supposed to feel. The mystery, then, is how he was able to appropriate such obscure feelings within himself - in an almost psychoanalytical way.

\* Interview taken from the Festival d'Aix-en-Provence 2022 programme with the kind permission of the festival.

<sup>1</sup> Francesco Sacрати (1567-1623) and Luigi Rossi (1597-1653)

When we rehearse *Poppea*, we're always surprised by the modernity of the emotions portrayed. These days, we try very hard to conceal our emotions: to pass them off as other people's, not to expose them openly to avoid problems - political, on social networks, for those around us, and so on. We live in an age that is totally anti-dionysiac. As an artist, on the contrary, this opera gives me absolute freedom and allows me to feel and express a whole panoply of strong emotions without fear.

And for me, *Poppea* represents a synthesis of all human emotions: it's like a microcosm of all the operas that followed. You can recognise yourself in all the characters in the work because we've all taken on one of these roles in turn, at one time or another in our lives.

**How do these emotions relate to the music? What languages does Monteverdi use to express these emotions?**

L. G. A.: Monteverdi always had this great quality of exploring “unnatural” rules. In particular the attack on dissonance without its resolution, which is like the quintessence of his art. His position was that, in order to express extreme emotions, one must not respect the laws of traditional counterpoint. This earned him a great deal of criticism in his day. Even Verdi and Puccini, much later, could not understand why Monteverdi went so far in his search for dissonance. With the attack of dissonance, but also the acceleration and deceleration of the tactus<sup>2</sup>, Monteverdi expresses human emotions that had hitherto been little explored. Before Monteverdi, the tactus

was played in a fixed manner, whereas in Monteverdi it is the heart and emotion that control the tactus. It was a revolution in the history of music. Another of his important contributions was the use of violins to express anger, with the *stile concitato*. He even wrote in 1638: “I am the inventor of anger in music”. In my opinion, Monteverdi did not imagine that he was inventing a new art form, but that he was resurrecting Greek tragedy as it was: he thought he was composing ancient music, not modern music; he was trying to find out how the Greeks sang.

What strikes me about his writing is the way he personifies the protagonists by using “leitmotif intervals”: for example, in the love story between Nerone and Poppea, there are numerous ninths, sevenths and minor thirds, representing eroticism and sensuality; in the case of Ottavia, abandoned, there is the augmented fourth, the attacked major seventh, and so on. With Ted Huffman, we're going to highlight the importance of these intervals - but not in a theoretical way, because for Monteverdi it wasn't a theoretical thing either: this power specific to each of the intervals in music is quite simply the natural force of the human body as soon as music existed. Monteverdi managed to conceive sixty-seven different intervals in which human emotions are represented. What differentiated Monteverdi from later generations, and in particular from his pupils (Cavalli, Sacconi, etc.), was that he continued to be a chromatic musician in the tradition of the sixteenth-century madrigalists. Chromaticism refers to all those notes that follow one another

<sup>2</sup> What we don't yet call *tempo*

in a rather dissonant manner and can represent physical pain or abandonment. If we look at the passages from *Poppea* that we know were written by Monteverdi, we are sure to find chromaticism of this kind. Cavalli and Saccati would never have used such language because, for them, it was part of the old world. For Monteverdi, madrigal writing and polyphony were very important, but this would no longer be the case for the next generation.

For me, Monteverdi is the greatest innovator: his work is a musical laboratory in which we try to revive old emotions; and, without realising it, he invented new emotions that no one else has imitated. He is a unique light: he has not really had any successors or schools.

Performing *L'Incoronazione di Poppea* necessarily involves making choices based on incomplete and contradictory post-creation manuscripts: how did you go about it? I also understand that, as is often the case, you have carried out research that sheds new light on this score and its composer(s): can you tell us more about this?

L. G. A.: It is important to remember that we have no knowledge of the score of the 1642 Venetian version. The original manuscripts of the libretto have just been published by Garnier<sup>3</sup>, but 40% of the 1650 version of the text is missing - including such emblematic moments as the duet "Pur ti miro". It turns out that *L'Incoronazione di Poppea* was found among the twenty-seven surviving operas by Cavalli. This is how we came to know that he conducted *Poppea* not only in Venice but also in Naples, and that the Venetian version - which is more akin to "music theatre", much more austere

than the Neapolitan version - has been preserved. Because *Poppea*, as we often forget, became the first Neapolitan opera, which is not insignificant when you consider that this city was to leave its mark on the whole of Europe through its operas and its singers - in particular its castrati. In the Neapolitan *Poppea*, we find a more "Spanish" world, with a more imposing musical setting, more orchestral accompaniment and, in the end, more entertainment, choruses and all sorts of riches reminiscent of the Spanish court and the works performed in Vienna, a Spanish court, and Naples were Spanish. There are also many cuts and changes of tessitura in the Neapolitan version, which shows that this was less of a concern than the quality of the embodiment of the singer-actors.

After exploring the two manuscripts of *Poppea*, the one in Venice and the one in Naples, we decided to perform the 1650 Venetian version in Francesco Cavalli's possession, the one closest to the one given at the first revivals in the early 20<sup>th</sup> century, from Vincent d'Indy to Ernest Ansermet: the one in the Marciana library - when the Naples version was not yet known. As for the supposed incompleteness of the score, I think we tend to mythicise it a little too much! Basically, it's the same experience as a musician who sees a tango score on which only a few chords are written and then plays it with an orchestra of twenty people; it was a sufficiently synthetic way of writing the *basso continuo*, and the musicians were of such quality that from then on they could improvise. In reality, if you want to remain faithful to the first

<sup>3</sup> Giovanni Francesco Busenello, *Delle ore ociose*, translation and revised edition by Jean-François Lattarico, Paris, Classiques Garnier, 2016.

performances, you have almost all of *Poppea*: there's no need to add anything!

But little by little we are discovering that this opera was a “workshop work”; and, after performing *La Finta Pazza*, which most musicologists did not know, I came to the conclusion that Saccati composed the parts of several characters - such as Valletto's part, for example, whereas everyone thinks it is by Monteverdi; I'm not even talking about “Pur ti miro”, just compare it with the duets or trios in *La Finta Pazza*, composed a year earlier; as for Ottavia, it's certainly pure Monteverdi, but it was hearing Anna Renzi play “la pazza” that inspired the composer to give her the role in *Poppea*: You realise how great the influence is when you compare the two parts. Ottone is clearly a Cavalli character: This is particularly evident in his duets with *Poppea*. The polyphonic passages, on the other hand, are undoubtedly by Monteverdi, as is the first duet between Nerone and *Poppea*. None other than he could have composed something so extraordinary in terms of harmonic and polyphonic complexity: this richness, typical of a sixteenth-century madrigal, is unknown to the new generation. A character like Seneca, and all the tense moments between him and Nerone, certainly inspired Monteverdi; whereas the moment between Nerone and Lucano sounds more like Ferrari<sup>4</sup>. We have lost Ferrari's operas, but this is exactly what we know of his vocal music.

We can imagine - why not? - that the idea for this workshop was born during an evening performance of *La Finta Pazza*. It could almost be the script for a film!

The suggestion would have been made to Monteverdi by his students, who adored him and saw him not at all as a competitor but rather as a man with a growing tendency to close in on himself and write only sacred music - in particular this *Selva morale e spirituale*, which, from a moral point of view, restores balance next to this utterly amoral *Poppea*.

Today, *Poppea* seems to me to be more than a workshop piece: rather, it is a kind of tribute that the composers of the new generation have paid to a man they knew was dying, allowing him to offer posterity some of the most beautiful pages ever set to music. Monteverdi did not understand the new generation - and its desire to touch the senses with beautiful, poignant harmonies that, for him perhaps, remained on the surface of the skin. It is moving to see him involved in a work of this kind, but it is likely that he chose exactly what interested him in this libretto.

Finally, what do you think is unique about Monteverdi: what is the basis of the very strong relationship that you and Cappella Mediterranea have forged with this composer?

L. G. A.: For me, Cappella Mediterranea is more of a *basso continuo* orchestra than a real orchestra. And when it has to be expanded to perform 18<sup>th</sup>-century pieces at the Opéra de Paris it's almost a pretext for showing that the *basso continuo* still plays a central role - even in the operas of Mozart and Rossini. So we're a *basso continuo* team as well as a dramaturgical team - which creates quite a swirl between us! We have a lot of discussions about the psychology of the characters, about

<sup>4</sup> Benedetto Ferrari (1603-1681)

questions of morality, politics and so on. The musicians can take sides with one character or another. I'm used to having a team with strong personalities, who sometimes resist me - that's what I like too; they're almost all leaders at heart - which is very productive!

With the Festival d'Aix-en-Provence, we have also forged an exceptional adventure around Cavalli, with the resurrection of *Elena* and then *Erismena*. For this occasion, we assembled an incredible *basso continuo* team, with the three best lutenists imaginable for this music. With the viola da gambas, cellos, harps and keyboard players, we are able to create the emotional backdrop that is essential for a singer to be able to express all the affects. Our aim is to create human emotions through our instruments, and with this "set", almost like that of a stage director,

we create an aura around the voice and the text. That's why we at Cappella Mediterranea are united for life with these composers - whether it's *L'Orfeo*, *Ulisse* or *L'incoronazione di Poppea*, like all Monteverdi's madrigals, they are the fundamental emotional building blocks of the Ensemble.

You know, there was talk of me doing *Poppea* with Patrice Chéreau: he came to see Cavalli's *Elena* and the *Elena* musicians went to see *Elektra*<sup>5</sup>, and they ended up becoming friends - the mythological characters in the two operas were very close - and Chéreau said: "I want to do *Poppea* with this ensemble. Unfortunately, he died shortly afterwards. That's why this *Poppea* in Aix, later postponed because of COVID-19, is particularly important to us.

<sup>5</sup> The 2013 edition of the Festival d'Aix was staged at the same time as *Elektra*, Patrice Chéreau's last production, and *Elena*, with Cappella Mediterranea and Leonardo García Alarcón.



# Gespräch mit Leonardo García Alarcón

## Musikalischen Leiter

Ein Interview vom 8. März 2022\*

geführt von Timothée Picard in Zusammenarbeit mit Solen Wanono

Worum geht es Ihrer Meinung nach in der *Krönung der Poppea*? Was sind die wichtigsten Themen und Problematiken? Und wie ist das Libretto in Bezug auf seine Zeit und heute zu verstehen?

Leonardo García Alarcón: Das vorherrschende Thema ist das Zusammenspiel zwischen Macht, Ehrgeiz und Begierden und die Frage, ob Menschen sich von solchen Emotionen oder Todsünden leiten lassen sollen oder nicht. In *Poppea* werden alle Todsünden, aber auch alle Tugenden durch die Figuren vertreten. Dieses Werk ist eine Apologie der Macht und der fleischlichen Begierden und zeigt insbesondere in den Charakteren von *Poppea* und *Nero*, wie sich beides vermischt. *Poppea* bedient sich aller Mittel, um an die Spitze des Reiches zu gelangen, während *Nero* sich uneingeschränkt von seinen Gefühlen und Trieben leiten lässt. *Poppea* kontrolliert *Neros* Triebe, als sei er eine Marionette, indem sie voraussieht, in welche Richtung sich seine Emotionen und sein Ehrgeiz entwickeln.

Meiner Meinung nach spiegelt das Libretto auch die Beziehung wider, die damals zwischen Venedig und Rom herrschte. Ich habe gerade *Sacristis La Finta Pazza* und *Rossis Il Palazzo Incantato*<sup>1</sup> dirigiert und hätte vor zwei Jahren nicht auf dieselbe Weise über

*Poppea* sprechen können. Heute erkenne ich, wie sehr *Il Palazzo* das Libretto und die Musik von *Poppea* beeinflusst hat. Da *Poppea* von Figuren erzählt, die wirklich gelebt haben, wird sie als erste historische Oper bezeichnet. *Il Palazzo* ist aber kurz vor *Poppea* entstanden, und daher müsste das Prädikat eigentlich diesem Werk zugeschrieben werden. Dasselbe gilt für die künstlerischen Mittel: Dieser *Palazzo Incantato* mit dem dreifachem Chor, dem doppelten Orchester, dreiundzwanzig Solisten usw. nahm in gewisser Hinsicht die „Wagner-Opern“ vorweg. An diesen Optionen erkennt man die Maßlosigkeit Roms, die auch in *Poppea* ihren Widerhall findet. Mir wird klar, dass selbst das erste Liebesduett der Musikgeschichte eigentlich nicht „Pur ti miro“ ist, sondern sich in *Il Palazzo* findet. Diese beiden Stücke sollten gemeinsam studiert werden.

*Poppea* ist also von der römischen Hofoper beeinflusst, aber auch eine Reaktion gegen sie – und gegen das Reich der Päpste und der großen römischen Familien. Komponist und Librettist erlauben es sich, in Venedig, einer Stadt mit großer politischer Freiheit, ihre Kritik an der Macht Roms in Szene zu setzen. Schließlich halten viele Regisseure dieses Libretto für das amoralischste in der Musikgeschichte: Im Finale haben die Todsünden gesiegt

\* Fbgedruckt im Programmheft der Produktion. Mit freundlicher Genehmigung des Festivals von Aix-en-Provence 2022

<sup>1</sup> Francesco Sacristi (1567-1623) und Luigi Rossi (1597-1653)

und ergreifen die Macht. Es ist interessant, dass Monteverdi, der am Markusdom die Stelle des Kapellmeisters innehatte, all diese Emotionen auf die Bühne bringen konnte, die ein Kirchenmann eben nicht empfinden sollte. Das Rätsel ist also, wieso er sich in seiner Fantasie an solch dunkle Orte begeben konnte – auf fast psychoanalytische Weise.

Bei den Proben zu *Poppea* ist man immer überrascht, wie modern die in Szene gesetzten Emotionen sind. Heutzutage versuchen wir oft, unsere Gefühle zu verbergen: sie für andere auszugeben, sie nicht offen zu zeigen, um Problemen auszuweichen – sei es in der Politik, in sozialen Netzwerken, unserem Umfeld gegenüber usw. Wir leben in einer vollkommen anti-dionysischen Zeit. Mir als Künstler verschafft diese Oper hingegen absolute Freiheit und ermöglicht es mir, ohne Angst eine ganze Palette starker Gefühle zu empfinden und auszudrücken.

Und für mich stellt *Poppea* eine Synthese aller menschlichen Emotionen dar: Sie ist wie ein Mikrokosmos aller Opern, die es danach gab. Man kann sich in allen Figuren des Werks wiedererkennen, denn jeder von uns hat irgendwann in seinem Leben die eine oder andere dieser Rollen gespielt.

**Wie sind diese Emotionen mit der Musik verknüpft? Welche Sprachen entfaltet Monteverdi, um diese Emotionen auszudrücken?**

L. G. A.: Monteverdi hatte schon immer die hervorragende Eigenschaft, „naturwidrige“ Regeln zu erkunden. Insbesondere durch den freien Einsatz

der Dissonanzen ohne ihre Auflösung, der wie die Quintessenz seiner Kunst ist. Um extreme Emotionen ausdrücken zu können, muss man sich seiner Ansicht nach nicht an die Gesetze des traditionellen Kontrapunkts halten. Dies brachte ihm zu seiner Zeit viel Kritik ein. Viel später konnten selbst Verdi oder Puccini nicht verstehen, warum Monteverdi bei der Erforschung der Dissonanz so weit gegangen ist. Mit dem Einsatz der Dissonanzen, aber auch mit der Beschleunigung und Verlangsamung des *Tactus*<sup>2</sup> drückt Monteverdi menschliche Emotionen aus, die bis dahin kaum ergründet wurden. Vor ihm spielte man einen festen *Tactus*, der hingegen bei Monteverdi von Herz und Emotion gesteuert wird. Das ist eine Revolution in der Musikgeschichte. Ein weiterer seiner bedeutenden Beiträge war die Verwendung der Violinen, um mit dem *Stile concitato* Zorn auszudrücken. 1638 schrieb er sogar: „Ich bin der Erfinder des Zorns in der Musik.“ Meiner Meinung nach stellte sich Monteverdi nicht vor, eine neue Kunstform zu erfinden, sondern die griechische Tragödie als solche wieder aufleben zu lassen: Er dachte, alte, nicht moderne Musik zu komponieren; er wollte herausfinden, wie die Griechen sangen.

Was mich an seiner Kompositionsweise berührt, ist seine Art, die Protagonisten zu personifizieren, indem er „Intervall-Leitmotive“ verwendet: z.B. für die Liebe zwischen Nero und Poppea finden sich viele Nonen, Septimen und kleine Terzen, die für Erotik und Sinnlichkeit stehen; für die verlassene Ottavia ist es die übermäßige Quart, der Einsatz der

<sup>2</sup> Damals sprach man noch nicht von *Tempo*.

großen Septime usw. Mit Ted Huffman werden wir die Bedeutung dieser Intervalle herausarbeiten – aber nicht auf theoretische Weise, denn auch für Monteverdi war das nichts Theoretisches: Diese Kraft, die jedem Intervall in der Musik eigen ist, entspricht ganz einfach der natürlichen Kraft des menschlichen Körpers, die durch die Musik erneuert wird. Monteverdi gelang es, siebenundsechzig verschiedene Intervalle zu ersinnen, in denen die menschlichen Emotionen ausgedrückt werden. Dass er weiterhin ein chromatischer Musiker in der Tradition der Madrigalisten des 16. Jahrhunderts ist, unterscheidet ihn von späteren Generationen und insbesondere von seinen Schülern (Cavalli, Sacconi usw.). Chromatismus sind all diese Noten, die ziemlich dissonant aneinandergereiht sind und für körperlichen Schmerz oder Verlassenheit stehen können. Betrachtet man die Stellen in *Poppea*, von denen man weiß, dass sie von Monteverdi geschrieben wurden, stößt man mit Sicherheit auf solche Chromatismen. Niemals hätten Cavalli oder Sacconi eine solche Musiksprache angewandt, denn für sie gehörte diese der alten Welt an. Für Monteverdi sind die madrigalesche Schreibweise und die Polyphonie sehr wichtig, was für die Generation danach überhaupt nicht mehr gilt.

Monteverdi ist für mich der größte Erneuerer: Sein Werk ist ein musikalisches Laboratorium, in dem man versucht, antike Gefühle wiederzubeleben; und ohne es zu wissen, erfand er neue Emotionen, die niemand sonst nachahmte. Er ist ein einzigartiger Stern: Er hatte weder richtige

Nachfolger noch war er Gründer einer Schule.

*Die Krönung der Poppea* aufzuführen bedeutet zwangsläufig, Entscheidungen auf der Grundlage von Manuskripten zu treffen, die nach der Uraufführung entstanden und unvollständig sowie widersprüchlich sind: Wie sind Sie vorgegangen? Ich glaube übrigens zu wissen, dass Sie wie so oft Forschungen betrieben haben, die einen neuen Blick auf diese Partituren und ihren (oder ihre) Komponisten werfen: Können Sie uns mehr darüber erzählen?

L. G. A.: Es ist wichtig, daran zu erinnern, dass uns die Partitur der venezianischen Version von 1642 nicht bekannt ist. Die Originalmanuskripte des Librettos wurden gerade beim Verlag Garnier<sup>3</sup> veröffentlicht, aber 40% der Textversion von 1650 sind nicht darin enthalten – darunter charakteristische Momente wie das Duett „Pur ti miro“. Übrigens wurde *Die Krönung der Poppea* unter den siebenundzwanzig erhaltenen Opern Cavallis gefunden. Dadurch erfuhr man, dass er die *Poppea* nicht nur in Venedig, sondern auch in Neapel dirigiert hatte, und so blieb die venezianische Version erhalten – die eher dem „Musiktheater“ zuzuordnen und viel strenger als die neapolitanische Fassung ist. Denn *Poppea*, das wird oft vergessen, wurde zur ersten neapolitanischen Oper, und das ist nicht unbedeutend, wenn man bedenkt, dass diese Stadt ganz Europa mit ihren Opern und Sängern – vor allem ihren Kastraten – prägen sollte. In der neapolitanischen *Poppea* findet man eine mehr von Spanien geprägte Welt, mit einer imposanteren musikalischen Kulisse, einer größeren Orchesterbegleitung und am Ende mehr Unterhaltung, Chöre und alle Arten

<sup>3</sup> Giovanni Francesco Busenello, *Delle ore ociose*, traduction et édition critique par Jean-François Lattarico [Übersetzung und kritische Ausgabe von Jean-François Lattarico], Paris, Classiques Garnier, 2016.

von „Reichtum“, die an den spanischen Hof und die Aufführungen in Wien mit seinem spanischen Zeremoniell erinnern; und auch Neapel war damals spanisch. In der neapolitanischen Fassung gibt es auch viele Kürzungen und Stimmlagenwechsel, was darauf hindeutet, dass man sich weniger um diese Frage kümmerte als darum, wie gut die Sänger-Schauspieler ihre Rollen verkörpern konnten.

Nachdem wir die beiden *Poppea*-Manuskripte, das venezianische sowie das neapolitanische, erforscht hatten, beschlossen wir, die venezianische Version von 1650 aufzuführen, die Francesco Cavalli besaß und die derjenigen am nächsten kommt, die bei den ersten Wiederaufführungen Anfang des 20. Jahrhunderts von Vincent d'Indy bis Ernest Ansermet gegeben wurde: die Fassung aus der Biblioteca Nazionale Marciana, die man benutzte, als man die neapolitanische Version noch nicht kannte. Was die angebliche Unvollständigkeit der Partitur betrifft, so neigen wir meiner Meinung nach etwas zu sehr dazu, sie zu einem Mythos zu verklären! Im Grunde ist es die gleiche Erfahrung, die ein Musiker macht, wenn er Noten eines Tangos sieht, auf denen nur ein paar Akkorde geschrieben sind, die dann ein zwanzigköpfiges Orchester spielt. Die synthetische Art, den Generalbass zu schreiben, war ausreichend, und die Musiker waren so gut, dass sie davon ausgehend improvisieren konnten. Wenn man sich treu an die ersten Aufführungen halten will, hat man in Wirklichkeit fast die ganze *Poppea*: Es ist nicht notwendig, sie zu vervollständigen!

Nach und nach entdeckt man jedoch, dass diese Oper eine „Werkstattarbeit“ war; und nachdem ich *La Finta Pazza* dirigiert habe, ein Werk, das den meisten Musikwissenschaftler unbekannt war, kam ich zu dem Schluss, dass Sacrati die Partien mehrerer Figuren komponiert hatte – wie zum Beispiel die von Valletto, obwohl alle denken, dass die Musik dieser Rolle von Monteverdi ist; auf „*Pur ti miro*“ gehe ich nicht einmal näher ein, man vergleiche nur die Duette oder Trios von *La Finta Pazza*, die ein Jahr zuvor komponiert wurde; was Ottavia betrifft, so ist sie zwar reiner Monteverdi, aber der Komponist kam auf die Idee, in *Poppea* diese Rolle Anna Renzi anzuvertrauen, als er hörte, wie sie „*la pazza*“ interpretierte: Sobald man die beiden Rollen vergleicht, wird einem klar, wie groß der Einfluss ist. Ottone ist ganz offensichtlich eine Figur, die wir Cavalli zu verdanken haben: Besonders deutlich wird dies in seinen Duetten mit *Poppea*. Die polyphonen Passagen stammen dagegen zweifellos von Monteverdi, ebenso wie das erste Duett zwischen Nero und *Poppea*: Kein anderer hätte etwas so Außergewöhnliches in Bezug auf die harmonische Komplexität und die Polyphonie komponieren können. Diesen Reichtum, der Madrigalen aus dem 16. Jahrhundert eigen war, kannte die neue Generation nicht. Eine Figur wie Seneca und all die spannungsgeladenen Momente zwischen ihm und Nero haben Monteverdi sicherlich inspiriert, die Szenen zwischen Nero und Lucano klingen dagegen eher nach Ferrari<sup>4</sup>. Wir haben Ferraris Opern verloren, aber diese Momente entsprechen genau dem, was wir über seine Vokalmusik wissen.

<sup>4</sup> Benedetto Ferrari (1603-1681).

Man kann sich vorstellen – warum auch nicht? – dass die Idee zu dieser Werkstattarbeit an einem Abend bei einer Aufführung von *La Finta Pazza* entstand. Das wäre fast ein Drehbuch für einen Film! Der Vorschlag hätte Monteverdi von seinen Schülern gemacht werden können, die ihn verehrten und ihn keineswegs als Konkurrenten betrachteten, sondern eher als einen Mann mit einer zunehmenden Tendenz, sich in sich selbst zu verschließen und nur noch geistliche Musik zu schreiben – insbesondere die *Selva morale e spirituale*, ein Werk, das aus moralischer Sicht einen Ausgleich zu der völlig amoralischen *Poppea* darstellt.

Heute halte ich *Poppea* für mehr als ein Werkstattstück: Sie ist eher eine Art Hommage, die die Komponisten der neuen Generation diesem Mann darbrachten, von dem sie wussten, dass er bald sterben würde, und es ihm so ermöglichten, der Nachwelt einige der schönsten jemals komponierten Musikstücke zu hinterlassen. Monteverdi verstand die neue Generation nicht – und auch nicht ihren Wunsch, das Empfinden mit schönen, ergreifenden Harmonien auszudrücken, die er aber vielleicht für oberflächlich hielt. Es ist ergreifend zu sehen, dass er an einer solchen Arbeit teilnahm, doch ist es wahrscheinlich, dass er sehr genau das auswählte, was ihn an diesem Libretto interessierte.

Zum Abschluss: Was ist Ihrer Meinung nach das Einzigartige an Monteverdi? Worauf beruht die sehr starke Beziehung, die Sie und die Cappella Mediterranea zu diesem Komponisten eingegangen sind?

L. G. A.: Für mich ist die Cappella Mediterranea eher ein Basso-Continuo-Orchester als ein richtiges Orchester. Und wenn sie für die Aufführung von Stücken aus dem 18. Jahrhundert an der Pariser Oper aufgestockt werden muss, ist dies schließlich fast ein Vorwand, um zu zeigen, dass der Grundschatz des Basso continuo dort immer noch eine zentrale Rolle spielt – sogar bis zu den Opern von Mozart oder Rossini. Wir sind also ein Basso-continuo-Team und gleichzeitig ein Dramaturgie-Team, was für ziemlich viel Hin und Her unter uns sorgt! Wir haben tatsächlich viele Diskussionen über die Psychologie der Figuren, über Fragen der Moral, der Politik usw.: Die Musiker können für diese oder jene Person der Handlung Partei ergreifen. Ich bin es gewohnt, mich mit einem Team starker Persönlichkeiten zu umgeben, die sich mir manchmal widersetzen – was ich aber mag. Im Grunde des Herzens sind sie fast alle Dirigenten – und das ist sehr produktiv!

Mit dem Festival d'Aix haben wir auch eine außergewöhnliche Geschichte rund um Cavalli aufgebaut: mit dem „Ausgraben“ von *Elena* und später mit *Erismena*. Für diesen Anlass stellten wir ein unglaubliches Basso-continuo-Team mit den drei besten Lautenisten zusammen, die man sich für diese Musik vorstellen kann. Mit Gamben, Celli, Harfen und Tasteninstrumenten

<sup>5</sup> Beim Festival d'Aix 2013 standen sowohl *Elektra*, die letzte Inszenierung von Patrice Chéreau, als auch *Elena* mit der Cappella Mediterranea und Leonardo García Alarcón auf dem Programm.

sind wir in der Lage einen emotionalen Raum aufzubauen, der für einen Sänger unerlässlich ist, um alle seine Affekte zum Ausdruck zu bringen. Unser Ziel ist es, durch unsere Instrumente menschliche Emotionen hervorzurufen. Fast wie ein Regisseur wollen wir aber auch, dass dieser Dekor eine Aura um die Stimme und den Text schafft. Deshalb sind wir, die Cappella Mediterranea, lebenslang mit diesen Komponisten vereint – ob *L'Orfeo*, *Ulisse* oder *L'incoronazione di Poppea* ebenso wie alle Madrigale von Monteverdi, alle diese Werke sind der emotionale Grundstein des Ensembles.

Wissen Sie, es war die Rede davon, dass ich *Poppea* mit Patrice Chéreau machen sollte: Er war gekommen, die Aufführung von Cavallis *Elena* zu sehen, und die Musiker von *Elena* haben sich *Elektra* angesehen, und manche haben schließlich Freundschaft geschlossen – die mythologischen Figuren der beiden Opern sind sich sehr ähnlich – und Chéreau sagte: „Ich möchte *Poppea* mit diesem Ensemble machen.“ Leider ist er kurz danach gestorben. Aus diesem Grund hat diese *Poppea* in Aix, die dann wegen Covid-19 verschoben wurde, für uns besondere Bedeutung.

## レオナルド・ガルシア・アラルコン(指揮)インタビュー

2022年3月8日 聞き手 ティモテ・ピカール\*  
協力 ソレン・ワノ

『ポッペーアの戴冠』の物語は何を語っていると思われますか？ 主要な論点やテーマは何ですか？ また、当時において、そして現代において、台本をどのように理解すべきでしょうか？

レオナルド・ガルシア・アラルコン 主要テーマは、権力、野心、欲望の間にある関係と、人間がこれらの感情や大罪にどのように従ってしまうか、あるいは従わないかということです。『ポッペーア』では、すべての大罪だけでなく、すべての美德も、登場人物を通して表現されています。この作品は、権力と肉欲の賛美であり、これらが絡み合う様子、とくにポッペーアとネローネという人物においてこれらが溶け合うさまを称賛しています。ポッペーアは帝国の頂点に立つためにはどんな手段も惜みず、ネローネは、感情と衝動のままに非常に自由に人生を送っていきます。ポッペーアは感情と野心がどこに向かうかを予測しつつ、ネローネの衝動をまるで操り人形のようにコントロールするのです。

私の考えでは、台本はヴェネツィアがローマとの間に保っていた関係にも呼応していると思います。私はサクラーティの『ラ・フィンタ・パツァ(見せかけの狂女)』とロッシの『イル・パラッツォ・インカント(魔法の宮殿)』を指揮したばかりなのですが、[これらを上演する以

前の]2年前なら、『ポッペーア』について今と同じようには語れなかったと思います。今では『魔法の宮殿』が『ポッペーア』の台本と音楽にどれだけ影響を及ぼしたかを実感しています。『魔法の宮殿』はすでに、実際に存在した人物を登場人物とした歴史オペラです。通常『ポッペーア』が歴史オペラの第一号とされていますが、それより少し前の作品です。それは芸術的手段にも言えます。『魔法の宮殿』には、三重合唱、二重オーケストラ、23人のソリストなどがあり、当時の「ワーグナー的オペラ」と言えます。このような選択には、ローマにあった膨大過剰への趣向が反映されており、それは『ポッペーア』にも見てとれます。音楽史上で最初の愛の二重唱も、実は『ポッペーア』の「Pur ti miro(あなたをみつめ)」ではなく『魔法の宮殿』の中にあるのだと知りました。この2曲は一緒に研究されるべきだと思います。

です。『ポッペーア』は、ローマの宮廷オペラの影響を受けつつも、それに対するリアクションであり、また、ローマ教皇の帝国と、ローマのさまざまな名家へのリアクションでもあるのです。モンテヴェルディとプセネッロは、かなり自由な政治が行われていたヴェネツィアで、ローマの権力に対する批判を舞台で表現したのです。そもそも、多くの演出家はこの

\* エクサンプロヴァンス音楽祭2022年プログラムより許可済転載。

↑ フランチェスコ・サクラーティ(1567-1623)とルイジ・ロッシ(1597-1653)の作品

台本が音楽史上最も非道徳だと考えています。フィナーレでは、大罪が勝って権力を得るのですから。興味深いのは、サン・マルコ寺院の楽長だったモンテヴェルディが、聖職者が感じるはずのないこれらすべての感情を舞台にかけることができたということです。

謎なのは、なぜ彼がこのような暗い部分を、自分自身の中に、ほとんど精神分析的な方法で、会得し得たかということです。

リハーサルでは、『ポッペーア』で表現されている感情が現代的なことにいつも驚かされます。現代では皆、感情を隠そうと懸命になって、それがまるで他人のものであるかのように振る舞い、ありのままに見せないようにしています。それは、政治的な問題や、ソーシャルネットワーク上や周囲で起こる問題を避けるためでもあります。私たちは、全く反ディオニュソス的な、つまり感情をさらけ出さない時代に生きています。それとは反対に、私はアーティストとして、このオペラから絶対的な自由を得、その中であらゆる形の強い感情を恐れずに表現することができるのです。

私にとって『ポッペーア』は、人間が持つあらゆる感情を総合しており、それ以降に存在するすべてのオペラの縮図のようなものです。この作品の登場人物全員に、自分自信を見ることができます。なぜなら、私たちは皆、人生の中でも、これらのような役を順番に担ってきたのですから。

これらの感情は音楽ではどのようなように組み立てられているのでしょうか？ モンテヴェルディはこれらの感情をどのような語法で表現していますか？

レオナルド・ガルシア・アラルコン モンテヴェルディには、常に「自然に反する」規則を探索しに行くという、素晴らしい長所がありました。とくに、解決を伴わない不協和音のアタックは彼の芸術の真髄です。彼は、極端な感情を表現するためには、伝統的な対位法の原則を尊重してはならないという立場に立っていたのです。そのため、当時は多くの批判を浴びました。ずっと後のヴェルディやプッチーニでさえ、なぜモンテヴェルディがここまで不協和音を追求したのか理解できませんでした。モンテヴェルディは、不協和音でのアタックもそうですが、タクトゥス<sup>2</sup>の加速と減速によって、それまでほとんど探求されてこなかった人間感情を表現したのです。モンテヴェルディ以前は、固定タクトゥスで演奏していたのに対し、モンテヴェルディではタクトゥスを操るのは心と感情です。これは音楽史における革命でした。彼のもうひとつの重要な貢献は、ヴァイオリンを用いて怒りをスティーレ・コンチタートで表現したことです。彼は1638年に「私は音楽における怒りの発明者である」とまで書いています。私は、モンテヴェルディは新しい芸術形式を発明するのではなく、ギリシャ悲劇をあるがままに復活させようと考えていたのだと思っています。彼は自分が当時の近代的音楽ではなく、古楽を作曲していると思っていて、ギリシャ人がどのように歌っていたかを探っていたのでしょう。

彼の書法で心に響くのは、「音程ライトモチーフ」を使って主人公たちの性格付

<sup>2</sup> まだテンポと呼ばれていない拍感。



けをするやり方です。例えば、ネローネとポッペーアの恋では、9度、7度、短3度が数多く出てきますが、これはエロティシズムや官能を表しています。捨てられたオムターヴィアの場合は、増4度や、アタックで奏する長7度などがあります。テッド・ハフマンと一緒に、これらの音程の重要性を強調するつもりですが、理論的なやり方は用いません。なぜかという、モンテヴェルディにとってもそれは理論的なものではなかったからです。音楽においてそれぞれの音程が持っているパワーは、単に、音楽が存在すると同時に人体が持つようになった自然な力なのです。モンテヴェルディは、67の異なる音程を考え出し、それぞれのなかで人間の感情を表現しました。モンテヴェルディが、後の世代、とくに彼の弟子たち(カヴァッリ、サクラーティなど)と異なるのは、彼が16世紀のマドリガル作曲家の伝統に則った、クロマティック(半音階的)な音楽家であり続けたことでしょう。クロマティズム、つまり半音階主義とは、不協和に音符が続いていくことで、肉体的な苦痛や放棄を表現し得ます。『ポッペーア』のなかでモンテヴェルディが書いたとわかっているパッセージを見れば、必ずこれらの半音階的な表現が見つかります。カヴァッリやサクラーティは、決してこのような語法を使うことはなかったはず。彼らにとってはそれは旧世界に属するものだったからです。モンテヴェルディには、マドリガル書法やポリフォニーはとても重要でしたが、彼以降の世代にとっては、もはやそうではなかったのです。

私にとって、モンテヴェルディは最も偉大な改革者です。彼の作品は音楽の実験室で、いにしへの感動を蘇らせようとするのです。そしてそうとは気づかないうちに、他の誰も真似しなかった新しい感

動を生み出しました。彼は唯一無二の星でした。彼にはこれと言える後継者もおらず、流派も形成しなかったのです。

『ポッペーアの戴冠』を演奏するには、初演以降に作成された不完全で矛盾した複数の手稿から、必然的に選択を迫られることになりますが、どのように版を選ばれましたか？ また、あなたがよくされているように、この楽譜とその作曲家(たち)について新たな視点を投影する研究をされたそうですね。これについてはいかがですか。

レオナルド・ガルシア・アラルコン 重要なことですが、1642年のヴェネツィア初演時の楽譜は知られていないということ再度申し上げておきます。台本のオリジナル手稿はガルニエ社から出版されたばかりですが、それによると1650年版のテキストのうち、40%が欠落しています。その中には、二重唱「Pur ti miro」のような象徴的な場面も含まれています。『ポッペーアの戴冠』は、実は、カヴァッリが持っていた27のオペラの中から見つかりました。このことから、カヴァッリがヴェネツィアだけでなくナポリでも『ポッペーア』を指揮したことと、より「音楽劇」の要素が強く、ナポリ版よりもずっと厳めしいヴェネツィア版を保存していたことが知られるようになったのです。つまり、よく忘れられがちなことですが、『ポッペーア』がナポリ初のオペラとなったということです。この街がオペラと歌手たち、とりわけカストラートを通じてヨーロッパ全体にその足跡を残すことになったことを考えれば、これは些細なことではありません。ナポリ版『ポッペーア』には、より堂々とした音楽設定とより大規模なオーケストラ伴奏で描かれる、より「スペイ

<sup>3</sup> ジョヴァンニ・フランチェスコ・ブセネッロ『Delle ore ociose 快楽の果実』、翻訳・クリティカルエディション：ジャン＝フランソワ・ラッターリコ、ナポリ、Classiques Garnier社、2016年刊

的」な世界があります。最後には、スペインの宮廷や、これに属していたウィーンで上演された演目を彷彿とさせる娯楽や、合唱や、ありとあらゆる絢爛さがあります。で、当時ナポリはスペイン領でした。また、ナポリ版の楽譜にはたくさんの削除部分があり、音域の変更も多く認められます。つまり、はじめに見たような問いかけよりも、歌手兼俳優がどのように人物になりきるかということの方に、ずっと関心があったということです。

ヴェネツィア版とナポリ版の2つの『ポッペア』手稿をつぶさに研究した結果、私たちはフランチェスコ・カヴァッリが所有していた1650年のヴェネツィア版を上演することにしました。これは、ヴァンサン・ダンディからエルネスト・アンセルメまで、ナポリ版がまだ知られていなかった20世紀初頭に、最初の再上演が行われた際の版に最も近いものです。マルチャーナ図書館所蔵の版です。楽譜が不完全とされていることについては、少し神話化しすぎているように思います。基本的には、タンゴのミュージシャンが、楽譜にいくつか書かれた和音だけを見て、20人のオーケストラで演奏するのと同じようなものなのです。通奏低音の書法は十分に音楽の概要を伝えており、当時の音楽家はそれを見て即興的に演奏できる能力を持っていました。実際のところ、初演時の一連の上演に忠実であろうと思えば、『ポッペア』のほぼ全曲が揃っているのですから、何も補足する必要はありません。

ですが、このオペラが「工房作品」であったことが少しずつ分かってきたんです。『ラ・フィンタ・パッツァ』はほとんどの音楽学者に知られていなかった作品ですが、これを上演してからは、サクラーティが〔『ポッペア』の〕複数の登場人物の

パートを作曲したのは明白だという結論に至りました。例えば、小姓(ヴァレット)のパートです。これは誰もがモンテヴェルディの作品だと思っていますが、「Pur ti miro」については語るまでもありません。その1年前に作曲された『ラ・フィンタ・パッツァ』のデュオやトリオと比べてみるだけで十分わかると思います。オッターヴィアは、確かに純粹にモンテヴェルディの作曲ですが、彼は『ラ・フィンタ・パッツァ』で歌うアンナ・レンツィを聴いて、彼女に『ポッペア』の中の役を与えようと思ったのです。2つのパートを比べると、どれだけその影響が大きかったかがよくわかります。オットーネの人物像は明らかにカヴァッリから来ています。それは特にポッペアとの二重唱に顕著です。逆に、ポリフォニックなパッセージは間違いなくモンテヴェルディによるものです。ネローネとポッペアの最初のデュオもそうです。複雑な和声とポリフォニーという点で、モンテヴェルディ以外にこれほど素晴らしい音楽を作曲できる人はいなかったらうと思います。16世紀のマドリガルに典型的なこのような豊かさは、新しい世代は知りませんでした。セネカのような登場人物や、セネカとネローネの間の緊迫したシーンのすべてが、モンテヴェルディのインスピレーション源になったことは間違いのないと思います。

一方、ネローネとルカーノの間のシーンは、フェラーリ<sup>4</sup>の音楽のように聞こえます。フェラーリのオペラは失われていますが、このシーンは今日知られている彼の声楽曲に完全に相応しています。

この「工房作品」のアイデアは、『ラ・フィンタ・パッツァ』の公演中に生まれたのではないかと想像できます。これはありえると思います。ほとんど映画の脚本にできそうですね!モンテヴェルディを慕う

<sup>4</sup> ベネデット・フェラーリ(1603-1681)

弟子たちが師に提案したのではないでしょう。弟子たちはモンテヴェルディを競争相手ではなく、むしろ、自分自身に閉じこもって宗教音楽だけを書く傾向を強めている人間として見ていたようです。とくに、『倫理的・宗教的な森』は、倫理的な観点から、完全に非倫理的なこの『ポッペーア』とバランスが取れています。

今では『ポッペーア』は私には「工房作品」以上のものに思えます。むしろ、新しい世代の作曲家たちが、もう長くはないとわかっていたモンテヴェルディに捧げたオマージュのようなものであり、それによってモンテヴェルディは、歴史上最も美しい音楽のいくつかを後世に残すことができたのです。モンテヴェルディは新しい世代を理解できませんでした。痛烈に美しいハーモニーで感性に触れたいという彼らの願望は、老師にとってはおそらく表皮にとどまるだけのものだったのでしょ。モンテヴェルディがこのような制作に参加すると自体感動的ですが、作曲にあたっては、多分台本の中で自分が本当に興味を持ったものだけを選んだのだらうと思います。

**エクサンプロヴァンス音楽祭のアカデミー出身の人を含む若い歌手チームと一緒に仕事をされることになりましたが、これにどのように関わり、どのように進めていかれますか？**

**レオナルド・ガルシア・アラルコン** 私は今までずっと教師として教え続けてきました。私が手がけた上演での最初のポッペーア役は、ジュネーブ音楽院の生徒で、ソーニャ・ヨンチェヴァという名前でした。私は、その後素晴らしいキャリアを歩んでいった生徒たちと一緒に始めたんです！ 実際私は、まだあまり意識のない若者たちから多くを糧にしています。彼らが『ポッペーア』に挑むのを見たのは素晴らしいことですし、彼らが、

生涯常にこのような質のオペラと向き合っていこうと考えるであろうことを思うと、それも素晴らしいですね。私にとっては、今日この作品を取り巻く新しい世代の歌手に出会うと、自分が若返ったように感じますし、彼らの年齢、つまり20歳という年齢に身を置いたりもします。モーツァルトもロッシーニもそうでしたが、モンテヴェルディは若さが原動力だったのです。

**最後に、モンテヴェルディのユニークな点は何だと思いますか？ あなたとカペラ・メディテラネアがモンテヴェルディと築いた非常に強い関係は、何を基盤としているのですか？**

**レオナルド・ガルシア・アラルコン** 私は、カペラ・メディテラネアは本当のオーケストラというよりは通奏低音オーケストラだと思っています。パリのオペラ座で18世紀の作品を演奏する際には規模を拡大しますが、それはほとんど、モーツァルトやロッシーニのオペラに至っても、通奏低音の鼓動がいまだに中心的な役割を果たしていることを示すための口実のようなものです。ですので私たちは、通奏低音チームであり、同時に劇作チームでもあるのです。それで私たちの間ではかなり波風がたつんですよ！登場人物の心理や、道徳や政治などの問題についてたくさん議論を交わすからです。メンバーが登場人物の誰々に与することもあります。私自身は、強い個性を持っていて時に私に抵抗することもあるチームには慣れています。私もそういうのは好きですね。彼らは皆がほとんど指揮者のような気持ちを持っていて、それがとても生産的なんです。

エクサンプロヴァンス音楽祭とは、『エレナ』や『エリスメナ』の復活上演で、カヴァッリを通して類まれな関係を築きました。今回、この音楽の演奏において想

像できる限り最高の3人のリユート奏者を起用して、素晴らしい通奏低音チームを編成しました。ヴィオラ・ダ・ガンバ、チェロ、ハープ、鍵盤奏者たちとともに、歌手があらゆる感情を表現するために不可欠な、エモーショナルな背景を作り上げることができるのです。私たちの目的は、楽器を通して人間の感情を作り出すことであり、このような「舞台装置」はほとんど演出家の装置のようなもので、声とテキストのまわりにオーラを作り出すのです。だからこそ、カペラ・メディテラネアのメンバーは、これらの作曲家たちと生涯つながっているのです。それがモンテヴェルディの『オルフェオ』であろうと、『ウリッセ』であろうと、『ポッペーアの戴冠』であろうと、これらの作品は彼のす

べてのマドリガルと同じく、私たちのアンサンブルの感情的基盤となっています。

実は、パトリス・シェローと『ポッペーア』をやる予定だったんです。彼はカヴァッリの『エレナ』を観に来ていて、『エレナ』に出ていた音楽家たちは『エレクトラ』<sup>5</sup>を観に行っていたんです。それでお互いに友達になっていました。2つのオペラに出てくる神話上の人物たちはとても近くて、シェローは「このアンサンブルで『ポッペーア』をやりたい」と言っていたんです。

残念ながら、彼はその少し後に亡くなってしまいました。だからこそ、その後Covid-19で延期されていたエクスでの『ポッペーア』は、私たちにとって特別に重要なのです。

<sup>5</sup> 2013年のエクス音楽祭では、パトリス・シェローの最新作『エレクトラ』と、カペラ・メディテラネアとレオナルド・ガルシア・アラロンによる『エレナ』が同時に上演されていた。



*Elsa Benoit (Poppée) et Jake Arditti (Néron), Opéra Royal de Versailles*

# Entretien avec Ted Huffman

## Metteur en scène

Entretien réalisé par Antonio Cuenca Ruiz, dramaturge, le 15 avril 2022\*

La création du *Couronnement de Poppée* date de 1642 et l'opéra semble ne pas avoir pris une seule ride. Êtes-vous sensible à l'actualité potentielle de son sujet ?

**Ted Huffman :** À l'heure où nous parlons, et tandis que l'Europe est tout à fait à la lisière d'une guerre, certaines questions occupent tous les esprits : que se passe-t-il lorsque nos valeurs morales sont mises au rebut ? Que pouvons-nous faire lorsque nous assistons, impuissants, à l'effondrement d'un certain ordre du monde ? La raison et la bonté peuvent-elles en ralentir la chute ? Comment faire face à la destruction violente d'un ordre social provoquée par un autocrate psychopathe ? Ces questions animent l'opéra de Monteverdi. Traverser *Le Couronnement de Poppée* à la lumière de ces interrogations révèle la frappante modernité de son récit et de sa dramaturgie.

Par-delà les thèmes et enjeux que vous soulevez – aujourd'hui remarquablement pertinents –, ceux-ci bénéficient-ils d'un traitement que vous qualifieriez également de « moderne » ? Comment caractérisez-vous cette modernité du *Couronnement de Poppée* ?

**T. H. :** L'opéra se déroule dans un univers où l'argent, le pouvoir et le sexe déterminent les rapports de force et phagocytent toute forme de vertu. Nous sommes actuellement pris dans une époque où le fossé entre les plus riches et le reste de l'humanité se creuse de plus en plus. Et une forme d'hédonisme échevelé constitue

l'une des réponses les plus communes au sentiment (partagé par beaucoup) que le monde pourrait bientôt toucher à sa fin. Tout cela se retrouve dans le contexte où évoluent Poppée et Néron. Ce contexte ne nous est donc pas étranger, loin de là. Par-delà ces similitudes, l'opéra est écrit de manière à permettre notre identification à des personnages ambitieux, souvent immoraux, parfois cruels, qui triomphent à la fin. Ces personnages, dans la grande majorité des fictions, seraient davantage les antagonistes contre lesquels l'emportent des héros garants d'un certain ordre moral. La musique de Monteverdi renverse profondément la perspective à laquelle nous sommes accoutumés. Elle nous place face à nos contradictions et à des questions ouvertes : comment recevons-nous cette ascension ? Que sentons-nous ? Que ferions-nous dans une situation similaire ?

Vous évoquez plus spécifiquement la musique. Celle-ci est-elle porteuse des enjeux politiques, moraux ou plus généralement humains que vous relevez ? Comment ces questions s'ancrent-elles dans la partition ?

**T. H. :** C'est la séduisante beauté et la sensualité de la partition de Monteverdi qui frappent les auditeurs. En suivant *Le Couronnement de Poppée*, nous ne sommes pas témoins d'une action angoissante, où tout s'effondre inéluctablement. C'est au contraire un climat résolument ludique et sans fatalisme que créent l'action menée

\* Entretien issu du programme de salle du Festival d'Aix-en-Provence 2022 avec leur aimable autorisation

tambour battant du livret et cette musique éminemment plastique. N'oublions pas, d'ailleurs, que le sujet de l'opéra n'est pas inventé de toutes pièces mais s'inspire d'un personnage historique ayant réellement existé, le despotique Néron, dont la biographie est ici mise au service de l'opéra vénitien, où se conjuguent le sexe, la violence et l'humour, pour le plaisir d'un large auditoire. Du reste, notre jugement moral a considérablement changé depuis la création de l'opéra. Par exemple, que Néron cherche par tous les moyens à se séparer d'Octavie pour s'unir à Poppée la rend-elle immorale? Pour moi, le problème peut se situer ailleurs, notamment: comment Poppée peut-elle s'accommoder des sévices et abus dont elle sait Néron capable? Cette question s'applique à d'autres personnages que Poppée. Sénèque, par exemple, n'est pas au-dessus de tout soupçon: ne cherche-t-il pas à empêcher la répudiation d'Octavie avant tout pour éviter de fragiliser son pouvoir au sein de la cour? Les accusations d'avarice à son encontre ne contredisent-elles pas sa philosophie du détachement? Aucun personnage ne se considère comme coupable ou condamnable — comme dans la vie, ou aucun de nous ne s'imagine pouvoir être le méchant de l'histoire. En définitive, la partition construit un subtil dispositif — pour ne pas dire un piège. Dans celle-ci, nous sommes amenés à adhérer aux motivations de tous les personnages, voire à nous identifier tour à tour à chacun d'entre eux ou à nous laisser séduire par la voix de chacun d'entre eux. Dans cette partition, nous questionnons davantage nos valeurs morales que nous regrettons la perte de certains idéaux.

Comment imaginez-vous porter à la scène ce dispositif moralement ambigu?

T. H.: Je souhaite mettre en place sur scène un monde théâtral où aucun personnage ne peut pleinement représenter le bien ou le mal. Tous sont pris dans un champ de forces et de tensions. Ils entretiennent entre eux des rapports dynamiques et ludiques. L'espace scénique est une scène vide qu'il appartient aux chanteurs et acteurs d'habiter. Il s'agit à la fois d'un espace métaphysique ou abstrait et d'une aire de jeu. Les éléments y sont autant des agrès pour le jeu que des allégories possibles. Dans cet espace, la plupart des acteurs demeurent visibles à travers l'opéra, de manière à ce que les relations qu'ils entretiennent se prolongent, se tissent et se complexifient par-delà les moments où ceux-ci occupent le devant de la scène. Lorsqu'une scène compte des individus qui n'y sont *a priori* pas prévus, par exemple en arrière-plan, ceux-ci sont-ils des comédiens qui attendent, visibles, de pénétrer l'aire de jeu? Sont-ils au contraire des personnages qui écoutent de loin, qui espionnent? Sommes-nous, plus simplement, dans l'ordre du récit en train de voir de loin le personnage d'une scène précédente, qui prolonge une situation donnée, ou un personnage qui prépare une machination à venir? etc. À travers ces indistinctions volontaires, ces permutations constantes, ces jeux de miroirs entre le réel et le récit, nous bâtissons un théâtre d'interdépendances où nos structures morales sont mises au défi.

# Interview with Ted Huffman

## Stage director

Interview by Antonio Cuenca Ruiz, dramaturge, 15 April 2022\*

*L'Incoronazione di Poppea* was first performed in 1642 and the opera seems not to have aged a single day. Are you receptive to the potential topicality of its subject?

Ted Huffman: As we speak, and with Europe teetering on the brink of war, certain questions are on everyone's mind: what happens when our moral values are discarded? What can we do when we watch helplessly as a certain world order collapses? Can reason and goodness slow the fall? These are the questions that drive Monteverdi's opera. Examining *l'Incoronazione di Poppea* in the light of these questions reveals the striking modernity of its narrative and dramaturgy.

Over and above the themes and issues you raise - which are remarkably relevant today - do they benefit from a treatment that you would also describe as "modern"? How would you describe the modernity of the *L'Incoronazione di Poppea*?

T. H.: The opera is set in a world where money, power and sex determine the balance of power and engulf all forms of virtue. We live in an age where the gap between the richest and the rest of humanity is widening. And a form of unbridled hedonism is one of the most common responses to the feeling (shared by many) that the world may soon be coming to an end. All this is reflected in the context of *Poppea* and *Nerone*. So, this context is no stranger to us, far from it. Beyond these similarities, the opera

is written in such a way as to allow us to identify with ambitious, often immoral, sometimes cruel characters who triumph in the end. In the vast majority of fictions, these characters would be more like antagonists against whom the heroes, the guarantors of a certain moral order, prevail. Monteverdi's music profoundly reverses the perspective to which we are accustomed. It confronts us with our own contradictions and open questions: how do we receive this ascension? What do we feel? What would we do in a similar situation?

You mention music more specifically. Does it convey the political, moral or more generally human issues that you raise? How are these issues anchored in the score?

T. H.: It is the seductive beauty and sensuality of Monteverdi's score that strikes listeners. As we follow *L'Incoronazione di Poppea*, we are not witness to a harrowing plot where everything inevitably collapses. On the contrary, the fast-paced action of the libretto and the eminently plastic music create a resolutely playful atmosphere without fatalism. Let's not forget, moreover, that the subject of the opera was not invented out of thin air but was inspired by a historical figure who really existed, the despotic *Nerone*, whose biography is here put to the service of Venetian opera, where sex, violence and humour are combined for the pleasure of

\* Interview taken from the *Festival d'Aix-en-Provence 2022* programme with kind permission from the festival.



a wide audience. What's more, our moral judgement has changed considerably since the opera was first performed. For example, that Nerone is doing everything he can to separate himself from Octavia in order to unite with Poppea, makes her immoral? For me, the problem may lie elsewhere, in particular how can Poppea put up with the abuse she knows Nerone capable of? This question applies to characters other than Poppea. Seneca, for example, is not above suspicion: does he not seek to prevent Octavia's repudiation above all to avoid undermining his own power within the court? And don't the accusations of avarice against him contradict his philosophy of detachment? None of the characters see themselves as guilty or reprehensible - as in life, as none of us imagine ourselves to be the villains of the story. Ultimately, the score constructs a subtle device - not to say a trap. In it, we are led to subscribe to the motivations of all the characters, and even to identify with each of them in turn, or to allow ourselves to be seduced by the voice of each of them. In this score, we question our moral values more than we regret the loss of certain ideals.

**How do you imagine bringing this morally ambiguous plot to the stage?**

T. H.: My aim is to create a theatrical world where no single character can fully

represent good or evil. They are all caught up in a field of forces and tensions. They have a dynamic and playful relationship with each other. The stage is an empty space that the singers and actors must inhabit. It is both a metaphysical or abstract space and a playground. The elements are as much equipment for playing as they are possible allegories. In this space, most of the actors remain visible throughout the opera, so that the relationships they maintain continue, weave and become more complex beyond the moments when they occupy centre stage. When a stage includes individuals who are not, a priori, expected to be there, for example in the background, are they actors visible and waiting to enter the acting area? Are they, on the contrary, characters who listen from afar, who spy? Are we, more simply, in the order of the narrative, seeing from afar a character from a previous scene, who is prolonging a given situation, or a character who is preparing a conspiracy to come etc.? Through these deliberate indistinctions, these constant permutations, these games of mirrors between reality and narrative, we are building a theatre of interdependencies in which our moral structures are challenged.

# Gespräch mit Ted Huffman

## Dem Regisseur

Ein Interview vom 15. April 2022, geführt vom Dramaturgen Antonio Cuenca Ruiz\*

Die Uraufführung der *Krönung der Poppea* fand 1642 statt, doch scheint diese Oper seither keinerlei Staub angesetzt zu haben. Sind Sie für die potenzielle Aktualität ihres Themas empfänglich?

Ted Huffman: Während wir hier sprechen und Europa am Rande eines Krieges steht, beschäftigen einige Fragen alle Gemüter: Was passiert, wenn unsere moralischen Werte über Bord geworfen werden? Was können wir tun, wenn wir hilflos mitansehen müssen, wie eine bestimmte Weltordnung zusammenbricht? Können Vernunft und Güte den Absturz verlangsamen? Wie kann man auf die gewaltsame Zerstörung einer sozialen Ordnung reagieren, die von einem psychopathischen Autokraten verursacht wird? Diese Fragen sind ein innerer Antrieb für Monteverdis Oper. Betrachtet man *Die Krönung der Poppea* im Licht dieser Fragen, offenbart sich einem die frappierende Modernität ihrer Handlung und ihrer Dramaturgie.

Würden Sie, abgesehen von den Themen und der Problematik, die Sie ansprechen und die heute bemerkenswert relevant sind, auch die Behandlung des Stoffes als „modern“ bezeichnen? Wie würden Sie diese Modernität der *Die Krönung der Poppea* charakterisieren?

T. H.: Die Oper spielt in einer Welt, in der Geld, Macht und Sex die Machtverhältnisse bestimmen und jede Form von Tugend blockieren. Wir leben in einer Zeit, in der die Kluft zwischen den Reichsten und dem Rest

der Menschheit immer größer wird. Und eine Form von zügellosem Hedonismus ist eine der häufigsten Antworten auf das (von vielen geteilte) Gefühl, dass die Welt bald untergehen könnte. All dies findet sich in dem Kontext wieder, in dem *Poppea* und *Nero* leben. Dieser Kontext ist uns also bei weitem nicht fremd. Über diese Ähnlichkeiten hinaus ist die Oper so geschrieben, dass sie ermöglicht, uns mit ehrgeizigen, oft unmoralischen, manchmal grausamen Figuren, die am Ende triumphieren, zu identifizieren. In der überwiegenden Mehrheit von Fiktionen wären diese Figuren eher die Antagonisten der Helden, die eine bestimmte moralische Ordnung garantieren, und ihnen gegenüber als Sieger hervorgehen. Monteverdis Musik kehrt diese Perspektive, an die wir gewöhnt sind, vollkommen um. Sie konfrontiert uns mit unseren Widersprüchen und offenen Fragen: Was halten wir von diesem sozialen Aufstieg *Poppeas*? Was fühlen wir? Was würden wir in einer ähnlichen Situation tun?

Sie sprechen hier speziell von der Musik. Ist sie Trägerin der politischen, moralischen oder allgemein menschlichen Fragen, die Sie ansprechen? Wie sind diese Fragen in der Komposition verankert?

T. H.: Die Zuhörer sind von der verführerischen Schönheit und Sinnlichkeit der Musik Monteverdis beeindruckt. Wenn wir *Die Krönung der Poppea* sehen, werden

\* Interview taken from the *Festival d'Aix-en-Provence* 2022 programme with kind permission from the festival. abgedruckt im Programmheft der Produktion. Mit freundlicher Genehmigung des Festivals von Aix-en-Provence 2022

wir nicht Zeuge eines beängstigenden Geschehens, bei dem schließlich alles zwangsläufig zusammenbricht. Stattdessen schaffen die rasante Handlung des Librettos und die eminent plastische Musik eine ausgesprochen spielerische, keineswegs fatalistische Atmosphäre. Dabei darf man übrigens nicht vergessen, dass das Thema der Oper nicht frei erfunden ist, sondern auf eine historische Persönlichkeit zurückgeht, die es tatsächlich gegeben hat, den despotischen Nero, dessen Biografie hier in den Dienst der venezianischen Oper gestellt wird, in der Sex, Gewalt und Humor zur Freude eines breiten Publikums kombiniert werden. Im Übrigen hat sich unser moralisches Urteilsvermögen seit der Uraufführung der Oper erheblich verändert. Macht es sie zum Beispiel unmoralisch, dass Nero mit allen Mitteln versucht, sich von Octavia zu trennen, um sich mit Poppea zu vereinen? Für mich könnte das Problem woanders liegen, insbesondere: Wie kann Poppea, die weiß, dass Nero zu Übergriffen und Machtmissbrauch fähig ist, dies hinnehmen? Diese Frage kann auch auf andere Figuren als Poppea angewandt werden. Seneca zum Beispiel ist nicht über jeden Verdacht erhaben: Versucht er nicht, die Verstoßung Octavias vor allem deshalb zu verhindern, um seine Macht am Hof nicht zu schwächen? Widersprechen die Vorwürfe gegen ihn, er sei geizig, nicht seiner Philosophie der Losgelöstheit von allen materiellen Gütern? Keine Figur sieht sich als schuldig oder verdammenswert – wie im Leben, in dem ja auch niemand glaubt, der Bösewicht der Geschichte sein zu können. Letztendlich stellt uns die Komposition mit ihrer subtilen Mechanik eigentlich eine Falle. Wir werden dazu angehalten, uns mit den Motiven aller Figuren einverstanden zu erklären, uns sogar abwechselnd mit jeder davon zu identifizieren oder uns von der

Stimme jeder Person verführen zu lassen. Bei dieser Musik hinterfragen wir eher unsere moralischen Werte, als dass wir den Verlust bestimmter Ideale bedauern.

**Wie stellen Sie sich vor, diese moralische Zweideutigkeit auf die Bühne zu bringen?**

T. H.: Ich möchte auf der Bühne eine Theaterwelt einrichten, in der keine Figur vollständig das Gute oder das Böse repräsentieren kann. Alle sind in einem Feld von Kräften und Spannungen gefangen. Sie stehen in einem dynamischen und spielerischen Verhältnis zueinander. Der Bühnenraum ist leer und wird erst durch die Sänger und Schauspieler belebt. Es handelt sich dabei sowohl um einen metaphysischen oder abstrakten Raum als auch um einen Spielbereich. Die Elemente sind dort sowohl Hilfsmittel für das Spiel als auch mögliche Allegorien. In diesem Raum bleiben die meisten Akteure die ganze Oper hindurch sichtbar, sodass ihre Beziehungen über die Momente hinaus, in denen sie auf der Bühne agieren, fortgesetzt, verwoben und komplexer werden. Wenn es z. B. im Hintergrund Figuren gibt, die dort in einer bestimmten Szene a priori nicht vorgesehen sind, sind diese dann Schauspieler, die sichtbar darauf warten, die Spielfläche zu betreten? Sind sie stattdessen Figuren, die aus der Ferne zuhören, die spionieren? Sind wir, einfacher ausgedrückt, im Erzählungsablauf dabei, aus der Ferne die Figur einer vorherigen Szene zu sehen, die eine bestimmte Situation fortsetzt, oder eine Figur, die eine kommende Intrige plant? usw. Durch diese absichtliche Unmöglichkeit der Unterscheidungen sowie die ständigen Wechsel und Spiegelungen zwischen Realität und Erzählung schaffen wir ein Theater der gegenseitigen Abhängigkeiten, in dem unsere moralischen Strukturen auf die Probe gestellt werden.

## テッド・ハフマン(演出家)インタビュー

聞き手 アントニオ・クエンカ・ルイス(劇作家)2022年4月15日\*

『ポッペーアの戴冠』の初演は1642年ですが、今でも全く古さを感じさせません。このオペラの主題が持つ潜在的な時事性には敏感ですか？

テッド・ハフマン 今お話ししている時点で、ヨーロッパは戦争の瀬戸際に立たされているわけですが、誰もがいくつかの疑問を抱えています。私たちの道徳観が放棄されたらどうなるのか。ある世界秩序が崩壊していくのをなすすべもなく見ているとき、私たちには何ができるのか。理性と善意はその秩序の崩壊を遅らせることができるのか。サイコパス専制元首による社会秩序の暴力的破壊にどう向き合うのか。こうした問いは、モンテヴェルディのオペラの原動力となっています。これらの問いに照らして『ポッペーアの戴冠』を見ていくと、その語りどドラマトゥルギーの持つ驚くべき現代性が明らかになってきます。

あなたが提起しているテーマや問題点は、今日でも極めて正当だと言えますが、それを超えたところで、これらのテーマや問題点は、あなたが「現代的」とされている扱いの恩恵を受けているとお考えですか？『ポッペーアの戴冠』の現代性をどのように特徴づけられますか？

テッド・ハフマン このオペラは、金と権力とセックスが力の均衡を決定し、あらゆる美德を飲み込んでしまう世界が舞台となっています。私たちは今、最富裕層とそれ以外の人々との格差がどんどんと拡大している時代にいます。そして、世界がまもなく終わりを迎えるかもしれないという

(多くの人が共有する)感情に対する、最も一般的な答えのひとつが、ある形態で現れる奔放な快樂主義なのです。これらはすべて、ポッペーアとネローネがおかれたコンテクストに見られます。したがって、このコンテクストは、私たちにとっては異質なものではありません。それどころかずっと近いものです。こうした類似点を超えて、このオペラは、野心的でしばしば不道徳な、時には残酷だが最後には勝利を収めるという登場人物に、私たち自身を重ねられるようになっていきます。これらの人物は大半がフィクションで、敵であることが多く、それに対して、一定の道徳的秩序を保証する主人公が勝つのです。モンテヴェルディの音楽は、私たちが慣れ親しんできた展望を根底から覆します。そして、私たち自身の中にある矛盾や開かれた問いを真正面から突きつけてきます。このように社会階級を昇っていくことをどう受け止めれば良いのか？ 私たちは何を感じるのか？同じような状況で私たちはどうするだろうか？ などです。

あなたがおっしゃているのはより具体的には音楽のことだと思いますが、今提起されたような政治的、道徳的、あるいはより一般的に人間的な課題を、音楽は担っているのでしょうか？ これらの問題は、楽譜にはどのように表れていますか？

テッド・ハフマン 聴く人の心を打つのは、モンテヴェルディの音楽の魅惑的な美しさと官能性です。『ポッペーアの戴

\* エクサンプロヴァンス音楽祭2022年プログラムより許可済転載。

冠』を追っていくと、すべてが必然的に崩壊するような、不安に満ちたアクションが展開しているわけではありません。それどころか逆に、台本のテンポの速い生き生きとした筋展開と、極めて立体感のある音楽が、運命論とは無縁の、強い遊び心に満ちた雰囲気を生み出しています。

まず、忘れてはならないのは、このオペラの題材は何もないところから作り出されたものではなく、実際に存在した歴史上の人物、専制君主ネロにインスパイアされているということです。ここでネロの伝記はヴェネツィア・オペラの題材として使われて、セックス、暴力、ユーモアなどが、幅広い観客の楽しみのために組み合わせられて繰り返し広がられます。ただ、私たちの道徳的判断はこのオペラが初演された当時とはかなり変わっています。たとえば、ネローネがポッペアと結ばれるために、あらゆる方法でオッターヴィアと別れようとしていることで、ポッペアは不道徳だと言えるでしょうか？ 私は、問題は別のところにあるように思います。とくに、ネローネがやりかねないとわかっている虐待を、ポッペアはどう受け入れることができるか、というような問題です。このような問いかけはポッペア以外の人物にも当てはまります。たとえば、セネカについて疑問が全くないかと言うと、そうでもありません。オッターヴィアの離婚を阻止しようとしたのは、なによりも、宮廷内での自分の権力が弱くなるのを避けるためではなかったでしょうか。彼が貪欲であるという非難は、その哲学である捨離と矛盾していないのでしょうか？ 登場人物の誰一人として、自分が有罪であるとか、裁かれるべきであるなどとは思っていません。人生においてそうであるように、私たちは誰も、自分が物語の悪役になるとは想像していないのです。結局のところ、音楽は、罨とまでは言わないものの、巧みな仕掛けをつくりあげています。音楽を聴きながら、私たちはすべて

の登場人物のモチベーションに賛同するようになり、さらに言えば、それぞれの登場人物に自分を重ねたり、彼らの声に誘惑されるがままになるのです。私たちはこの音楽の中で、ある理想が失われたことを悔やむ以上に、自分たちの道徳的価値観に問いを投げかけます。

**モラル的には曖昧なこの仕掛けを、どのように舞台にかけようと思われませんか？**

**テッド・ハフマン** 登場人物が誰一人として善または悪を完全に表現することのできない劇世界を創り出したいと思っています。誰もが、力と緊張のフィールドに巻き込まれていくような。彼らはお互いに、ダイナミックで遊びのような関係を保っています。舞台空間とは、歌手や俳優が埋めていく空の空間です。それは、形而上的あるいは抽象的な空間であると同時に、遊び場でもあります。舞台要素は、遊具でもあれば、寓意であることも可能です。この空間では、ほとんどの出演者の姿は、上演中ずっと見えています。舞台の前方に出ている間以外にも、彼らどうしの関係が続き、織り成され、複雑になっていくのです。あるシーンで、普通はそこにいることが予定されていない人物がいる場合、例えば背景にいるような場合ですが、それは演技に入るのを待っている役者が他の人にも見えている状態なのか、それとも、遠くから盗み聞きしている登場人物なのだろうか。もっと単純なところでは、物語の順序に沿って、一つ前の場に登場していた人物を遠くから見ている場合、その人物があるシチュエーションを継続しているのか、それともこれから起こるべき陰謀を準備している登場人物を見ているのか、などです。このように、意図的に物事をはっきりさせないことや、絶え間なく何かを入れ替えることで、現実と物語の間を鏡に映し出すように、私たちの道徳構造が試されているような相互依存の劇を構築するのです。



*Elsa Benoit (Poppée) et Jake Arditti (Néron), Opéra Royal de Versailles*

# L'amour triomphe de tout

Par Jean-François Lattarico

Lorsque Monteverdi collabore pour la seule et unique fois avec le poète Giovan Francesco Busenello pour son dernier opéra, les deux artistes sont au faite de leur renommée. Busenello a déjà écrit ses deux premiers livrets pour Cavalli (*Gli amori di Apollo e Dafne* et *Didone*) et Monteverdi, qui passe ses dernières années à Venise, y a composé en 1640 *Il ritorno d'Ulisse in patria*, sur un livret de Giacomo Badoaro, ami intime de Busenello. Sur les scènes de la Sérénissime règne désormais depuis 1637 l'opéra public. Les musiciens et non plus le souverain, sont les véritables dédicataires de l'œuvre et tout est mis en place pour divertir une assistance qui a payé son entrée et qui très vite, en l'espace de quelques années, va dicter au compositeur comme au dramaturge ses conditions, édulcorant au mitan du siècle le parfait équilibre entre texte et musique que les Vénitiens avaient obtenu dans un contexte commercial pourtant favorable au compositeur. En outre, les sujets mythologiques ou épiques, héritages de l'école florentine et romaine, laissent la place au sujet historique qui lorgne davantage du côté du théâtre espagnol : une certaine liberté de ton et de mœurs, un érotisme diffus, le mélange des registres et un respect non absolu de la règle des trois unités, forment l'essentiel de l'arsenal dramaturgique de l'opéra vénitien.

Que retrouve-t-on de ces préceptes dans l'opéra italien le plus célèbre du XVII<sup>e</sup> siècle, créé au théâtre San Giovanni e Paolo en février 1643 (*1642 more veneto*) ?

Dans le bref paratexte du livret publié dans le recueil unitaire des *Ore ociose* en 1656, le poète assume les libertés prises avec l'Histoire : « Néron, amoureux de Poppée, qui était la femme d'Othon, envoya ce dernier en Lusitanie, sous prétexte d'une ambassade, pour jouir des faveurs de sa bien-aimée : voilà ce que raconte Tacite. Mais ici l'histoire est représentée différemment : Othon désespéré de se voir privé de Poppée, cède au délire et aux emportements. Octavie, femme de Néron, ordonne à Othon d'assassiner Poppée. Othon promet de le faire, mais comme le courage lui manque d'ôter la vie à sa Poppée adorée, il se déguise en empruntant les vêtements de Drusilla qui était éprise de lui. Ainsi déguisé, il entre dans le jardin de Poppée. Amour vient s'interposer et empêcher cette mort. Néron répudie Octavie, en dépit des conseils de Sénèque, et prend Poppée pour épouse. Sénèque meurt et Octavie est chassée de Rome. »

Dans toute adaptation de la source, le librettiste procède à des ajustements, des réductions, voire des anachronismes. Outre Tacite, Busenello s'est probablement inspiré de l'*Octavie* de Sénèque (même si son attribution est douteuse) et de ses contemporains, membres comme lui de l'académie libertine des *Incogniti*, en particulier *I dodici Cesari* de Francesco Pona (1633), *la Poppea supplichevole* de Giovan Francesco Loredano (1632) et les romans de Federico Malipiero, *L'imperatrice ambiziosa* (1642) et de

Ferrante Pallavicino, *Le due Agrippine* (1642), ces deux derniers étant strictement contemporains du *Couronnement de Poppée*. La variété des sources, à la fois anciennes et contemporaines, permet à Busenello de construire une dramaturgie extrêmement cohérente et à rebours des critiques des premiers réformateurs de l'opéra qui ont vu dans ce *dramma per musica*, comme dans *Il Giasone* de Cavalli, l'illustration de la décadence du drame moderne, réfractaire aux règles de la bienséance et de celle sacro-sainte des unités de lieu, temps et action. Il importe de souligner que toute l'action du drame se présente en réalité comme une longue joute oratoire, annoncée dès le prologue («*un sol certame*», «un seul discours») qui voit le triomphe de Cupidon sur les prétentions de la Fortune et de la Vertu, traduction poétique et musicale du célèbre vers de Virgile: «*Omnia vincit Amor*», «L'amour triomphe de tout». Et c'est bien ce triomphe, pas seulement charnel et terrestre, mais aussi spirituel et céleste, que le *Couronnement de Poppée* sacralise, au sens propre et figuré du terme.

Parce qu'il s'agit d'un drame éminemment baroque, qui assume l'alliance des contraires et admet le principe de contradiction, *Poppée* repose sur le croisement de deux intrigues, mais insérées au sein d'une structure dramaturgique d'une grande cohérence. D'une part, l'histoire de Néron et Poppée, que viennent perturber les prétentions d'Othon, d'autre part la répudiation d'Octavie, l'épouse légitime, et son exil qui aboutit au triomphe de Poppée. Cette double intrigue, principe qu'on trouvait déjà dans *Gli Amori di Apollo e Dafne*, n'entame en rien l'unité de l'action: le lien entre les deux histoires étant assurée

par Sénèque, précepteur de l'empereur, et par Othon qui, poussé par Octavie, va ourdir l'assassinat de la belle Poppée, ce qui justifiera et l'exil de l'impératrice et la résolution du drame annoncée par le titre de l'œuvre. Cette distinction des deux intrigues est en outre corroborée par le fait que les deux rivales ne se rencontrent jamais sur scène. Par ailleurs, ce drame baroque respecte l'unité de temps, tout se passe en une seule journée (l'action commence à l'aube pour s'achever à la tombée de la nuit), mais également l'unité de lieu (toute l'intrigue se déroule à Rome, bien qu'à des lieux différents – le palais de Poppée, la ville de Rome, la villa de Sénèque, les jardins de Poppée et le palais de Néron).

La structure de l'opéra révèle une cohérence interne extrêmement solide et un dispositif dramaturgique très classique que la partition de Monteverdi, nous le verrons, va en partie modifier. Le premier acte, acte d'exposition, présente tour à tour les deux intrigues: tout d'abord la relation de Néron avec sa maîtresse et la conséquente disgrâce d'Othon (I, scène 1 à 4), puis la plainte d'Octavie délaissée par son époux (I, scènes 5 et 6). Puis intervient le nœud et la péripétie de la première intrigue – Sénèque s'oppose à Néron qui le condamne à mort (I, scènes 7 à 10) – tandis qu'Othon se rapproche de sa fiancée Drusilla jusque-là délaissée. L'acte central débute par le dénouement de la première intrigue, avec la mort spectaculaire et pathétique du philosophe ordonnée par l'empereur (II, scène 1 à 3), se poursuit avec le nœud de la seconde intrigue – Octavie somme Othon d'assassiner Poppée sous les traits de Drusilla (II, scènes 4 à 10), et s'achève avec la péripétie de la seconde intrigue:



l'intervention d'Amour, présent dans le prologue, qui permet de déjouer la tentative d'assassinat d'Othon et de sauver Poppée (II, scènes 11 à 13). Le dernier acte, beaucoup plus bref, présente une structure bipartite en apparence déséquilibrée, avec d'une part, la résolution de la seconde intrigue, les coupables Octavie, Othon et Drusilla sont arrêtés et exilés hors de Rome (I, scènes 1 à 7), et d'autre part, le dénouement et l'apothéose de la première intrigue, qui débouche sur le couronnement de Poppée, célébrée sur terre par Néron et dans les cieux par Vénus et Amour (III, scène 8).

La construction du drame, on le voit, pour baroque qu'il soit, est impeccablement conduit. Dans la version littéraire publiée en 1656 avec les autres drames du poète (le livret lors de la première de 1643 ne fut publié que sous la forme d'un scénario), certaines scènes ne furent pas mises en musique par Monteverdi (comme le duo final dont le texte n'est pas non plus de Busenello), tandis que d'autres (comme le sublime duo entre Néron et Poppée, acte II, 7, qui suit la scène orgiaque avec Lucaïn) sont absentes des deux partitions conservées, mais présentes dans le *scenario* de 1643 et donc mises en musique lors de la première vénitienne. Globalement, la dramaturgie est beaucoup plus équilibrée dans la version littéraire de 1656, dont la structure accorde une part égale à la victoire stoïcienne de Sénèque (dont la mort est suivie par un chœur triomphal absent des deux partitions ainsi que du *scenario* de 1643) et à celle terrestre de Poppée, dont le chœur final fait écho à celui célébrant le philosophe. La réélaboration monteverdienne du drame, sans doute en accord avec le poète, met davantage l'accent sur le

triomphe de l'amour charnel, célébré par les académiciens *Incogniti*, dont Busenello était l'un des plus fameux représentants.

L'ultime *opus* de Monteverdi nous est parvenu à travers deux partitions manuscrites, toutes postérieures à la mort du compositeur. L'une, dite de Venise, correspond probablement à la reprise de l'œuvre en 1646, l'autre, dite de Naples, plus complète, correspond à la reprise de 1650. La partition de la première vénitienne est perdue (nous reste le scénario publié en 1643, très précis dans le déroulement de l'intrigue, avec le résumé de toutes les scènes), tandis qu'une probable représentation a été donnée à Paris – avec les mêmes interprètes de la production de 1646 –, comme en témoignent plusieurs missives, dont une du chanteur Stefano Costa, interprète de Néron, qui datée de janvier 1647, indique que sera donnée *Il Nerone*, en attendant que l'*Orfeo* de Luigi Rossi soit enfin prêt. Si le prologue, allégorique, dit le triomphe de l'Amour, face aux prétentions de la Fortune et de la Vertu, l'intrigue historique qui suit – une première à Venise – en est l'illustration probante. C'est d'ailleurs un des rares cas (avec la *Didone* de Busenello et Cavalli) où l'un des personnages allégoriques réapparaît dans le drame, et dans une scène capitale, lorsqu'Amour empêche le meurtre de Poppée. La musique réalise une véritable synthèse des formes exploitées par Monteverdi dans ses madrigaux et dans ses précédents opéras. Le récitatif y est prépondérant, l'opéra vénitien de cette période est encore tributaire du *recitar cantando* élaboré par les Florentins, mais avec une expressivité encore rarement atteinte jusque-là. Le texte commande la musique, il s'agit comme le dit Monteverdi lui-même de « *vestire in musica* »,

« d'habiller en musique » le texte poétique porteur des affects. Le prologue en est déjà un bon exemple où le récitatif, essentiel pour la bonne intelligibilité du discours, se mêle à des formes d'*arioso*, et au style *conciato* typique de Monteverdi, avant qu'il ne débouche sur une aria proprement dite, et plus précisément un duo, entre Fortune et Vertu (« *Uman non è, non è celeste cor* »), et qu'Amour, dans un ultime récitatif, n'annonce le sujet de l'opéra.

Ces mêmes formes musicales sont exploitées au début du premier acte qui voit Othon se plaindre de Poppée occupée dans les bras de l'empereur; l'*arioso* initial, introduit par un *ritornello* (« *E pur io torno qui* »), débouche sur la superbe aria pathétique « *Apri un balcon Poppea* », soutenu par les instruments (essentiellement les cordes), bien qu'aucune indication précise ne figure sur la partition, et avant qu'un récitatif très expressif ne témoigne efficacement de son désespoir. La scène suivante entre les deux soldats, qui illustre le désengagement de l'État incarné par un Néron lascif incapable de maîtriser ses passions, sert de transition avec la première rencontre entre les deux protagonistes qui viennent de passer une nuit torride. Première grande scène de séduction, toute en arabesques voluptueuses, en silences éloquents et haletants, et dont la ligne mélodique passionnée transcende la dichotomie récitatif/aria qui s'imposera dans les drames en musique plus tardifs. La langueur et la sensualité seront toujours associées aux deux personnages contrastant avec les scènes plus réalistes ou plus comiques, comme celle qui suit, avec Arnalta, la nourrice de Poppée, personnage qui sert de faire-valoir moral, mais se révèle pragmatique voire arriviste quand

elle prend l'ascension de sa maîtresse. Entre remontrances comminatoires et chants pathétiques, elle est bouleversante au milieu de l'opéra quand elle chante la célèbre berceuse (« *Adagiati Poppea* »), d'une douceur exquise qui contraste avec la violence irruptive de la scène suivante. Elle interviendra d'ailleurs pour arrêter le coupable, dans un style vocal et musical propre aux personnages comiques – hérité de l'opéra romain – reposant sur un chant syllabique et rythmé, qu'on retrouvera chez Valletto à la fois dans la scène ironique à l'égard de Sénèque et dans celle du badinage amoureux entre Valletto et la Nourrice, qui témoigne à travers ce dernier de la méfiance de Busenello envers l'imposture du discours philosophique.

La mort de Sénèque constitue pourtant l'un des sommets musicaux de la partition. Déjà prévenu de sa mort prochaine, son discours désormais dépourvu d'emphase (cible des reproches du valet), et empreint de mélismes pathétiques, illustre l'idéal stoïcien du détachement des choses terrestres. L'exhortation de ses familiers (« *Non morir, no* »), reposant sur une structure tripartite en chiasme (ABCBA), épouse étroitement le style madrigalesque avec montée chromatique traitée en canon imitatif avant que les trois voix se réunissent en un *tutti* homophonique particulièrement dramatique. Esthétique du contraste oblige, la scène suivante réunit Valletto et Damigella dans un débat sur l'amour particulièrement licencieux (« *Sento un certo non so che / Che mi pizzica e diletta* »). Le dialogue qui suit s'inscrit dans la veine des discours érotiques dont les académiciens *Incogniti* raffolaient. Ce badinage amoureux, qui semble préfigurer le trouble de Chérubin chez Mozart, laisse la place à une séquence

proprement orgiaque entre Néron et son favori Lucain; la musique, par ses soupirs et ses tourbillons de ferveur concupiscent, décrit ici une véritable scène de jouissance, tout entière dédiée à la glorification de l'Éros féminin. Très logiquement, cette scène annonce le très sensuel duo entre Néron et Poppée («*Deh, perché non son io*»), hélas absent des deux partitions préservées, un sommet du discours érotique qui contraste avec la préparation du meurtre de Poppée ourdie par Octavie, véritable nœud du drame qui donnera à Néron le prétexte pour répudier son épouse légitime.

Tout est toujours question de contrastes. C'est l'essence même du théâtre baroque. Le travestissement d'Othon, prélude à la tentative d'assassinat de Poppée, alors que Drusilla chante son bonheur d'avoir retrouvé son fiancé («*Felice cor mio*»), dans une nouvelle scène de dérision entre Valletto et la Nourrice, est à la fois l'illustration d'un principe dramaturgique cher aux vénitiens et le reflet de l'ambiguïté des sentiments d'Othon qui tout en promettant sa fidélité à Drusilla, à la fin du premier acte, avouait en aparté avoir «*Drusilla sur les lèvres et Poppée dans le cœur*». Le travestissement d'Othon ne sert pas seulement à cacher son identité: le jardin de Poppée est interdit aux hommes. Après avoir rappelé à sa maîtresse son désir de promotion sociale («*non ti scordar di me*»), Arnalta chante sa fameuse berceuse («*Oblivion soave*») qui introduit Amour, opportun ange tutélaire, dans le seul air formellement indiqué dans la partition («*O sciochi, o frali sensi mortali*»), avec, au passage, une citation littérale du Paradis de Dante («*Amor che move il sol e l'altre stelle*»), annonçant ainsi le drame qui va se jouer. C'est précisément Amour qui va

déjouer la tentative de meurtre assurant à Poppée son avenir d'impératrice.

Le dernier acte, plus bref, alors que le dénouement a eu lieu à la fin de l'acte précédent, sert d'abord à punir les coupables qui ne sont pas, à ce stade, clairement identifiés. On assiste à une accélération du rythme théâtralement très efficace: Drusilla n'était pas Drusilla mais Othon; Othon a bien commis l'acte, mais Octavie en était l'instigatrice: son exil décrété par Néron à la scène 4, non sans avoir fait preuve de magnanimité en célébrant la constance de Drusilla, lève définitivement tout obstacle au couronnement de Poppée. Les deux protagonistes se retrouvent dans un nouveau duo où s'exprime une fois de plus le style *concitato* («*Al ripudio, al ripudio*»), d'une véhémence extrême (écho au non moins véhément «*Vuo' che l'uccida*» d'Octavie au deuxième acte). Ce qui nous vaut ensuite deux scènes très contrastées: le bonheur d'Arnalta qui voit enfin réalisé son désir d'ascension sociale et son mépris pour le vulgum pecus, puis, en contrepoint, le lamento d'Octavie, l'un des plus beaux moments de *recitar cantando*, forme musicale principalement associée à l'impératrice (qui rappelle le chant très expressif de Pénélope dans le précédent *Ritorno di Ulisse*): son «*Addio Roma*», haletant, haché, sanglotant, débute *quasi parlando*, en *recto tono*, et se poursuit par des soupirs oppressés, indignés, expression de son affliction extrême. Le contraste est d'autant plus saisissant avec la scène finale du couronnement sur laquelle s'achevait la première vénitienne de 1643 (dont témoigne le scénario publié à cette occasion). Le *Couronnement* est formellement un *opera regia*, au sujet royal qui devait nécessairement

se terminer par un chœur fastueux de célébration. Celui-ci faisait d'ailleurs écho au chœur qui célébrait l'ascension de Sénèque (II, 4), mais qui ne fut pas mis en musique par Monteverdi. L'apothéose finale est ici double: Poppée est célébrée impératrice sur terre par Néron et par Vénus et Amour dans les cieux. L'emphase y est de mise avec la procession des Consuls et des Tribuns et l'éloge hyperbolique avec moult métaphores et pointes ingénieuses («*Pour tenir dans tes yeux, / Le soleil s'est fait petit*»), avant le couronnement proprement dit d'une Poppée à la toute fin célébrée également comme «*déesse*». Le fameux duo («*Pur ti miro*»), qui contrevient aux codes du genre, peut sembler curieux au premier abord. Le texte n'est pas de Busenello (il ne figure pas dans l'édition de 1656), et

la musique n'est probablement pas de Monteverdi (elle n'apparaît que dans les deux partitions toutes postérieures à sa mort). En outre, sa position semble particulièrement incongrue du point de vue de la construction dramatique de l'intrigue: sa présence est au pire inutile (le duo intervient après la résolution de l'action principale, à savoir le couronnement de l'impératrice), au mieux mal placée (il aurait dû intervenir avant l'apothéose finale), ce qui démontre son caractère de pièce rapportée, très courante lors des reprises d'un opéra (les exemples sont légion). Mais il s'agissait désormais de plaire, de satisfaire le «*diletto*» d'un public qui allait dorénavant dicter, au poète comme au compositeur, ses goûts et ses exigences.

---

## Love triumphs over all

By Jean-François Lattarico

When Monteverdi collaborated for the first and only time with the poet Giovan Francesco Busenello on his last opera, both artists were at the height of their fame. Busenello had already written his first two librettos for Cavalli (*Gli amori di Apollo e Dafne* and *Didone*), and Monteverdi, who was spending his last years in Venice, had composed *Il ritorno d'Ulisse in patria* in 1640, to a libretto by Busenello's close friend Giacomo Badoaro. Public opera had reigned on the stages of the *Serenissima* since 1637. The musicians, and no longer the sovereign,

were the true dedicatees of the work, and everything was put in place to entertain an audience that had paid its admission and that very quickly, in the space of a few years, was going to dictate its conditions to the composer as well as to the playwright, watering down in the middle of the century the perfect balance between text and music that the Venetians had obtained in a commercial context that was nonetheless favourable to the composer. In addition, the mythological and epic subjects inherited from the Florentine and Roman schools gave way to historical

subjects that looked more to the Spanish theatre: a certain freedom of tone and morals, a vague eroticism, a mixture of registers and a less-than-absolute respect for the rule of the three unities formed the essential dramaturgical arsenal of Venetian opera.

What of these precepts can be found in the most famous Italian opera of the 17<sup>th</sup> century, premiered at the *San Giovanni e Paolo* theatre in February 1643 (1642 *more veneto*)? In the brief paratext of the libretto published in the unitary collection of *Ore ociose* in 1656, the poet takes liberties with history: “Nerone, in love with Poppea, who was Ottone's wife, sent Ottone to Lusitania, on the pretext of having the embassy, in order to take advantage of the favours of his wife: this is what Tacitus tells us. But here the story is told differently: Ottone, in despair at being deprived of Poppea, gives in to delirium and outbursts of temper. Octavia, Nerone's wife, orders Ottone to murder Poppea. Ottone promises to do so but lacking the courage to take the life of his beloved Poppea, he disguises himself by borrowing the clothes of Drusilla, who was in love with him. Disguised in this way, he enters Poppea's garden. Amore intervenes and prevents this death. Nerone repudiates Octavia, despite Seneca's advice, and takes Poppea as his wife. Seneca dies and Octavia is driven from Rome. In any adaptation of the source, the librettist makes adjustments, reductions and even anachronisms. In addition to Tacitus, Busenello was probably inspired by Seneca's *Octavia* (even if its attribution is doubtful) and by his contemporaries, who, like him, were members of the libertine academy of the *Incogniti*, in particular Francesco Pona's *I dodici Cesari* (1633), Giovan Francesco Loredano's

*Poppea supplichevole* (1632) and Federico Malipiero's novels *L'imperatrice ambiziosa* (1642) and Ferrante Pallavicino's *Le due Agrippine* (1642), the latter two being strictly contemporary with *l'Incoronazione di Poppea*. The variety of sources, both ancient and contemporary, enabled Busenello to construct an extremely coherent dramaturgy that ran counter to the criticisms of the early opera reformers, who saw in this *dramma per musica*, as in Cavalli's *Il Giasone*, an illustration of the decadence of modern drama, resistant to the rules of decorum and the sacrosanct unity of place, time and action. It is important to emphasise that the entire action of the drama is, in fact, a long oratorical joust, announced in the prologue (“un sol certame”, “a single speech”) which sees Cupid triumph over the pretensions of Fortuna and Virtù, a poetic and musical translation of Virgil's famous line: “Omnia vincit Amor”, “Love triumphs over all”. And it is this triumph, not only carnal and earthly, but also spiritual and heavenly, that the *l'Incoronazione di Poppea* makes sacred, both literally and figuratively.

An eminently baroque drama that embraces the alliance of opposites and accepts the principle of contradiction, *Poppea* is based on the intersection of two plots, but inserted within a highly coherent dramaturgical structure. On the one hand, there is the story of Nerone and Poppea, which is disrupted by the claims of Ottone, and on the other, the repudiation of Octavia, the legitimate wife, and her exile, which leads to the triumph of Poppea. This double plot, a principle already present in *Gli amori di Apollo e Dafne* by Cavalli in no way detracts from the unity of the action: the link between

the two stories is provided by Seneca, the emperor's tutor, and by Ottone who, urged on by Octavia, plots the assassination of the beautiful Poppea, thus justifying both the empress's exile and the resolution of the drama announced by the title of the work. This distinction between the two plots is further corroborated by the fact that the two rivals never meet on stage. Furthermore, this Baroque drama respects the unity of time, with everything taking place in a single day (the action begins at dawn and ends at nightfall), as well as the unity of place (the entire plot takes place in Rome, albeit in different locations - Poppea's palace, the city of Rome, Seneca's villa, Poppea's gardens and Nerone's palace).

The structure of the opera reveals an extremely solid internal coherence and a very classical dramaturgical device that Monteverdi's score, as we shall see, will partly modify. The first act, the expository act, presents the two plots in turn: first Nerone's relationship with his mistress and Ottone's consequent disgrace (I, scenes 1 to 4), then Octavia's complaint at being abandoned by her husband (I, scenes 5 and 6). Then comes the twist and turn of the first plot - Seneca counters Nerone, who pronounces his death sentence (I, scenes 7 to 10) - whilst Ottone draws closer to his hitherto neglected fiancée Drusilla. The central act begins with the denouement of the first plot, with the spectacular and poignant death of the philosopher ordered by the emperor (II, scenes 1 to 3), continues with the crux of the second plot - Octavia summoning Ottone to murder Poppea in the guise of Drusilla (II, scenes 4 to 10), and ends with the twist in the second plot: the intervention of Amore, present in the prologue, who foils Ottone's

assassination attempt and saves Poppea (II, scenes 11 to 13). The final act, which is much briefer, has a bipartite structure that appears to be unbalanced, with on the one hand the resolution of the second plot, with the guilty Octavia, Ottone and Drusilla arrested and exiled from Rome (I, scenes 1 to 7), and on the other the denouement and apotheosis of the first plot, culminating in the crowning of Poppea, celebrated on earth by Nerone and in heaven by Venus and Amore (III, scene 8).

As we can see, the construction of the drama, however baroque, is impeccably executed. In the literary version published in 1656 with the poet's other dramas (the libretto for the 1643 premiere was only published in scenario form), some scenes were not set to music by Monteverdi (such as the final duet, the text of which is not by Busenello either), others (such as the sublime duet between Nerone and Poppea, act II, 7, which follows the orgiastic scene with Lucano) are absent from the two surviving scores, but are present in the 1643 scenario and therefore set to music at the Venetian premiere. Overall, the dramaturgy is much more balanced in the literary version of 1656, whose structure gives equal prominence to the stoic victory of Seneca (whose death is followed by a triumphal chorus that is absent from both scores and from the 1643 scenario) and to the earthly victory of Poppea, whose final chorus echoes that celebrating the philosopher. Monteverdi's reworking of the drama, no doubt in agreement with the poet, placing greater emphasis on the triumph of carnal love, such as that celebrated by the *Incogniti* academicians, of whom Busenello was one of the most famous representatives. Monteverdi's

last opus has come down to us in two manuscript scores, both of which post-date the composer's death. One, known as the Venice score, probably corresponds to the 1646 revival of the work, while the other, known as the Naples score, is more complete and corresponds to the 1650 revival. The score of the Venetian premiere has been lost (we still have the scenario published in 1643, which gives a very precise account of the plot and a summary of all the scenes), while a performance was likely given in Paris - with the same performers as in the 1646 production - as evidenced by several letters, including one from the singer Stefano Costa, who played Nerone, dated January 1647, indicating that *Il Nerone* would be given until Luigi Rossi's *Orfeo* was finally ready. If the allegorical prologue depicts the triumph of Amore over the pretensions of Fortuna and Virtù, the historical plot that follows - a first in Venice - is a convincing illustration of this. It is also one of the rare cases (along with Busenello and Cavalli's *Didone*) where one of the allegorical characters reappears in the drama, and in a crucial scene, when Amore prevents the murder of Poppea. The music is a true synthesis of the forms used by Monteverdi in his madrigals and his previous operas. The recitative is predominant, and Venetian opera of this period still depends on the *recitar cantando* developed by the Florentines, but with an expressiveness that had rarely been achieved before. The text dictated the music; as Monteverdi himself put it, it was a matter of "vestire in musica", "dressing up in music" the poetic text that conveyed the emotions. The prologue is already a good example of this, where the recitative, essential to the intelligibility of the discourse, mingles

with *arioso* forms and the *concitato* style typical of Monteverdi, before it leads to an aria proper, or more precisely a duet, between Fortuna and Virtù ("Uman non è, non è celeste cor"), and Amore, in a final recitative, announces the subject of the opera.

These same musical forms are capitalised on at the start of Act I, which sees Ottone complaining about Poppea, who is nestling in the Emperor's arms; the initial *arioso*, introduced by a *ritornello* ("E pur io torno qui"), leads into the superb poignant aria "Apri un balcon Poppea," supported by the instruments (mainly strings), although no precise indication is given in the score, and before a highly expressive recitative effectively conveys his despair. The following scene between the two soldiers, which illustrates the detachment from the affairs of state embodied by a lustful Nerone unable to control his passions, serves as a transition to the first meeting between the two protagonists who have just spent a torrid night together. This is the first major seduction scene, full of voluptuous arabesques and eloquent, breathless silences, with a passionate melodic line that transcends the recitative/aria dichotomy that was to prevail in later dramas set to music. The languor and sensuality always associated with the two characters contrasts with the more realistic and comic scenes, such as the one that follows, with Arnalta, Poppea's nurse, a character who serves as a moral foil, revealing herself however to be pragmatic and even pushy when she learns of her mistress's ascension. In the middle of the opera, she sings the famous lullaby ("Adagiati Poppea"), with an exquisite sweetness that contrasts with the irruptive violence of the following scene. In fact,

she intervenes to arrest the culprit, in a vocal and musical style typical of comic characters - inherited from Roman opera - based on syllabic, rhythmic singing, which we find in Valletto both in the ironic scene about Seneca and in that of the amorous banter between Valletto and the Nurse, who testifies through the latter to Busenello's mistrust of the imposture of philosophical discourse. Seneca's death, however, is one of the musical high points of the score. Already warned of his impending death, his speech, now devoid of emphasis (the target of the valet's reproaches) and imbued with poignant melismas, illustrates the Stoic ideal of detachment from earthly things. The exhortation of his close friends ("Non morir, no"), based on a tripartite chiasmatic structure (ABCBA), closely follows the madrigal style, with a chromatic rise treated as an imitative canon before the three voices reunite in a particularly dramatic homophonic tutti. In an aesthetic of contrast, the next scene brings together Valletto and Damigella in a particularly licentious exchange about love ("Sento un certo non so che / Che mi pizzica e diletta"). The dialogue that follows is in the vein of the erotic speeches that the *Incogniti* academicians were so fond of. This amorous banter, which seems to foreshadow Mozart's troubled Cherubino, gives way to a truly orgiastic sequence between Nerone and his favourite Lucano; the music, with its sighs and swirls of concupiscent fervour, describes here a veritable scene of enjoyment, entirely dedicated to the glorification of feminine Eros. Logically enough, this scene heralds the highly sensual duet between Nerone and Poppea ("Deh, perché non son io"), sadly absent from the two surviving scores, a summit of erotic discourse that

contrasts with Octavia's preparations for Poppea's murder, the real crux of the drama that will give Nerone the pretext to repudiate his lawful wife. Everything is a question of contrasts. This is the very essence of baroque theatre. Ottone's disguise, the prelude to Poppea's attempted assassination, while Drusilla sings of her happiness at having retrieved her fiancé ("Felice cor mio"), in a new scene of derision between Valletto and the nurse, is both an illustration of a dramaturgical principle dear to the Venetians and a reflection of the ambiguity of Ottone's feelings, who, while promising his fidelity to Drusilla at the end of Act I, confessed as an aside to having "Drusilla on his lips and Poppea in his heart". Ottone's disguise not only serves to conceal his identity: Poppea's garden is off-limits to men. After reminding his mistress of her desire for social advancement ("non ti scordar di me"), Arnalta sings her famous lullaby ("Oblivion soave") which introduces Amore, the appropriate guardian angel, in the only aria formally indicated in the score ("O sciocchi, o frali sensi mortali"), with, in passing, a literal quotation from Dante's *Il Paradiso* ("Amor che move il sol e l'altre stelle"), thus foreshadowing the drama that is about to unfold. It is precisely Amore who thwarts the attempted murder, ensuring Poppea's future as empress.

The last act, which is shorter than the denouement that concludes the previous act, serves primarily to punish the guilty parties, who are not clearly identified at this stage. The theatrical pace is accelerated: Drusilla was not Drusilla but Ottone; Ottone did commit the act, but Octavia was the instigator: her exile decreed by Nerone in scene 4, not without



having shown magnanimity by celebrating Drusilla's constancy, definitively removes any obstacle to Poppea's coronation. The two protagonists meet again in a new duet, once again in *concitato* style ("Al ripudio, al ripudio"), with extreme vehemence (echoing Octavia's no less vehement "Vuo' che l'uccida" in Act II). This then gives us two very contrasting scenes: Arnalta's happiness at finally seeing her desire for social ascension and her contempt for the *vulgum pecus* fulfilled, and then, in counterpoint, Octavia's lamentation, one of the most beautiful moments of *recitar cantando*, a musical form mainly associated with the empress (reminiscent of Penelope's highly expressive singing in the earlier *Il Ritorno d'Ulisse in patria*): her breathless, intermittent sobbing "Addio Roma" begins *quasi parlando*, in *recto tono*, and continues with oppressed, indignant sighs, an expression of her extreme affliction. The contrast is all the more striking with the final scene of the coronation at the end of the Venetian premiere in 1643 (as witnessed by the scenario published on that occasion). The Coronation is formally an opera regia, with a royal theme that necessarily had to end with a sumptuous celebratory chorus. This echoed the chorus celebrating the ascension of Seneca (II, 4), but which was not set to music by Monteverdi. The

final apotheosis here is twofold: Poppea is celebrated as empress on earth by Nerone and by Venus and Amore in heaven. Emphasis is placed on the procession of Consuls and Tribunes and the hyperbolic eulogy with its numerous metaphors and inventive remarks ("To look into your eyes, / The sun has made itself small"), before the actual crowning of Poppea, who at the very end is also celebrated as a "goddess". The famous duet ("Pur ti miro"), which contravenes the codes of the genre, may seem odd at first. The text is not by Busenello (it does not appear in the 1656 edition), and the music is probably not by Monteverdi (it only appears in the two scores, both of which were written after his death). What's more, its position seems particularly incongruous from the point of view of the dramatic construction of the plot: its presence is at worst pointless (the duet comes after the resolution of the main action, namely the coronation of the empress), at best ill-placed (it should have come before the final apotheosis), which demonstrates its character as being that of an "interloper", very common when an opera is revived (examples are legion). But the aim was now to please, to satisfy the need for a "diletto" (darling) for an audience that would henceforth dictate its tastes and demands to both poet and composer.



*Elsa Benoît (Poppée) et Iestyn Davies (Othon), Opéra Royal de Versailles*

# Die Liebe triumphiert über alles

Von Jean-François Lattarico

Als Monteverdi für seine letzte Oper zum ersten und einzigen Mal mit dem Dichter Giovanni Francesco Busenello zusammenarbeitete, befanden sich beide Künstler auf dem Höhepunkt ihres Ruhms. Busenello hatte bereits seine ersten beiden Libretti für Cavalli geschrieben (*Gli amori di Apollo e Dafne* und *Didone*), und Monteverdi verbrachte seine letzten Jahre in Venedig und komponierte dort 1640 *Il ritorno d'Ulisse in patria* auf ein Libretto von Giacomo Badoaro, einem engen Freund Busenellos. Auf den Bühnen der Serenissima herrschte seit 1637 die öffentliche Oper. Die eigentlichen Widmungsträger des Werkes waren nun die Musiker und nicht mehr der Herrscher, daher wurde alles unternommen, um ein Publikum zu unterhalten, das Eintritt bezahlt hatte und innerhalb weniger Jahre sehr bald dem Komponisten und dem Dramatiker seine Bedingungen diktieren sollte, wodurch das perfekte Gleichgewicht zwischen Text und Musik, das die Venezianer in einem für den Komponisten günstigen wirtschaftlichen Umfeld erreicht hatten, in der Mitte des Jahrhunderts beeinträchtigt wurde. Außerdem ersetzte man von der florentinischen und römischen Schule übernommene mythologische oder epische Themen durch historische, die mehr auf das spanische Theater verweisen: Eine gewisse Freiheit des Tonfalls und der Sitten, eine diffuse Erotik, die Vermischung der Register und eine nicht absolute Einhaltung der Regel der drei Einheiten bilden den

Kern des dramaturgischen Arsenal der venezianischen Oper.

Was findet sich von diesen Prinzipien in der berühmtesten italienischen Oper des 17. Jahrhunderts wieder, die im Februar 1643 im Theater San Giovanni e Paolo uraufgeführt wurde (1642 laut *More Veneto*)? Im kurzen Paratext zum Textbuch, das 1656 in der Librettosammlung der „Ore ociose“ veröffentlicht wurde, steht der Dichter zu den Freiheiten, die er sich mit der Geschichte genommen hat: „Nero, der in Ottone's Frau Poppea verliebt war, schickte diesen unter dem Vorwand einer Mission nach Lusitanien, um die Gunst seiner Geliebten zu genießen: So berichtet Tacitus. Hier wird die Geschichte jedoch anders dargestellt: Ottone ist verzweifelt, weil ihm Poppea vorenthalten wird, und gibt sich Wahn und Zornausbrüchen hin. Octavia, Neros Frau, befiehlt Ottone, Poppea zu töten. Ottone verspricht, dies zu tun, doch da er nicht den Mut hat, seiner geliebten Poppea das Leben zuzunehmen, leiht er sich, um sich zu verkleiden, von Drusilla, die in ihn verliebt ist, Gewänder aus. In dieser Verkleidung dringt er in Poppeas Garten ein. Amor kommt dazwischen und verhindert den Mord. Nero verstößt Octavia trotz Senecas Rat und nimmt Poppea zur Frau. Seneca stirbt und Octavia wird aus Rom vertrieben.“

In der gesamten Bearbeitung der Quelle nimmt der Librettist Anpassungen, Kürzungen und sogar Anachronismen vor. Abgesehen von Tacitus ließ sich Busenello wahrscheinlich auch von Senecas *Octavia*

(deren Zuschreibung zweifelhaft ist), aber auch von seinen Zeitgenossen inspirieren, die wie er Mitglieder der libertären Akademie der *Incogniti* waren, insbesondere von Giovan Francesco Loredanos *Die flehende Poppea* (1632), von Francesco Ponas *Die zwölf Cäsaren* (1633) sowie von den Romanen *Die ehrgeizige Kaiserin* (1642) von Francesco Malipiero und, *Die beiden Agrippinen* (1642) von Ferrante Pallavicino, wobei die beiden letzteren streng genommen zeitgleich mit der *Krönung der Poppea* entstanden sind. Die Vielfalt der sowohl alten als auch zeitgenössischen Quellen ermöglicht es Busenello, eine äußerst kohärente Dramaturgie aufzubauen, die der Kritik der ersten Opernreformer widerspricht. Diese sahen in diesem *Dramma per musica*, ähnlich wie in Cavallis *Il Giasone*, ein Beispiel für die Dekadenz des modernen Dramas, das sich den Regeln des Anstands und der sakrosankten Einheit von Ort, Zeit und Handlung verschließt. Hier ist es wichtig zu betonen, dass die gesamte Handlung des Dramas in Wirklichkeit ein langes Rededuell ist, das bereits im Prolog („un sol certame“, „eine einzige Rede“) angekündigt wird, in dem Amor über die Ansprüche von Fortuna und Tugend triumphiert – eine poetische und musikalische Übersetzung des berühmten Verses von Vergil: „Omnia vincit Amor“, „Die Liebe triumphiert über alles“. Und genau dieser Triumph, der nicht nur fleischlich und irdisch, sondern auch geistig und himmlisch ist, wird in der *Krönung der Poppea* im eigentlichen sowie im übertragenen Sinn des Wortes heiliggehalten.

Da *Poppea* ein eminent barockes Drama ist, das die Verbindung von Gegensätzen und das Prinzip des Widerspruchs

zulässt, beruht es auf der Kreuzung zweier Handlungsstränge, die jedoch in eine dramaturgische Struktur von großer Kohärenz eingefügt sind: Einerseits schildert sie die Geschichte von Nero und Poppea, die durch die Ansprüche Ottones auf seine Frau gestört wird, andererseits die Verstoßung von Octavia, der rechtmäßigen Ehefrau, und ihre Verbannung, die zum Triumph von Poppea führt. Diese doppelte Handlung, ein Prinzip, das bereits in *Gli amori di Apollo e Dafne* zu finden war, tut der Einheit der Handlung keinen Abbruch: Die Verbindung zwischen den beiden Geschichten wird durch Seneca, den Lehrmeister des Kaisers, und durch Ottone hergestellt, der auf Drängen Octavias die Ermordung der schönen Poppea plant, was sowohl die Verbannung der Kaiserin als auch die im Titel des Werkes angekündigte Lösung des Dramas rechtfertigt. Diese Unterscheidung der beiden Handlungsstränge wird auch durch die Tatsache untermauert, dass sich die beiden Rivalinnen nie auf der Bühne begegnen. Außerdem beachtet dieses Barockdrama die Einheit der Zeit, denn alles geschieht an einem einzigen Tag (die Handlung beginnt bei Sonnenaufgang und endet bei Einbruch der Nacht), aber auch die Einheit des Ortes (die gesamte Handlung spielt in Rom, wenn auch an verschiedenen Orten – Poppeas Palast, die Stadt Rom, Senecas Villa, Poppeas Gärten und Neros Palast).

Die Struktur der Oper offenbart eine äußerst solide innere Kohärenz und einen sehr klassischen dramaturgischen Aufbau, den Monteverdis Komposition, wie wir sehen werden, zum Teil veränderte. Im ersten Akt, dem Expositionsakt, werden die beiden Handlungsstränge

abwechselnd dargestellt: zunächst Neros Beziehung zu seiner Geliebten und die daraus resultierende Ungnade Ottones (I, Szenen 1-4), dann die Klage der von ihrem Mann verlassenen Octavia (I, Szenen 5-6). Daraufhin kommt es zum Knotenpunkt und zur Peripetie der ersten Handlung – Seneca stellt sich gegen Nero, der ihn zum Tode verurteilt (I, Szenen 7-10) –, während Ottone sich seiner bis dahin vernachlässigten ehemaligen Verlobten Drusilla annähert. Der Mittelakt beginnt mit der Auflösung der ersten Handlung – dem spektakulären, pathetischen Tod des Philosophen auf Befehl des Kaisers (II, Szenen 1-3) –, führt danach zum Knotenpunkt der zweiten Handlung – Octavia fordert Ottone auf, Poppea zu ermorden (II, Szenen 4-10), was dieser als Drusilla verkleidet versuchen wird, und endet mit der Peripetie der zweiten Handlung: dem Eingreifen des im Prolog anwesenden Amors, der Ottones Mordversuch vereitelt und Poppea rettet (II, Szenen 11-13). Der letzte, viel kürzere Akt weist eine scheinbar unausgewogene zweiteilige Struktur auf, einerseits mit der Auflösung der zweiten Handlung – die Schuldigen Octavia, Ottone und Drusilla werden verhaftet und aus Rom verbannt (III, Szenen 1-7) – und andererseits mit der Auflösung und Apotheose der ersten Handlung, die in die Krönung von Poppea mündet. Diese wird auf Erden von Nero und im Himmel von Venus und Amor gefeiert (III, Szene 8).

Wie man sieht, ist der Aufbau des Dramas, so barock er auch sein mag, tadellos konstruiert. Von der literarischen Fassung, die 1656 zusammen mit den anderen Dramen des Dichters veröffentlicht wurde (bei der Uraufführung 1643 wurde das Libretto nur in Form eines Szenarios

veröffentlicht), vertonte Monteverdi einige Szenen nicht (wie das Schlussduett, dessen Text auch nicht von Busenello stammt), während andere (wie das grandiose Duett zwischen Nero und Poppea, Akt II, 7, das auf die orgiastische Szene mit Lucan folgt) in den beiden erhaltenen Partituren fehlen, aber im Szenario von 1643 vorhanden sind und somit für die venezianische Uraufführung in Musik gesetzt wurden. Insgesamt ist die Dramaturgie in der literarischen Fassung von 1656 viel ausgewogener, deren Struktur dem stoischen Sieg Senecas (auf dessen Tod ein triumphaler Chor folgt, der in beiden Partituren und auch im Drehbuch von 1643 fehlt) und dem irdischen Sieg Poppeas, dessen Schlusschor ein Echo des Chors ist, der den Philosophen feiert, gleich viel Raum gibt. Monteverdis Bearbeitung des Dramas, die wahrscheinlich in Absprache mit dem Dichter geschah, betont stärker den Triumph der fleischlichen Liebe, die von den *Incogniti*-Akademikern, zu deren berühmtesten Vertretern Busenello gehörte, hochgehalten wurde.

Monteverdis letztes *Opus* ist uns durch zwei handschriftliche Partituren überliefert, die beide nach dem Tod des Komponisten entstanden sind. Die eine, „aus Venedig“ genannte, entspricht wahrscheinlich der Wiederaufnahme des Werkes im Jahr 1646, die andere, „aus Neapel“ genannte, ist vollständiger und entspricht der Wiederaufnahme im Jahr 1650. Die Partitur der venezianischen Uraufführung ist verloren gegangen (uns bleibt das 1643 veröffentlichte Szenario, das die Handlung sehr genau beschreibt und eine Zusammenfassung aller Szenen enthält), während es wahrscheinlich in Paris zu einer Aufführung kam – mit

denselben Darstellern der Produktion von 1646 –, wie aus mehreren Schreiben hervorgeht, darunter eines von Stefano Costa, dem Interpreten des Nero, das auf Januar 1647 datiert ist und besagt, dass *Il Nerone* aufgeführt wird, während man darauf wartet, dass Luigi Rossis *Orfeo* endlich fertig ist. Der allegorische Prolog schildert den Triumph der Liebe über die Forderungen von Fortuna und Tugend, wofür die anschließende historische Handlung – eine Premiere in Venedig – ein überzeugendes Beispiel ist. Es handelt sich übrigens (neben Busenellos und Cavallis *Didone*) um einen der seltenen Fälle, in denen eine der allegorischen Figuren im Drama selbst wieder auftaucht, und zwar in der entscheidenden Szene, als Amor den Mord an Poppea verhindert. Die Musik vollzieht eine echte Synthese der Formen, die Monteverdi in seinen Madrigalen und in seinen früheren Opern benutzt hat. Das Rezitativ ist darin vorherrschend, da die venezianische Oper dieser Zeit noch von dem von den Florentinern entwickelten *Recitar Cantando* abhängig war, jedoch mit einer bis dahin selten erreichten Expressivität. Der Text bestimmt die Musik, denn wie Monteverdi selbst sagt, geht es um „vestire in musica“, also darum, den poetischen Text, der Träger der Affekte ist, „in Musik zu kleiden“. Bereits der Prolog ist ein gutes Beispiel dafür, indem sich das für die Verständlichkeit der Rede wichtige Rezitativ mit Ariosoformen und dem für Monteverdi typischen Concitato-Stil mischt, bevor es in eine eigentliche Arie, genauer gesagt ein Duett, zwischen Fortuna und Tugend („Uman non è, non è celeste cor“) mündet, und Amor in einem

letzten Rezitativ das Thema der Oper ankündigt.

Die gleichen musikalischen Formen werden zu Beginn des ersten Aktes benutzt, in dem Ottone sich über Poppea beschwert, die er in den Armen des Kaisers weiß; das anfängliche Arioso, das von einem *Ritornello* eingeleitet wird („E pur io torno qui“), mündet in die wunderschöne pathetische Arie „Apri un balcon Poppea“, die von den Instrumenten (hauptsächlich Streichern) unterstützt wird, obwohl in der Partitur keine genauen Angaben gemacht werden. Danach bezeugt ein sehr ausdrucksstarkes Rezitativ wirkungsvoll Ottones Verzweiflung. Die folgende Szene zwischen den beiden Soldaten, die das mangelnde Engagement des Kaisers für den Staat illustriert, verkörpert durch einen wollüstigen Nero, der nicht in der Lage ist, seine Leidenschaften zu beherrschen, dient als Übergang zur ersten Begegnung der beiden Protagonisten, die gerade eine stürmische Nacht verbracht haben. Die erste große Verführungsszene ist voller sinnlicher Arabesken und vielsagender, atemloser Stille. Ihre leidenschaftliche Melodielinie geht über die Dichotomie Rezitativ/Arie hinaus, die sich in späteren Musikdramen durchsetzen sollte. Schmachten und Sinnlichkeit werden immer mit den beiden Figuren in Verbindung gebracht und stehen im Kontrast zu realistischeren oder komischeren Szenen, wie der folgenden mit Arnalta, Poppeas Amme, einer Figur, die als moralisches Gegenstück dient, sich aber als pragmatisch oder sogar geltungssüchtig erweist, als sie vom Aufstieg ihrer Herrin erfährt. Zwischen warnenden Ermahnungen und pathetischem Gesang ist sie in der Mitte der Oper überwältigend, als sie

das berühmte Wiegenlied („Adagiati Poppea“) singt und dabei unglaubliche Sanftheit ausdrückt, die im Gegensatz zur plötzlich ausbrechenden Gewalt in der nächsten Szene steht. Sie greift übrigens ein, um den Täter zu verhaften, und zwar in einem für komische Figuren typischen, von der römischen Oper übernommenen Gesangs- und Musikstil, der auf einem syllabischen, rhythmischen Gesang beruht. Er ist auch bei Valletto sowohl in der ironischen Szene gegenüber Seneca als auch im Liebesgeplänkel zwischen der Amme und Valletto zu finden und zeugt durch den Pagen von Busenellos Misstrauen gegenüber der Hochstapelei des philosophischen Diskurses.

Senecas Tod stellt dennoch einen der musikalischen Höhepunkte der Komposition dar. Da er bereits vor seinem bevorstehenden Tod gewarnt wurde, ist seine Rede nun frei von Emphase (Ziel der Vorwürfe des Dieners) und verdeutlicht voller pathetischer Melismen das stoische Ideal der Loslösung von irdischen Dingen. Die Beschwörung seiner Schüler („Non morir, no“), die auf einer dreiteiligen Chiasmusstruktur (ABCBA) beruht, ist eng an den madrigalesken Stil angelehnt, mit einem chromatischen Anstieg, der als imitativer Kanon behandelt wird, bevor sich die drei Stimmen in einem besonders dramatischen homophonen Tutti vereinen. Um der erforderlichen Ästhetik des Kontrasts zu entsprechen, zeigt die nächste Szene Valletto und Damigella in einer besonders anzüglichen Debatte über die Liebe („Sento un certo non so che / Che mi pizzica e diletta“). Der folgende Dialog entspricht der Ader der erotischen Diskurse, auf die die *Incogniti*-Akademiker versessen waren. Dieses Liebesgeplänkel, das Cherubins

Verwirrung bei Mozart vorwegzunehmen scheint, macht einer wahrhaft orgiastischen Sequenz zwischen Nero und seinem Günstling Lucano Platz; die Musik beschreibt hier mit ihren Seufzern und Wirbelstürmen überschwänglicher Begierde eine wahrhaft orgastische Szene, die ganz der Verherrlichung des weiblichen Eros gewidmet ist. Diese Szene kündigt logischerweise das sinnliche Duett zwischen Nero und Poppea an („Deh, perché non son io“), das leider in den beiden erhaltenen Partituren fehlt – ein Höhepunkt des erotischen Diskurses, der im Kontrast zur Vorbereitung des von Octavia befohlenen Mordes an Poppea steht, dem eigentlichen Knotenpunkt des Dramas, der Nero den Vorwand liefert, seine rechtmäßige Frau zu verstoßen.

Dem Wesen des Barocktheaters gemäß, ist alles immer eine Frage der Kontraste. Ottones Verkleidung als Vorspiel zu seinem versuchten Mord an Poppea, Drusillas Glück darüber, ihren Verlobten wiedergefunden zu haben („Felice cor mio“) sowie neuerlich eine ironische Szene zwischen Valletto und der Amme: all das ist sowohl die Illustration eines dramaturgischen Prinzips, das die Venezianer liebten, als auch die Widerspiegelung der Zwiespältigkeit von Ottones Gefühlen, der zwar Drusilla am Ende des ersten Aktes Treue versprach, aber in einem Nebensatz zugab, „Drusilla auf den Lippen und Poppea im Herzen“ zu haben. Ottones Verkleidung dient nicht nur dazu, seine Identität zu verbergen, sondern auch dazu, ihm zu Poppeas Garten Zutritt zu verschaffen, der Männern verboten ist. Nachdem Arnalta ihre Herrin an ihren Wunsch nach sozialem Aufstieg erinnert hat („non ti scordar di me“), singt die Amme ihr

berühmtes Wiegenlied („Oblivion soave“), das Amor, den opportunen Schutzengel, in die einzige in der Partitur formell angegebene Arie einführt („O sciocchi, o frali sensi mortali“), wobei nebenbei ein wörtliches Zitat aus Dantes Paradies („Amor che move il sol e l'altre stelle“) das bevorstehende Drama ankündigt. Und gerade Amor vereitelt den Mordversuch und sichert Poppea ihre Zukunft als Kaiserin.

Der letzte Akt, der kürzer ist, nachdem die entscheidenden Geschehnisse am Ende des vorherigen Akts stattgefunden haben, dient in erster Linie der Bestrafung der Schuldigen, die zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht eindeutig identifiziert sind. Es kommt zu einer theatralisch sehr wirkungsvollen Beschleunigung des Tempos: Drusilla war nicht Drusilla, sondern Ottone; Ottone hat die Tat zwar begangen, doch deren Anstifterin war Octavia: Ihr Exil, das Nero in Szene 4 anordnet, nicht ohne zuvor Großmut zu zeigen, indem er Drusillas Standhaftigkeit würdigt, beseitigt endgültig alle Hindernisse für Poppeas Krönung. Die beiden Protagonisten treffen sich in einem weiteren Duett wieder, in dem erneut der *Concitato*-Stil („Al ripudio, al ripudio“) mit extremer Vehemenz zum Ausdruck kommt (ein Echo auf Octavias nicht minder vehementes „Vuo' che l'uccida“ im zweiten Akt). Dies führt zu zwei sehr kontrastreichen Szenen: Arnaltas Glück, die endlich ihren Wunsch nach sozialem Aufstieg und ihre Verachtung für das *vulgum pecus* erfüllt sieht, und als Kontrapunkt dazu Octavias Lamento, einer der schönsten Momente des *Recitar cantando*, einer musikalischen Form, die hauptsächlich mit der Kaiserin in Verbindung gebracht wird (und die an

Penelopes ausdrucksstarken Gesang in der vorherigen Oper *Il ritorno d'Ulisse* erinnert): Ihr keuchendes, abgehacktes, schluchzendes „Addio Roma“ beginnt *quasi parlando, recto tono*, und wird mit bedrückten, empörten Seufzern fortgesetzt, die Ausdruck ihrer äußersten Betroffenheit sind. Der Kontrast zur abschließenden Krönungsszene, mit der die venezianische Uraufführung 1643 endete (wie auch im damals veröffentlichten Szenario dokumentiert), ist umso größer. *Die Krönung der Poppea* ist mit ihrem königlichen Thema formal eine *Opera regia*, die notwendigerweise mit einem prunkvollen Festchor enden musste. Dieser war übrigens ein Echo des Chors, der Senecas Aufstieg in den Himmel feierte (II, 4), aber von Monteverdi nicht vertont wurde. Die Schlussapotheose ist hier doppelt: Poppea wird von Nero als Kaiserin auf Erden und von Venus und Amor im Himmel gefeiert. Die Emphase ist mit der Prozession der Konsuln und Tribunen und der hyperbolischen Lobpreisung mit vielen Metaphern und einfallsreichen Wendungen („Um in deine Augen zu passen, / Machte sich die Sonne klein“) sehr ausgeprägt, bevor die eigentlichen Krönung Poppeas stattfindet, die ganz am Ende auch als „Göttin“ gefeiert wird. Das berühmte Duett („Pur ti miro“), das gegen die Codes des Genres verstößt, mag auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen. Der Text stammt nicht von Busenello (er ist in der Ausgabe von 1656 nicht enthalten), und die Musik ist wahrscheinlich nicht von Monteverdi (sie ist nur in den beiden Partituren, die alle nach seinem Tod entstanden sind, zu finden). Darüber hinaus erscheint seine Position aus Sicht des dramatischen Aufbaus der Handlung besonders



unpassend: Dass sich das Duett dort befindet, ist im schlimmsten Fall unnötig (das Duett kommt nach der Auflösung der Haupthandlung, d.h. der Krönung der Kaiserin), im besten Fall schlecht platziert (es hätte vor der Schlussapothese kommen sollen), was seinen Charakter als später hinzugefügtes Stück zeigt. Bei

Wiederaufnahmen von Opern fügte man sehr häufig Zusätzliches ein (dafür gibt es zahlreiche Beispiele). Doch nun ging es darum, zu gefallen, den *Diletto* eines Publikums zu befriedigen, das von nun an sowohl dem Dichter als auch dem Komponisten seinen Geschmack und seine Ansprüche diktieren sollte.

## 愛は全てに勝利する

ジャン＝フランソワ・ラッターリコ

モンテヴェルディが最後のオペラ『ポッペアの戴冠』で詩人ジョヴァン・フランチェスコ・ブセネッコと最初で最後の共同作業を行ったとき、二人の芸術家はその名声の絶頂にあった。ブセネッコはすでに、カヴァッリのオペラのために初めて2本の台本を書いていた（『アポロンとダフネの恋』と『ディドーネ』）。一方、晩年をヴェネツィアで過ごしていたモンテヴェルディは、1640年、ブセネッコの親友ジャコモ・バドアーロの台本に『ウリッセの故郷への帰還』を作曲していた。ヴェネツィアでは、1637年以来、一般公開で上演されるオペラが主流となっていた。そこでは、作品が本当の意味で献呈されていたのは君主ではなく音楽家で、入場料を払った観客を楽しませるために、あらゆるものが用意されていた。そして、たった数年のうちに、観客は作曲家にも劇作家にも条件を出すようになり、17世紀の半ば頃には、テキストと音楽の間にあった完璧なバランスが曖昧になっていったのだ。以前のヴェネツィアの人々は、そのバランスを、作曲家に有利な通商的な背景の中で得ていたのだが。さらに、フィレンツェやローマから受け継がれていた神話や叙

事詩による主題は、スペイン演劇に見られるような歴史的な題材に取って代わっていった。すなわち、トーンや風俗描写がある程度自由なこと、拡散的なエロティシズム、さまざまなレベルの要素が混在していること、三一致の法則を絶対的には尊重しないことなどで、これらを中心にしてヴェネチア・オペラの劇要素が固まっていたのである。

17世紀のイタリア・オペラで最もよく知られた作品の一つ『ポッペアの戴冠』は、1643年2月にサン・ジョヴァンニ・エ・パオロ劇場で初演されたが（初版『イル・ネローネ』の初演は1642年）、その中に、上に挙げたような規則のうち何を見出すことができるだろうか。1656年出版の『*Ore ociose*（怠惰の果実）』に掲載された台本に見られる短い傍書きでは、ブセネッコ自身が歴史を自由に解釈したと認めている。「オットーネの妻ポッペアを愛していたネローネは、オットーネを大使という名目でルシタニアに送り、残った自分は愛する人の寵愛を受けようとした、と歴史家タキトゥスは伝えている。しかしここでは異なった物語が展開される。オットーネはポッペアを奪われたことに絶望し、譎妄に陥って怒りに任

せる。ネローネの妻オッターヴィアは、オットーネにポッペアの殺害を命じ、オットーネは殺害を約束する。彼には愛するポッペアの命を奪う勇気はなかったが、自分に夢中になっていたドゥルジラの服を借りて変装し、ポッペアの庭に侵入する。しかし愛の神がポッペアの死を妨げる。ネローネはセネカの忠告にもかかわらず、オッターヴィアを離縁してポッペアを妻に迎える。セネカは死に、オッターヴィアはローマから追放される。」

原作を翻案する場合、台本作家はこれを調整、削除し、さらには時代錯誤となるまで手を加えることがある。ブセネッロは、タキトゥスのほかにも、セネカの『オッターヴィア』(セネカの作であることは疑わしいが)や、彼と同じく「インコニーティ」というリベルタンアカデミーのメンバーであった同時代の作家たち、特にフランチェスコ・ポーナの『十二人のカエサル』(1633)、ジョヴァンフランチェスコ・ロレダーノの『懇願するポッペア』(1632年)、フランチェスコ・マリビエーロの小説『野心の女帝』(1642年)とフェランテ・バラヴィチーノの『二人のアグリッピナ』(1642年)からインスピレーションを得ていたようだ。最後の二つは『ポッペアの戴冠』と全く同時期に書かれている。ブセネッロは、古今のさまざまな原作をもちいて、極めて首尾一貫したドラマツルギーを構築した。それは、初期のオペラ改革派の了見とは逆だった。彼らは、この「音楽劇」が、カヴァッリの『イル・ジャゾーネ』と同じく、演劇作法や、場所・時間・行為という絶対的な三一一致の法則に反する、近代劇の退廃であると見ていた。このドラマ全体のアクションは、実際には長い弁論合戦であると強調しておこう。それは、プロローグからすでに始まっている(un sol certame 声を揃えて)。そこでは、愛の神が幸運の神と美德の神の威信に勝利することが告げられる

が、これはウィルギリウスの有名な詩句「Omnia vincit Amor(愛はすべてに勝利する)」を詩的かつ音楽的に訳したものである。『ポッペアの戴冠』は、肉体的・地上的であるだけでなく、精神的・天上的なものとしてのこの勝利を、文字通りかつ比喩的に神聖なものとしたのである。

相反するものどうしの結びつきを全うし、矛盾の原理を容認するという極めてバロック的なドラマである『ポッペア』は、非常に一貫性のあるドラマ構成の中に挿入された、交差する二つの物語の上に成り立っている。一つは、ネローネとポッペアの物語で、オットーネの要求がこれに混乱をもたらす。二つ目は、ネローネの正妻オッターヴィアの離縁と追放で、これがポッペアの勝利につながるものである。『アポロンとダフネの恋』ですで見られた二重の物語ではあるが、これが行為の統一性を台無しにすることはない。2つの物語をつなぐのは、皇帝の個人教師セネカと、オッターヴィアに促されて美しいポッペアの暗殺を企てるオットーネである。この出来事が、皇后の追放と、作品タイトルで予告されている[ポッペアの戴冠という]ドラマの解決を正当化するのである。この2つの物語が区別されていることは、2人のライバルが舞台上で出会うことがないという事実によって、さらに裏付けられている。さらに、このバロック劇では、すべてが1日で行われるという時間の統一性(夜明けに始まり日暮れに終わる)と、場所の統一性(ポッペアの宮殿、ローマ市街、セネカの邸宅、ポッペアの庭園、ネローネの宮殿と、場所は違えど、すべての出来事がローマで起こる)を尊重している。

このオペラの構造には、非常にしっかりとした内的一貫性と、すこぶる古典的な劇配置が見て取れる。モンテヴェルディ

の音楽はこの劇配置を一部変更していくのだが、それについてはあとで触れる。第1幕は、2つの筋書きを順番に紹介する「提示」の幕である。まず、皇帝ネローネとその愛人ポッペーアの関係、次にオッターネが受ける不名誉(第1場から第4場)、そして夫に捨てられた皇后オッターヴィアの不平(第5場と第6場)が語られる。そのあと、一つ目の物語の中心となる場が現れる。ネローネは、自分に反対したセネカに死刑を宣告する(第7場から第10場)。オッターネはこれまで相手にしていなかったドゥルジツラとの距離を縮めていく。中心となる第2幕は、皇帝が命じた哲学者の壮絶で哀れな死という最初の物語の結末から始まり(第1場から第3場)、第二の物語の核心へと続いていく。オッターヴィアは、オッターネがドゥルジツラに扮してポッペーアを殺害することを命じ(第4場から第10場)、二つ目の物語に付随する次の余話で幕を閉じる。すなわち、プロローグに登場した愛の神が介入して、オッターネによる暗殺計画を阻止し、ポッペーアを救うのである(第11～第13場)。最後の第3幕はずっと短く、一見バランスの悪い二部構成となっている。その一つは、二つめの物語の解決として、罪を犯したオッターヴィア、オッターネ、ドゥルジツラが逮捕され、ローマから追放される(第1場から第7場)。他方は、一つ目の物語の解決とクライマックスで、地上ではネローネに、天上では美の神と愛の神に祝福されて、ポッペーアが戴冠される(第8場)。

見てわかるように、このドラマは、「バロック」とはいえ、申し分なく構成されている。1656年にブセネッコの他の戯曲とともに出版された文芸版(1643年の初演のための台本は、シナリオの形でしか出版されていない)には、モンテヴェルディが音楽を作曲していないシーンがある(例えば、最後の二重唱で、この部分のテキストはブセネッコのものでもない)。

逆に、現存する2つの楽譜にはない場面もある(例えば、ルカーノとネローネの淫乱な場面の後に続く、第2幕7場のネローネとポッペーアの非常に美しい二重唱など)。しかし、これらの場面は1643年の台本には存在しており、ヴェネチア初演では音楽がつけられている。全体として、1656年の文芸版の方が、ドラマトゥルギーの点ではずっとバランスが取れている。そこには、セネカのストア派の勝利(彼の死の後に凱歌の合唱が続くが、これは上述の2つの楽譜にも1643年の台本にも存在しない)と、セネカを讃える合唱に対応するポッペーアの地上での勝利の合唱がある。モンテヴェルディがこの戯曲を練り直したのは、おそらくブセネッコとの合意によるもので、ブセネッコ他を主代表とするインコニーティアカデミーの会員たちが謳った、肉欲的な愛の勝利をより強調している。

モンテヴェルディの最後の作品である『ポッペーア』は、2つの手稿譜によって後世に残されているが、これらの手稿はモンテヴェルディの死後に作成されたものだ。ひとつはヴェネツィア版と呼ばれ、おそらく1646年の再演時のものである。もうひとつはより完全なナポリ版で、1650年の再演の際に作成された。ヴェネチア初演時の楽譜は失われている(現在残っている1643年出版のシナリオは、物語の展開が非常に明確で、各場の要約がついている)。一方、パリでは、1646年と同じ演奏家で上演された可能性が高い。いくつかの書簡がこれを伝えているが、そのうち、ネローネを演じた歌手ステファノ・コスタによる1647年1月付けの書簡には、ルイージ・ロッシの『オルフェオ』が完成するまでは、『イル・ネローネ』が上演されると記されている。寓話的なプロローグでは、運命の神と美德の神の虚勢に対し愛の神が勝利する様子が語られ、それに続く歴史的な筋書き(このような筋はヴェネツィア

では初めてだった)でも、これが説得力をもって描かれている。実際、これは(ブッセネロとカヴァッリの『ディドーネ』と並んで)、寓意的な登場人物の一人がドラマの中に再び登場する珍しいケースの一つで、ここでは愛の神がポッペアの殺害を阻止する最重要場面に登場する。この音楽では、モンテヴェルディがマドリガルや『ポッペア』以前のオペラで用いた形式のすべてが統合されている。そこではレチタティーヴォが主流で、この時期のヴェネツィア・オペラは、フィレンツェ人が練り上げた「レチタール・カンタンド〔語り歌い。楽器伴奏による独唱または少数人数での重唱〕」にまだ左右されていたものの、それまでほとんど到達することのなかった表現が見られる。ここではテキストが音楽を決定づけている。モンテヴェルディ自身が言うように、「vestire in musica」、つまり、感情を内包する詩的なテキストが「音楽で装」われているのだ。プロローグはすでにその好例で、ディスクールの明瞭さに不可欠なレチタティーヴォが、アリオーソ形式や、モンテヴェルディに典型的なコンチタート形式と混じり合い、そのあとアリアに、より正確には運命の神と美徳の神の二重唱(Uman non è, non è celeste cor いかなる人間も、いかなる天上の住人も)に繋がるのである。そして、愛の神が最後のレチタティーヴォでオペラの主題を告げる。

これと同じ音楽形式が、第1幕の冒頭、オットーネが皇帝の腕の中にいるポッペアを嘆く場面にも使われている。リトルネッロ(E pur io torno qui ここに戻ってきた)で始まる最初のアリオーソは、悲愴的な見事なアリア「Apri un balcon Poppea 窓を開けておくれ ポッペア」へと続く。アリアは、楽器(主に弦楽器)によって歌われるが、楽譜にはそのための正確な指示はない。その後、非常に表情豊かなレチタティーヴォが彼の絶望

を効果的に伝える。次の2人の兵士のシーンは、熱情をコントロールできない淫乱なネローネが体现する国家が、政治を為さなくなった様子を描いており、2人の主人公が会って熱烈な夜を過ごすシーンへの移行となっている。これは、このオペラで最初に出てくる誘惑のシーンであり、官能的なアラベスクと、雄弁で息をたたむような沈黙に満ちており、その情熱的なメロディラインは、後の「音楽劇」で主流となるレチタティーヴォとアリアの対比を超越している。物憂げさと官能は、常に彼ら2人に関連づけられており、より現実的あるいはよりコミカルなシーンとは対照的である。後者として、次に出てくるポッペアの乳母アルナルタのシーンがある。彼女は道徳的な箔付けの役割を担う人物だが、主人であるポッペアの出世を知ると、現実的で成り上がり主義的な性分を見せる。訓告と悲壮感漂う歌の合間にあって、作品の中盤で有名な子守唄(Adagiati Poppea 横になって ポッペア)を歌うとき、アルナルタは心を突き動かされるように感動的だ。その妙なる優しさは、次の場面で突然見せる暴力性とは対照的である。彼女は、殺人未遂犯を捕まえるために介入する場面で、ローマ・オペラから受け継いだ、音節とリズムに基づく、喜劇人物に特有の声楽・音楽様式で歌う。それは小姓ヴァレットがセネカを皮肉る場面や、ヴァレットと乳母の戯れ言の場面にも見られる。ここでブッセネロは小姓を通して、見せかけの哲学論に不信感を抱いていたことを表現したのだ。

セネカの死は、この作品の音楽ハイライトのひとつである。すでに死を予告されていた彼の演説は、今や強勢を失って(小姓の非難の的となった)哀調にあふれ、この世のものからの捨離というストア派の理想を表現している。近親者からの呼びかけ(Non morir, no 死なないで)は、交差配列(ABCBA)による三

部構成に基づいており、模倣カノンとして扱われる半音階的な上昇形を含むマドリガル様式にじっくり合致し、3つの声部は、とくに劇的な同音トッチェで一つになる。コントラストの美学にしたがって、次のシーンではヴァレットとダミヅヅラが愛について特に放埒な議論を交わす (Sento un certo non so che/Che mi pizzica e diletta 何かよくわからないけれど/つねられているみたいでくすぐったい)。その後が続く対話は、「インコニーティ」のメンバーがよく好んだエロティックな言説の流れを汲んでいる。モーツァルトの描くケルビーノの動揺を予感させるような戯れ言的な会話は、ネローネと彼のお気に入りのルカーノの間での実に淫猥なシークエンスへと続いていく。ため息と渦巻く熱情を表す音楽は、ここでまさに快楽のシーンを描き出すのであるが、そのシーン全体は女性的エロスの賛美に捧げられている。至極論理的なことであるが、この場面は、ネローネとポッペアのすこぶる官能的な二重唱 (Deh, perché non son io なぜ私はそうしないのか) を予告している。この二重唱は、残念ながら現存する2つの楽譜にはないが、エロティックなディスクールの頂点であり、オッターヴィアがポッペア殺害を企てるシーンと対照をなしている。このシーンは、ネローネに正妻と離縁する口実を与えるドラマの核心となっている。

全てが常にコントラストである。それはバロックの真髓なのだ。オットーネが変装するのは、ポッペアの暗殺未遂の前哨であるが、その一方で、ヴァレットと乳母が新たに嘲笑する場面で、ドゥルヅラは、婚約者が自分の元へ戻った喜びを歌う (Felice cor mio 幸せな心よ)。この変装は、ヴェネチアの人びとが大切にしていた劇作上の原則の例であると同時に、オットーネの曖昧な心情の反映でもあるのだ。オットーネは、第1幕の最後でドゥルヅラへの忠誠を誓いながらも、

「口にはドゥルヅラ、心にはポッペア」と呟るのである。オットーネが変装したのは、身分を隠すだけでなく、ポッペアの庭が男子禁制だったからだ。アルナルタはポッペアに、社会的に高い地位を得ることを望んでいると告げた後 (non ti scordar di me 私のことを忘れないでください)、有名な子守唄 (Oblivion soave 心地よく何もかも忘れ) を歌う。この子守唄は、守護天使としてやってきた愛の神が歌う、楽譜にきちんとアリアと示されている唯一の音楽 (O sciocchi, o frali sensi mortali 愚かで弱い人間よ) を物語に導入するもので、ダンテの『楽園』が文字通り引用されており (Amor che move il sol e l'altre stelle 愛の神は太陽とあらゆる星を動かす)、これから展開されるドラマを予告する。殺人未遂を阻止し、ポッペアの皇后としての将来を確かなものにしたのは、まさに愛の神だったのだ。

最終幕はずっと短い。物語が第2幕の終わりですでに結末を迎えているのに対し、まず、この段階ではまだはっきり特定されていない犯人を罰する、という役割を持っている。ここでは、劇進行において非常に効果的なリズムの加速が見られる。「ドゥルヅラ」は実際はドゥルヅラではなくオットーネであり、オットーネは確かに殺人を犯そうとしたが、それはオッターヴィアに扇動されてのことだった。第4場でネローネは、かたくななドゥルヅラを称えるという大らかさをもみせる一方で、オッターヴィアの追放を宣言するが、これはポッペアの戴冠への障害を完全に取り除くものであった。二人の主人公は、今回もコンチタート形式で極端に激しい (第2幕のオッターヴィアの Vuo' che l'uccida 「あの女を殺しなさい」と同じくらい激しい) 二重唱を歌う (Al ripudio, al ripudio 離縁だ)。次に、大きなコントラストに溢れた二つのシーンとなる。アルナルタは、社会的に高位を得

るという願望がついに成就し、民衆を蔑視できることを喜ぶ。これと平衡を保つように、オッターヴィアが、主に皇后に結び付けられている音楽形式であるレチタール・カンタンドで、ラメントを歌う。このレチタール・カンタンドも最も美しい音楽の一つとなっている。(前作『ウリッセの帰還』での、ペネローペの非常に表情豊かな歌唱を彷彿とさせる。)息も絶え絶えに途切れながら、すすり泣くように歌う「さらば ローマ」は、抑揚なくほとんどバルランドで始まり、極度の苦悩を表すような、抑圧された憤怒のため息が続く。

1643年のヴェネチア初演の最後を飾った戴冠式の場面(この場面は、その際に出版された台本にある)とのコントラストは鮮明である。『ポッペアの「戴冠」』という作品は、形式的には王室(皇室)をテーマとする「オペラ・レジア」であるため、豪華な祝賀の合唱で終わる必要があったのだ。これはセネカの昇天を祝う合唱(第2幕第4場)に呼応するものだが、モンテヴェルディが作曲したものではない。このクライマックスでは栄光が二重に表現される。ポッペアは、地上ではネローネによって、天上では美德の神と愛の神によって皇后として讃えられ

る。執政官と廷臣の行列と、多くの比喻や工夫を凝らした大げさな賛美(Pour tenir dans tes yeux, / Le soleil s'est fait petit)に重点が置かれ、一番最後にポッペアの戴冠そのものとなり、彼女もまた「女神」として讃えられる。有名な二重唱(Pur ti miro あなたを見つめ)は、このジャンルの規範に反するもので、最初は奇妙に思えるかもしれない。テキストはブセネッロの作ではなく(1656年版には出てこない)、音楽もおそらくモンテヴェルディのものではない(彼の死後に書かれた2つの楽譜にしか出てこない)。さらに、話の筋の劇構成という点から見ると、この二重唱は特に不自然にうつる。悪く言えば無意味であり(主要アクションの解決、つまり皇后の戴冠式の後に歌われるため)、良く言えば位置的に悪い(最後のクライマックスの前に置かれるべきであろう)。オペラの再演時によく行われていたように、あとから追加されたことを物語っている(その例は枚挙にいとまがない)。しかし、これ以降は、作曲家にも詩人にも好みや要望を指示するようになった聴衆の「愉しみ」を満足させることが第一となっていくのである。



*Stuart Jackson (Nourrice), Opéra Royal de Versailles*



## Claudio Monteverdi (1567-1643)

Par Laurent Brunner

Claudio Monteverdi est le père de la musique moderne. À l'aube du baroque, il naît à Crémone en 1567: cela fait quatre cent-cinquante ans! Il est très tôt initié à la musique par Ingegneri, et publie dès 1582 son premier recueil, les *Sacræ Cantionculæ*; il a quinze ans et ne s'arrêtera plus de composer des chefs-d'œuvre. Son *Premier livre de Madrigaux à cinq voix*, publié en 1587, signe sa personnalité naissante et le début de ses huit livres de madrigaux, véritable parcours de cinquante années vers la modernité baroque, vers l'expressivité de la musique vocale: une somme inouïe, d'une diversité déconcertante et d'une beauté stupéfiante.

La carrière de Monteverdi se développe rapidement: on le retrouve à vingt-trois ans jouant de la viole à la Cour du duc de Mantoue, qu'il accompagne guerroyer en Autriche et en Flandres, pour revenir diriger sa *Capella Ducale* à partir de 1601. La période est florissante, en particulier dans les cercles musicaux florentins où s'invente l'opéra: après avoir assisté en 1600 à la création de *l'Euridice* de Jacopo Peri, il publie son *Quatrième Livre de Madrigaux* en 1603, contenant pour la première fois un accompagnement de

basse continue; c'est aussi un manifeste de la *seconda pratica* naissante, qui amène Monteverdi à créer à Mantoue en 1607 son *Orfeo* qui est encore une *Favola in Musica*, mais bien le premier opéra de sa main.

Le personnage mythologique d'Orphée, si prisé des élites intellectuelles, artistiques et politiques baroques, accomplit un parcours initiatique vers la mort et l'amour, mû par la force de son expressivité musicale: peut-on rêver plus belle allégorie du prince baroque, comme de l'opéra en soi? Les passages dramatiques de l'œuvre seront des évidences durant deux siècles: chœurs de bergers en liesse, drame abrupt durant les noces, *lamenti* désespérés, scène aux enfers et ses personnages à la voix d'outre-tombe, dénouement heureux – malgré tout –, voici des pages illustres qui trouveront écho jusqu'au romantisme...

Le succès éclatant d'*Orfeo* ouvre la voie de la célébrité à Monteverdi, et un second *dramma per musica* suit en 1608: *Arianna*, dont il ne reste hélas qu'un célèbre *lamento*. Puis vient *Il Ballo delle Ingrate*, magnifique perle de ce *stile concertato* que Monteverdi porte déjà à des sommets d'expression et de réalisme. Mais il atteint



ses limites à Mantoue et cherche à gagner de nouveaux horizons. Il compose et publie un absolu chef-d'œuvre : les *Vêpres de la Vierge*, offertes au pape Paul V en 1610, dans l'espoir d'obtenir une place à sa mesure. Cette musique qui fait le tour de toutes les possibilités d'écriture de l'époque, alternant profondeur et virtuosité, solistes et mouvements choraux, polyphonies et style nouveau, polychoralité et effets de masse, est une somme éblouissante. Elle permettra sans doute en 1613 de convaincre les Vénitiens de donner à Monteverdi la charge de Maître de Chapelle de San Marco, l'une des plus brillantes d'Europe.

À Venise, Monteverdi va alterner musique sacrée, publication de madrigaux et compositions dramatiques (citons le fameux *Combat de Tancredi et Clorinde* - carnaval de 1624), dont beaucoup sont hélas perdues, mais sa véritable seconde floraison à l'opéra est tardive : le *Retour d'Ulysse dans sa patrie* est en 1640 l'entrée en scène d'un Monteverdi de soixante-treize ans, au moment de la création des premiers théâtres lyriques privés, qui se fait justement à Venise. Cette épopée digne des vers homériques, mais dans une veine aux rebondissements comiques, fait merveille auprès du public, à qui Monteverdi sert ensuite un *Couronnement de Poppée* désormais mythique (1642),

qui doit beaucoup au livret génialement équilibré de Busenello. Même si ces deux opéras ne sont pas entièrement de la main de Monteverdi (mais les ajouts sont splendides...), ils montrent le chemin dramatique parcouru depuis *Orfeo*. On est maintenant dans le modèle bigarré et polymorphe du drame lyrique vénitien (que nous trouvons aujourd'hui beaucoup plus "Shakespearien" que le style "Racinien" de la tragédie lyrique française), pétri de rebondissements et de personnages secondaires caractérisés, de vieilles nourrices travesties et de héros incertains.

Monteverdi décède en 1643, à soixante-seize ans, après six décennies consacrées à composer une musique nouvelle et parlant au cœur. Marié jeune, mais veuf à quarante ans, il laisse un héritage musical incomparable (quoique lacunaire) : son recueil monumental et presque testimonial, la splendide *Selva Morale e Spirituale* de 1641, est une ultime démonstration des facettes dramatiques dont Monteverdi sait faire miroiter les œuvres sacrées. Mais c'est avant tout l'exceptionnel conteur de drames que le public redécouvre depuis bientôt un siècle, tout entier dévoué à faire vivre la parole par la musique, véritable magicien qui a donné voix à Orphée.

Claudio Monteverdi is the father of modern music. At the dawn of the Baroque, he was born in Cremona in 1567, four hundred and fifty years ago! He was introduced to music very early by Ingegneri, and published his first collection, the *Sacrae Cantiuunculæ*, in 1582; he was fifteen years old and would continue composing masterpieces from that point onwards.

His *First Book of Madrigals for Five Voices*, published in 1587, marked the emergence of his budding personality and the start of his eight books of madrigals, a fifty year journey towards baroque modernity and the expressiveness of vocal music: an incredible canon of disconcerting diversity and amazing beauty.

Monteverdi's career developed rapidly: at the age of twenty-three, he was found playing the viol at the court of the Duke of Mantua, whom he accompanied to war in Austria and Flanders, to return to lead his *Capella Ducale* from 1601 onwards. The period was flourishing, especially in Florentine musical circles where opera was invented: after having attended the performance of Jacopo Peri's *Euridice* in 1600, he published his *Fourth Book of Madrigals* in 1603, containing for the first time a basso continuo accompaniment; it is also a manifesto of the emerging second practitioner, which led Monteverdi to create his *Orfeo* in Mantua in 1607, which is still a *Favola in Musica*, but indeed the first opera by his hand.

The mythological character of Orpheus, so prized by the Baroque intellectual, artistic and political elites, embarked on an initiatory journey towards death and love, driven by the power of his musical expressiveness: could one dream of a more

beautiful allegory of the Baroque prince, like the opera itself? The dramatic passages of the work were evident for two centuries: choirs of shepherds in jubilation, abrupt drama during the wedding, desperate *lamenti*, a scene in hell and its characters with a voice from beyond the grave, a happy ending – despite everything – these are illustrious pages that would echo down to the start of romanticism...

*Orfeo's* brilliant success paved the way for fame for Monteverdi, and a second *dramma per musica* followed in 1608: *Arianna*, of which unfortunately only one famous lamento remains. Then came *Il Ballo delle Ingrate*, a magnificent pearl of this *stile concertato* that Monteverdi had already taken to new heights of expression and realism.

But he reached his limits in Mantua and sought new horizons. He composed and published an absolute masterpiece: the *Vespers for the Blessed Virgin*, offered to Pope Paul V in 1610, in the hope of obtaining a place worthy of him. This music, which covers all the styles of writing of the time, alternating depth and virtuosity, soloists and choral movements, polyphonies and new styles, polychorality and mass effects, is a dazzling achievement. In 1613, it undoubtedly played a part in the Venetians offering Monteverdi the role of Chapel Master of Saint Mark's, one of the most brilliant in Europe.

In Venice, Monteverdi alternated sacred music, the publication of madrigals and dramatic compositions (for example the famous *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* – carnival of 1624), many of which were unfortunately lost, but his true second flowering at the opera came late: *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* in 1640

was the arrival on stage of a 73-year-old Monteverdi, at the time of the creation of the first private opera houses, which took place in Venice. This epic worthy of the Homeric verses, but in a vein of comic twists and turns, is a marvel to the audience, to whom Monteverdi then delivered the now mythical *L'Incoronazione di Poppea* (1642), which owes much to Busenello's brilliantly balanced libretto. Even if these two operas were not entirely by Monteverdi's hand (although the additions are splendid...), they demonstrate the dramatic path taken since *Orfeo*. We are now in the colourful and polymorphous model of the Venetian lyrical drama (which we now find much more "Shakespearean" than the "Racinean" style of French lyrical tragedy), full of

twists and turns and detailed secondary characters, old transvestite nannies and uncertain heroes.

Monteverdi died in 1643 at the age of seventy-six after six decades of composing new and heartfelt music. Married young but widowed at forty, he leaves an incomparable (albeit incomplete) musical heritage: his monumental and almost testimonial collection, the splendid *Selva Morale e Spirituale* of 1641, is a final demonstration of the dramatic facets of Monteverdi's sacred works. But above all, it is the exceptional dramatic storyteller that the public has been rediscovering for almost a century, entirely dedicated to bringing speech to life through music, a true magician who gave voice to Orpheus.

---

**C**laudio Monteverdi is the father of modern music. At the dawn of the Baroque, he was born in Cremona in 1567, four hundred and fifty years ago! He was introduced to music very early by Ingegneri, and published his first collection, the *Sacrae Cantionculæ*, in 1582; he was fifteen years old and would continue composing masterpieces from that point onwards.

His *First Book of Madrigals for Five Voices*, published in 1587, marked the emergence of his budding personality and the start of his eight books of madrigals, a fifty year journey towards baroque modernity and the expressiveness of vocal music: an incredible canon of disconcerting diversity and amazing beauty.

Monteverdi's career developed rapidly: at the age of twenty-three, he was found playing the viol at the court of the Duke of Mantua, whom he accompanied to war in Austria and Flanders, to return to lead his *Capella Ducale* from 1601 onwards. The period was flourishing, especially in Florentine musical circles where opera was invented: after having attended the performance of Jacopo Peri's *Euridice* in 1600, he published his *Fourth Book of Madrigals* in 1603, containing for the first time a basso continuo accompaniment; it is also a manifesto of the emerging second practitioner, which led Monteverdi to create his *Orfeo* in Mantua in 1607, which is still a *Favola in Musica*, but indeed the first opera by his hand.

The mythological character of Orpheus, so prized by the Baroque intellectual, artistic and political elites, embarked on an initiatory journey towards death and love, driven by the power of his musical expressiveness: could one dream of a more beautiful allegory of the Baroque prince, like the opera itself? The dramatic passages of the work were evident for two centuries: choirs of shepherds in jubilation, abrupt drama during the wedding, desperate *lamenti*, a scene in hell and its characters with a voice from beyond the grave, a happy ending – despite everything – these are illustrious pages that would echo down to the start of romanticism...

*Orfeo's* brilliant success paved the way for fame for Monteverdi, and a second *dramma per musica* followed in 1608: *Arianna*, of which unfortunately only one famous lament remains. Then came *Il Ballo delle Ingrate*, a magnificent pearl of this *stile concertato* that Monteverdi had already taken to new heights of expression and realism.

But he reached his limits in Mantua and sought new horizons. He composed and published an absolute masterpiece: the *Vespers for the Blessed Virgin*, offered to Pope Paul V in 1610, in the hope of obtaining a place worthy of him. This music, which covers all the styles of writing of the time, alternating depth and virtuosity, soloists and choral movements, polyphonies and new styles, polychorality and mass effects, is a dazzling achievement. In 1613, it undoubtedly played a part in the Venetians offering Monteverdi the role of Chapel Master of Saint Mark's, one of the most brilliant in Europe.

In Venice, Monteverdi alternated sacred music, the publication of madrigals and

dramatic compositions (for example the famous *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* – carnival of 1624), many of which were unfortunately lost, but his true second flowering at the opera came late: *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* in 1640 was the arrival on stage of a 73-year-old Monteverdi, at the time of the creation of the first private opera houses, which took place in Venice. This epic worthy of the Homeric verses, but in a vein of comic twists and turns, is a marvel to the audience, to whom Monteverdi then delivered the now mythical *L'Incoronazione di Poppea* (1642), which owes much to Busenello's brilliantly balanced libretto. Even if these two operas were not entirely by Monteverdi's hand (although the additions are splendid...), they demonstrate the dramatic path taken since *Orfeo*. We are now in the colourful and polymorphous model of the Venetian lyrical drama (which we now find much more "Shakespearean" than the "Racinean" style of French lyrical tragedy), full of twists and turns and detailed secondary characters, old transvestite nannies and uncertain heroes.

Monteverdi died in 1643 at the age of seventy-six after six decades of composing new and heartfelt music. Married young but widowed at forty, he leaves an incomparable (albeit incomplete) musical heritage: his monumental and almost testimonial collection, the splendid *Selva Morale e Spirituale* of 1641, is a final demonstration of the dramatic facets of Monteverdi's sacred works. But above all, it is the exceptional dramatic storyteller that the public has been rediscovering for almost a century, entirely dedicated to bringing speech to life through music, a true magician who gave voice to Orpheus.

## クラウディオ・モンテヴェルディ [1567-1643]

ローラン・ブリュネール

クラウディオ・モンテヴェルディは近代音楽の父である。彼はバロック黎明期の今から450年前、1567年にクレモナで生まれた。幼くしてインジェニエーリに音楽の手ほどきを受け、1582年に最初の作品集『サクレ・カンティウクレ（聖歌集）』を出版した。この時彼は15歳。これ以降、次々に傑作を生み出していった。1587年に出版された『5声のためのマドリガル集 第1集』には、生まれつつあった独特の個性が表れており、全8集のマドリガル集の発端となった。彼のマドリガルは、バロックというモデルニテ（近代性）へと向かい、声による音楽の表現性へと向かう、50年にわたる真の旅路であった。それは、呆れるほどの多様性にあふれ、驚くべき美しさを備えた、前代未聞の集大成なのである。

モンテヴェルディは、素早くキャリアを積んでいった。23歳でマントヴァ公の宮廷のヴィオール奏者となり、マントヴァ公がオーストリアやフランドルに出征するのに同行し、1601年には宮廷楽長としてマントヴァに戻ってきた。この時代は音楽が栄え時代であった。とくにオペラが発明されたフィレンツェではそうだった。1600年にヤコポ・ペーリの『エウリディーチェ』の初演を目の当たりにしたあと、1603年に出版した『マドリガル集第4集』には、通奏低音による伴奏が初めて含まれていた。これはまた、新しく生まれた「第二作法」〔中世から続いた厳格な対位法より、初期バロック音楽のより自由な表現を擁護する作風〕を宣言するものでもあった。モンテヴェルディは「第二作法」を通して、1607年にマントヴァで

『オルフェオ』を初演するのである。この作品は（オペラではなく）まだ「音楽による寓話」ではあったが、実質的には彼が作曲した最初のオペラであった。

バロック時代の知的、芸術的、政治的エリートたちがこよなく好んだ神話上の人物オルフェオ（オルフェウス）が、その音楽表現を原動力に、死と愛へのイニシエーションの旅に出る。それ自体がオペラのような、これほど美しいバロック的な王子の寓話があるだろうか。作品に見られる劇的なパッセージは、その後2世紀にわたって自明のものとして扱われるようになる。歓喜に沸く羊飼いたちの合唱、婚礼での突然の悲劇、絶望的な嘆きの歌、冥界のシーンと死界から声をあげる人物たち、そして、それらにかかわらずハッピーエンドとなる終結。これらの輝かしい音楽の反響は、ロマン主義の時代まで続くのである。

『オルフェオ』の大成功は、モンテヴェルディに名声への扉を開いた。1608年には2作目の音楽劇（ドラマ・ペル・ムジカ）『リアンナ』を発表するが、この作品で現存するのは残念ながら有名な「リアンナの嘆き」だけである。そして、コンチェルト様式の傑作『情け知らずの女たちのバッコ』（マドリガール集第8集）で、モンテヴェルディはすでに、表現とリアリズムの頂点に達している。しかし、マントヴァでの活動に限界を感じた彼は、新たな地平を求めた。そこで、最高傑作である『聖母マリアへの夕べの祈り』を作曲し、出版する。1610年、彼は教皇パウロ5世にこの曲を贈ることで、それに見合う地位を得ようと

期待したのである。この作品は、当時のあらゆる音楽書法の可能性を追求したもので、深みと技巧性、独唱と合唱、ポリフォニーと新様式、多重合唱とマス効果などが交互に現れる、目も眩むような音楽の集大成だ。この作品に納得したヴェネツィアの人々は、1613年、モンテヴェルディにヨーロッパで最も輝かしい音楽地位の一つであったサンマルコ寺院の楽長の地位を与えたのである。

モンテヴェルディは、ヴェネツィアで、宗教曲の演奏、マドリガーレの出版、劇音楽の作曲（1624年の謝肉祭で初演された有名な『タンクレディとクロリンダの闘い』など）をかわるがわる行ったが、その多くは残念ながら失われてしまっている。しかし彼がオペラで次に本当に開花したのは、ずっと後になってからだった。1640年、『ウリッセの故郷への帰還』で、73歳のモンテヴェルディが舞台に登場する。それは、ちょうどヴェネツィアで最初の私立オペラ劇場が創設された時期でもあった。ホメロスの詩にも匹敵するこの叙事的作品はしかし、コミカルな展開を見せており、観客の間で大成功を収めた。その後、神話的となった作品『ポッペアの戴冠』（1642年）が上演されたが、これは、プセネッロによる巧妙にバランスのとれた台本に多くを負っている。この2つのオペラが完全にモンテヴェルディの手によるものではないとしても（他の作曲家に

よる追加部分は素晴らしいが...）、『オルフェオ』以来、モンテヴェルディが劇音楽においてどのような道を歩んできたかを物語るものとなっている。私たちは今、ヴェネツィア叙情劇（オペラ）の、様々な要素が入り組んだ多形的なモデル（今日ではこれは、フランスの音楽悲劇のラシーヌ的な様式よりもずっとシェイクスピア的であると感じられる）の中にいるのである。それは波乱万丈で、キャラクター性に富んだ脇役や、男性歌手が女装で歌う老乳母や、確信に欠ける英雄たちなどに満ちているのだ。

モンテヴェルディは、60年間にわたって心に響く新しい音楽の作曲に専念した後、1643年に76歳で亡くなった。若くして結婚したものの40歳で妻を失った彼は、比類ない音楽的遺産（欠けている部分が多いが）を残した。膨大でほとんど遺言的な作品集である1641年の、見事な『倫理的・宗教的な森』は、宗教音楽にいかにかドラマ性を反映できるかという術を知っていたモンテヴェルディが、そのドラマ性を究極にまで見せた作品だ。

現代の観客はようやく1世紀前からモンテヴェルディの音楽を再び見出す機会を得た。彼は、何よりも卓越した「劇の語り部」で、音楽を通して言葉に命を吹き込み、オルフェウスに声を与えた正真正銘の魔術師なのだ。



*Ambroisine Bré (Octavie) et Alex Rosen (Sénèque), Opéra Royal de Versailles*



*Leonardo García Alarcón*



# Leonardo García Alarcón

Chef d'orchestre, claveciniste et compositeur argentin, Leonardo García Alarcón est devenu en quelques années une figure incontournable réclamée par les plus grandes institutions musicales et lyriques, de l'Opéra de Paris au Teatro Colón de Buenos Aires en passant par le Grand-Théâtre de Genève, ville où il a fait ses premières armes.

Après avoir étudié le piano en Argentine, Leonardo García Alarcón s'installe en Europe en 1997 et intègre le Conservatoire de Genève dans la classe de la claveciniste Christiane Jaccottet. C'est sous l'égide de Gabriel Garrido qu'il se lance dans l'aventure baroque. En 2005, il crée son ensemble Cappella Mediterranea pour explorer les musiques baroques italiennes, espagnoles et sud-américaines, un répertoire qui s'est considérablement étendu depuis. En résidence au Festival d'Ambronay, il y obtient ses premiers succès, notamment avec la redécouverte en 2010 d'un oratorio de Michelangelo Falvetti : *Il Diluvio universale*. Cette même année il prend la direction du Chœur de chambre de Namur, reconnue comme l'une des meilleures formations chorales baroques actuelles, et fonde en 2014 le Millenium Orchestra, avec lequel il a commencé une redécouverte des oratorios de Haendel.

On doit également à ce chef la redécouverte de nombreux opéras de Cavalli comme *Eliogabalo*, en 2016 à l'Opéra de Paris, *Il Giasone* à Genève et *Erismena* au Festival d'Aix-en-Provence 2017, et à l'Opéra de

Dijon : *El Prometeo* d'Antonio Draghi en 2018, dont il a réécrit la musique du 3<sup>e</sup> acte manquante, *La Finta Pazza* de Francesco Sacrati, en 2019 et fin 2020 *Il Palazzo Incantato* de Luigi Rossi avant sa reprise à Nancy et Versailles fin 2021.

En 2022, Il dirige une nouvelle production du célèbre *Atys* de Lully, mise en scène et intégralement mise en danse par Angelin Preljocaj à Genève puis à Versailles. Peu après il dirige toujours avec Cappella Mediterranea une *Passion selon saint Matthieu* de Bach à la Seine Musicale et à l'auditorium de Dijon, très remarquée par la critique. Il retrouve le Festival d'Aix-en-Provence en juillet avec le succès du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, dans une mise en scène de Ted Huffman. Fin septembre 2022, il dirige pour la première fois l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam pour son Gala annuel, dans *Acis & Galatée* de Haendel, (orchestration de W.A. Mozart). Cette même année, un nouveau chapitre s'ouvre dans sa carrière avec la création de son oratorio *La Passione di Gesù*, sa première grande composition contemporaine, magnifiquement accueillie par le public du Festival d'Ambronay et du Victoria Hall de Genève, redonnée en juin 2023 au Festival de Saint-Denis et au Grand Manège de Namur.

En tant que chef ou claveciniste, Il est invité dans les festivals et salles de concerts du monde entier. En novembre 2018, il dirige l'*Orfeo* de Monteverdi dans la mise

en scène de Sasha Waltz au Staatsoper de Berlin et est l'invité régulier des Violons du Roy au Canada, de l'orchestre Philharmonique de Radio France ou du Gulbenkian Orchestra. Il est reconnu meilleur chef d'orchestre au Palmarès 2019 de Forum Opéra, après sa direction triomphale des *Indes Galantes* à l'Opéra Bastille.

Il se partage entre la France, la Belgique son Amérique du Sud natale et la Suisse dont il obtient la nationalité. Accordant une grande importance à la transmission, il est professeur de la classe de *Maestro Al Cembalo* à la Haute école de musique de Genève depuis 2002.

Leonardo García Alarcón a pris en 2020 la direction de La Cité Bleue, une salle de spectacle de plus de 300 places en pleine restauration à Genève, qui ouvrira ses

portes en 2024 et dont la programmation commence dès 2023 avec une première saison hors les murs.

Sa discographie prolifique est unanimement saluée par la critique. En 2021 sortent *Rebirth* (Sony classical) avec Sonya Yoncheva; *Lamenti & Sospiri* (Ricercar) avec Mariana Flores et Julie Roset; *l'Orfeo* de Monteverdi (Alpha classics) avec Valerio Contaldo, et *Bach before Bach* (Alpha classics), avec la violoniste Chouchane Siranossian. En 2022 est paru *Semele* de Haendel, avec Millenium Orchestra et le Chœur de chambre de Namur (Ricercar), avant la sortie en Première mondiale de l'enregistrement de *La Finta pazza* de Saccati (Château de Versailles Spectacles).

Leonardo García Alarcón est Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.

---

In the space of just a few years, Argentinian conductor, harpsichordist and composer Leonardo García Alarcón has become a key figure, sought after by the greatest musical and operatic institutions, from the Opéra de Paris to the Teatro Colón in Buenos Aires, via the Grand-Théâtre in Geneva, the city where he made his debut.

After studying piano in Argentina, Leonardo García Alarcón established himself in Europe in 1997 and joined the Geneva Conservatory in the class of harpsichordist Christiane Jaccottet. He embarked on the adventure of early music under the aegis of Gabriel Garrido, and in a few years became a key figure on the baroque scene.

In 2005, he created his ensemble Cappella Mediterranea, a responsibility that he combined shortly afterwards with that of the Millenium Orchestra, which he founded to accompany the Namur Chamber Choir, of which he became artistic director in 2010. He divides his time between Geneva, where he teaches the class of *Maestro al cembalo* at the Haute Ecole de Musique, France, Ambronay, as a regular pillar of the Ambronay Festival, artist in residence at the Dijon Opera, Belgium, but also sporadic returns to his native South America.

He is best known for his passion for little-known or forgotten masterpieces and

his talent for rediscovering them. With Cappella Mediterranea, he successfully revived Michelangelo Falvetti's oratorios *Il Diluvio Universale* and *Nabucco* at the Ambronay Festival. We owe him the rediscovery of Cavalli's operas: *Elena* and *Erismena* at the Aix-en-Provence Festival in 2013 and 2017, *Eliogabalo*, to open the 2016 Paris Opera season, *Il Giasone* in Geneva, Antonio Draghi's *El Prometeo* in 2018 at the Dijon Opera, and again in Dijon *La Finta pazza* by Francesco Sacrati, the very first opera imported from Italy to Paris.

As a conductor or harpsichordist, he is invited to festivals and concert halls around the world. He is a regular guest of Les Violons du Roy in Canada, the Radio France Philharmonic Orchestra or the Gulbenkian Orchestra. In November 2018, he conducted Monteverdi's *Orfeo* in Sasha Waltz's staging at the Berlin Staatsoper, a production that is revived in 2022 at the Teatro Real in Madrid, for a new critical and public success. He was recognized as best conductor in the 2019 Forum Opéra Awards, notably after his triumphant direction of Rameau's *Les Indes Galantes* at the Opéra Bastille. In September 2022, he conducted for the first time the Amsterdam Concertgebouw Orchestra for its annual Gala, in Handel's *Acis & Galatea*.

In 2022, he conducted a new production of Lully's *Atys*, directed by Angelin Preljocaj in Geneva and Versailles.

Shortly thereafter, he conducted a *St. Matthew Passion* by Bach with Cappella Mediterranea at the Seine Musicale and the Dijon Auditorium, which received rave reviews. He returned to the Aix-en-Provence Festival in July with the success of Monteverdi's *Coronation of Poppea*, directed by Ted Huffman. That same year, a new chapter in his career opened with the premiere of his oratorio *La Passione di Gesù*, his first major contemporary composition, magnificently received by the public at the Ambronay Festival and at the Victoria Hall in Geneva.

In 2020, Leonardo García Alarcón was appointed director of La Cité Bleue, a performance hall of more than 300 seats in Geneva, which will open its doors in 2024 and whose programming will begin in 2023 with a first season outside the walls.

His discography is unanimously acclaimed by the critics. In 2021, he released a number of discs with Cappella Mediterranea, recorded during the lockdowns, including Monteverdi's *Orfeo* (Alpha classics) with Valerio Contaldo, and *Bach before Bach* (Alpha classics), with violinist Chouchane Siranossian. In 2022 has been released Handel's *Semele* with Millenium Orchestra and the Chamber Choir of Namur (Ricercar), before the world premiere of Sacrati's *La Finta Pazza* (Château de Versailles Spectacles) with Cappella Mediterranea.

Leonardo García Alarcón is "Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres".

Der argentinische Dirigent, Cembalist und Komponist Leonardo García Alarcón ist in wenigen Jahren zu einer unverzichtbaren Persönlichkeit geworden, die von den größten Musik- und Operninstitutionen nachgefragt wird, von der Pariser Oper über das Teatro Colón in Buenos Aires bis hin zum Grand-Théâtre in Genf, der Stadt, in der er seine ersten Erfahrungen gesammelt hat.

Nachdem Leonardo García Alarcón in Argentinien Klavier studiert hatte, zog er 1997 nach Europa, wo er am Genfer Konservatorium in die Klasse der Cembalistin Christiane Jaccottet eintrat. Unter der Ägide von Gabriel Garrido stürzte er sich in das Abenteuer der Alten Musik und wurde in wenigen Jahren zu einer unumgänglichen Persönlichkeit der Barockszene.

Im Jahr 2005 gründete er sein Ensemble Cappella Mediterranea, um die italienische, spanische und südamerikanische Barockmusik zu erforschen, ein Repertoire, das seitdem erheblich angespannt wurde. Als Resident beim Festival d'Ambronay feierte er seine ersten Erfolge, insbesondere mit der Wiederentdeckung eines Oratoriums von Michelangelo Falvetti im Jahr 2010: *Il Diluvio universale*. Im selben Jahr übernahm er die Leitung des Choeur de chambre de Namur, der als eine der besten barocken Chorformationen der heutigen Zeit anerkannt ist, und gründete 2014 das Millenium Orchestra, mit dem er eine Wiederentdeckung von Händels Oratorien begonnen hat.

Ihm ist auch die Wiederentdeckung zahlreicher Cavalli-Opern zu verdanken, wie *Eliogabalo*, 2016 an der Opéra de Paris, *Il Giasone* in Genf und *Erismena*

beim Festival d'Aix-en-Provence 2017, und an der Oper von Dijon *El Prometeo* von Antonio Draghi im Jahr 2018, für das er die fehlende Musik des dritten Akts neu schrieb, *La Finta pazza* von Francesco Sacati, 2019 und Ende 2020 *Il Palazzo Incantato* von Luigi Rossi, vor dessen Wiederaufführung in Nancy und Versailles Ende 2021.

2022 leitet er eine neue Produktion von Lullys berühmtem *Atys*, die von Angelin Preljocaj inszeniert und vollständig in Tanz umgesetzt wird, in Genf und dann in Versailles. Kurz darauf dirigierte er, ebenfalls mit Cappella Mediterranea, eine von der Kritik hochgelobte *Matthäus-Passion* von Bach in der Seine Musicale und im Auditorium von Dijon. Zum Festival d'Aix-en-Provence kehrte er mit der erfolgreichen *Krönung der Poppea* von Monteverdi in einer Inszenierung von Ted Huffman im Juli zurück. Ende September 2022 dirigierte er zum ersten Mal das Concertgebouw-Orchester Amsterdam bei seiner jährlichen Gala mit Händels *Acis & Galatea* (Orchestrierung von W.A. Mozart). Im selben Jahr begann ein neues Kapitel in seiner Karriere mit der Uraufführung seines Oratoriums *La Passione di Gesù*, seiner ersten großen zeitgenössischen Komposition, die vom Publikum beim Festival d'Ambronay und in der Victoria Hall in Genf großartig aufgenommen wurde und die er diesen Sommer beim Festival de Saint-Denis und im Grand Manège in Namur erneut aufführen wird.

Als Dirigent oder Cembalist wird er zu Festivals und Konzertsälen auf der ganzen Welt eingeladen. Im November 2018 dirigierte er Monteverdis *Orfeo* in der Inszenierung von Sasha Waltz an der Staatsoper Berlin und ist regelmäßiger

Gast bei Les Violons du Roy in Kanada, dem Orchestre Philharmonique de Radio France oder dem Gulbenkian Orchestra. Nach seiner triumphalen Leitung von *Les Indes Galantes* an der Opéra Bastille wurde er in der Palmarès 2019 von Forum Opéra als bester Dirigent ausgezeichnet.

Er lebt zwischen Frankreich, Belgien, seiner südamerikanischen Heimat und der Schweiz, wo er die Schweizer Staatsbürgerschaft erhielt. Da er großen Wert auf die Weitergabe von Wissen legt, ist er seit 2002 Professor der Klasse Maestro Al Cembalo an der Musikhochschule Genf.

Leonardo García Alarcón übernahm 2020 die Leitung von La Cité Bleue, einem Theater mit über 300 Plätzen, das in Genf restauriert wird und 2024 eröffnet werden soll. Das Programm beginnt bereits 2023 mit einer ersten Saison außer Haus.

Seine produktive Diskografie wird von der Kritik einhellig gelobt. Im Jahr 2021 erschienen *Rebirth* (Sony classical) mit Sonya Yoncheva; *Lamenti & Sospiri* (Ricercar) mit Mariana Flores und Julie Roset; Monteverdis *Orfeo* (Alpha classics) mit Valerio Contaldo und *Bach before Bach* (Alpha classics), mit der Geigerin Chouchane Siranossian. Im Jahr 2022 erschien Händels *Semele* mit dem Millennium Orchestra und dem Namur Chamber Choir (Ricercar), bevor die Weltpremiere der Aufnahme von Sacratiss *La Finta pazza* (Château de Versailles Spectacles) veröffentlicht wurde.

Leonardo García Alarcón ist Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres (Ritter des Ordens der Künste und der Literatur).

---

## レオナルド・ガルシア・アラルコン

レオナルド・ガルシア・アラルコンはアルゼンチンの指揮者、チェンバロ奏者、作曲家。わずか数年の間に、パリ・オペラ座から彼の原点であるジュネーブのグラン・テアトルを経てブエノスアイレスのコロン劇場まで、世界の一流音楽ホールや歌劇場から求められる、なくてはならない人物となった。

アルゼンチンでピアノを学んだ後、1997年にヨーロッパに渡り、ジュネーブ音楽院でチェンバロ奏者クリスティアン・ジャコテに師事。同音楽院のガブリエル・ガリードのもとでバロック音楽を始めた。2005年、イタリア、スペイン、南米のバロック音楽を探求するため、自身のアンサンブル「カペラ・メディテラネア」を結

成。それ以降、これらのレパートリーは大幅に拡大した。アンプロネー音楽祭にレジデントとして参加していた時期に最初の成功を収めたが、とくに2010年、ミケランジェロ・ファルヴェッティのオラトリオ『大洪水』を再発見・再演してその名を知られるようになった。同年、現在最高のバロック合唱団の一つとして認められているナミュール室内合唱団の芸術監督となる。2014年にはミレニアムオーケストラを設立し、ヘンデルのオラトリオの再発見に取り組み始めた。

また、パリ・オペラ座『エリオガバロ』（2016年）、ジュネーブ『イル・ジャゾーネ』、エクサンプロヴァンス音楽祭『エリスメナ』（2017年）、など、カヴァッリのオ

ペラを数多く再上演している。ディジョン歌劇場で2018年に上演されたアントニオ・ドラギ作曲『エル・プロメテオ』では、第3幕の欠落部分の音楽を作曲している。2019年にはフランチェスコ・サクラータの『ラ・フィンタ・パッツァ(見せかけの狂女)』、2020年末にはレイジ・ロッシの『イル・パラッツォ・インカンタート(魔法の宮殿)』を上演。この作品は、2021年末にナンシーとヴェルサイユで再演されている。

2022年には、ジュネーブとヴェルサイユでリュリの有名な『アティス』を指揮。アンジェラン・プレルジョカージュによる新演出で、全曲に振り付けがなされた。それから間もなく、パリのラ・セヌ・ミュージカルとディジョンのオーデトリウムでカペラ・メディテラネアを指揮してバッハの『マタイ受難曲』を演奏し、絶賛された。7月のエクサンプロヴァンス音楽祭では、テッド・ハフマンの演出によるモンテヴェルディの『ポッペアの戴冠』で成功をおさめた。2022年9月には、アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団のガラコンサートで初めて同管弦楽団に登場し、ヘンデルの『アシスとガラテア』(モーツァルトのオーケストレーション版)を指揮した。同年、アンプロネー音楽祭とジュネーブのヴィクトリアホールで、彼が作曲した初の主要曲として、オラトリオ『イエスの受難』を初演。聴衆から絶大な歓迎を受け、音楽家としてのキャリアに新しい境地を開いた。作品は今夏、パリ近郊のサン・ドニ音楽祭とベルギー、ナミュールのグラン・マネージュ・ホールで再演された。

レオナルド・ガルシア・アラルコンは、指揮者やチェンバロ奏者として世界各地の音楽祭やコンサートホールに招かれている。2018年11月、ベルリン国立歌劇場でサーシャ・ヴァルツ演出のモンテヴェルディ『オルフェオ』を指揮。また、カナダ

のレ・ヴィオロン・デュ・ロワ、フランス放送交響楽団、グルベンキアン管弦楽団に定期的に客演している。パリのバステュー・オペラ座で指揮した『インドの優雅な国々』の成功を受けて、仏語圏で最も読まれているオペラ専門サイト「フォーラム・オペラ」の2019年度最優秀指揮者に選ばれた。

レオナルド・ガルシア・アラルコンは、フランス、ベルギー、生まれ故郷の南米とスイスを行き来し、現在ではスイス国籍を取得している。後進の指導に重きをおく彼は、2002年からジュネーブ高等音楽院で「マエストロ・アル・チェンバロ(チェンバロマスター)」として教鞭をとっている。

2020年、ジュネーブにある現在修復中の300席余のコンサートホール「ラ・シテ・ブルー」のディレクターに就任。ホールは2024年に再オープン予定だが、2023年から別の場所で最初のシーズン・プログラムを開始している。

ディスコグラフィは豊富で、批評家から絶賛されている。最近の録音として、2021年にソーニャ・ヨンチェヴァとの共演でリリースした「リバース」(ソニクラシカル)。また、マリアナ・フローレスとジュリー・ロゼと録音したディンディア声楽作品集「Lamenti & Sospiri」(リチエルカール)、ヴァレリオ・コンタルド主演モンテヴェルディ『オルフェオ』(アルファ・クラシックス)、バイオリニストのシュシャース・シラノシアンとの「Bach before Bach」(アルファ・クラシックス)などをリリース。2022年には、ミレニアムオーケストラとナミュール室内合唱団との共演でヘンデル『セメレ』(リチエルカール)を、サクラータの『見せかけの狂女』の世界初録音(シャトー・ド・ヴェルサイユ・スペクタクル)をリリースしている。

仏政府芸術文化勲章シュヴァリエ。





*Cappella Mediterranea*



# Cappella Mediterranea

L'ensemble Cappella Mediterranea a été fondé en 2005 par le chef suisse-argentin Leonardo García Alarcón, et se passionne à l'origine pour les musiques du bassin méditerranéen. Quinze ans plus tard, le répertoire de Cappella Mediterranea s'est diversifié. Avec plus de 45 concerts par an, l'ensemble explore le madrigal, le motet polyphonique et l'opéra. En quelques années, l'ensemble s'est fait connaître à travers la redécouverte d'œuvres inédites, telles que *Il Diluvio Universale* et *Nabucco* de Michelangelo Falvetti mais aussi en proposant de nouvelles versions d'œuvres du répertoire telles que *l'Orfeo* de Monteverdi ou la *Messe en si* de Bach.

Entré en Résidence à l'Opéra de Dijon depuis 2018, l'ensemble y a produit une série d'œuvres inédites comme *El Prometeo* de Draghi, *La Finta pazza* de Francesco Saccati en 2019 et *Le Palazzo Incantato* de Luigi Rossi en 2020.

L'ensemble participe au triomphe des *Indes Galantes* de Rameau à l'Opéra Bastille, reconnue meilleure production

2019 au Palmarès Forum Opéra et par le New York Times. En 2022, Cappella Mediterranea prend part à l'ambitieuse production d'*Atys* de Lully au Grand Théâtre de Genève et à l'Opéra Royal de Versailles.

La discographie de Cappella Mediterranea compte plus de 30 disques très remarqués par la critique, enregistrés notamment chez Ambronay Éditions, Naïve, Ricercar ou Alpha classics. En 2021 sont notamment sortis *Lamenti & Sospiri* (Ricercar), avec les sopranos Mariana Flores et Julie Roset, et *l'Orfeo* de Monteverdi (Alpha classics), qui s'est vu décerner un Choc Classica de l'année.

*L'ensemble Cappella Mediterranea est soutenu par le Ministère de la Culture - DRAC Auvergne Rhône Alpes, la Région Auvergne-Rhône-Alpes, la ville de Genève, une fondation familiale suisse, une fondation privée genevoise, et par son cercle d'Amis et son cercle des Entrepreneurs avec Diot-Siaci, Chatillon Architectes, Synapsys, Quinten et 400 Partners.*

*Aline Foriel-Destezet est la mécène principale de Cappella Mediterranea.*

*L'ensemble est membre de la Fevis (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) et du CNM (Centre National de la Musique).*

Cappella Mediterranea was founded in 2005 by the Swiss-Argentinian conductor Leonardo García Alarcón, and originally focused on the music of the Mediterranean basin. Fifteen years later, Cappella Mediterranea's repertoire has diversified. With more than 45 concerts a year, the ensemble explores the madrigal, the polyphonic motet and opera. In just

a few years, the ensemble has made a name for itself through the rediscovery of previously unpublished works, such as *Il Diluvio Universale* and *Nabucco* by Michelangelo Falvetti, but also by offering new versions of works from the repertoire, such as Monteverdi's *Orfeo* and Bach's *B minor Mass*. In residence at the Dijon Opera since 2018, the ensemble

has produced a series of new works such as Draghi's *El Prometeo*, Francesco Sacrati's *La Finta pazza* in 2019 and Luigi Rossi's *Le Palazzo Incantato* in 2020. The ensemble participated in the triumph of Rameau's *Les Indes galantes* at the Opéra Bastille, which was recognised as the best production of 2019 by the Palmarès Forum Opéra and by the New York Times. In 2022, Cappella Mediterranea participated in the ambitious production of Lully's *Atys* at the Grand Théâtre de Genève and the Opéra Royal de Versailles.

Cappella Mediterranea's discography includes more than 30 critically acclaimed recordings for Ambronay Éditions, Naïve,

Ricercar and Alpha classics. In 2021 they released *Lamenti & Sospiri* (Ricercar), with sopranos Mariana Flores and Julie Roset, and Monteverdi's *Orfeo* (Alpha classics), which won a Choc Classica of the year award.

*Cappella Mediterranea is supported by the Ministry of Culture - DRAC Auvergne Rhône Alpes, the Auvergne-Rhône-Alpes Region, the City of Geneva, a Swiss family foundation, a Geneva private foundation, and by its Circle of Friends and its Circle of Entrepreneurs with Diot-Siac, Chatillon Architects, Synapsys, Quinten and 400 Partners.*

*Aline Foriel-Destezet is the main sponsor of Cappella Mediterranea.*

*Cappella Mediterranea is a member of the Fevis (Federation of Specialized Vocal and Instrumental Ensembles) and CNM (National Center of Music).*

---

**D**as Ensemble Cappella Mediterranea wurde 2005 von dem schweizerisch-argentinischen Dirigenten Leonardo García Alarcón gegründet und widmete sich ursprünglich der Musik des Mittelmeerraums. Fünfzehn Jahre später ist das Repertoire der Cappella Mediterranea weit vielfältiger geworden. Mit mehr als 45 Konzerten pro Jahr erkundet das Ensemble die Gattungen Madrigal, polyphone Motette und Oper. Innerhalb weniger Jahre hat es sich durch die Wiederentdeckung unveröffentlichter Werke wie *Il Diluvio Universale* und *Nabucco* von Michelangelo Falvetti, aber auch durch neue Versionen von Werken des Repertoires wie Monteverdis *Orfeo* oder Bachs h-Moll-Messe einen Namen gemacht.

Seit 2018 ist das Ensemble *Orchestra in Residence* an der Opéra de Dijon und hat dort eine Reihe neuer Werke zur Aufführung gebracht, darunter *El Prometeo* von Draghi, *La Finta pazza* von Francesco Sacrati 2019 und *Il Palazzo Incantato* von Luigi Rossi im Jahr 2020.

Die Cappella Mediterranea war am großartigen Erfolg von Rameaus *Les Indes Galantes* an der Opéra Bastille beteiligt, die von *Forum Opéra* und der *New York Times* als beste Produktion 2019 ausgezeichnet wurde. Im Jahr 2022 nimmt das Ensemble an der ehrgeizigen Produktion von Lullys *Atys* am Grand Théâtre de Genève und an der Opéra Royal de Versailles teil.

Die Diskographie der Cappella Mediterranea umfasst mehr als 30 von

der Kritik hochgelobte CDs, die unter anderem bei Ambronay Éditions, Naïve, Ricercar und Alpha classics aufgenommen wurden. Im Jahr 2021 erschienen *Lamenti & Sospiri* (Ricercar) mit den Sopranistinnen Mariana Flores und Julie Roset sowie Monteverdis *Orfeo* (Alpha classics), das mit einem *Choc Classica de l'année* ausgezeichnet wurde.

*Cappella Mediterranea* wird vom Kulturministerium - DRAC Auvergne Rhône Alpes, der Region Auvergne-Rhône-Alpes, der Stadt Genf, einer Schweizer Familienstiftung, einer Genfer Privatstiftung sowie von ihrem Freundeskreis und ihrem Unternehmerkreis mit Diot-Siac, Chatillon Architects, Synapsys, Quinten und 400 Partners unterstützt.

Aline Foriel-Destezet ist die Hauptförderin von *Cappella Mediterranea*.

*Cappella Mediterranea* ist Mitglied des Fevis (Verband der spezialisierten Gesangs- und Instrumentalensembles) und des CNM (Nationales Zentrum für Musik).

---

## カペラ・メディテラネア

カペラ・メディテラネアは、20年足らずの間に、バロック・古典派音楽の演奏における主要アンサンブルとしての地位を確立した。音楽への打ち込みにも裏打ちされた優れた音は、その繊細さや色彩を聴いた聴衆から一致した高評価をうけ、各地の批評家たちから賞賛されている。

レオナルド・ガルシア・アラルコンは、旧ラテン語文化圏のあらゆるレパートリーに対応するべく、2005年にこのアンサンブルを創設。マドリガルから大規模なオペラまで、作品に応じて編成を変えて演奏している。

レパートリーは、イタリアやスペインに始まり、フランス、フランドル、ドイツの作曲家まで、音楽監督アラルコンの多様な興味に応じてさまざまな曲を取り上げている。

レオナルド・ガルシア・アラルコンのチェンバロとオルガンを中心に集った、リュート、ヴィオラ・ダ・ガンバ、バロックヴァイオリンなどの奏者たちの力量は、モンテヴ

エルディアやチプリアーノ・ダ・ローレ、シギスモンド・ディンディア、さらにはアルカデルトなどのマドリガルという親密な性格のレパートリーによって存分に発揮されているが、カペラ・メディテラネアの国際的評価を確立したのは、間違いなく、幅広いレパートリーの発見や再発見であろう。

アンブローネ音楽祭でのミケランジェロ・ファルベッティの『大洪水』と『ナブッコ』の再演、ディジョンオペラでのアントニオ・ドラギの『エル・プロメテオ』、フランチェスコ・サクラータの『ラ・フィンタ・パツァ(見せかけの狂女)』とルイジ・ロッシの『イル・パラッツォ・インカンタート(魔法の宮殿)』(ナンシー、ジュネーブ、ベルサイユ・オペラで再演)などの「再初演」は、オペラ史上において非常に重要ながら未発表あるいは知られざるままとっていた作品を、人々に知らしめる機会となった。

このようなレパートリーにおいて、レオナルド・ガルシア・アラルコンが、音楽における信憑性・アーティキュレーション・具

現化などというテーマを中心に行なっている探求に、カペラ・メディテラネアのメンバーたちも参加している。

演劇性ならどんな形態にも興味を示すアラルコンの主導で、驚愕に値する『インドの優雅な国々』を上演する運びとなった。これは、ピントゥ・デンベレ振付、クレマン・コギトール演出で、2019年にパリのバステュー・オペラ座で大成功を収めている。他にも、アンジェラン・プレジョカージュ振付・演出で、リユリの『アティス』を「再読」上演している(ジュネーブ、ヴェルサイユ、2022年)。

このように、フランス音楽を取り上げる傍ら、カペラ・メディテラネアのレパートリーの中核である、モンテヴェルディも忘れてはならない。まず、何度も上演されている(ヴァレリオ・コンタルドのタイトルロールで録音も出ている)『オルフェオ』。そして『ポッペアの戴冠』(エクサンプロヴァンス音楽祭2022年、ヴェルサイユ再演2023年1月)。さらに、『エレナ』(エクサンプロヴァンス音楽祭、2013年)、『エリオガバロ』(パリ・オペラ座、2016年)、『イル・ジャズーネ』(ジュネーブ、2017年)、『エリスメーナ』(エクサンプロヴァンス音楽祭、2017年)という、フランチェスコ・カヴァッリの作品がある。

宗教曲もまた、カペラ・メディテラネアの重要なレパートリーの軸である。2010年からレオナルド・ガルシア・アラルコンが芸術監督を務めるナミュール室内合唱団とともに、モンテヴェルディの『聖母マリアの夕べの祈り』やバッハの『ミサ曲短調』『マタイ受難曲』などでとりわけ見事な演奏を残している。

さらに最近では、レオナルド・ガルシア・アラルコンが大規模楽曲として初めて作曲したオラトリオ『ラ・パッシオーネ・ディ・ジェズー(イエスの受難)』で現代音楽にもレパートリーを広げた。力強く非

常にパーソナルなこの作品は、2022年秋にアンプロネー音楽祭とジュネーブで熱く受け入れられた。

2023年の主なプロジェクトとしては、アントニオ・ドラーギのオラトリオ『イル・ドノー・デッラ・ヴィータ・エテルナ(永遠の生命の贈り物)』、ヴェルサイユ・バロック音楽センターの共同プロジェクトである、オルレアン公フィリップのオペラ『解放されたイェルサレム』の初演が挙げられる。

ディスコグラフィには、アンプロネー・エディションズ、ナイーブ、リチェルカール、アルファ・クラシックスなどのレーベルからリリースされた30点以上の録音があり、いづれも良い批評を受けている。2021年にはモンテヴェルディの『オルフェオ』に加え、マリアナ・フローレスとジュリー・ロゼとの共演によるシギスモンド・ディンディア声楽作品集「Lamenti & Sospiri」、2022年には世界初録音となるマリアナ・フローレスとの共演によるサクラティの『ラ・フィンタ・パッツァ (見せかけの狂女)』をリリース。2023年には、17~18世紀イタリアの芸術音楽と民衆音楽をもとに編成した「小トスカ」とも言える『アモレ・シチリアーノ(シチリアの恋)』がリリース予定。

カペラ・メディテラネアは、仏文化省・オーヴェルニュ・ロヌ・アルプ地域文化局、オーヴェルニュ・ロヌ・アルプ地域圏、ジュネーブ市、スイスの家族財団、ジュネーブの私立財団の他、Diot-Siaci, Chatillon Architectes, Synapsys, Quinten以下400のパートナーから成る企業サークルおよび友の会の援助を受けている。

主要メセナ アリーヌ・フォリエル＝デストゥゼ

Fevis(仏専門器楽声楽アンサンブル連盟)、CNM(仏国立音楽センター)メンバー





*Ted Huffman*

## Ted Huffman

L'écrivain et metteur en scène américain Ted Huffman, né à New York, étudie à l'Université de Yale avant de se former à la mise en scène en rejoignant le Merola Opera Program de San Francisco. Il présente *Madame Butterfly* à l'Opéra de Zurich, *Rinaldo* à l'Opéra de Francfort, *Salomé* à l'Opéra de Cologne, *Le Premier Meurtre* d'Arthur Lavandier à l'Opéra de Lille, *Le Songe d'une nuit d'été* au Deutsche Opera de Berlin et à l'Opéra national de Montpellier, *Il trionfo del tempo e del disinganno* de Haendel à l'Opéra de Copenhague, *Macbeth* de Luke Styles au Festival de Glyndebourne, *Svadba* d'Ana Sokolović au Festival d'Aix-en-Provence ainsi que *Les Mamelles de Tiresias* au Festival d'Aldeburgh, au Festival d'Aix, à l'Opéra d'Amsterdam et au Palais des Arts Reina Sofia de Valence. En 2016, sa mise en scène de *4.48 Psychose* de Philip Venables au Covent Garden de Londres lui vaut le Prix UK Theatre Award dans la catégorie opéra. La production est aussi nommée pour le Prix Olivier, le Prix de la Royal Philharmonic Society, de même que le Prix Sky Arts South Bank. Parmi ses plus récents travaux se trouvent deux créations

mondiales : *The Time of our Singing* de Kris Defoort à la Monnaie de Bruxelles, mais également *Denis & Katya* de Venables à l'Opéra de Philadelphie et à l'Opéra national de Montpellier. Cette dernière production remporte le Prix Federa Generali 2019, le Prix Ivor Novello 2020 et se voit nommée pour un International Opera Award et pour un prix du magazine Opernwelt. Parmi ses projets récents se distinguent la première allemande de *Denis & Katya* à l'Opéra d'Hanovre, repris à l'Opéra d'Amsterdam et au Festival Radio France Occitanie Montpellier, la création mondiale de *The Girl with a Pearl Earring* de Stefan Wirth à l'Opéra de Zurich et *Les Oiseaux* de Walter Braunfels à l'Opéra national du Rhin. Sa mise en scène du *Couronnement de Poppée* créée à Aix-en-Provence en juillet 2022, a été un vrai succès. Elle a notamment été nommée aux Opera International Awards 2022 et tournera dans de nombreux lieux sur les saisons prochaines. Prochainement, il fera un retour à l'Opéra de Zurich ainsi qu'à l'Opéra de Francfort pour deux nouvelles productions.

The American writer and stage director Ted Huffman, born in New York, studied at Yale University before training as a stage director at the Merola Opera Programme in San Francisco. He has presented *Madama Butterfly* at the Zurich Opera, *Rinaldo* at the Frankfurt Opera, *Salome* at the Cologne Opera, *Le Premier Meurtre* by Arthur Lavandier at the Lille Opera, *A Midsummer Night's Dream* at the Berlin Deutsche Oper and l'Opéra national de Montpellier, Handel's *Il trionfo del tempo e del disinganno* at the Copenhagen Opera, *Macbeth* by Luke Styles at the Glyndebourne Festival, Ana Sokolović's *Svadba* at Le Festival d'Aix-en-Provence and *Les Mamelles de Tiresias* at the Aldeburgh Festival, Le Festival d'Aix-en-Provence, the Amsterdam Opera and the Reina Sofía Palace of Arts in Valencia. In 2016, his staging of Philip Venables' *4.48 Psychosis* at London's Covent Garden won him the UK Theatre Award in the opera category. The production was also nominated for the Olivier Award, the Royal Philharmonic Society Award and the Sky Arts South Bank Award. His most

recent works include two world premieres: *The Time of our Singing* by Kris Defoort at La Monnaie in Brussels, and *Denis & Katya* by Venables at the Philadelphia Opera and the Opéra national de Montpellier. The latter production won the 2019 *Fedora Generali Prize* and the 2020 Ivor Novello Prize and was nominated for an International Opera Award and a prize from *Opernwelt* magazine. His recent projects include the German premiere of *Denis & Katya* at the Hanover Opera, revived at the Amsterdam Opera and at the Festival Radio France Occitanie Montpellier, the world premiere of Stefan Wirth's *The Girl with a Pearl Earring* at the Zurich Opera and Walter Braunfels' *Les Oiseaux* at the Opéra national du Rhin. His staging of *L'Incoronazione di Poppea*, created in Aix-en-Provence in July 2022, was an enormous success. It was nominated for an Opera International Award in 2022 and will tour a number of venues over the coming seasons. He will shortly be returning to the Zurich Opera House and the Frankfurt Opera House for two new productions.



Der in New York geborene amerikanische Schriftsteller und Regisseur Ted Huffman studierte an der Yale University, bevor er am Merola Opera Program in San Francisco teilnahm und dort zum Regisseur ausgebildet wurde. Er inszenierte *Madama Butterfly* am Opernhaus Zürich, *Rinaldo* an der Oper Frankfurt, *Salome* an der Oper Köln, Arthur Lavandiers *Le premier meurtre* an der Opéra de Lille, *A Midsummer Night's Dream* an der Deutschen Oper Berlin und an der Opéra national de Montpellier, Händels *Il trionfo del tempo e del disinganno* an der Kopenhagener Oper, Luke Styles' *Macbeth* beim Glyndebourne Festival, Ana Sokolovics *Svádba* beim Festival d'Aix-en-Provence sowie *Les Mamelles de Tiresias* beim Aldeburgh Festival, beim Festival d'Aix-en-Provence, an der Oper von Amsterdam und im Palacio de las Artes Reina Sofia in Valencia. 2016 gewann er für seine Inszenierung von Philip Venables *4.48 Psychose* am Royal Opera House Covent Garden in London den *UK Theatre Award* in der Kategorie Oper. Die Produktion wurde auch für den *Prix Olivier*, den Preis der Royal Philharmonic Society sowie den *Sky Arts South Bank Award* nominiert. Zu seinen jüngsten Arbeiten gehören

zwei Weltpremieren: Kris Defoorts *The Time of our Singing* in La Monnaie in Brüssel, aber auch *Denis & Katya* von Philip Venables an der Philadelphia Opera und der Opéra National de Montpellier. Letztere Produktion gewann den *Fedora Generali Preis* 2019, den *Ivor Novello Preis* 2020 und wurde für einen *International Opera Award* und einen Preis der Zeitschrift *Opernwelt* nominiert. Unter seinen jüngsten Projekten ragen die deutsche Erstaufführung von *Denis & Katya* an der Oper Hannover, die an der Oper Amsterdam und beim Festival Radio France Occitanie Montpellier wiederaufgenommen wurde, die Weltpremiere von Stefan Wirths *The Girl with a Pearl Earring* am Opernhaus Zürich und Walter Braunfels' *Les Oiseaux* an der Opéra national du Rhin hervor. Seine Inszenierung der *Krönung der Poppea*, die im Juli 2022 in Aix-en-Provence Premiere hatte, war ein voller Erfolg. Sie wurde unter anderem für die *Opera International Awards 2022* nominiert und wird in den kommenden Spielzeiten an zahlreichen Orten zu sehen sein. Demnächst kehrt Ted Huffman für zwei Neuproduktionen an das Opernhaus Zürich sowie an die Oper Frankfurt zurück.

ニューヨーク生まれのアメリカの作家・演出家テッド・ハフマンは、エール大学で学んだ後、サンフランシスコのメローラ・オペラ・プログラムで演出家として研鑽を積む。チューリッヒ歌劇場『蝶々夫人』、フランクフルト歌劇場『リナルド』、ケルン歌劇場『サロメ』を演出。リール歌劇場でアルテュール・ラヴァンディエの『最初の殺人』を、ベルリン・ドイツ・オペラとモンペリエ歌劇場で『真夏の夜の夢』を、コペンハーゲン歌劇場でヘンデルの『時と悟りの勝利』を、グラインドボーン音楽祭でルーク・スタイルズの『マクベス』を、エクサンプロヴァンス音楽祭でアナ・ソコロヴィッチの『スヴァドバ』を、さらに、オールドバラ音楽祭、エクサンプロヴァンス音楽祭、アムステルダム歌劇場、バレンシアのソフィア王妃芸術宮殿で『ティレジアスの乳房』を演出している。ロンドンのコヴェント・ガーデンで上演されたフィリップ・ヴェナブルズの『4.48サイコス』の演出は、2016年UKシアター・アワードのオペラ部門を受賞。同作品は、オリヴィエ賞、ロイヤル・フィルハーモニック・ソサエティ賞、スカイ・アーツ・サウスバンク賞にもノミネートされた。最近では、ブリュッセルのモネ

劇場でクリス・デフォールト作『The Time of our Singing(私たちが歌う時=仮訳)』を、フィラデルフィア歌劇場とモンペリエ国立歌劇場でヴェナブルズ作『デニスとカーチャ』の世界初演を演出している。ヴェナブルズの作品は、2019年フェドラ・ジェネラリー賞、2020年アイヴァー・ノヴェロ賞を受賞し、国際オペラ賞とドイツのOpernwelt誌の賞にノミネートされた。最近のプロジェクトとして、ハノーファー歌劇場での『デニスとカーチャ』のドイツ初演およびアムステルダム歌劇場とラジオフランス・オクシタニー・モンペリエ音楽祭での再演、チューリッヒ歌劇場でのシュテファン・ヴィルトの『真珠の耳飾りの少女』の世界初演、ライン国立歌劇場でのヴァルター・ブラウンフェルス『鳥』の世界初演などがある。

2022年7月にエクサンプロヴァンスで上演された『ポッペーアの戴冠』は大成功を収めた。この作品は2022年の国際オペラ賞にノミネートされ、数シーズンにわたって多くの劇場で上演される予定。そのほか、チューリッヒ歌劇場とフランクフルト歌劇場で2つの新演出作品の上演が予定されている。



*Ambroisine Bré (Octavie) et Maya Kherani (Drusilla), Opéra Royal de Versailles*



*Julie Roset (L'Amour), Opéra Royal de Versailles*

# Argument\*

Par Alain Perroux

## PROLOGUE

Fortune et Vertu se disputent: chacune prétend faire tourner le monde. Mais Amour apparaît et leur impose le silence: c'est lui qui gouverne les humains.

## ACTE I

*Devant la demeure de Poppée.*

Au cœur de la nuit, le général Othon vient soupirer sous les fenêtres de son épouse, la superbe Poppée, qui s'est éloignée de lui. Mais il aperçoit deux gardes de Néron devant sa demeure et comprend que l'empereur passe la nuit avec elle. Furieux, il se retire. Les deux soldats se réveillent et commentent les frasques de l'empereur, qui se perd dans les délices de l'amour plutôt que de s'occuper de l'empire. Ils se taisent lorsque Néron sort de la maison, adressant de brûlantes déclarations à Poppée qui ne veut pas le laisser partir. Il faut pourtant que Néron s'en aille, mais il évoque la possibilité de répudier l'impératrice Octavie afin de vivre au grand jour sa liaison avec Poppée. Restée seule, cette dernière jubile: elle sait que Fortune et Amour guerroyent pour elle. Toute à son ambition, elle n'écoute pas les recommandations de sa vieille nourrice Arnalta.

*Au palais impérial.*

Octavie se lamente d'être délaissée par son époux. Sa nourrice lui donne un conseil: qu'elle prenne un amant pour se venger! Puis le philosophe Sénèque lui

recommande d'endurer l'infidélité de son époux en restant stoïque. Mais un jeune page insolent intervient pour se moquer de cette philosophie hypocrite. Sénèque reste seul en attendant Néron. Ce dernier paraît pour annoncer à son précepteur qu'il a décidé de répudier Octavie afin d'épouser Poppée. Mais Sénèque l'enjoint de laisser la raison dominer ses sentiments. Furieux, Néron le renvoie. Poppée vient le calmer. Profitant de leurs étreintes, elle recommande à Néron de se débarrasser du philosophe. L'empereur se laisse convaincre et ordonne la mort de Sénèque. Othon, qui a observé la scène depuis une cachette, tente en vain de reconquérir Poppée. Alors qu'il se désole d'être méprisé, il reçoit les témoignages d'affection de Drusilla, dame de la cour dont il était autrefois amoureux. Othon jure d'aimer cette dernière à nouveau.

## ACTE II

*Dans la demeure de Sénèque.*

Le philosophe, entouré de ses disciples, reçoit la visite de Liberto, qui lui apporte la sentence de mort de l'empereur. Sénèque fait face avec dignité et il rassure ses disciples, puis leur demande de préparer le bain dans lequel il se donnera la mort.

*Au palais impérial.*

Le page d'Octavie tente de séduire une jeune demoiselle de la cour. Puis Néron célèbre la mort de Sénèque en chantant avec le poète Lucain. Pendant ce temps,

\* Texte issu du programme de salle du Festival d'Aix-en-Provence 2022 avec leur aimable autorisation

Octavie ordonne à Othon d'assassiner Poppée. Pour parvenir à ses fins, elle le soumet à un chantage: s'il ne suit pas ses ordres, elle l'accusera d'avoir tenté de la violer. Bouleversé, Othon fait part de la situation à Drusilla qui propose son aide.

*Dans la demeure de Poppée.*

Fatiguée, la belle intrigante s'endort. Arnalta lui chante une berceuse et s'endort à son tour. Amour est là pour veiller sur Poppée. Apparaît Othon travesti en Drusilla. Mais son bras hésite à tuer Poppée... Au moment où il s'apprête enfin à frapper, Amour le désarme et réveille Arnalta, qui appelle à l'aide.

### ACTE III

*Au palais impérial.*

Drusilla attend le retour d'Othon, mais c'est Arnalta qui apparaît et la dénonce à la garde impériale menée par le Licteur.

Néron interroge Drusilla, la menaçant des pires tortures. Pour sauver Othon, la jeune femme avoue avoir voulu tuer Poppée. Mais Othon paraît à son tour pour se dénoncer et expliquer qu'il agissait sur les ordres d'Octavie. Touché par l'amour d'Othon et Drusilla qui ne leur fait pas craindre la mort, Néron renonce à les exécuter. Il les condamne à l'exil, puis déclare publiquement qu'Octavie est répudiée et qu'il épousera Poppée avant la fin du jour. L'empereur annonce lui-même la nouvelle à sa bien-aimée. Tous deux exultent. Après qu'Octavie a fait des adieux déchirants à Rome, Arnalta la nourrice se réjouit de gravir les échelons sociaux en même temps que sa maîtresse: elle est sûre qu'ainsi les hommes seront tous à ses pieds! Les tribuns et consuls proclament Poppée impératrice. Néron et Poppée peuvent enfin vivre leur amour au grand jour.

---

## Argument

By Alain Perroux

### PROLOGUE

Fortuna and Virtù are arguing: each claiming to make the world go round. But Amore appears and imposes silence on them: it is Amore who controls humans.

### ACT I

*In front of Poppea's home.*

In the dead of night, General Ottone comes to pine under the windows of

his wife, the ravishing Poppea, who has distanced herself from him. But he catches sight of two of Nerone's guards outside his home and realises that the emperor is spending the night with her. Enraged, he withdraws. The two soldiers wake up and comment on the emperor's escapades; losing himself in the delights of love rather than attending to the empire. They fall silent when Nerone leaves the house, making enflamed declarations

to Poppea, who does not want to let him take leave. Nerone must depart, but he mentions the possibility of repudiating the Empress Octavia so that he can live out openly his affair with Poppea. Left alone, Poppea gloats: she knows that Fortuna and Amore are fighting for her. Consumed by ambition, she ignores the recommendations of her old nurse Arnalta.

*At the Imperial Palace.*

Octavia laments being abandoned by her husband. Her nurse gives her some advice: take a lover and avenge yourself! Then the philosopher Seneca advises her to endure her husband's infidelity by remaining stoic. But an insolent young page intervenes to mock this hypocritical philosophy. Seneca is left alone to wait for Nerone. Nerone appears to announce to his tutor that he has decided to repudiate Octavia in order to marry Poppea. But Seneca urges him to let reason dominate his feelings. Furious, Nerone dismisses him. Poppea comes to calm him down. Taking advantage of their embrace, she recommends that Nerone should eliminate the philosopher. The emperor is convinced and orders Seneca's death. Ottone, who has been watching the scene from a hiding place, tries in vain to win Poppea back. As he laments being despised, he receives expressions of affection from Drusilla, a lady of the court with whom he was once in love. Ottone vows to love her again.

**ACT II**

*At Seneca's home.*

The philosopher, surrounded by his disciples, receives a visit from Liberto, who brings him the emperor's death sentence. Seneca faces the situation with

dignity and reassures his disciples, then asks them to prepare the bath in which he will kill himself.

*At the Imperial Palace.*

Octavia's page tries to seduce a young lady of the court. Then Nerone celebrates the death of Seneca by singing with the poet Lucano. Meanwhile, Octavia orders Ottone to murder Poppea. To achieve her ends, she blackmails him: if he does not follow her orders, she will accuse him of trying to rape her. Distracted, Ottone tells Drusilla about the situation, who offers to help.

*At Poppea's home.*

Tired, the beautiful schemer falls asleep. Arnalta sings her a lullaby and falls asleep herself. Amore is there to watch over Poppea. Ottone appears disguised as Drusilla. Just as he is about to strike, Amore disarms him and wakes Arnalta, who calls for help.

**ACTE III**

*At the Imperial Palace.*

Drusilla waits for Ottone to return, but it is Arnalta who appears and denounces her to the imperial guard led by Littore. Nerone interrogates Drusilla, threatening her with the worst possible torture. To save Ottone, the young woman confesses that she wanted to kill Poppea. But Ottone appears in turn to denounce himself and to explain that he was acting on Octavia's orders. Moved by Ottone and Drusilla's love, which took away their fear of death, Nerone decides not to execute them. He condemns them instead to exile, then publicly declares that Octavia has been repudiated and that he would marry Poppea before the end of the

day. The emperor himself breaks the news to his beloved. They both rejoice. After Octavia's heart-rending farewell to Rome, Arnalta the nurse expresses delight at the idea of climbing the social ladder at the

same time as her mistress: she is convinced that this will mean that all men will be at her feet! The tribunes and consuls proclaim Poppea empress. Nerone and Poppea can finally live out their love in the open.

---

## Inhalt

Von Alain Perroux

### PROLOG

Das Glück und die Tugend streiten darüber, wer von ihnen die Welt „am Laufen“ hält. Doch Amor, der eigentliche Herrscher über die Menschen erscheint und gebietet ihnen zu schweigen.

### AKT I

*Vor Poppeas Haus.*

Obzwar sich die wunderschöne Poppea von ihrem Gatten, General Ottone, abgewandt hat, findet sich dieser von Sehnsucht getrieben inmitten der Nacht seufzend vor ihrem Haus ein. Doch dort halten zwei Männer Neros Wache, und als Ottone begreift, dass der Kaiser die Nacht mit Poppea verbringt, zieht er sich zornig zurück. Die beiden Soldaten wachen auf und kommentieren die Eskapaden des Kaisers, der es vorzieht sich in Liebesabenteuer zu stürzen, anstatt sich um das Kaiserreich zu kümmern. Als Nero aus dem Haus kommt und Poppea glühende Liebeserklärungen macht, brechen die Wachen ihr Gespräch ab. Poppea will den Kaiser nicht gehen lassen, doch Nero muss fort, allerdings nicht, ohne zu erwähnen, dass er sich mit dem Gedanken trägt, Kaiserin Octavia zu

verstoßen, und sein Verhältnis mit Poppea öffentlich zu machen. Poppea bleibt allein zurück und jubiliert: Sie weiß, dass Fortuna und Amor für sie kämpfen. Ganz ihren ehrgeizigen Träumen hingegeben, hört sie nicht auf die Ratschläge ihrer alten Amme Arnalta.

*Im Kaiserpalast*

Octavia fühlt sich von ihrem Ehemann vernachlässigt und klagt ihr Leid ihrer Amme, die ihr den Rat gibt, sich aus Rache einen Liebhaber zu nehmen. Der Philosoph Seneca aber meint, dass die Kaiserin die Untreue ihres Mannes stoisch ertragen solle. Doch ein frecher junger Page mischt sich ein und macht sich über diese heuchlerische Philosophie lustig. Seneca bleibt allein zurück und wartet auf Nero. Dieser tritt auf, um seinem Lehrmeister mitzuteilen, dass er beschlossen hat, Octavia zu verstoßen und Poppea zu heiraten. Doch Seneca ermahnt ihn, sich nicht von Gefühlen, sondern von Vernunft leiten zu lassen, woraufhin Nero ihn wütend entlässt. Poppea kommt, um ihn zu beschwichtigen. Unter Liebesbeteuerungen empfiehlt sie Nero, den Philosophen zu beseitigen. Der

Kaiser lässt sich überzeugen und befiehlt Senecas Tod. Ottone, der die Szene aus einem Versteck beobachtet hat, versucht vergeblich, Poppea zurückzugewinnen. Während er sich darüber beklagt, verachtet zu werden, gesteht ihm Drusilla, eine Hofdame, in die der General einst verliebt war, ihre noch immerwährende Zuneigung. Ottone schwört ihr erneut seine Liebe.

## AKT II

### *In Senecas Haus*

Von seinen Schülern umgeben, erhält der Philosoph Besuch von Liberto, der ihm das Todesurteil des Kaisers überbringt. Seneca verliert seine Würde nicht, er beruhigt sogar seine Schüler und ersucht sie, ein Bad vorzubereiten, in dem er sich das Leben nehmen wird.

### *Im Kaiserpalast*

Octavias Page versucht, ein junges Fräulein vom Hof zu verführen. Nero feiert den Tod Senecas und singt mit dem Dichter Lucano. In der Zwischenzeit befiehlt Octavia Ottone, Poppea zu ermorden. Um ihr Ziel zu erreichen, erpresst sie ihn: Wenn er ihren Befehl nicht auführt, wird sie ihn beschuldigen, er habe versucht, sie zu vergewaltigen. Erschüttert berichtet Ottone Drusilla von der Situation. Diese bietet ihm ihre Hilfe an.

### *In Poppeas Haus*

Poppea, die schöne Intrigantin, schläft müde ein, während Arnalta ein Wiegenlied singt, um dann selbst einzuschlafen. Amor ist da und wacht über Poppea. Ottone erscheint als Drusilla verkleidet. Doch er zögert, Poppea zu töten... Als

er schließlich zum Schlag ausholen will, wird er von Amor entwaffnet, der Arnalta weckt. Diese ruft um Hilfe.

## AKT III

### *Im Kaiserpalast*

Drusilla wartet auf die Rückkehr Ottones, doch nicht er, sondern Arnalta erscheint und verrät sie an die kaiserliche Garde, die unter der Führung eines Liktors steht. Nero verhört Drusilla und droht ihr mit den schlimmsten Folterungen. Um Ottone zu retten, gesteht die junge Frau ihre Mordabsicht an Poppea. Doch da erscheint auch Ottone, um sich selbst anzuzeigen und zu erklären, dass er auf Befehl Octavias gehandelt habe. Gerührt von Ottones und Drusillas Liebe, die den Tod nicht fürchtet, verzichtet Nero auf das Todesurteil. Er verurteilt sie zur Verbannung und erklärt dann öffentlich, dass Octavia verstoßen sei und er Poppea noch vor Ende des Tages heiraten werde. Der Kaiser selbst überbringt seiner Geliebten die Nachricht. Beide frohlocken. Nachdem Octavia unter Tränen Abschied von Rom genommen hat, freut sich die Amme Arnalta darauf, gemeinsam mit ihrer Herrin gesellschaftlich aufzusteigen und ist sich sicher, dass ihr dann alle Männer zu Füßen liegen werden! Die Tribunen und Konsuln rufen Poppea zur Kaiserin aus. Nero und Poppea müssen ihre Liebe endlich vor der Öffentlichkeit nicht mehr verbergen.

Der Text stammt aus dem Programmheft des Festivals von Aix-en-Provence 2022 mit dessen freundlicher Genehmigung.



## あらすじ\*

アラン・ペルー

### プロローグ

幸運の神と美德の神がそれぞれ、自分こそが世界を動かしていると主張している。しかし愛の神が現れ、人間を司るのは愛だと告げると、幸運の神も美德の神も沈黙する。

### 第1幕

#### ポッペーアの屋敷の前

真夜中、オットーネ將軍は、絶世の美女である妻ポッペーアの窓の下でため息をついている。ポッペーアが彼から離れてしまったからだ。しかし、ローマ皇帝ネローネの護衛が二人、ポッペーアの屋敷の前にいるのを見て、皇帝が彼女と一夜を過ごしていることに気づく。激怒した彼は引き下がる。目を覚ました二人の兵士は、帝国のことよりも恋の愉しみに夢中になっている皇帝の振る舞いを揶揄する。ネローネが家を出てポッペーアへの愛を激しく宣言し始めると、護衛兵たちは口を閉ざすが、ポッペーアはネローネを帰そうとしない。それでもネローネは去らなければならなかったため、ポッペーアとの関係を公然と続けられるよう、皇后オッターヴィアと離縁する可能性をほのめかす。一方、一人残されたポッペーアは、幸運の神と愛の神が自分のために戦っていると言って喜ぶ。彼女は野心のあまり、年老いた乳母アルナルタの忠告を聞き入れなかった。

#### ネローネ皇帝の宮殿

夫に捨てられたことを嘆いている皇后オッターヴィアに、彼女の乳母は、仕返しに

新しい恋人を選ぶようにとアドバイスする。哲学者セネカは、ストイックになって夫の不倫に耐えるようにと忠告するが、小姓が割り入ってきて、偽善的な哲学だとあざ笑う。ネローネは、一人残って彼を待っていた師セネカに、オッターヴィアを捨ててポッペーアと結婚することに決めたと告げる。セネカに理性で感情を統率するようにと促され激昂したネローネは、セネカを追い払った。ネローネをなだめに来たポッペーアは、彼と抱き合いながら、ネローネにセネカを亡き者にするようにと薦める。ネローネ皇帝はこれに応じ、セネカの死を命じる。その様子を隠れて見ていたオットーネは、ポッペーアを取り戻そうとするが、徒勞に終わる。蔑まれたことを嘆く彼に、かつて恋仲だった宮廷女官ドゥルジッラが愛情を表現する。オットーネは再び彼女を愛することを誓う。

### 第2幕

#### セネカの屋敷

弟子たちに囲まれた哲学者のもとにリベルトが訪れ、皇帝からの死刑宣告書を持ってくる。セネカは毅然とそれを受け入れ、弟子たちを安心させた後、風呂を用意するように告げる。浴槽の中で自殺を図ろうとしていたのだった。

#### 皇帝の宮殿

オッターヴィアの小姓が宮廷の若い女官を誘惑しようとしている。宮殿ではネローネが詩人ルカーノと一緒にセネカの死を祝って歌っている。この間、オッター

\* 2022年エクサンプロヴァンス音楽祭のプログラムから許可済転載。

ヴィアはオットーネにポッペーアの殺害を命じ、もし命令に従わなければ強姦罪で訴えると脅迫する。動揺したオットーネがドゥルジツラに事情を話すと、ドゥルジツラは彼を助けることを申し出る。

### ポッペーアの屋敷

疲れたポッペーアは眠ってしまう。アルナルタは彼女に子守唄を歌い自分も眠りにつくが、愛の神がポッペーアを見守っている。そこにドゥルジツラに変装したオットーネが現れ、ポッペーアを殺害しようとするが、躊躇してしまう。やっとポッペーアに襲いかかろうとしたところ、愛の神がこれを制する。アルナルタは目を覚まして助けを求める。

## 第3幕

### 皇帝の宮殿

オットーネの帰りを待つドゥルジツラだったが、そこに現れたのはアルナルタで、警士リットーレ率いる帝国軍に、ドゥルジツラがポッペーアを殺害しようとしたと

糾弾する。ネローネはドゥルジツラを尋問し、厳しい拷問にかけて脅す。彼女はオットーネを救うために、自分がポッペーアを殺そうとしたのだと偽りの告白をする。しかし、オットーネが現れて自ら罪を告げ、オッターヴィアの命令で行動したと説明する。オットーネとドゥルジツラの死をも恐れない愛に感動したネローネは、二人の処刑をあきらめる。オットーネは二人を流刑に処した後、オッターヴィアと離縁し、その日のうちにポッペーアと結婚すると宣言。そして皇帝自ら、ポッペーアにその知らせを伝えた。二人は歓喜する。オッターヴィアが、心が裂けるような別れをローマに告げた後、乳母アルナルタは、ポッペーアに仕えている自分も高い地位を得られると喜ぶ。そして、あらゆる男性が自分の足元に集ってくることを確信する。廷臣と領事はポッペーアを皇后と宣言し、ネローネとポッペーアは、ついに公然と愛を貫くことができるようになったのである。



*Elsa Benoit (Poppée) et Jake Arditti (Néron), Opéra Royal de Versailles*





# Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

## L'INCORONAZIONE DI POPPEA

### PROLOGO

#### Fortuna

Deh, na sconditi, ò Virtù,  
già caduta in povertà,  
non creduta deità,  
nume ch'è senza tempio  
diva senza devoti, e senza altari,  
dissipata, disusata,  
abborrita, mal gradita,  
ed in mio paragon  
sempre schernita.

Già regina, or plebea,  
che per comprarti  
gl'alimenti e le vesti  
i privilegi e i titoli vendesti.  
Ogni tuo professore,  
se da me sta diviso  
sembra un foco dipinto  
che né scalda, né splende,  
resta un calor sepolto  
in penuria di luce.

Chi professa virtù  
non sperì mai  
di posseder ricchezza, o gloria alcuna,  
se protetto non è dalla Fortuna.

#### Virtù

Deh, sommergiti, mal nata  
rea chimera delle genti,  
fatta dèa dagl'imprudenti.  
Io son la vera scala,  
per cui natura al sommo ben ascende.  
Io son la tramontana,  
che sola insegno agl'intelletti umani  
l'arte del navigar verso l'Olimpo.  
Può dirsi, senza adulazione alcuna,  
il puro incorruttibil esser mio  
termine convertibile con dio,  
che ciò non si può dir di te, Fortuna.

#### Amore

Che vi credete, o dèe,  
divider fra di voi del mondo tutto  
la signoria, e 'l governo,  
escludendone Amore,  
nume, ch'è d'ambe voi tanto maggiore?  
Io le virtùdi insegno,

### PROLOGUE

#### Fortune

De grâce, cache-toi, Vertu,  
déjà tombée dans l'indigence,  
divinité à laquelle personne ne croit.  
Déesse sans temple,  
dèité sans fidèles et sans autels,  
négligée, dédaignée,  
détestée, malvenue,  
et toujours méprisée,  
comparée à moi.  
Autrefois reine,  
maintenant plébéienne,  
pour pouvoir te nourrir et te vêtir,  
tu as dû vendre tes privilèges et tes titres.  
Celui qui te professe,  
s'il s'éloigne de moi,  
est comme un feu peint,  
qui ne réchauffe, ni ne rayonne.  
Il n'est plus que chaleur ensevelie,  
privé de lumière.

Celui qui professe la vertu  
peut abandonner tout espoir  
de posséder la richesse, ou la gloire,  
si la Fortune ne le protège pas.

#### Vertu

De grâce, disparais, toi qui es mal née,  
coupable chimère des humains,  
que des imprudents ont fait déesse.  
Je suis la véritable échelle,  
qui permet à la nature d'atteindre le meilleur.  
Je suis la tramontane,  
qui seule enseigne aux esprits humains  
l'art de naviguer vers l'Olympe.  
On peut dire sans aucune flatterie  
que mon existence pure et incorruptible  
se confond avec celle d'un dieu.  
On ne peut dire cela de toi, Fortune.

#### Amour

Croyez-vous, déesses,  
pouvoir tout vous partager,  
la maîtrise et le gouvernement du monde,  
en excluant l'Amour,  
un dieu bien plus grand que vous ?  
Moi, j'enseigne les vertus

## PROLOGUE

### Fortuna

Please go and hide, Virtue,  
already impoverished,  
a divinity no one believes in.  
A goddess without a temple,  
a deity without disciples, without altars,  
you're neglected, disdained,  
hated, unwelcome,  
and always scorned,  
compared to me.

Once a queen,  
now a pauper,  
to buy food and clothing,  
you sold your privileges and titles.  
If any of your disciples  
are estranged from me,  
they're like a painted fire  
that doesn't burn or blaze.  
They're only entombed heat,  
deprived of light.

Those who profess virtue  
can abandon all hope  
of possessing riches, or glory,  
if Fortune doesn't protect them.

### Virtue

Please begone, misbegotten wretch,  
guilty delusion of reckless humans  
who have made you a goddess.  
I am the true ladder  
that allows nature to excel.  
I am the north wind,  
which alone teaches human minds  
the art of sailing to Olympus.  
It can be said without any flattery  
that my pure and incorruptible existence  
is likened to a god.  
This cannot be said of you, Fortune.

### Love

Goddesses, do you really believe  
you can share everything between you,  
the mastery of the world and  
its government, by excluding Love,  
a god far greater than you?  
I teach virtues

## PROLOG

### Fortune

Verbirg dich, Tugend!  
Du bist längst verarmt, du Göttin,  
an die keiner mehr glaubt.  
Du Gottheit ohne Tempel,  
ohne Gläubige, ohne Altäre!  
Aus der Mode gekommen, verachtet,  
verabscheut, unerwünscht,  
wirst du, verglichen mit mir,  
immer nur Spott ernten.

Einst Königin,  
gehst du jetzt betteln.  
Für Speisung und Kleidung  
hast du Privilegien und Titel verkauft.  
Wer sich zu dir bekennt,

ist ohne mich wie ein gemaltes Feuer:  
Es wärmt nicht und scheint nicht.  
Ohne Leuchtkraft,  
hat es Grabesfarben.

Wer die Tugend hochhält,  
darf niemals auf Reichtümer  
oder Ruhm hoffen,  
so lange Fortuna ihn nicht schützt.

### Tugend

Du solltest im Boden versinken, niedrig Geborene,  
du führst die Leute in die Irre!  
Nur die Dummen machen dich zur Gottheit.  
Ich bin die wahre Leiter,  
auf der die Natur zum Gipfel emporsteigt!  
Ich bin der Nordwind,  
der die Menschen  
die Kunst lehrt, zum Olymp zu segeln.  
Man kann ohne Übertreibung sagen:  
Mein reines Wesen, unzerstörbar,  
macht mich gottgleich!  
Das kann man von dir nicht sagen, Fortuna!

### Amor

Was glaubt ihr, Göttinnen?  
Ihr wollt die Weltherrschaft unter euch  
aufteilen? Und dabei Amor,  
der euch beiden  
als Gott weit überlegen ist, übergehen?  
Ich lehre die Tugend

io le fortune domo,  
questa bambina età vince d'antichità  
il tempo, e ogn'altro dio:  
gemelli siam l'eternitade ed io.  
Riveritemi,  
adoratemi,  
e di vostro sovrano il nome datemi.

### Fortuna e Virtù

Uman non è,  
non è celeste core,  
che contender ardisca con Amore.

### Amore

Oggi in un sol certame  
l'un e l'altra di voi da me abbattuta,  
dirà, che 'l mondo a'  
cenni miei si muta.

## ATTO PRIMO

### Scena prima

#### Ottone

E pur io torno qui,  
qual linea al centro,  
qual foco a sfera,  
e qual ruscello al mare,  
e se ben luce alcuna non m'appare,  
ah! so ben io, che sta 'l mio sol qui dentro.

Caro tetto amoroso,  
albergo di mia vita, e del mio bene,  
il passo e 'l core  
e ad inchinarti viene.

Apri un balcon Poppea  
col bel viso  
in cui son le sorti mie,  
previeni, anima mia,  
precorri il die.

Sogni, portate a volo,  
fate sentire in dolce fantasia  
questi sospir alla diletta mia

Ma che veggio, infelice?

Non già fantasmi o pur notturne larve,  
son questi i servi di Nerone;  
ahi dunque agl'insensati venti  
io diffondo i lamenti.

Necessito le pietre a deplorarmi,  
adoro questi marmi,  
amoreggio con lagrime un balcone,  
e in grembo di Poppea dorme Nerone.  
Ha condotti costoro,  
per custodir sé stesso dalle frodi.

et je commande aux fortunes.  
L'enfant que je suis défie le temps  
et tout autre dieu par son ancienneté.  
L'éternité et moi sommes jumeaux.  
Révérez-moi!  
Adorez-moi!  
Et nommez-moi votre souverain.

### Fortune et Vertu

Aucun cœur humain  
Aucun cœur céleste  
n'ose se rebeller contre l'Amour.

### Amour

Aujourd'hui, d'une seule voix,  
chacune, vaincue par moi,  
dira que le monde se transforme  
suivant mes volontés.

## ACTE I

### Scène 1

#### Othon

Et voilà, je reviens ici,  
comme la ligne vers le centre,  
comme le feu vers le soleil,  
comme le ruisseau vers la mer.  
Et même si je ne vois aucune lumière,  
je sais que mon soleil est à l'intérieur.

Toit chéri de mes amours,  
abri de ma vie et de ma bien-aimée,  
mes pas et mon cœur  
viennent te saluer.

Ouvre une fenêtre, Poppée.  
Et que ton beau visage,  
qui détient mon destin,  
précède, mon âme,  
précède et devance le jour.

Rêves, allez porter sur vos ailes  
en une douce fantaisie  
ces soupirs à ma bien-aimée.

Mais que vois-je, malheureux?

Ce ne sont pas des fantômes, ni des revenants.  
Ce sont les serviteurs de Néron.

Ah, je peux bien confier mes plaintes  
aux vents violents!

Je peux bien demander aux pierres de s'apitoyer!  
Je peux aussi adorer ces marbres  
et dire mon amour, en larmes, à ce balcon...  
Dans les bras de Poppée, c'est Néron qui dort.  
Il a placé ici ceux-là  
pour se protéger des ennemis.



and I control fortune.  
The child that I am defies time  
and any other god  
by my agelessness.  
Eternity and I are twins.  
Revere me! Adore me!  
And name me your sovereign.

#### **Fortune and Virtue**

No human heart  
No heavenly heart  
dares to defy Love.

#### **Love**

Today, in unison,  
both whom I've vanquished,  
you will say that the world changes  
according to my desires.

### **ACT I**

#### **Scene 1**

##### **Otho**

And here I am again,  
like a line to its centre.  
like fire to the sun,  
like a stream to the sea.  
And even if I see no light,  
I know that my sun is inside.

Dear beloved roof of my desires,  
shelter of my life and my beloved,  
my footsteps and my heart  
greet you.

Open a window, Poppea.  
And let your beautiful face  
that holds my fate,  
go forth, my soul,  
go forth and anticipate the day.

Dreams, go carry on your wings  
in sweet fantasy these sighs  
to my beloved.

But what do I see, wretched me?  
They are not ghosts or dark spirits.  
They are Nero's servants.  
Ah, I can confide my woes  
to the harsh winds!  
I can ask the stones to pity me!  
I can also adore those marbles  
and tearfully confess my love to this balcony...  
And yet, in Poppea's arms Nero sleeps.  
He placed guards here  
to protect him from his enemies.

und bezähme das Glück.  
Trotz meines kindlichen Alters  
besiege ich seit jeher die Zeit  
und jeden anderen Gott.  
Die Ewigkeit und ich, wir sind Zwillinge.  
Erweist mir Ehre, betet zu mir  
und nennt mich euren Herrscher!

#### **Fortuna und Tugend**

Kein menschliches Herz,  
Kein himmlisches Herz,  
wagt es, gegen Amor aufzubegehren.

#### **Amor**

Heute werde ich euch beide  
in einem Wettkampf besiegen.  
Ihr werdet beide zugeben, dass sich die Welt  
auf meinen Wink hin verändert.

### **AKT I**

#### **Szene 1**

##### **Otho**

So kehre ich zurück,  
wie die Linie zur Mitte.  
Wie das Feuer zur Sonne,  
und der Bach zum Meer.  
Auch wenn ich kein Licht sehe,  
so weiß ich doch, dass meine Sonne hier wohnt.

Du liebes Haus,  
Wohnung meiner Geliebten.  
Meine Schritte und mein Herz eilen,  
sich vor dir zu verneigen.

Tritt ans Fenster, Poppea!  
Dein schönes Antlitz  
ist mein Schicksal.  
Künde mir den Tag, meine Liebste,  
komm ihm zuvor!

Träume, tragt im Fluge  
auf euren Schwingen als süße Einbildung  
diese Seufzer meiner Angebeteten zu.

Doch was sehe ich Unglücklicher?  
Keine Hirngespinnste oder Nachtgeister:  
Das sind Neros Leute.  
Leider... Ich klage fühllosen Lüften,  
ich bitte Steine um Mitleid.  
Ich schmachte den Marmor an  
und netze das Fenster mit meinen Liebestränen  
während Nero in Poppeas Schoß liegt.  
Er hat seine Männer hierhergeführt,  
um ihn vor Verrätern zu schützen.  
Falsche Sicherheit der Fürsten!

O salvezza de' precinpi infelice:  
dormon profondamente i suoi custodi.  
Ahi, perfida Poppea,  
son queste le promesse e i giuramenti  
ch'accesero il cor mio?  
Questa è la fede, o dio!  
Io son quell'Ottone, che ti segui,  
che ti bramò, che ti servì,  
che t'adorò;  
che per piegarti o intenerirti il core  
di lagrime imperlò preghi devoti,  
gli spirti a te sacrificando in voti.  
M'assicurasti alfine  
ch'abbracciate averei  
nel tuo bel seno  
le mie beatitudini amoroze;  
io di credula speme il seme sparsi,  
ma l'aria e 'l cielo a' danni miei rivolto...

## Scena seconda

**Soldato I**

Chi parla?

**Ottone**

Tempestò di ruine... il mio raccolto.

**Soldato I**

Chi va lì?

**Soldato II**

Camerata!

**Soldato I**

Ohimè, ancor non è di!

**Soldato II**

Camerata, che fai?

Par che parli sognando.

**Soldato I**

Sorgono pur dell'alba i primi rai.

**Soldato II**

Su, risvegliati tosto...

**Soldato I**

Non ho dormito in tutta notte mai.

**Soldato II**

Su, risvegliati tosto,  
guardiamo il nostro posto.

**Soldato I**

Sia maledetto Amor,  
Poppea, Nerone,  
e Roma, e la milizia,  
soddisfar io non posso alla pigrezza  
un'ora, un giorno solo.

Oh, misérable salut des princes,  
ses gardes dorment profondément.  
Ah, perfide Poppée,  
sont-ce là les promesses et les serments  
qui ont enflammé mon cœur ?  
Voilà la fidélité, ô dieu !  
C'est moi, Othon, qui t'ai suivie,  
qui t'ai désirée, qui t'ai servie,  
moi, Othon qui t'ai adorée,  
qui, pour te faire fléchir et attendrir ton cœur,  
ai baigné de mes larmes mes prières ferventes,  
te sacrifiant dans mes vœux toutes mes pensées.  
Tu m'avais promis que j'embrasserais  
sur ton beau sein  
tous les délices amoureux.  
J'ai laissé croître en moi  
la graine de l'espoir crédule.  
Mais l'air et le Ciel se sont retournés contre moi.

## Scène 2

**Soldat I**

Qui parle ?

**Othon**

Une tempête a détruit ma récolte.

**Soldat I**

Qui va là ?

**Soldat II**

Camarade !

**Soldat I**

Hélas, il ne fait pas encore jour ?

**Soldat II**

Camarade, que fais-tu ?

Tu parles en dormant ?

**Soldat I**

On voit les premières lueurs de l'aube.

**Soldat II**

Allez, réveille-toi vite.

**Soldat I**

Je n'ai pas dormi de la nuit.

**Soldat II**

Allez, réveille-toi vite,  
repretons notre garde.

**Soldat I**

Qu'Amour soit maudit...

Et Poppée, et Néron,  
et Rome, et la milice.

Je ne peux jamais sacrifier à la paresse  
une seule journée, rien qu'une heure.

Oh, miserable salvation of princes,  
his guards are sound asleep.  
Ah, treacherous Poppea,  
are these the promises and vows  
that inflamed my heart?  
Is this faith, O god?  
It was I, Otho, who followed you,  
who desired you, who served you,  
I, Otho who adored you,  
who bathed my fervent prayers in tears  
to bend and soften your heart,  
sacrificing all my thoughts to you in my vows.  
You promised that I would embrace  
all the delights of love  
on your charming breast.  
I sowed the seed  
of foolish hope within me.  
But the air and Heaven turned against me.

## Scene 2

**Soldier I**

Who's speaking?

**Otho**

A storm destroyed my harvest.

**Soldier I**

Who goes there?

**Soldier II**

Comrade!

**Soldier I**

Alas, it's not daylight yet?

**Soldier II**

Comrade, what are you doing?

Are you talking in your sleep?

**Soldier I**

The first rays of dawn appear.

**Soldier II**

Come on, wake up quickly.

**Soldier I**

I didn't sleep all night.

**Soldier II**

Come on, wake up quickly,  
we must be on guard.

**Soldier I**

Love be cursed...

And Poppea, and Nero,  
and Rome, and the militia.

I never can be idle

for just one day, just one hour.

Seine Wächter schlafen fest.  
Lügnerische Poppea.  
Hältst du so die Versprechen,  
mit denen du mein Herz entzündetest?  
Ist das deine Treue? O Gott!  
Und ich, Otho, bin dir gefolgt  
und habe dich begehrt  
ich habe dir gedient, dich angebetet.  
Um dein Herz zu erweichen,  
benetzte ich mein Flehen mit Tränen.  
Meinen Verstand brachte  
ich dir zuliebe zum Opfer.  
Schließlich versprachst du mir,  
ich fände an deiner schönen Brust  
die Seligkeit der Liebe.  
Und ich säte leichtgläubig  
die Saat der Hoffnung aus.  
Doch der Himmel verschwor sich gegen mich...

## Szene 2

**Soldat I**

Wer redet da?

**Otho**

Sturm vernichtete mir die Ernte.

**Soldat I**

Wer ist das?

**Soldat II**

Kamerad!

**Soldat I**

Ach je, noch immer nicht Tag?

**Soldat II**

Was ist?

Redest du im Schlaf?

**Soldat I**

Der Morgen fängt an zu dämmern.

**Soldat II**

Los! Mach, dass du wach wirst!

**Soldat I**

Hab die ganze Nacht kein Auge zugetan.

**Soldat II**

Los! Mach,  
dass du wach wirst!

**Soldat I**

Verflucht seien Amor...

Poppea, Nero,  
Rom und der Militärdienst.

Nicht eine Stunde, nicht einen Tag lang  
kann ich dem Müßiggang frönen.

**Soldato II**

La nostra imperatrice  
 stilla sé stessa in pianti,  
 e Neron per Poppea la vilipende;  
 l'Armenia si ribella,  
 ed egli non ci pensa.  
 La Pannonia dà all'armi,  
 ed ei se ne ride,  
 così, per quant'io veggio,  
 l'impero se ne va di male in peggio.

**Soldato I**

Di' pur che il prence nostro ruba a tutti  
 per donar ad alcuni;  
 l'innocenza va afflitta  
 e i scellerati stan sempre a man dritta.

**Soldato II**

Sol del pedante Seneca si fida.

**Soldato I**

Di quel vecchion rapace?

**Soldato II**

Di quel volpon sagace!

**Soldato I**

Di quel reo cortigiano  
 che fonda il suo guadagno  
 sul tradire il compagno!

**Soldato II**

Di quell'empio architetto  
 che si fa casa sul sepolcro altrui.

**Soldato I**

Non ridire ad alcun quel che diciamo.  
 Nel fidarti va scaltro;  
 se gl'occhi non si fidan l'un dell'altro  
 e però nel guardar van sempre insieme.

**Soldato I e Soldato II**

Impariamo dagl'occhi,  
 a non trattar da sciocchi.

**Soldato I**

Ma, già s'imbianca l'alba, e vien il dì.

**Soldato I e Soldato II**

Taciam, Neron è qui.

**Scena terza****Poppea**

Signor, deh non partire,  
 sostien, che queste braccia  
 ti circondino il collo,  
 come le tue bellezze  
 circondano il cor mio.

**Soldat II**

Notre Impératrice  
 ne cesse de pleurer  
 et Néron l'humilie avec Poppée.  
 L'Arménie se rebelle  
 et il n'y pense même pas.  
 La Pannonie prend les armes  
 et il s'en moque.  
 À ce que je vois,  
 l'Empire va de mal en pire.

**Soldat I**

Dis aussi que notre Prince nous vole tous,  
 pour donner à quelques-uns.  
 L'innocence est bafouée,  
 et les scélérats en tirent toujours profit.

**Soldat II**

Il n'a confiance qu'en ce pédant Sénèque.

**Soldat I**

Ce vieux rapace.

**Soldat II**

Ce renard rusé.

**Soldat I**

Ce vil courtisan  
 qui s'enrichit  
 en trahissant ses compagnons.

**Soldat II**

Cet architecte impie qui construit sa maison  
 sur le tombeau d'autrui.

**Soldat I**

Ne répète pas ce que nous disons.  
 Ne fais confiance à personne.  
 Même si les yeux ne se fient pas l'un à l'autre,  
 ils regardent pourtant toujours ensemble.

**Soldat I et Soldat II**

Apprenons de nos yeux  
 à ne pas agir comme des imbéciles.

**Soldat I**

Mais l'aube blanchit déjà et le jour vient.

**Soldat I et Soldat II**

Taisons-nous. Néron est là.

**Scène 3****Poppée**

Seigneur, de grâce, ne pars pas.  
 Laisse mes bras  
 entourer ton cou,  
 comme tes charmes  
 enserrant mon cœur.

**Soldier II**

Our Empress  
never stops crying  
and Nero humiliates her with Poppea.  
Armenia is in rebellion  
and he gives it no thought.  
Pannonia takes up arms  
and he doesn't care.  
As far as I can see, the Empire  
is going from bad to worse.

**Soldier I**

Say also that our Prince robs  
all of us, to reward the few.  
Innocence is ridiculed,  
and the villains always take advantage.

**Soldier II**

He only trusts that pedantic Seneca.

**Soldier I**

That old bird of prey.

**Soldier II**

That sly fox.

**Soldier I**

That vile courtier  
who enriches himself  
by betraying his friends.

**Soldier II**

That immoral architect who builds  
his house on the graves of others.

**Soldier I**

Don't repeat what we've said.  
Don't trust anyone.  
Even if the eyes may mistrust each other,  
they always look in the same direction.

**Soldier I and Soldier II**

Let's learn from our eyes  
and not act like fools.

**Soldier I**

But it is already dawn and day is breaking.

**Soldier I and Soldier II**

Let's keep quiet. Nero is here.

**Scene 3****Poppea**

Lord, please don't leave.  
Let my arms  
embrace your neck,  
just like your charms embrace  
my heart.

**Soldat II**

Unsere Kaiserin  
zerfließt in Tränen,  
und Nero erniedrigt sie wegen Poppea.  
Hinten in Armenien ist Aufruhr,  
und er kümmert sich nicht darum.  
Pannonien greift zu den Waffen,  
und er lacht bloß darüber.  
Soweit ich sehen kann,  
geht es dem Imperium immer schlechter.

**Soldat I**

Sag ruhig, dass unser Fürst alle bestiehlt,  
um einige wenige reich zu beschenken.  
Wer unschuldig ist, muss leiden,  
während die Verbrecher bevorzugt werden.

**Soldat II**

Nur auf den Pedanten Seneca hört er.

**Soldat I**

Auf den raffgierigen Alten?

**Soldat II**

Der durchtriebene Fuchs!

**Soldat I**

Der Schleimer  
wird reich,  
indem er seine Freunde verrät.

**Soldat II**

Der Schuft baut sich sein Haus  
auf dem Grab der anderen.

**Soldat I**

Sag niemandem weiter, was wir hier reden!  
Trau keinem, sei schlau!  
Ein Auge traut dem anderen nicht,  
obwohl sie immer zu zweit schauen.

**Soldat I und Soldat II**

Machen wir's den Augen nach,  
seien wir keine Dummköpfe!

**Soldat I**

Es wird schon hell, bald ist es Tag!

**Soldat I und Soldat II**

Seien wir still, Nero kommt.

**Szene 3****Poppea**

Herr... geh noch nicht!  
Lass meine Arme  
deinen Hals umfassen,  
so wie deine Reize  
mein Herz.

**Nerone**

Poppea, lascia ch'io parta.

**Poppea**

Non partir, signor, deh non partire.  
Appena spunta l'alba, e tu che sei  
l'incarnato mio sole,  
la mia palpabil luce,  
e l'amoroso di della mia vita,  
vuoi sì repente far da me partita?  
Deh  
non dir di partire  
che di voce sì amara a un solo accento,  
ahi perir,  
ahi spirar quest'alma io sento.

**Nerone**

La nobiltà de' nascimenti tuoi  
non permette che Roma  
sappia che siamo uniti,  
in sin ch'Ottavia...

**Poppea**

In sin che...

**Nerone**

In sin ch'Ottavia non rimane esclusa...

**Poppea**

Non rimane...

**Nerone**

In sin ch'Ottavia  
non rimane esclusa col ripudio da me.

**Poppea**

Vanne ben mio...

**Nerone**

In un sospir che vien  
dal profondo del sen,  
includo un bacio, o cara,  
ed un addio:  
si rivedrem ben tosto, idolo mio.

**Poppea**

Signor, sempre mi vedi,  
anzi mai non mi vedi.  
Perché s'è ver, che nel tuo cor io sia,  
entro al tuo sen celata,  
non posso da' tuoi lumi esser mirata.

**Nerone**

Adorati miei rai,  
deh restatevi omai!  
Rimanti, o mia Poppea,  
cor, vezzo, e luce mia.

**Poppea**

Deh non dir di partire,

**Néron**

Poppée, laisse-moi partir.

**Poppée**

Ne pars pas, Seigneur, de grâce.  
À peine l'aube pointe-t-elle,  
que toi, l'incarnation de mon soleil,  
ma lumière palpable,  
le jour amoureux de ma vie,  
tu veux déjà me quitter?  
De grâce,  
ne dis pas que tu pars,  
car ces mots sont si amers  
que j'en meurs, hélas,  
que je sens mon âme expirer.

**Néron**

La noblesse de ta naissance  
ne permet pas que Rome sache  
que nous sommes amants,  
tant qu'Octavie...

**Poppée**

Tant que?

**Néron**

Tant qu'Octavie ne sera pas...

**Poppée**

Ne sera pas?

**Néron**

Tant que je n'aurai pas répudié  
Octavie.

**Poppée**

Va, mon amour, va.

**Néron**

Dans ce soupir qui vient  
du plus profond de mon cœur,  
je glisse pour toi un baiser, très chère,  
et un adieu aussi.  
Nous nous reverrons bientôt, mon amour.

**Poppée**

Seigneur, toujours tu me vois,  
et pourtant tu ne me vois jamais.  
Car s'il est vrai que je suis dans ton cœur,  
cachée dans ta poitrine,  
tes yeux ne peuvent pas me voir.

**Néron**

Oh, mes yeux adorés,  
restez avec moi.  
Reste, ma Poppée,  
mon cœur, ma beauté et ma lumière.

**Poppée**

De grâce, ne dis pas que tu pars,

**Nero**

Poppea, let me leave.

**Poppea**

Don't leave, my lord, please.  
No sooner has dawn broken,  
and you, the incarnation of my sun,  
my palpable light,  
the loving day of my life,  
you already want to leave me?  
Please,  
don't say you're leaving,  
for these words are so bitter.  
I feel like dying, alas,  
I feel my soul expiring.

**Nero**

Your noble birth  
doesn't permit Rome  
to know we are lovers,  
until Octavia...

**Poppea**

Until?

**Nero**

Until Octavia is not...

**Poppea**

Is not?

**Nero**

Until I've renounced  
Octavia.

**Poppea**

Go, my love, go.

**Nero**

In this sigh that comes  
from the depths of my heart,  
I slip you a kiss, my dearest,  
and a farewell too.  
We'll meet again soon, my love.

**Poppea**

Lord, you always see me,  
and yet you never see me.  
For if it's true that I'm in your  
heart, hidden within your breast,  
your eyes cannot see me.

**Nero**

Oh, my beloved eyes,  
stay with me.  
Stay, my Poppea, my heart,  
my beauty and my light.

**Poppea**

Please, don't say you're leaving,

**Nero**

Poppea, lass mich gehen.

**Poppea**

Nein, geh noch nicht, bitte.  
Der Morgen graut kaum,  
und du bist meine lebendige Sonne.  
Zum Greifen nah,  
scheinst du meinem Leben als Liebestag.  
Und du willst so rasch fort von mir?  
Bitte,  
sprich nicht von Abschied.  
Dieses bittere Wort  
bedeutet Verderben:  
Ich vergehe.

**Nero**

Wegen deiner vornehmen Herkunft  
darf Rom nicht  
von unserer Verbindung erfahren.  
Nicht, solange Octavia ...

**Poppea**

So lange ...?

**Nero**

Solange Octavia nicht weg ist ...

**Poppea**

Nicht weg ist ...?

**Nero**

Solange Octavia nicht von mir  
in die Verbannung geschickt ist.

**Poppea**

Geh nur, mein Geliebter.

**Nero**

Mit einem Seufzer,  
der aus der Tiefe meiner Brust aufsteigt,  
verbinde ich einen Kuss,  
Geliebte, und ein Lebewohl.  
Wir sehen uns bald wieder, meine Angebetete.

**Poppea**

Herr, immer siehst du mich,  
und siehst mich doch nicht.  
Denn bin ich wirklich  
in deinem Herzen,  
können mich deine Augen nicht sehen.

**Nero**

Angebetete Augen,  
wendet euch nicht ab von mir.  
Bleib, meine Poppea.  
Mein Herz, meine Schöne, mein Licht.

**Poppea**

Sprich nicht von Abschied.

che di voce si amara a un solo accento  
ahi perir, ahi mancar quest'alma io sento.

**Nerone**

Non temer,  
tu stai meco a tutte l'ore,  
splendor negl'occhi,  
e deità nel core.

**Poppea**

Tornerai?

**Nerone**

Se ben io vo  
pur teco io sto.

**Poppea**

Tornerai?

**Nerone**

Il cor dalle tue stelle  
mai non si disvelle.

**Poppea**

Tornerai?

**Nerone**

Io non posso da te viver disgiunto  
se non si smembra la unità del punto.

**Poppea**

Tornerai?  
Quando?

**Nerone**

Tornerò.  
Ben tosto.

**Poppea**

Ben tosto, me 'l prometti?

**Nerone**

Te 'l giuro.

**Poppea**

E me l'osserverei?

**Nerone**

E s'a te non verrò, tu a me verrai.

**Poppea**

A dio, Nerone, a dio.

**Nerone**

A dio, Poppea, a dio.

#### Scena quarta

**Arnalta**

Ahi figlia, voglia il cielo,  
che questi abbracciamenti  
non sian un giorno i precipizi tuoi.

car ces mots sont si amers.

Je meurs, hélas, je sens mon âme expirer.

**Néron**

Ne crains rien,  
tu es avec moi à chaque instant,  
splendeur pour mes yeux  
et déesse dans mon cœur.

**Poppée**

Tu reviendras?

**Néron**

Même si je m'en vais,  
je demeure avec toi.

**Poppée**

Tu reviendras?

**Néron**

Mon cœur ne pourra jamais  
se détacher de tes yeux.

**Poppée**

Tu reviendras?

**Néron**

Je ne peux pas vivre séparé de toi,  
pas plus que ne le peut l'unité du point.

**Poppée**

Tu reviendras?  
Quand reviendras-tu?

**Néron**

Je reviendrai  
très bientôt!

**Poppée**

Très bientôt. Tu me le promets?

**Néron**

Je te le jure!

**Poppée**

Tu tiendras parole?

**Néron**

Si je ne viens pas à toi, tu viendras à moi.

**Poppée**

Adieu, Néron.

**Néron**

Adieu, Poppée.

#### Scène 4

**Arnalta**

Ah, ma fille! Plaise au ciel  
que ces étreintes  
ne causent pas ta perte.



for these words are so bitter.  
I feel like dying, alas,

**Nero**

I feel my soul expiring.  
Fear not, you are always with me,  
the splendour of my eyes  
and the goddess of my heart.

**Poppea**

Will you return?

**Nero**

Even if I go away,  
I stay with you always.

**Poppea**

Will you return?

**Nero**

My heart will never be torn  
from your eyes.

**Poppea**

Will you return?

**Nero**

I cannot live far from you,  
no more than the air can from the sky.

**Poppea**

Will you return?  
When?

**Nero**

I'll return  
very soon!

**Poppea**

Very soon. Do you promise?

**Nero**

I promise you!

**Poppea**

Will you keep your word?

**Nero**

If I don't come to you, you will come to me.

**Poppea**

Farewell, Nero.

**Nero**

Farewell, Poppea.

#### Scene 4

**Arnalta**

My daughter!  
May heaven ensure these  
embraces don't bring your downfall.

Dieses bittere Wort bedeutet Verderben:  
Ich sterbe!

**Nero**

Meine Sinne schwinden,  
ich sterbe! Du bist immerzu bei mir.  
Glanz meiner Augen,  
Göttin meines Herzens.

**Poppea**

Kommst du wieder?

**Nero**

Selbst wenn ich gehe,  
bleibe ich bei dir.

**Poppea**

Kommst du wieder?

**Nero**

Nie kann mein Herz sich  
von deinen Augen trennen.

**Poppea**

Kommst du wieder?

**Nero**

Ich kann nicht ohne dich leben.  
So wie man einen Punkt nicht zerlegen kann.

**Poppea**

Kommst du wieder?  
Wann?

**Nero**

Ich komme  
bald wieder.

**Poppea**

Bald? Versprochen?

**Nero**

Ich schwöre es dir.

**Poppea**

Hältst du deinen Schwur auch?

**Nero**

Wenn ich nicht komme, komm du zu mir.

**Poppea**

Lebewohl, Nero.

**Nero**

Lebewohl, Poppea!

#### Szene 4

**Arnalta**

Gebe der Himmel,  
Kind, dass dir  
diese Küsse nicht zum Verhängnis werden!

**Poppea**

No, non temo, no, di noia alcuna.

**Arnalta**

L'imperatrice Ottavia ha penetrati  
di Neron gli amori,  
onde temo e pavento  
ch'ogni giorno, ogni punto  
sia di tua vita il giorno, il punto estremo.

**Poppea**

Per me guerreggia Amor, e la Fortuna.

**Arnalta**

Se Neron t'ama, è mera cortesia,  
s'ei t'abbandona, non te n' puoi dolere.  
Per minor mal ti converrà tacere.

**Poppea**

No, non temo, no, di noia alcuna.

**Arnalta**

Perdi l'onor con dir:  
«Neron mi gode».  
Son inutili i vizi ambiziosi,  
mi piaccion più i peccati fruttuosi.

Con lui tu non puoi mai trattar del pari,  
e se le nozze hai per oggetto e fine,  
mendicando tu vai le tue ruine.

**Poppea**

No, non temo, no, di noia alcuna.

**Arnalta**

A Mira, mira Poppea,  
dove il prato è più ameno  
e diletto, stassi il serpente ascoso.  
Dei casi le vicende son funeste,  
la calma è profezia delle tempeste.

**Poppea**

No, non temo, no, di noia alcuna.  
Per me guerreggia Amor, e la Fortuna.

**Arnalta**

Ben sei pazza, se credi  
che ti possano far contenta e salva  
un garzon cieco ed una donna calva.

**Scena quinta****Ottavia**

Disprezzata regina,  
del monarca romano afflitta moglie,  
che fò, ove son,  
che penso?  
O delle donne miserabil sesso:  
se la natura e 'l cielo

**Poppée**

Non, je ne crains aucun ennui.

**Arnalta**

L'impératrice Octavie a découvert  
les amours de Néron.  
C'est pourquoi  
je crains pour ta vie,  
chaque jour, à chaque instant.

**Poppée**

L'Amour et la Fortune combattent pour moi.

**Arnalta**

Si Néron t'aime, c'est pure courtoisie.  
S'il te quitte, tu ne dois pas t'en plaindre.  
Il vaudra mieux te taire.

**Poppée**

Non, je ne crains aucun ennui.

**Arnalta**

Tu perds ton honneur en disant :  
Néron m'aime.  
Le vice et l'ambition sont vains.  
Je leur préfère les péchés qui rapportent.

Avec lui, tu ne peux jamais traiter en égale.  
Et si tu vises le mariage,  
tu mendies ta propre ruine.

**Poppée**

Non, je ne crains aucun ennui.

**Arnalta**

Regarde, Poppée,  
là où la prairie est la plus sereine  
et la plus agréable,  
se cache le serpent.  
Les inconstances du destin sont funestes.  
Le calme annonce la tempête.

**Poppée**

Non, je ne crains aucun ennui.  
L'Amour et la Fortune combattent pour moi.

**Arnalta**

Tu es bien folle si tu crois  
pouvoir être contentée et sauvée  
par un gamin aveugle et une femme chauve.

**Scène 5****Octavie**

Reine dédaignée...  
Épouse affligée du souverain de Rome...  
Que dois-je faire ? Où en suis-je ?  
Que penser ?  
Ô malheureux sexe féminin...  
La nature et le Ciel

**Poppea**

No, I fear no trouble.

**Arnalta**

Empress Octavia has discovered

Nero's love affair.

That's why

I fear for your life,

every day, at every moment.

**Poppea**

Love and Fortune are fighting for me.

**Arnalta**

If Nero loves you, it's pure gallantry.

If he leaves you, you should not complain.

Better to keep silent.

**Poppea**

No, I fear no trouble.

**Arnalta**

You lose your honour by saying:

Nero loves me.

Vice and ambition are useless.

I prefer the sins that make a profit.

You can never consider him as an equal.

And if you aim for marriage,

you're begging for your own ruin.

**Poppea**

No, I fear no trouble.

**Arnalta**

Look, Poppea, where the meadow  
is most peaceful and most pleasant,  
there hides the snake.

The twists of fate are deadly.

The calm heralds the storm.

No, I fear no trouble.

**Poppea**

No, I fear no trouble.

Love and Fortune are fighting for me.

**Arnalta**

You're crazy if you think

you could be pleased and saved

by a blind boy and a bald woman.

**Scene 5****Octavia**

Scorned queen...

Afflicted wife

of the Roman emperor...

What should I do? Where do I stand?

What should I think?

O wretched female sex...

**Poppea**

Nein, ich fürchte keine Widrigkeit.

**Arnalta**

Kaiserin Octavia ist Neros Liebelei

auf die Spur gekommen.

Deshalb fürchte ich,

dass jeder Tag

dein letzter sein könnte.

**Poppea**

Für mich streiten Amor und Fortuna.

**Arnalta**

Wenn Nero dich liebt, dann ist das nur eine Laune.

Verlässt er dich, kannst du dich nicht beklagen!

Dann musst du schweigen.

**Poppea**

Nein, ich fürchte keine Widrigkeit.

**Arnalta**

Dein Ruf ist ruiniert, wenn du sagst:

Nero ist mein Liebhaber.

Ehrgeizige Laster sind unnötig.

Erfolgreiche Fehler gefallen mir besser.

Du kannst ihm nie von gleich zu gleich begegnen.

Setzt du dir die Heirat zum Ziel,

so bettelst du um dein Verderben.

**Poppea**

Nein, ich fürchte keine Widrigkeit.

**Arnalta**

Sieh doch, Poppea:

Da wo die Wiese am lieblichsten ist,  
versteckt sich die Schlange.

Die Launen des Schicksals bringen Unheil.

Die Ruhe kommt vor dem Sturm.

Nein, ich fürchte keine Widrigkeit.

**Poppea**

Nein, ich fürchte keine Widrigkeit.

Für mich streiten Amor und Fortuna.

**Arnalta**

Du bist verrückt, wenn du glaubst,

Glück und Heil erstreiten dir

ein blinder Knabe und eine kahle Dame.

**Szene 5****Octavia**

Verachtete Königin...

die verschmäht wird, unglückliche

Gemahlin des Kaisers von Rom,

was soll ich tun? Wo bin ich?

Wo denke ich hin?

Frauen! Armseliges Geschlecht!

libere ci produce,  
il matrimonio c'incatenata serve.  
Se concepiamo l'uomo,  
ò delle donne miserabil sesso,  
al nostr'empio tiran  
formiam le membra,  
allattiamo il carnefice crudele  
che ci scarna e ci svena,  
e siam forzate per indegna sorte  
a noi medesme partorir la morte.  
Nerone, empio Nerone,  
marito, o dio, marito  
bestemmiato pur sempre,  
e maledetto dai cordogli miei,  
dove, ohimè, dove sei?  
In braccio di Poppea,  
tu dimori felice e godi, e intanto  
il frequente cader de' pianti miei  
pur va quasi formando  
un diluvio di specchi, in cui tu miri,  
dentro alle tue delizie, i miei martiri.  
Destin, se stai lassù,  
Giove ascoltami tu,  
se per punir Nerone  
fulmini tu non hai,  
d'impotenza t'accuso,  
d'ingiustizia t'incolpo;  
ahi, trapasso tropp'oltre, e me ne pento,  
soppriimo e seppellisco  
in taciturne angosce il mio tormento.

#### **Nutrice**

Ottavia!

#### **Ottavia**

O ciel, deh, l'ira tua s'estingua,  
non provi i tuoi rigori il fallo mio...

#### **Nutrice**

Ottavia, o tu dell'universe genti  
unica imperatrice...

#### **Ottavia**

Errò la superficie,  
il fondo è pio,  
innocente fu il cor,  
peccò la lingua.

#### **Nutrice**

Di tua fida nutrice odi gli accenti.  
Se Neron perso ha l'ingegno,  
di Poppea ne' godimenti,  
scegli alcun, che di te degno,  
d'abbracciarti si contenti.  
Se l'ingiuria a Neron tanto diletta,

nous conçoivent libres,  
mais le mariage nous rend esclaves.  
Si nous concevons un homme,  
ô malheureux sexe féminin,  
nous donnons vie au corps  
de notre tyran sans pitié.  
Nous allaitons le bourreau cruel  
qui nous décharne et nous vide de notre sang.  
Et nous sommes contraintes par ce destin indigne  
à fabriquer notre propre mort.  
Néron, infâme Néron !  
Ô dieu !  
Mon époux, toujours injurié  
et maudit par mes chagrins,  
où donc es-tu ?  
Dans les bras de Poppée  
tu te prélasses, heureux.  
Tandis que mes pleurs innombrables  
ressemblent à un déluge de miroirs  
où tu contemples mon martyre  
à travers tes délices.  
Destin, si tu existes,  
Jupiter, écoute-moi.  
Si tu n'as pas d'éclairs  
pour punir Néron,  
je t'accuse d'impuissance,  
je t'incolpe d'injustice.  
Ah, je vais trop loin et je m'en repens.  
Je vais réprimer et enfouir mes plaintes  
dans de sombres angosces.

#### **Nourrice**

Octavie !

#### **Octavie**

Ô ciel ! De grâce, apaise ta colère.  
Ne punis pas mon égarement.

#### **Nourrice**

Octavie, ô toi,  
unique impératrice de l'univers.

#### **Octavie**

J'ai déraisonné en surface,  
mais le fond est pur.  
Mon cœur était innocent,  
c'est ma langue qui a fauté.

#### **Nourrice**

Écoute les paroles de ta fidèle nourrice.  
Si Néron a perdu la raison  
sous les caresses de Poppée,  
choisis quelqu'un, digne de toi,  
qui soit heureux de te serrer dans ses bras.  
Puisque Néron a tant de plaisir à t'injurier,

Nature and heaven have made us free,  
but marriage makes us slaves.  
If we conceive a man,  
O wretched female sex...  
we give life to our own  
ruthless tyrant.  
We suckle the cruel executioner  
who starves us and drains our blood.  
And we are forced by this unworthy fate  
to generate our own death.

Nero, infamous Nero!

O god!

My husband, always reviled  
and cursed by my sorrows,  
where are you?

In Poppea's arms...

you're basking in happiness.

While my countless tears  
resemble a deluge of mirrors

wherein you contemplate my suffering  
through your delights.

Destiny, if you exist,

Jove, hear me.

If you don't have the thunderbolts  
to punish Nero,

I accuse you of impotence,

I blame you for the injustice.

Ah, I go too far and I repent.

I will stifle and bury my resentment  
in dark anguish.

**Nurse**

Octavia!

**Octavia**

O heaven! Please soothe your anger.

Don't punish my transgressions.

**Nurse**

Oh Octavia,

the unique empress of the universe.

**Octavia**

Outwardly I erred,

but inside I am pure.

My heart was innocent,

it was my tongue that sinned.

**Nurse**

Listen to the words of your faithful nurse.

If Nero has lost his mind

in Poppea's caresses,

choose someone worthy of you,

who would be happy to embrace you.

Since Nero takes such pleasure in offending you,

Von Gott und der Natur frei geschaffen,  
legt die Ehe uns

als Sklavinnen in Ketten.

Empfangen wir Frauen einen Knaben,

erwächst uns

ein ruchloser Tyrann:

Wir stillen unseren eigenen Schlächter,

der uns zerfleischt und umbringt.

Vom unwürdigen Schicksal gezwungen,

bringen wir unseren eigenen Mörder hervor.

Nero, du Schuft! Nero!

Nero, o Gott,

Mein Gatte, auf ewig verflucht,

verdammst von meinem Gram.

Wo bist du?

In den Armen Poppeas.

Du bist glücklich.

Du genießt dein Glück.

Währenddessen formt die Sintflut meiner Tränen  
dir einen Spiegel.

So spiegelt dein Vergnügen sich

in meinen Martern.

Schicksal, wenn du mich hörst da oben,

oder du, Jupiter, hör mir gut zu!

Hast du keine Blitze, Nero zu strafen,

dann bist du ohnmächtig oder ungerecht!

Weh, ich ging zu weit

und bereue es.

Ich unterdrücke meine Qualen

und begrabe meine Klagen.

**Amme**

Octavia!

**Octavia**

Himmel, zürne nicht.

Verzeih meine Sünde.

**Amme**

Octavia, einzige Kaiserin

des Weltalls.

**Octavia**

Ich irrte nur äußerlich,

im Grunde bin ich gottesfürchtig.

Das Herz ist rein,

nur die Zunge sündigte.

**Amme**

So höre doch auf das,

was deine treue Amme sagt!

Wenn Nero wegen Poppea

den Verstand verloren hat,

dann such dir jemanden, der deiner würdig ist

und sich über deine Umarmung freut.

abbi piacer tu ancor  
nel far vendetta.

E se pur aspro rimorso  
dell'onor t'arrecca noia,  
fa' riflesso al mio discorso,  
ch'ogni duol ti sarà gioia.

#### Ottavia

Così sozzi argomenti  
non intesi più mai da te, Nutrice!

#### Nutrice

Fa' riflesso al mio discorso,  
ch'ogni duol ti sarà gioia.  
L'infamia sta gl'affronti in sopportarsi,  
e consiste l'onor nel vendicarsi.  
Han poi questo vantaggio  
delle regine gli amorosi errori,  
se li sa l'idiota,  
non li crede,  
se l'astuto li penetra, li tace,  
e 'l peccato taciuto  
e non creduto  
sta segreto e sicuro in ogni parte,  
com'un che parli  
in mezzo un sordo, e un muto.

#### Ottavia

O, mia cara Nutrice:  
la donna assassinata dal marito  
per adultere brame,  
resta oltraggiata sì, ma non infame!  
Per il contrario resta  
lo sposo inonorato,  
se il letto marital li vien macchiato.

#### Nutrice

Chi ti punge nel senso,  
pungilo nell'onore,  
se bene a dirti il vero,  
né pur così sarai ben vendicata;  
nel senso vivo te punge Nerone,  
e in lui sol pungerai l'opinione.  
Fa' riflesso al mio discorso,  
ch'ogni mal,  
ch'ogni duol ti sarà gioia.

#### Ottavia

Se non ci fosse né l'onor, né dio,  
sarei nume a me stessa,  
e i falli miei  
con la mia stessa man castigherei,  
e però lunge dagli errori  
intanto divido il cor  
tra l'innocenza e 'l pianto.

prendi, toi aussi,  
du plaisir à te venger.

Et si l'âpre remords  
de l'honneur t'accable,  
pense à ce que je te dis :  
chacune de tes peines deviendra joie.

#### Octavie

Je n'ai jamais entendu de toi  
d'aussi vils arguments, Nourrice.

#### Nourrice

Pense à ce que je te dis :  
chaque souffrance deviendra joie.  
L'infamie, c'est de supporter les affronts.  
Et l'honneur consiste à se venger.  
Les errances amoureuses des reines  
ont aussi cet avantage :  
si un idiot les apprend,  
il n'y croit pas.  
Si un malin les découvre, il les tait.  
Et la faute cachée,  
à laquelle on ne croit pas,  
reste partout assurément secrète,  
comme lorsqu'on parle  
entre un sourd et un muet.

#### Octavie

Ma chère nourrice,  
la femme assassinée  
par les amours adultères de son mari  
est trompée, certes, mais non avilie.  
À l'inverse,  
le mari est déshonoré  
si son lit nuptial est entaché.

#### Nourrice

Si quelqu'un blesse ton âme,  
blesse-le dans son honneur.  
Mais à dire vrai, même ainsi  
tu ne seras pas bien vengée.  
Néron te blesse au cœur,  
et tu ne blesseras en lui que sa réputation.  
Pense à ce que je te dis :  
chaque souffrance,  
chaque peine deviendra joie.

#### Octavie

S'il n'existait ni honneur, ni dieu,  
je serais ma propre déesse,  
et je châtierais mes manquements  
de ma propre main.  
Pourtant, loin de toute faute,  
mon cœur est partagé  
entre l'innocence et les pleurs.

take pleasure  
in your revenge.

And if bitter remorse troubles  
your honour and burdens you,  
consider my words:  
each of your sorrows will become joy.

#### **Octavia**

I've never heard such  
vile arguments from you, Nurse.

#### **Nurse**

Consider my words:  
each torment will become joy.  
Infamy is enduring affronts.  
And honour consists in taking revenge.  
The amorous wanderings of queens  
also have this advantage:  
if a fool hears them,  
he won't believe it.  
If a wise man discovers them, he'll keep silent.  
And the hidden sin  
that is not believed  
remains a secret to all,  
just like a conversation  
between someone deaf and someone mute.

#### **Octavia**

My dear nurse, the woman slain  
by her husband's adultery  
is certainly betrayed,  
but not debased.  
The husband is dishonoured  
if his marriage bed  
is defiled.

#### **Nurse**

If someone wounds your spirit,  
wound his honour.  
But in truth, even that way  
you won't be well avenged.  
Nero wounds your heart,  
and you'll only hurt his reputation.  
Consider my words:  
every suffering,  
every pain will become joy.

#### **Octavia**

If there were no honour, no god,  
I would be my own goddess,  
and I would punish my failings  
with my own hand.  
Yet, far from any fault,  
my heart is torn  
between innocence and tears.

Wenn es Nero so viel Spaß macht, dich zu  
beleidigen, dann übe vergnügliche Rache.

Selbst wenn Schuldgefühle  
dein Gewissen plagen:  
Denk an meine Worte,  
dann wird jeder Schmerz dir zur Freude.

#### **Octavia**

So unanständig habe ich dich  
noch nie reden hören, Amme.

#### **Amme**

Denk an meine Worte,  
dann wird jeder Schmerz dir zur Freude.  
Schändlich ist es, Beleidigungen zu ertragen.  
Ehrenvoll ist es, sich zu rächen.  
Die Liebeswirren von Königinnen  
haben auch einen Vorteil:  
Wenn ein Dummkopf davon hört,  
glaubt er sie nicht.  
Wenn ein Schlauser sie entdeckt, verschweigt er sie.  
Und ein verborgener Fehltritt,  
den niemand glaubt,  
bleibt ein sicher gehütetes Geheimnis,  
so wie wenn ein Tauber  
mit einem Stummen spricht.

#### **Octavia**

Nein, liebe Amme, widerfährt einer Frau  
der Ehebruch des Gatten,  
ist sie betrogen,  
aber trotzdem nicht ehrlos.  
Umgekehrt  
wird der Gatte entehrt,  
wenn sein Ehebett besudelt wird.

#### **Amme**

Verletzt jemand deine Gefühle,  
so verletze seine Ehre.  
So wahr meine Worte sind,  
so unvollständig wäre deine Rache.  
Nero verletzt dein lebendiges Gefühl  
und du verletzt nur sein Ansehen.  
Denk nach über meine Worte,  
und jeder Schmerz  
wird dir zur Freude!

#### **Octavia**

Gäbe es keine Ehre und keinen Gott,  
als Göttin strafe ich  
meine Sünden an mir selbst.  
Doch ich bin weit entfernt  
von jedem Fehltritt.  
Mein Herz ist geteilt  
zwischen Unschuld und Klagen.

## Scena sesta

### Seneca

Ecco la sconsolata donna,  
assunta all'impero  
per patir il servaggio:  
o gloriosa del mondo imperatrice,  
sovra i titoli eccelsi  
degl'insigni avi tuoi cospicua e grande,  
la vanità del pianto  
degl'occhi imperiali è ufficio indegno.  
Ringrazia la Fortuna,  
che con i colpi suoi  
ti cresce gl'ornamenti.

La cote non percossa  
non può mandar faville;  
tu dal destin colpita  
produci a te medesima alti splendori  
di vigor, di forza,  
glorie maggiori assai, che la bellezza.

### Ottavia

Tu mi vai promettendo  
balsamo dal veleno,  
e glorie da' tormenti.  
Scusami, questi son, Seneca mio,  
detti di prospettiva, vanità speciose,  
studiati artifici,  
inutili rimedi agl'infelici.

### Valletto

Madama, con tua pace,  
io vo' sfogar la stizza, che mi move  
il filosofo astuto,  
il gabba Giove.  
M'accende pure a sdegno,  
questo miniator di bei concetti.  
Non posso star al segno,  
mentre egli incanta altrui  
con aurei detti.  
Queste del suo cervel mere invenzioni,  
le vende per misteri  
e son canzoni!  
Madama, s'ei... sternuta o s'ei sbadiglia...  
presume d'insegnar cose morali,  
e tanto l'assottiglia,  
che moverebbe il riso a' miei stivali.  
Scaltra filosofia dov'ella regna,  
sempre al contrario fa  
di quel ch'insegna.  
Fonda sempre il pedante  
su l'ignoranza d'altri il suo guadagno,  
e accorto argomentante  
non ha Giove per dio,

## Scène 6

### Sénèque

Voici la Dame inconsolable  
qui est montée sur le trône  
pour en subir l'esclavage.  
Ô glorieuse Impératrice du monde,  
tu dépasses en grandeur  
l'excellence de tes éminents ancêtres.  
Les pleurs de tes yeux impériaux  
sont vains et indignes de toi.  
Remercie la Fortune qui,  
par ses coups,  
augmente tes attraits.

La pierre non frappée  
ne peut produire d'étincelles.  
Touchée par le destin,  
tu engendres pour toi-même  
de grandes qualités de force et de fermeté,  
des gloires bien supérieures à la beauté.

### Octavie

Tu me promets  
un baume tiré du venin,  
et une gloire issue de mes tourments.  
Excuse-moi, mon cher Sénèque,  
tout cela n'est que vanité spécieuse,  
vue de l'esprit  
et remède inutile aux malheureux.

### Valet

Madame, avec ta permission,  
je veux dire la colère que suscite en moi  
ce philosophe rusé,  
ce faux Jupiter.  
Je m'enflamme d'indignation  
contre ce miniaturiste des belles idées.  
Je ne peux pas me taire  
tandis qu'il charme les autres  
par des paroles dorées.  
Ces inventions de son esprit,  
il les vend pour des mystères.  
Mais ce ne sont que des chansons.  
Madame, qu'il éternue ou qu'il baille,  
il prétend nous enseigner la morale,  
et il cherche tant la finesse,  
que même mes bottes en riraient.  
Partout où règne cette habile philosophie,  
elle fait toujours le contraire  
de ce qu'elle enseigne.  
Le pédant tire parti  
de l'ignorance des autres.  
Ce beau parleur avisé  
ne tient pas Jupiter pour dieu,



## Scene 6

### Seneca

Here is the inconsolable Lady  
who ascended the throne  
only to be enslaved by it.  
O glorious Empress of the world,  
you greatness surpasses  
the excellence of your illustrious ancestors.  
The tears in your imperial eyes  
are useless and unworthy of you.  
Give thanks to Fortune  
that exalts your charms  
with its blows.

The stone that hasn't been struck  
cannot produce sparks.  
Struck by fate,  
you generate for yourself  
great qualities of strength and fortitude,  
glories far superior to beauty.

### Octavia

You promise me  
a balm made from  
poison, and glory for my torments.  
Pardon me, my dear Seneca,  
all that is vain conceit,  
clever artifice,  
and a useless remedy for the unhappy.

### Valet

Madam, with your permission,  
I want to vent the anger  
that this cunning philosopher,  
this false Jove, arouses in me.  
I'm burning with outrage  
against this miniaturist of fine concepts.  
I can't keep quiet  
while he beguiles others  
with golden words.  
He sells these inventions  
of his mind as mysteries.  
But they are utter nonsense.  
Madam, whether he sneezes or yawns,  
he claims to teach us morality,  
and he says it with such delicacy,  
that even my boots would laugh.  
Wherever this artful philosophy reigns,  
it always does the opposite  
of what it teaches.  
The pedant profits  
from the ignorance of others.  
This shrewd orator  
doesn't consider Jove a god,

## Szene 6

### Seneca

Seht her, wie untröstlich diese Dame ist.  
Zur Kaiserwürde stieg sie auf,  
um zur Knechtschaft erniedrigt zu werden.  
Ruhmreiche Kaiserin,  
du übertriffst deine illustren Ahnen  
an Ansehen und Größe.  
Eitle Tränen zu vergießen,  
ist deiner kaiserlichen Augen unwürdig.  
Danke Fortuna.  
Mit ihren Schlägen  
mehrt sie deinen Ruhm.

Den Schleifstein muss man wetzen,  
damit er Funken schlägt.  
Vom Schicksal wirst du geprüft.  
Verschaff dir selbst  
den hohen Glanz von Tugend und Kraft.  
Dieser Ruhm überstrahlt die Schönheit bei weitem.

### Octavia

Du willst mir einreden,  
Gift sei Balsam  
und Marter sei Ruhm?  
Verzeih mir, Seneca,  
das sind trügerische Eitelkeiten.  
Solch spitzfindige Rezepte  
nützen den Unglücklichen nichts.

### Diener

Gnädige Frau, mit Verlaub:  
Ich muss meiner Wut Luft machen  
gegen den neunmalklugen Philosophen,  
gegen den falschen Jupiter!  
Er bringt mich zum Kochen,  
dieser Tüftler mit seinen hübschen Lehren.  
Ich kann nicht an mich halten,  
wenn er goldene Reden verzapft  
und die Leute einseift.  
Er verkauft Hirngespinnste,  
als seien sie Mysterien.  
Das sind doch nur Kanzonetten.  
Gnädige Frau, selbst wenn er niest  
oder gähnt, glaubt er, er predige Moral.  
Das lässt ihn so sehr zum Winzling schrumpfen,  
dass er meine Stiefel zum Lachen bringen könnte.  
Überall, wo diese gewandte  
Philosophie sich durchsetzt,  
steht sie immer im Gegensatz zu ihrer Lehre.  
Dieser Pedant nutzt  
die Unwissenheit der anderen aus.  
Für diesen schlaunen Redner  
ist Jupiter kein Gott,

ma per compagno,  
e le regole sue di modo intrica,  
ch'al fin neanch'egli sa ciò,  
ch'ei si dica.

#### **Ottavia**

Neron tenta il ripudio  
della persona mia per isposar Poppea.  
Si divertisca,  
se divertir si può  
sì indegno esempio.  
Tu per me prega  
il popol e 'l senato,  
ch'io mi riduco,  
a porger voti al tempio.

#### **Valletto**

Se tu non dài soccorso  
alla nostra regina,  
in fede mia, che vo' accenderti il foco,  
e nella toga, e nella libreria.

### **Scena settima**

#### **Seneca**

Le porpore regali e imperatrici,  
d'acute spine e triboli conteste,  
sotto forma di veste  
sono il martirio a' precipi infelici;  
le corone eminenti  
servono solo a indiademar tormenti.  
Delle regie grandezze  
si veggono le pompe e gli splendori,  
ma stan sempre invisibili i dolori.

### **Scena nona**

#### **Nerone**

Son risoluto insomma  
o Seneca, o maestro,  
di rimuovere Ottavia  
dal posto di consorte,  
e di sposar Poppea.

#### **Seneca**

Signor, nel fondo della maggior dolcezza  
spesso giace nascosto il pentimento.  
Consigliar scellerato è 'l sentimento,  
ch'odia le leggi, e la ragion disprezza.

#### **Nerone**

La legge è per chi serve,  
e se vogl'io, posso abolir l'antica  
e indur le nove;  
è partito l'impero,

mais pour compagnon,  
et ses règles sont si compliquées  
qu'à la fin il ne sait plus lui-même  
ce qu'il dit.

#### **Octavie**

Néron veut me répudier  
pour épouser Poppée.  
Qu'il s'amuse,  
si on peut s'amuser  
aussi indignement.  
Toi, prie pour moi,  
et que le peuple et le Sénat prient,  
car j'en suis réduite à porter  
des offrandes au temple.

#### **Valet**

Si tu n'apportes pas d'aide  
à notre souveraine,  
je t'assure que je mettrai le feu  
à ta barbe et à ta bibliothèque.

### **Scène 7**

#### **Sénèque**

La pourpre royale et la grandeur  
sont des vêtements d'épines  
et de douloureuses tentations,  
le martyre des princes malheureux.  
L'éminente couronne ne sert  
qu'à couronner les tourments.  
On voit la pompe et la splendeur  
de la grandeur royale,  
mais les souffrances restent invisibles.

### **Scène 9**

#### **Néron**

Je suis enfin résolu,  
Sénèque, mon maître,  
à répudier Octavie  
de son rang d'épouse,  
pour épouser Poppée.

#### **Sénèque**

Seigneur, au fond de la plus grande douceur,  
souvent le repentir se cache.  
Les sentiments sont de mauvais conseillers  
car ils haïssent les lois et méprisent la raison.

#### **Néron**

La loi est faite pour les serviteurs,  
et si je veux, je peux abolir l'ancienne  
et en promulguer une nouvelle.  
L'univers est divisé

but rather a companion,  
and his rules are so complicated  
that even he doesn't know  
what he's saying in the end.

#### **Octavia**

Nero wants to reject me  
to marry Poppea.  
Let him enjoy himself,  
if such shameful enjoyment  
can be had.  
You, pray for me,  
and may the people and Senate pray too,  
for all I can do is bring  
offerings to the temple.

#### **Valet**

If you don't help  
our sovereign,  
I swear I will set fire  
to your beard and to your library.

### **Scene 7**

#### **Seneca**

The royal purple and its grandeur  
are garments of thorns  
and painful temptations, the torment  
of unhappy princes.  
The eminent crown only serves  
to enthrone their suffering.  
The pomp and splendour  
of royal grandeur can be seen,  
but the suffering remains invisible.

### **Scene 9**

#### **Nero**

I am resolved at last,  
Seneca, my master,  
to remove Octavia  
from her position as consort,  
in order to marry Poppea.

#### **Seneca**

Lord, beneath the sweetest tenderness,  
repentance often lies hidden.  
Feelings are bad counsellors,  
for they hate laws and despise reason.

#### **Nero**

The law is made for servants,  
and if I want, I can abolish old laws  
and make new ones.  
The universe is divided

sondern ein Kollege,  
und seine Regeln sind so kompliziert,  
dass er am Ende selbst nicht mehr weiß,  
was er sagt.

#### **Octavia**

Nero will mich verstoßen,  
um Poppea zu heiraten.  
Er soll sein Vergnügen haben  
wenn ihn solch nichtswürdiges  
Benehmen vergnügt.  
Setze du dich beim Volk  
und beim Senat für mich ein!  
Ich gehe in den Tempel,  
Opfergaben darbringen.

#### **Diener**

Wenn du unserer Königin  
nicht beistehst,  
glaub mir, dann lege ich Feuer  
an deinen Bart und deine Bücher.

### **Szene 7**

#### **Seneca**

Der Purpur von Königen und Kaisern  
birgt spitze Dornen und Drangsal.  
So werden die Martern  
unglücklicher Fürsten bemäntelt.  
Hehre Kronen dienen allein dazu,  
ihre Qualen zu bekränzen.  
Von königlicher Herrlichkeit  
sieht man den Prunk und den Glanz.  
Doch die Schmerzen bleiben stets unsichtbar

### **Szene 9**

#### **Nero**

Seneca,  
ich werde Octavia  
als Gattin  
verstoßen  
und Poppea heiraten.

#### **Seneca**

Herr, da wo es am süßesten ist,  
lauert oft verborgen die Reue.  
Gefühle sind schlechte Ratgeber,  
hassen die Gesetze und verachten die Vernunft.

#### **Nero**

Gesetze sind für Knechte.  
Wenn ich will, kann ich die alten abschaffen  
und neue erlassen.  
Die Herrschaft ist aufgeteilt:

è 'l ciel di Giove,  
ma del mondo terren lo scettro è mio.

**Seneca**

A Sregolato voler non è volere,  
ma (dirò con tua pace) egli è furore.

**Nerone**

La ragione è misura rigorosa  
per chi ubbidisce  
e non per chi comanda.

**Seneca**

Anzi l'irragionevole comando  
distrugge l'ubbidienza.

**Nerone**

Lascia i discorsi,  
io voglio a modo mio.

**Seneca**

Non irritar il popolo e 'l senato.

**Nerone**

Del senato e del popolo non curo.

**Seneca**

Cura almeno te stesso, e la tua fama.

**Nerone**

Trarrò la lingua  
a chi vorrà biasmarmi.

**Seneca**

Più muti che farai,  
più parleranno.

**Nerone**

Ottavia è infrigidata ed infeconda.

**Seneca**

Chi ragione non ha,  
cerca pretesti.

**Nerone**

A chi può ciò che vuol,  
ragion non manca.

**Seneca**

Manca la sicurezza all'opre ingiuste.

**Nerone**

Sarà sempre più giusto il più potente.

**Seneca**

Ma chi non sa regnar  
sempre può meno.

**Nerone**

La forza è legge in pace...  
...e spada in guerra...

et le Ciel est à Jupiter.

Mais le sceptre du monde terrestre est à moi.

**Sénèque**

Vouloir sans avoir de règle n'est pas vouloir,  
c'est, dirai-je avec ta permission, de la folie.

**Néron**

La raison est une mesure rigoureuse  
pour celui qui obéit  
et non pour celui qui commande.

**Sénèque**

Mais l'ordre déraisonnable  
détruit l'obéissance.

**Néron**

Laisse tomber les discours,  
je veux faire comme bon me semble.

**Sénèque**

N'irrite pas le peuple, ni le Sénat.

**Néron**

Je me moque du Sénat et du peuple.

**Sénèque**

Pense au moins à toi et à ta réputation.

**Néron**

J'arracherai la langue  
à qui voudra me blâmer.

**Sénèque**

Plus tu les feras taire,  
plus ils parleront.

**Néron**

Octavie est frigide et stérile.

**Sénèque**

Celui qui n'a pas de bonne raison  
cherche des prétextes.

**Néron**

À celui qui peut ce qu'il veut,  
les raisons ne manquent pas.

**Sénèque**

Il manque la conviction aux injustices.

**Néron**

Le plus puissant sera toujours le plus juste.

**Sénèque**

Mais celui qui ne sait pas régner  
perdra son pouvoir.

**Néron**

La force fait loi en temps de paix,  
et l'épée en temps de guerre.

and Heaven belongs to Jove.  
But the sceptre of the earthly world is mine.

**Seneca**

Wanting without rule is not wanting,  
with your permission, I'll call it madness.

**Nero**

Reason is a rigorous measure  
for those who obey  
but not for those who command.

**Seneca**

But unreasonable rule  
destroys obedience.

**Nero**

Forget the speeches,  
I want to do as I please.

**Seneca**

Don't irritate the people or the Senate.

**Nero**

I don't care about the Senate or the people.

**Seneca**

At least think of yourself and your reputation.

**Nero**

I'll rip out the tongue  
of anyone who criticizes me.

**Seneca**

The more you silence them,  
the more they will talk.

**Nero**

Octavia is frigid and barren.

**Seneca**

Those who have no good reason  
search for pretexts.

**Nero**

Those who do what they want  
don't lack for reasons.

**Seneca**

Their injustices lack conviction.

**Nero**

The most powerful will always be the most just.

**Seneca**

But those who don't know how to rule  
will lose their power.

**Nero**

Force is the law in peacetime,  
and the sword in wartime.

Im Himmel regiert Jupiter.  
Doch auf Erden gehört das Zepter mir.

**Seneca**

Regelloses Wollen ist kein Wollen,  
sondern, mit Verlaub gesagt, Raserei.

**Nero**

Vernunft ist ein strenges Maß  
für den, der gehorchen muss,  
nicht für den, der befiehlt.

**Seneca**

Im Gegenteil: Unvernünftige Befehle  
zerstören den Gehorsam.

**Nero**

Lass das Gerede.  
Ich tue, was ich will.

**Seneca**

Reize das Volk und den Senat nicht.

**Nero**

Das Volk und der Senat sind mir egal.

**Seneca**

Aber dein Ansehen sollte dir nicht egal sein.

**Nero**

Den Schandmäulern reiße ich  
die Zunge raus.

**Seneca**

Je mehr du zum Verstummen bringst,  
desto mehr Gerede wird es geben.

**Nero**

Octavia ist frigide und unfruchtbar.

**Seneca**

Wer keine Vernunftgründe hat,  
der sucht sich Vorwände.

**Nero**

Wer tun kann, was er will,  
der hat genügend Gründe.

**Seneca**

Ungerechtigkeit schafft Unsicherheit.

**Nero**

Recht hat, wer am mächtigsten ist.

**Seneca**

Wer nicht regieren kann,  
ist machtlos.

**Nero**

Im Frieden ist die Gewalt das Gesetz,  
und im Krieg das Schwert.

**Seneca**

La forza accende gli odi...  
...e turba il sangue.

**Nerone**

...e bisogno non ha della ragione.

**Seneca**

La ragione regge gl'uomini e gli dèi.

**Nerone**

Tu mi forzi allo sdegno;  
al tuo dispetto,  
e del popol in onta e del senato  
e d'Ottavia, e del cielo, e dell'abisso,  
siansi giuste od ingiuste le mie voglie,  
oggi Poppea sarà mia moglie!

**Seneca**

Siano innocenti i regi  
o s'aggravino sol di colpe illustri;  
s'innocenza si perde,  
perdasi sol per guadagnar i regni,  
che il peccato commesso per aggrandir l'impero  
si assolve da sé stesso;  
ma ch'una femminella abbia possanza  
di condurti agli errori,  
non è colpa di rege  
o semideo:  
è un misfatto plebeo.

**Nerone**

Levamiti dinnanzi, Maestro impertinente,  
Filosofo insolente.

**Seneca**

Il partito peggior sempre sovrasta  
quando la forza alla ragion contrasta.

**Scena decima****Poppea**

Come dolci, signor, come soavi  
riuscirono a te  
la notte andata  
di questa bocca i baci?

**Nerone**

Più cari  
i più mordaci.

**Poppea**

Di questo seno i pomi?

**Nerone**

Mertan le mamme tue  
più dolci nomi.

**Poppea**

Di queste braccia i dolci amplessi?

**Sénèque**

La force augmente les haines  
et elle fait bouillir le sang.

**Néron**

Elle n'a pas besoin de raison.

**Sénèque**

La raison gouverne les hommes et les dieux.

**Néron**

Tu éveillés ma colère!  
Malgré toi et en dépit du peuple,  
du Sénat et d'Octavie,  
du ciel et de l'enfer,  
que mes volontés soient justes ou non,  
aujourd'hui, Poppée deviendra ma femme.

**Sénèque**

Les rois doivent être innocents,  
ou ne commettre que des fautes illustres.  
S'ils perdent l'innocence,  
que ce soit uniquement pour faire des conquêtes,  
car les péchés commis pour agrandir l'empire  
s'absolvent d'eux-mêmes.  
Mais qu'une femme ait le pouvoir  
de te faire commettre des erreurs,  
ce n'est pas une faute de souverain,  
ni de demi-dieu,  
c'est un méfait populaire.

**Néron**

Laisse-moi, maître impertinent,  
philosophe insolent.

**Sénèque**

C'est toujours le pire parti qui domine,  
lorsque la force s'oppose à la raison.

**Scène 10****Poppée**

Comment as-tu trouvé, Seigneur,  
la nuit passée,  
les doux et suaves baisers  
de ma bouche?

**Néron**

Les plus délicieux  
étaient les plus mordants.

**Poppée**

Et les reundeurs de ce sein?

**Néron**

Tes seins méritent  
les noms les plus doux.

**Poppée**

Et les douces étreintes de ces bras?

**Seneca**

Force enhances hatred  
and it makes the blood boil.

**Nero**

There's no need for reason.

**Seneca**

Reason governs men and gods.

**Nero**

You provoke my anger!  
Despite you and the people,  
despite the Senate and Octavia,  
and heaven and hell,  
whether my desires are just or not,  
today, Poppea will become my wife.

**Seneca**

Kings must be innocent,  
or commit only illustrious sins.  
If they lose their innocence,  
may it solely be for conquests,  
because the sins committed  
to enlarge the empire absolve themselves.  
But if a woman has the power  
to lead you into error,  
it's not the fault of a sovereign,  
or of a demigod,  
it's a commoner's misdeed.

**Nero**

Leave me, impertinent master,  
insolent philosopher.

**Seneca**

The worst party always dominates  
when force opposes reason.

**Scene 10****Poppea**

What did you think last night,  
my lord, about the soft  
and sweet kisses  
of my mouth?

**Nero**

The most delightful  
were the most biting.

**Poppea**

And the curves of this breast?

**Nero**

Your breasts deserve  
the sweetest names.

**Poppea**

And the soft embrace of these arms?

**Seneca**

Gewalt schürt Hass.  
Das bringt das Blut in Wallung.

**Nero**

Da ist Vernunft überflüssig.

**Seneca**

Vernunft beherrscht die Menschen und die Götter.

**Nero**

Du bringst mich in Wut.  
Dir zum Trotz, gegen das Volk  
und den Senat,  
Octavia, den Himmel und die Hölle,  
ob mein Wille gerecht ist oder nicht,  
nehme ich noch heute Poppea zur Frau.

**Seneca**

Könige sollen frei von Schuld sein,  
oder nur bedeutende Vergehen begehen.  
Wenn sie ihre Unschuld verlieren,  
dann nur für Eroberungszüge,  
denn die Sünden, die man begeht,  
um ein Reich zu vergrößern,  
sprechen sich von selbst von Schuld frei.  
Aber dass eine Frau die Macht hat,  
dich Irrtümer begehen zu lassen,  
das ist kein Fehler eines Herrschers oder Halbgottes,  
sondern ein verbreitetes Vergehen.

**Nero**

Lass mich, du kecker Lehrer,  
du unverschämter Philosoph.

**Seneca**

Immer gewinnt die schlechtere Partei,  
wenn Gewalt sich der Vernunft widersetzt.

**Szene 10****Poppea**

Herr, wie süß, wie zart  
fandest du  
vergangene Nacht  
meine Küsse?

**Nero**

Am liebsten waren mir die Küsse,  
die Bisse waren.

**Poppea**

Und meines Busens Äpfel?

**Nero**

Deine Brüste verdienen  
einen süßeren Namen.

**Poppea**

Und meine süßen Umarmungen?

## Nerone

Idolo mio  
deh in braccio ancor t'avessi.

Poppea, respiro appena;  
Miro le labbra tue,  
e mirando recupero  
con gl'occhi  
quello spirito infiammato, che nel baciarti,  
o cara, in te diffusi.  
Non è più in cielo il mio destino,  
ma sta dei labbri tuoi nel bel rubino.

## Poppea

Signor, le tue parole son sì dolci,  
ch'io nell'anima mia le ridico  
a me stessa,  
e l'interno ridirle necessita  
al deliquio il cor amante.  
Come parole le odo,  
come baci io le godo;  
son de' tuoi cari detti i sensi sì soavi, e sì vivaci,  
che, non contenti di blandir l'udito,  
mi passano a stampar  
sul cor i baci.

## Nerone

Quell'eccelso diadema  
ond'io sovrasto degl'uomini,  
e de' regni alle fortune,  
teco divider voglio,  
e allor sarò felice quando  
il titol avrai d'imperatrice;  
ma che dico, o Poppea!  
Troppo picciola è Roma ai merti tuoi,  
troppo angusta è l'Italia alle tue lodi,  
e al tuo bel viso è basso paragone  
l'esser detta consorte di Nerone;  
e han questo svantaggio i tuoi begl'occhi,  
che, trascendendo i naturali esempi,  
e per modestia  
non toccando i cieli,  
non ricevon tributo d'altro onore,  
che di solo silenzio, e di stupore.

## Poppea

A speranze sublimi il cor innalzo  
perché tu lo comandi,  
e la modestia mia riceve forza;  
ma troppo s'attraversa ed impedisce  
delle regie promesse il fin sovrano.  
Seneca, il tuo maestro,  
quello stoico sagace,  
quel filosofo astuto,

## Néron

Ma déesse,  
j'aimerais être encore dans tes bras.

Poppée, je respire à peine.  
Je regarde tes lèvres,  
et en te regardant,  
je retrouve avec les yeux  
ce souffle enflammé que j'ai perdu en toi,  
ma très chère, en t'embrassant.  
Mon destin n'appartient plus au Ciel,  
mais à tes lèvres et à leur beau rubis.

## Poppée

Seigneur, tes mots sont si doux,  
que dans mon cœur,  
je les répète.  
Les redire ainsi pour moi-même,  
fait défaillir mon cœur amoureux.  
Je les entends comme des mots,  
je les goûte comme des baisers.  
Tes paroles sont si suaves et si vives.  
Non contentes de caresser mon oreille,  
elles gravent des baisers  
dans mon cœur.

## Néron

Cette couronne souveraine,  
par laquelle je règne sur le destin  
des hommes et des royaumes,  
je veux la partager avec toi.  
Je ne serai heureux que lorsque  
tu auras le titre d'Impératrice.  
Mais que dis-je, ô Poppée!  
Rome est trop petite pour tes mérites.  
L'Italie est trop étroite pour tes qualités.  
Et pour ton beau visage, c'est bien peu  
d'être appelée épouse de Néron.  
Tes beaux yeux ont pour désavantage,  
en surpassant les exemples de la nature,  
sans provoquer le Ciel  
grâce à leur modestie,  
de ne recevoir d'autre tribut d'honneur  
que silence et stupeur.

## Poppée

Mon cœur nourrit de sublimes espérances,  
parce que tu le commandes,  
et ma modestie s'en trouve grandie.  
Mais on veut trop entraver et détourner  
le noble but de tes royales promesses.  
Sénèque, ton maître,  
ce rusé stoïcien,  
ce philosophe astucieux,



**Nero**

My goddess,  
I wish I were still in your arms.

Poppea, I am breathless.  
I look at your lips,  
and by looking at you, my eyes recover  
that fiery spirit I left inside you  
while kissing you, my dearest.  
My destiny is no longer in heaven,  
but in your beautiful  
ruby lips.

**Poppea**

Lord, your words are so sweet  
that I repeat  
them in my heart.  
Repeating them over and over  
makes my loving heart swoon.  
I hear them as words,  
I savour them like kisses.  
Your words are so sweet  
and so exciting.  
Not content to caress my ear,  
they engrave kisses in my heart.

**Nero**

This sovereign crown,  
by which I rule the fortunes  
of men and kingdoms,  
I want to share it with you.  
I will only be happy when  
you have the title of Empress.  
But what am I saying, O Poppea!  
Rome is too small for your merits.  
Italy is too narrow for your qualities.  
And for your lovely face, it's not enough  
to be called Nero's wife.  
Your beautiful eyes have the disadvantage  
of outshining everything in nature  
without provoking Heaven  
with their modesty: they receive  
no honourable tribute other  
than silence and stupor.

**Poppea**

My heart nourishes sublime hopes  
because you command it,  
and my modesty just blossoms.  
But some want to hinder and divert  
the noble purpose of your royal promises.  
Seneca, your teacher,  
that cunning stoic,  
that astute philosopher,

**Nero**

Meine Abgöttin, lägest du doch immer noch  
in meinen Armen!

Poppea, ich kann kaum atmen.  
Der Anblick deiner Lippen  
entzündet wieder das Feuer,  
das meine Küsse  
in dir entfachten.  
Mein Schicksal hängt nicht vom Himmel ab,  
sondern von deinen  
Rubin-Lippen.

**Poppea**

Herr, deine Worte sind so süß,  
dass ich sie mir in meiner  
Seele immer wieder vorsage.  
Über dieses innerliche Echo  
verliert mein liebendes Herz die Besinnung.  
Ich höre sie als Worte  
und genieße sie wie Küsse.  
Der Klang deiner lieben Worte  
ist so zart und lebhaft...  
dass sie nicht nur dem Ohr schmeicheln  
sondern sich meinem Herzen als Küsse aufprägen.

**Nero**

Eine erhabene Krone macht mich  
zum Herrscher über Menschen  
und Reiche:  
Ich will sie mit dir teilen.  
Erst dann bin ich glücklich,  
wenn du Kaiserin bist.  
Was sage ich, Poppea?  
Rom ist viel zu klein für deine Verdienste,  
Italien zu eng für dein Lob!  
Gemessen an deiner Schönheit ist es zu wenig,  
dass du Neros Gattin wirst.  
Deine schönen Augen haben nur einen Nachteil:  
Sie übertreffen die Natur  
und sind doch zu bescheiden,  
den Himmel herauszufordern.  
So wird ihnen kein anderer  
Tribut als Schweigen und Staunen.

**Poppea**

Ich erhebe mein Herz zu höchsten Hoffnungen,  
weil du es befielst.  
Meine Bescheidenheit bekommt Flügel.  
Doch viele Hindernisse stellen sich  
deinem königlichen Versprechen in den Weg.  
Seneca, dein Lehrer,  
der weise Stoiker  
und gewitzte Philosoph:

che sempre tenta persuader altrui  
che il tuo scettro dipende sol da lui...

**Nerone**

Che? che?

**Poppea**

Che il tuo scettro dipende sol da lui...

**Nerone**

Quel decrepito pazzo ha tanto ardire?

Olà, vada un di voi  
a Seneca volando,  
e imponga a lui,  
che in questo giorno ei mora.

Poppea, sta di buon core,  
oggi vedrai ciò  
che sa far Amore.

## Scena undecima

**Ottone**

Ad altri tocca in sorte bere il licor,  
e a me guardar il vaso,  
aperte stan le porte a Neron,  
ed Otton fuori è rimaso;  
sied'egli a mensa a satollar sue brame,  
in amaro digiun moro,  
mor'io di fame.

**Poppea**

Chi nasce sfortunato  
di sé stesso si dolga, e non d'altrui;  
del suo penoso stato aspra cagion,  
Otton, non son, né fui;  
il destin getta i dadi,  
e i punti attende:  
l'evento, o buono o reo,  
da lui dipende.

**Ottone**

Sperai che quel macigno, bella Poppea,  
che ti circonda il core,  
fosse d'amor benigno intenerito  
a pro del mio dolore,  
or del tuo bianco sen  
la selce dura  
di mie morte speranze  
è sepoltura.

**Poppea**

Deh, non più rinfacciarmi, porta,  
deh porta il martellino in pace,  
cessa di più tentarmi,  
al cenno imperial Poppea soggiace;  
ammorza il foco omai,  
tempra gli sdegni;

tente toujours de persuader les autres  
que ton sceptre ne dépend que de lui.

**Néron**

Quoi? Quoi?

**Poppée**

Que ton sceptre ne dépend que de lui.

**Néron**

Ce fou décrépit a trop d'audace.

Que l'un de vous aille immédiatement  
chez Sénèque  
et lui ordonne  
de mourir avant ce soir.

Poppée, garde courage.  
Aujourd'hui,  
tu verras ce que l'Amour sait faire.

## Scène 11

**Othon**

Certains boivent une douce liqueur  
et moi, je regarde la coupe.  
Les portes sont ouvertes à Néron  
et Othon reste dehors.  
Tandis qu'il s'assied à table  
et satisfait ses désirs,  
moi, je meurs d'un jeûne amer.

**Poppée**

Celui qui naît malchanceux ne doit  
s'en prendre qu'à lui, pas aux autres.  
Je ne suis, ni n'ai été, Othon,  
la cause cruelle de ton malheur.  
Le Destin jette les dés  
et compte les points.  
L'événement bon ou malheureux  
dépend de lui.

**Othon**

J'espérais, belle Poppée,  
que ce granit qui enserre ton cœur  
s'attendrait d'un peu d'amour  
en voyant ma douleur.  
Maintenant, la pierre dure  
de ton sein blanc  
est la sépulture  
de mes espoirs défunts.

**Poppée**

De grâce, cesse tes reproches  
et porte ta douleur en silence.  
Cesse de vouloir me séduire,  
Poppée obéit au signe impérial.  
Éteins désormais le feu,  
tempère ta colère.

is always trying to persuade others  
that your sceptre depends on him alone.

**Nero**

What? What?

**Poppea**

That your sceptre depends on him alone.

**Nero**

That decrepit fool dares too much.

One of you go immediately  
to Seneca  
and order him  
to die before nightfall.

Poppea, take heart.  
Today,  
you'll see what Love can do.

## Scene 11

**Otho**

Some drink a sweet liquor,  
while I only look at the glass.  
The doors are open to Nero  
while Otho remains outside.  
While he sits at the table  
satisfying his appetites,  
I die from bitter fasting.

**Poppea**

Those born unlucky have  
only themselves to blame, not others.  
Otho, I'm not, nor ever was,  
the cruel cause of your misery.  
Fate rolls the dice  
and counts the score.  
The outcome, good or bad,  
depends on it.

**Otho**

I was hoping, fair Poppea,  
that the granite encasing your heart  
would be softened by some love  
upon seeing my pain.  
Now the hard stone  
of your white breast  
is the tomb  
of my dead hopes.

**Poppea**

Please, stop your complaining  
and bear your sorrow in silence.  
Stop trying to seduce me,  
Poppea obeys the imperial command.  
Stifle that fire now,  
temper your anger.

Er redet allen ein,  
dein Zepter führe in Wahrheit er.

**Nero**

Was? Was?

**Poppea**

Dein Zepter führe in Wahrheit er..

**Nero**

Dieser trottelige Narr.

Jemand soll schleunigst  
zu Seneca,  
und ihm den Befehl überbringen,  
noch heute zu sterben!

Poppea, sei guten Mutes.  
Heute wirst du sehen,  
was Amor vermag.

## Szene 11

**Otho**

Die anderen trinken den Likör,  
und ich darf das Glas anschauen.  
Nero stehen alle Türen offen,  
und Otho muss draußen bleiben.  
Er sitzt zu Tisch,  
stills sein Begehren,  
und ich muss fasten, Hungers sterben.

**Poppea**

Wer unglücklich geboren ist,  
klage sich selbst an, nicht die anderen.  
Ich bin nicht der Grund für dein  
beklagenswertes Los, war es nie,  
Das Schicksal wirft die Würfel  
und zählt die Augen.  
Was geschieht, ob gut oder böse,  
hängt davon ab.

**Otho**

Ich hoffte, schöne Poppea, der Fels,  
der dein Herz umschließt,  
wäre von Amor erweicht worden,  
milde gestimmt durch meinen Schmerz.  
Doch der Marmorstein  
deiner weißen Brust  
ist das Grab  
meiner gestorbenen Hoffnungen.

**Poppea**

Hör auf, mir Vorwürfe zu machen.  
Finde dich damit ab.  
Und versuche nicht mehr, mich zu verführen.  
Poppea gehorcht dem Befehl des Kaisers.  
Lösche die Glut,  
besänftige deine Wut.

io lascio te per arrivare,  
per arrivar ai regni.

**Ottone**

E così l'ambizione sovra  
ogni vizio tien la monarchia.

**Poppea**

Così la mia ragione  
incolpa i tuoi capricci di pazzia.

**Ottone**

È questo del mio amor il guiderdone?

**Poppea**

Modestia, olà...

**Ottone**

È questo del mio amor il guiderdone?

**Poppea**

Olà, non più...

**Ottone**

È questo del mio amor il guiderdone?

**Poppea**

Non più, son di Nerone.

## Scena dodicesima

**Ottone**

Otton, torna in te stesso,  
il più imperfetto sesso non ha per sua natura  
altro d'uman in sé, che la figura.

Moi cor, torna in te stesso,  
costei pensa al comando,  
e se ci arriva la mia vita è perduta...

Otton, torna in te stesso,  
ella temendo che risappia Nerone  
i miei passati amori,  
ordirà insidie all'innocenza mia,  
indurrà co' la forza  
un che m'accusi di lesa maestà  
di fellonia,

la calunnia, da' grandi favorita,  
distrugge agl'innocenti onor, e vita.

Vo' prevenir costei  
col ferro o col veleno,  
non mi vo' più nutrir  
il serpe in seno.

A questo fine dunque arrivar dovea  
l'amor tuo, perfidissima Poppea!

## Scena tredicesima

**Drusilla**

Pur sempre di Poppea,  
o con la lingua, o col pensier discorri.

Je te quitte...  
pour monter sur le trône.

**Othon**

Ainsi, l'ambition est reine  
de tous les vices.

**Poppée**

Ainsi, ma raison accuse  
tes caprices insensés.

**Othon**

C'est donc la récompense de mon amour ?

**Poppée**

Un peu de modestie !

**Othon**

C'est donc la récompense de mon amour ?

**Poppée**

Cela suffit !

**Othon**

C'est donc la récompense de mon amour ?

**Poppée**

Tais-toi. J'appartiens à Néron.

## Scène 12

**Othon**

Othon, reprends-toi.  
Le sexe le plus imparfait n'a, par nature,  
que le visage d'humain.  
Mon cœur, reprends-toi.  
Celle-ci ne pense qu'au pouvoir  
et, si elle l'obtient, ma vie est perdue.  
Othon, reprends-toi.  
Craignant que Néron n'apprenne  
mon amour passé,  
elle me tendra des pièges  
et me fera accuser  
de lèse-majesté,  
de félonie.

La calomnie, favorite des puissants,  
détruit l'honneur de l'innocent et sa vie.  
Je veux prévenir son dessein,  
par les armes ou le poison.  
Je ne veux plus nourrir  
ce serpent dans mon sein.  
C'est donc là que devait en arriver  
ton amour, perfide Poppée ?

## Scène 13

**Drusilla**

Tu parles toujours avec Poppée,  
tantôt à voix haute, tantôt en pensée.

I'm leaving you...  
to mount the throne.

**Otho**

Thus, ambition is the queen  
of all vices.

**Poppea**

Thus, my reason reproves  
your senseless whims.

**Otho**

So, this is the reward of my love?

**Poppea**

A little modesty!

**Otho**

So, this is the reward of my love?

**Poppea**

That's enough!

**Otho**

So, this is the reward of my love?

**Poppea**

Say no more. I belong to Nero.

## Scene 12

**Otho**

Otho, come to your senses.  
The most imperfect sex has,  
by nature, nothing but a human face.  
My heart, come to your senses.  
That woman thinks only of power  
and if she gets it, my life is lost.  
Otho, come to your senses.  
Fearing that Nero will learn  
of my former love,  
she will plot against me  
and have me accused  
of high treason  
or felony.

Slander, favoured by the powerful,  
destroys the honour and life of the innocent.

I will prevent her scheme,  
with arms or with poison.

I will no longer nourish  
this snake at my bosom.

So your love had to come to this,  
perfidious Poppea?

## Scene 13

**Drusilla**

You're always talking to Poppea,  
either out loud or in thought.

Ich verlasse dich,  
um an die Macht zu kommen.

**Otho**

Also ist dein Ehrgeiz König über  
alle anderen Laster.

**Poppea**

Also erklärt meine Vernunft  
deine Launen für verrückt.

**Otho**

Ist das der Lohn für meine Liebe?

**Poppea**

Genug.

**Otho**

Ist das der Lohn für meine Liebe?

**Poppea**

Genug!

**Otho**

Ist das der Lohn für meine Liebe?

**Poppea**

Genug, ich gehöre Nero.

## Szene 12

**Otho**

Otho, komm zu dir.  
Das schwache Geschlecht hat von der Natur  
nichts Menschliches als ein hübsches Gesicht.  
Mein Herz, komm zu dir.  
Diese Frau will die Befehlsgewalt.  
Wenn sie es schafft, ist mein Leben in Gefahr.  
Otho, komm zu dir.  
Sie fürchtet, Nero könnte erfahren,  
dass ich früher ihr Liebhaber war.

Sie wird meiner  
Unschuld Fallen stellen  
jemanden zwingen, mich zu verleumden,  
mir Verrat anzuhängen.  
Das Gerücht, liebstes Mittel der Großen,  
nimmt den Unschuldigen Ehre und Leben.  
Ich will ihr zuvorkommen,  
mit dem Dolch oder mit Gift!  
Ich will keine Schlange  
an meinem Busen nähren.  
Dieses Ende also musste deine Liebe nehmen,  
hinterhältige Poppea!

## Szene 13

**Drusilla**

Du redest immer von Poppea,  
sei es im Herzen, sei es mit der Zunge.

**Ottone**

Discacciato dal cor  
viene alla lingua,  
e dalla lingua è consegnato ai venti  
il nome di colei ch'infedele  
tradi gl'affetti miei.

**Drusilla**

Il tribunal d'Amor  
tal or giustizia fa:  
di me non hai pietà,  
altri si ride, Otton,  
del tuo dolor.

**Ottone**

A te di quanto son,  
bellissima donzella or fo libero don;  
ad altri mi ritolgo,  
e solo tuo sarò,  
Drusilla mia.

**Drusilla**

Già l'oblio seppelli  
gl'andati amori?  
È ver, Otton, è ver,  
ch'a questo fido cor il tuo s'uni?

**Ottone**

È ver, Drusilla, Drusilla, è ver, sì, sì.

**Drusilla**

Temo che tu mi dica la bugia.

**Ottone**

No, Drusilla, no.

**Drusilla**

Otton, non so.

**Ottone**

Teco non può mentir la fede mia.

**Drusilla**

M'ami?

**Ottone**

Ti bramo.

**Drusilla**

E come in un momento?

**Ottone**

Amor è foco,  
e subito s'accende.

**Drusilla**

Si sùbite dolcezze  
gode lieto il mio cor,  
ma non l'intende.  
M'ami?

**Othon**

Chassé du cœur,  
son nom vient à la langue,  
et la langue le confie aux vents,  
le nom de cette infidèle  
qui a trahi mon amour.

**Drusilla**

Le tribunal d'Amour  
fait parfois justice.  
Tu n'as pas pitié de moi, Othon,  
et d'autres se moquent  
de ta douleur.

**Othon**

De tout ce que je suis, belle enfant,  
je te fais libre don.  
Je me détourne des autres  
pour n'être plus qu'à toi,  
ma Drusilla.

**Drusilla**

Tu as déjà oublié  
tes amours passées?  
Est-il vrai, Othon,  
qu'à mon cœur fidèle tu unis le tien?

**Othon**

C'est vrai, Drusilla, c'est vrai.

**Drusilla**

J'ai peur que tu me mentes.

**Othon**

Non, Drusilla, non.

**Drusilla**

Othon, je ne sais pas.

**Othon**

Je ne peux pas te mentir.

**Drusilla**

Tu m'aimes?

**Othon**

Je te veux.

**Drusilla**

Comment est-ce possible aussi vite?

**Othon**

L'amour est un feu,  
qui s'enflamme soudainement.

**Drusilla**

Mon cœur joyeux se réjouit  
de ces soudaines douceurs,  
mais il ne comprend pas.  
Tu m'aimes?

**Otho**

Driven from my heart,  
her name comes to my tongue,  
and my tongue scatters it to the winds,  
the name of that faithless woman  
who betrayed my love.

**Drusilla**

Sometimes justice  
is done in the court of Love.  
You don't pity me, Otho,  
and others laugh  
at your distress.

**Otho**

All that I am, pretty maiden,  
I freely give you as a gift.  
I will shun others  
to be yours alone,  
my Drusilla.

**Drusilla**

Have you already forgotten  
your past loves?  
Is it true, Otho,  
that my faithful heart is united to yours?

**Otho**

It's true, Drusilla, it's true.

**Drusilla**

I'm afraid you're lying to me.

**Otho**

No, Drusilla, no.

**Drusilla**

Otho, I don't know.

**Otho**

I can't lie to you.

**Drusilla**

Do you love me?

**Otho**

I want you.

**Drusilla**

How can it happen so fast?

**Otho**

Love is a fire,  
which suddenly bursts into flame.

**Drusilla**

My joyful heart rejoices  
in such sudden sweetness,  
but it doesn't understand.  
Do you love me?

**Otho**

Aus dem Herzen  
verjage ich  
sie auf die Zunge.  
Und von dort aus gebe ich den Namen  
der Verräterin den Winden preis.

**Drusilla**

Manchmal ist Amor  
ein gerechter Richter.  
Du hast kein Mitleid mit mir,  
nun lachen andere  
über dein Leid.

**Otho**

Dir, wunderschöne Frau,  
schenke ich mich ganz,  
auf alle anderen verzichte ich.  
Nur dir will ich gehören,  
meine Drusilla.

**Drusilla**

Ist deine vorherige Liebe  
schon vergessen und begraben?  
Hast du dein Herz wirklich  
mit meinem treuen Herzen vereint?

**Otho**

Es ist wahr, Drusilla, ja!

**Drusilla**

Ich fürchte, dass du lügst.

**Otho**

Nein, Drusilla, nein.

**Drusilla**

Otho, ich weiß nicht recht.

**Otho**

Meine Treue kann dir nichts vormachen.

**Drusilla**

Liebst du mich?

**Otho**

Ich begehre dich!

**Drusilla**

Wie denn, auf einmal?

**Otho**

Der Liebe Glut  
entzündet sich rasch!

**Drusilla**

Solch plötzliche Zärtlichkeit  
genießt mein Herz,  
aber es begreift sie nicht.  
Liebst du mich?

**Ottone**

Ti bramo.

Ti dican l'amor mio le tue bellezze.

Per te nel cor

ho nova forma impressa,

i miracoli tuoi credi a te stessa.

**Drusilla**

Lieta me n' vado:

Otton, resta felice;

m'indirizzo a riverir l'imperatrice.

**Ottone**

Le tempeste del cor tutte tranquilla;

d'altri Otton non sarà che di Drusilla;

e pur al mio dispetto, iniquo Amore,

Drusilla ho in bocca,

e ho Poppea nel core.

**ATTO SECONDO****Scena prima****Seneca**

Solitudine amata,

eremo della mente,

romitaggio a' pensieri,

delizia all'intelletto

che discorre, e contempla

l'immagini celesti

sotto le forme ignobili e terrene,

a te l'anima mia lieta se n' viene.

**Scena seconda****Liberto**

Il comando tiranno esclude ogni ragione,

e tratta solo o violenza, o morte.

Io devo riferirlo,

e nondimeno relatore innocente

mi par d'esser partecipe del male,

ch'a riferire io vado.

Seneca, assai m'incresce di trovarti,

mentre pur ti ricerco.

Deh non mi riguardar

con occhio torvo

se a te sarò

d'infausto annunzio il corvo.

**Seneca**

Amico è già gran tempo,

ch'io porto il seno armato contro i colpi del fato.

La notizia del secolo in cui vivo,

forestiera non giunge alla mia mente;

se m'arrechì la morte,

**Othon**

Je te veux et ta beauté

parle au nom de mon amour.

Pour toi, j'ai gravé

une nouvelle image dans mon cœur.

C'est ton miracle, crois-le.

**Drusilla**

Je m'en vais heureuse.

Othon, sois heureux.

Je vais rendre visite à l'Impératrice.

**Othon**

Les tempêtes de son cœur sont calmées.

Othon n'appartiendra plus qu'à Drusilla.

Et pourtant, malgré moi, injuste Amour,

j'ai Drusilla à la bouche...

et Poppée dans le cœur.

**ACTE II****Scène 1****Sénèque**

Solitude aimée,

refuge de l'esprit,

sanctuaire des pensées,

délice de l'intellect,

qui parcourt et contemple

les images célestes

sous des formes grossières et terrestres,

mon âme vient joyeusement à toi.

**Scène 2****Liberto**

L'ordre tyrannique exclut toute raison

et ne parle que de violence ou de mort.

Je dois l'annoncer,

et bien que messenger innocent,

il me semble être coupable du malheur

que je viens annoncer.

Sénèque, je regrette de te trouver,

même si je te cherchais.

De grâce,

ne me regarde pas méchamment

si je suis pour toi

le porteur d'un triste message.

**Sénèque**

Ami, il y a déjà longtemps que mon âme

est armée contre les coups du sort.

Les nouvelles du siècle où je vis

ne sont pas étrangères à mon esprit.

Si tu m'apportes la mort,



**Otho**

I want you, and your beauty  
speaks to my love by name.  
For you, I've engraved  
a new image in my heart.  
This is your miracle, believe it.

**Drusilla**

Happily, I leave.  
Otho, be happy.  
I'm going to visit the Empress.

**Otho**

The storms of the heart are over.  
Otho will only belong to Drusilla.  
And yet, despite myself, unjust Love,  
I have Drusilla on my lips...  
and Poppea in my heart.

**ACT II****Scene 1****Seneca**

Beloved solitude,  
refuge of the spirit,  
sanctuary of thought,  
delight of the intellect,  
which wanders and contemplates  
celestial images  
beneath coarse and earthly forms,  
my soul joyfully comes to you.

**Scène 2****Liberto**

Tyrannical order ignores all reason  
and only speaks of violence or death.  
I must announce it,  
and though an innocent messenger,  
I feel guilty of the tragedy  
I come to announce.  
Seneca, I regret finding you,  
even if I came looking for you.  
Please,  
don't give me an evil look  
even if I bring you  
bad tidings.

**Seneca**

Friend, I've been prepared for a long time  
and my soul is armed against Fate.  
The news from the century I live in  
is not unfamiliar to me.  
If you bring me death,

**Otho**

Ich begehre dich!  
Deine Schönheit soll dir  
von meiner Liebe künden.  
Im Herzen trage ich ein neues Bild.  
Glaube an die Wunder, die du selbst bewirkst!

**Drusilla**

Ich gehe voll Freude.  
Otho, sei glücklich!  
Ich muss zur Kaiserin gehen.

**Otho**

Besänftigt sind die Stürme des Herzens!  
Otho gehört niemand anderem als Drusilla.  
Gegen meinen Willen, boshafter Amor,  
ist zwar Drusilla auf meinen Lippen  
doch Poppea in meinem Herzen.

**AKT II****Szene 1****Seneca**

Geliebte Einsamkeit,  
Einsiedelei des Geistes!  
Rückzugsort der Gedanken,  
Vergnügen des Verstandes  
die Himmelsbilder  
in ihren niederen,  
irdischen Formen zu betrachten.  
Es erfreut die Seele hierher zu kommen:

**Szene 2****Liberto**

Der tyrannische Befehl ohne Vernunft  
lässt nur die Wahl zwischen Gewalt und Tod.  
Als Überbringer bin ich schuldlos  
  
und nehme doch durch das Überbringen  
am Bösen teil.  
Seneca, es schmerzt mich,  
dich anzutreffen, obgleich ich dich suchte.  
Schau mich nicht schief an:  
Ich bin der Rabe,  
der dir Unglück  
verkünden muss.

**Seneca**

Freund, ich habe mich schon lange  
gegen die Schläge des Schicksals gewappnet.  
Die Zeitläufe unseres Jahrhunderts  
sind meinem Geist nicht fremd.  
Wenn du mir den Tod bringst,

non mi chieder perdono:  
rido, mentre mi porti  
un sì bel dono.

### **Liberto**

Nerone a te mi manda...

### **Seneca**

Non più...

Non più t'ho inteso,  
e ubbidisco or ora.

### **Liberto**

E come intendi,  
prima ch'io m'esprima?

### **Seneca**

La forma del tuo dire,  
e la persona che a me ti manda,  
son due contrassegni minacciosi e crudeli  
del mio fatal destino; già son indovino.  
Nerone a me t'invia  
a imponermi la morte.  
ed io sol tanto tempo frappongo ad ubbidirlo  
quanto basti a formar ringraziamenti

Ma di mia vita il fine  
non sazierà Nerone;  
l'alimento d'un vizio all'altro è fame,  
il varco ad un eccesso  
a mille è strada,  
ed è lassù prefisso,  
che cento abissi chiami un sol abisso.

### **Liberto**

Signor indovinasti;  
mori, e mori felice,  
che come vanno i giorni  
all'impronto del sole  
a marcarsi di luce,  
così alle tue scritture verranno  
per prender luce i scritti altrui.  
Mori, e mori felice.

### **Seneca**

Vanne, vattene omai,  
e se parli a Nerone avanti sera,  
ch'io son morto, e sepolto, gli dirai.

## **Scena terza**

### **Seneca**

Amici è giunta l'ora  
di praticare in fatti  
quella virtù, che tanto celebrai.  
Breve angoscia è la morte;  
un sospir peregrino esce dal core,  
ov'è stato molt'anni,

ne me demande pas pardon.  
Je ris... tandis que tu m'apportes  
un si beau cadeau.

### **Liberto**

Néron m'envoie te trouver...

### **Sénèque**

Tais-toi...

Tais-toi, je t'ai compris  
et j'obéis aussitôt.

### **Liberto**

Et comment m'as-tu compris  
avant que je ne parle?

### **Sénèque**

Ta façon de parler  
et la personne qui t'envoie  
sont deux signes menaçants et cruels.  
J'ai déjà deviné mon fatal destin :  
Néron t'envoie  
pour m'imposer la mort.  
Je vais lui obéir, en prenant juste  
le temps dont j'ai besoin pour le remercier.

Mais mettre un terme à ma vie  
ne suffira pas à Néron.  
Alimenter un vice en affame un autre.  
Le passage à un excès  
ouvre la route à mille,  
et il est dit qu'un seul abîme  
en appelle cent.

### **Liberto**

Maitre, tu as deviné.  
Meurs heureux,  
car, tout comme les jours  
s'imprègnent de lumière  
sous l'empreinte du soleil,  
les écrits des autres viendront  
s'éclairer aux tiens.  
Meurs et meurs heureux.

### **Sénèque**

Va-t'en maintenant,  
et si tu parles à Néron avant ce soir,  
dis-lui que je suis mort et enterré.

## **Scène 3**

### **Sénèque**

Mes amis, l'heure est venue  
de mettre en pratique  
cette vertu que j'ai tant célébrée.  
La mort est une brève angosse.  
Un esprit vagabond sort du cœur,  
là où il a demeuré tant d'années,

don't ask for my forgiveness.  
I laugh... as you bring me  
such a beautiful gift.

**Liberto**

Nero sent me to you...

**Seneca**

Keep quiet...

Keep quiet, I understand you  
and I will now obey.

**Liberto**

And how did you understand me  
before I even spoke?

**Seneca**

The way you speak  
and the person who sends you  
are two menacing and cruel signs.  
I've already guessed my fatal destiny:  
Nero sent you  
to impose death on me.  
I will obey him, taking just  
the time I need to thank him.

But ending my life  
won't satisfy Nero.  
Feeding one vice starves another.  
The passage to one excess  
opens the road to thousands,  
and it's said that a single abyss  
calls for a hundred.

**Liberto**

Master, you've guessed it.  
Die happy,  
for, just as the days  
are steeped in light  
from the impression of the sun,  
the writings of others will  
be enlightened by yours.  
Die and die happy.

**Seneca**

Leave me now,  
and if you speak to Nero before nightfall,  
tell him I'm dead and buried.

### Scene 3

**Seneca**

My friends, the time has come  
to put into practice  
that virtue I've so often praised.  
Death is a brief anguish.  
A wandering spirit leaves the heart,  
where it resided for so many years,

bitte nicht um Vergebung.  
Ich lache vor Freude  
über ein so schönes Geschenk.

**Liberto**

Nero...

**Seneca**

Sprich nicht weiter.

Ich habe verstanden.  
Schon gehorche ich.

**Liberto**

Wie kannst du verstehen,  
was ich noch nicht aussprach?

**Seneca**

Die Art, wie du redest,  
und die Person, die dich schickt,  
zeugen von grausamem Los.  
Schon errate ich mein unheilvolles Schicksal  
Nero schickt dich, um mir meinen Tod  
zu befehlen. Ich werde ihm gehorchen,  
und nehme mir nur die nötige Zeit,  
um ihm dafür zu danken.

Aber es wird Nero nicht genügen,  
mein Leben zu beenden.  
Wenn man ein Laster nährt, hungert ein anderes.  
Der Schritt zu einer Ausschreitung  
ebnet tausend anderen den Weg,  
und es heißt, dass ein einziger Fall  
hundert weitere herbeiruft.

**Liberto**

Herr, du hast es erraten.  
Stirb einen glücklichen Tod.  
So wie die Sonne  
den Tagen  
ihr Licht verleiht,  
werden deine Schriften  
die der anderen erleuchten.  
Stirb einen glücklichen Tod.

**Seneca**

Geh nun.  
Sprichst du Nero vor heute Abend,  
so sag ihm, ich sei tot und begraben.

### Szene 3

**Seneca**

Freunde, es ist an der Zeit,  
jene Tugend,  
die ich immer hochhielt, anzuwenden.  
Eine kurze Beklemmung ist der Tod.  
Dann entweicht ein Seufzer der Brust  
wie ein Pilger, der dort jahrelang

quasi in ospizio, come forestiero,  
e se ne vola all'Olimpo,  
della felicità soggiorno vero.

### **Famigliari**

Non morir, Seneca, no.  
Io per me morir non vo'.

Questa vita è dolce troppo,  
questo ciel troppo è sereno,  
ogni amar, ogni veleno  
finalmente è lieve intoppo.  
Se mi corco al sonno lieve,  
mi risveglio in sul mattino,  
ma un avel di marmo fino,  
mai non dà quel che riceve.

Non morir, Seneca, no.  
Io per me morir non vo'.

### **Seneca**

Itene tutti, a prepararmi il bagno,  
che se la vita corre come il rivo fluente,  
in un tepido rivo  
questo sangue innocente  
io vo' che vada a imporporarmi  
del morir la strada.

### **Scena sesta**

#### **Nerone**

Or che Seneca è morto,  
cantiam, cantiam Lucano,  
amorse canzoni  
in lode d'un bel viso,  
che di sua mano Amor nel cor,  
m'ha inciso.

#### **Nerone e Lucano**

Di quel viso ridente,  
che spira glorie,  
ed influisce amori;  
cantiam di quel viso beato  
in cui l'idea miglior sé stessa pose,  
e seppe su le nevi  
con nova meraviglia,  
animar, incarnar  
la granatiglia.  
Cantiam, di quella bocca  
a cui l'India e l'Arabia le perle consacrò,  
donò gli  
odori.

#### **Lucano**

Bocca,  
che se ragiona, o ride,  
con invisibil arme punge...

comme hébergé, tel un étranger.  
Il s'envole vers l'Olympe,  
véritable séjour du bonheur.

### **Familiers**

Ne meurs pas, Sénèque.  
Moi, je ne veux pas mourir.

Cette vie est trop douce.  
Ce ciel est trop serein.  
Toute amertume, tout venin  
n'est finalement qu'un moindre mal.  
Si je me couche d'un sommeil léger,  
je me réveille le lendemain matin.  
Mais une tombe de marbre fin  
ne rend jamais ce qu'elle reçoit.

Ne meurs pas, Sénèque.  
Moi, je ne veux pas mourir.

### **Sénèque**

Allez tous me préparer un bain.  
Car si la vie passe comme l'eau s'écoule,  
je veux que ce sang innocent  
s'écoule dans une eau tiède,  
et qu'il aille empourprer  
le chemin de ma mort.

### **Scène 6**

#### **Néron**

Maintenant que Sénèque est mort,  
chantons, Lucain, chantons.  
Chantons, Lucain, des chansons d'amour  
à la gloire de ce visage,  
que l'Amour a gravé de sa main  
dans mon cœur.

#### **Néron et Lucain**

Chantons ce visage riant,  
qui inspire la gloire  
et attise les amours.  
Chantons ce visage heureux,  
où vit l'idée même de l'Amour,  
qui, sur la neige, a su  
par un nouveau miracle,  
animer et incarner  
l'éclat de la grenade.  
Chantons cette bouche,  
à laquelle l'Inde et l'Arabie ont consacré  
leurs perles et offert  
leurs parfums.

#### **Lucain**

Cette bouche,  
qu'elle parle ou qu'elle rie,  
blesse avec d'invisibles armes...

as a guest, like a stranger.  
It flies off to Olympus,  
the true dwelling of happiness.

### **Friends**

Don't die, Seneca.  
I don't want to die.

This life is too sweet.  
This sky is too peaceful.  
Every bitterness, every poison  
is finally a lesser evil.  
If I lie down to a light sleep,  
I wake up the next morning.  
But a tomb of fine marble  
never returns what it has taken.

I don't want to die.  
Do not die, Seneca.

### **Seneca**

Go and prepare a bath for me.  
For if life passes like a flowing stream,  
I want this innocent blood  
to flow into warm water,  
and to empurple  
my road to death.

## **Scene 6**

### **Nero**

Now that Seneca is dead,  
let's sing, Lucan, let's sing.  
Let's sing, Lucan, songs of love  
in praise of that lovely face,  
which love itself has engraved  
in my heart.

### **Nero and Lucan**

Let's sing of that laughing face  
that inspires glory  
and kindles love.  
Let's sing of that happy face,  
where the very idea of Love lives,  
which by a new miracle  
in the snow knew  
how to animate and embody  
the pomegranate's glow.  
Let's sing of that mouth,  
to which India and Arabia have given  
their pearls and offered  
their perfumes.

### **Lucan**

That mouth,  
whether talking or laughing,  
wounds with invisible weapons,

als fremder Gast gehaust hat.  
Der Odem schwingt sich auf zum Olymp,  
wo die wahre Glückseligkeit wohnt.

### **Freunde**

Stirb nicht, Seneca.  
Ich würde nicht sterben wollen.

Zu süß ist das Leben.  
Zu heiter ist der Himmel.  
Alle Bitternis, alles Gift  
wiegen letztlich leicht.  
Falle ich in leichten Schlaf,  
so erwache ich am Morgen.  
Doch ein Marmorgrab  
gibt nie mehr heraus, was es empfängt.

Ich würde nicht sterben wollen.  
Stirb nicht, Seneca.

### **Seneca**

Lasst mich im Bad sterben.  
Das Leben fließe wie ein strömender Fluss dahin.  
Mein unschuldiges Blut soll  
als warmer Fluss  
die Straße zu meinem Tod  
purpurrot färben.

## **Szene 6**

### **Nero**

Nun, da Seneca tot ist,  
singen wir, Lucan.  
Singen wir verliebte Lieder.  
Besingen wir das lächelnde Gesicht,  
das Ruhmestaten eingibt  
und Liebe erweckt.

### **Nero und Lucan**

Besingen wir das gesegnete Antlitz,  
auf dem sich die Idee  
der Liebe abzeichnet.  
Besingen wir das lächelnde Gesicht,  
auf dem Amor sich selbst abbildete.  
Es wirkt neue Wunder:  
Mitten im Schnee  
lässt es die Passionsblume  
wie durch Zauber erblühen.  
Besingen wir den Mund,  
dem Indien und Arabien  
ihre Perlen weihten und ihre  
Wohlgerüche verliehen.

### **Lucan**

Mund...  
Mund, der, wenn er redet und lacht,  
mit unsichtbaren Waffen verwundet.

**Nerone**

Oh destino.

**Lucano**

e all'alma dona felicità  
mentre l'uccide.

Bocca,

che se mi porge lasciveggiando

il tenero rubino

m'inebria il cor di nettare divino.

**Nerone**

Oh destino.

**Lucano**

Tu vai, signor,

tu vai nell'estasi d'amor deliziando,

e ti piovon dagl'occhi

stille di tenerezza,

lacrime di dolcezza.

**Nerone**

Idolo mio, celebrarti io vorrei,

ma son minute fiaccole, e cadenti,

dirimpetto al tuo sole i detti miei.

## Scena quinta

**Valletto**

Sento un certo non so che,

che mi pizzica, e diletta,

dimmi tu che cosa egli è,

damigella amorosetta.

Ti farei,

ti direi,

ma non so quel

ch'io vorrei.

Se sto teco

il cor mi batte,

se tu parti,

io sto melenso,

al tuo sen di vivo latte,

sempre aspiro e sempre penso.

Ti farei,

ti direi,

ma non so quel ch'io vorrei.

**Damigella**

Astutello, garzoncello,

bamboleggia amor in te.

Se divieni amante, affé,

perderai tosto il cervello.

Tresca Amor per sollazzo coi bambini,

ma siete Amor, e tu,

due malandrini.

**Néron**

Ah! Destin!

**Lucaïn**

et donne à l'âme du bonheur

tandis qu'elle l'assassine.

Bouche qui,

lorsqu'elle m'offre lascivement

son tendre rubis,

m'enivre de son nectar divin.

**Néron**

Ah! Destin!

**Lucaïn**

Tu t'égares, Seigneur,

dans l'extase de l'amour,

et de tes yeux jaillissent

des gouttes de tendresse,

des larmes de douceur.

**Néron**

Mon idole, je voudrais te célébrer.

Mais mes paroles ne sont que

de faibles flambeaux face à ton soleil.

## Scène 5

**Valet**

Je ressens un je ne sais quoi,

qui me pince et me réjouit.

Dis-moi ce que c'est,

jeune demoiselle d'amour.

Je te ferais...

Je te dirais...

Mais je ne sais pas

ce que je voudrais.

Quand je suis avec toi,

mon cœur bat.

Si tu t'en vas,

je me sens tout triste.

Je ne fais qu'aspirer, que penser

à ton sein blanc comme le lait.

Je te ferais...

Je te dirais...

Mais je ne sais pas ce que je voudrais.

**Demoiselle**

Jeune garçon futé,

c'est l'Amour qui folâtre en toi.

Si tu tombes amoureux, crois-moi,

tu perdras vite la tête.

L'Amour se divertit avec les enfants,

et vous êtes, Amour et toi,

deux chenapans.

**Nero**

Ah! Destiny!

**Lucan**

and gives the soul happiness  
while it slays it.  
That mouth,  
which lasciviously offers  
its tender ruby, intoxicates me  
with its divine nectar.

**Nero**

Ah! Destiny!

**Lucan**

You're losing yourself, my lord,  
in the ecstasy of love,  
and from your eyes spring  
drops of tenderness,  
tears of sweetness.

**Nero**

My idol, I'd like to praise you.  
But my words are only  
weak candlesticks compared to your sun.

## Scene 5

**Valet**

I feel something new  
that tickles and delights me.  
Tell me what it is,  
young lady of love.  
I would make you...  
I would tell you...  
But I don't know  
what I would like.

When I'm with you,  
my heart throbs.

If you leave,

I feel all sad.

I only dream, I only think  
of your milk-white breast.

I would make you...

I would tell you...

But I don't know what I would like.

**Young noblewoman**

Clever young boy,

Love is playing with you.

If you fall in love, believe me,  
you'll soon lose your mind.

Love has fun with children,  
and Love and you  
are both rascals.

**Nero**

Weh, mein Schicksal!

**Lucan**

Mund, der die Seele beglückt,  
während er sie mordet.  
Mund, der,  
wenn er mir voll Lust  
seinen zarten Rubin darreicht, mich  
mit göttlichem Nektar trunken macht.

**Nero**

Weh, mein Schicksal!

**Lucan**

Herr, du ergehst dich  
in Liebesekstase.  
Deinen Augen  
entströmen Tränen  
voll Zärtlichkeit und Süße.

**Nero**

Mein Abgott, ich wollte dich verherrlichen.  
Doch gegen deine Sonne sind meine Worte  
wie winzige Fackeln, die schnell verlöschen.

## Szene 5

**Diener**

Ich fühle ein gewisses Etwas,  
das mich kitzelt.

Sag mir, was das ist,  
du süßes Fräulein.

Ich möchte...

ich würde sagen...

...aber

ich weiß nicht, was.

In deiner Nähe schlägt  
mein Herz schneller.

Wenn du gehst,

stehe ich wie ein Narr da.

Ich denke unentwegt...

an deinen milchweißen Busen.

Ich möchte...

ich würde sagen...

...aber ich weiß nicht, was.

**Fräulein**

Pfiffiger Kleiner,

Amor spielt mit dir.

Wer sich verliebt,

verliert schnell den Kopf.

Amor hat Spaß daran, uns tanzen zu lassen.

Doch Amor und du,

ihr seid zwei Räuber!

**Valletto**

Dunque amor così comincia?  
È una cosa molto dolce?  
Io darei per godere il tuo diletto  
i cireggi, le pera, ed il confetto.  
Ma se amaro divenisse questo miel,  
che sì mi piace,  
lo addolciresti tu?  
Dimmelo luce mia, dimmelo, di'?

**Damigella**

L'addolcirei, sì, sì.

O caro Valetto.

**Valletto**

O cara mia.

**Damigella**

Se ti mordessi poi?  
Ti lagneresti in pianti tutto un di.

**Valletto**

Mordimi quanto sai,  
mai non mi lagnerò,  
morditure sì dolci vorrei  
sempre goderle,  
purché baciato io sia da' tuoi rubini  
mi mordan pur le perle.

**Scena ottava****Ottone**

I miei subiti sdegni, la politica mia già poco d'ora  
m'indussero a pensare d'uccidere Poppea?

Pensai,  
parlai d'ucciderti, ben mio?

Il mio genio perverso, rinnegati gl'affetti,  
ch'un tempo mi donasti,  
piegò, cadé, proruppe  
in un pensier sì detestando, e reo?  
Cambiatemi quest'anima deforme,  
datemi un altro spirito meno impuro  
per pietà vostra, o dèi!

Sprezzami quanto sai,  
odiami quanto vuoi,  
voglio esser Clizia  
al sol degl'occhi tuoi.

Amerò senza speme al dispetto del fato,  
fia mia delizia,  
amarti disperato.

**Scena nona****Ottavia**

Tu che dagli avi miei avesti le grandezze,

**Valet**

C'est donc ainsi que l'amour commence?  
Est-ce une chose très douce?  
Pour jouir de tes charmes, je donnerais  
les cerises, les poires et les bonbons.  
Mais si ce miel qui me plaît tant  
devenait amer,  
l'adoucirais-tu, toi?  
Dis-moi, ma vie, dis-moi!

**Demoiselle**

Oui, je l'adoucirais.

Oh, page chéri!

**Valet**

Oh, mon aimée!

**Demoiselle**

Et si je te mordais?  
Tu en pleurerais tout le jour.

**Valet**

Mords-moi autant que tu veux,  
jamais je ne m'en plaindrai.  
Je voudrais toujours savourer  
tes douces morsures.  
Pourvu que tes lèvres rubis m'embrassent,  
tes dents de perle peuvent bien me mordre.

**Scène 8****Othon**

Ma frustration et la politique  
me font envisager de tuer Poppée?

J'ai pensé,  
j'ai parlé de tuer Poppée?

Mon esprit pervers, privé de l'amour  
que tu me donnais autrefois,  
s'est plié, est tombé, a éclaté  
en une pensée détestable et coupable?  
Changez cette âme déformée,  
donnez-moi un autre esprit moins impur,  
par pitié, ô dieux.

Méprise-moi autant que tu sais le faire,  
déteste-moi autant que tu veux,  
je veux être Clytie  
au soleil de tes yeux.

J'aimerai sans espoir en dépit du destin.  
Et que je me délecte  
de t'aimer sans espoir.

**Scène 9****Octavie**

Toi qui dois ta grandeur à mes ancêtres,



**Valet**

So, this is how love begins?  
 Is it a very sweet thing?  
 To enjoy your charms, I would give  
 cherries, pears and sweets.  
 But if this honey that I like so much  
 becomes bitter,  
 would you sweeten it?  
 Tell me, beloved, tell me!

**Young noblewoman**

Yes, I would sweeten it.

Oh, dearest valet!

**Valet**

Oh, my beloved!

**Young noblewoman**

What if I bite you?  
 You would cry all day long.

**Valet**

Bite me as much as you like,  
 Bite me as much as you like, I will never complain.  
 I would always savour  
 your sweet bites.  
 Provided that your ruby lips kiss me,  
 your pearly teeth can bite me.

**Scene 8****Otho**

How could my frustration and politics  
 make me think of killing Poppea?

Did I think,  
 did I speak about killing Poppea?

My wicked spirit, deprived  
 of the love you once gave me,  
 has twisted and burst into  
 a loathsome and shameful thought?  
 Change this distorted soul,  
 give me another less impure spirit,  
 for pity's sake, O gods.

Despise me as much as you can,  
 hate me as much as you want,  
 I want to be Clytia  
 to the sun of your eyes.

I will love without hope, despite fate.  
 And may I delight in loving you  
 without hope.

**Scene 9****Octavia**

You who owe your nobility to my ancestors,

**Diener**

Fängt so die Liebe an?  
 Ist das so süß?  
 Für den Genuss dieses Glücks gäbe ich  
 Kirschen, Birnen und Bonbons.  
 Doch wenn dieser Honig, der mir so wohlzut,  
 bitter würde,  
 könntest du ihn versüßen?  
 Sag es mir, meine Liebste!

**Fräulein**

Ja, ich würde ihn versüßen...

Geliebter Page!

**Diener**

Meine Liebste!

**Fräulein**

Und wenn ich dich bisse,  
 würdest du den ganzen Tag weinen.

**Diener**

Beiß mich nach Herzenslust.  
 Beiß mich, ich werde mich nie beklagen.  
 So süße Bisse möchte ich  
 immer genießen.  
 Solange mich deine rubinroten Lippen küssen,  
 können mich deine Perlenzähne beißen.

**Szene 8****Otho**

Mein Jähzorn und politisches Kalkül  
 brachten mich so weit, Poppea töten zu wollen?

In Gedanken, in Worten habe ich dich,  
 meine Liebste, getötet.

Hat mein verderbter Geist,  
 nachdem die Liebe entflohen, sich so verändert?  
 Konnte ich auf solch hassenswerte,  
 schuldbeladene Gedanken verfallen?  
 Tauscht meine missgestaltete Seele aus.  
 Gebt mir einen reineren Geist,  
 Götter.

Verachte mich, so sehr du kannst,  
 hasse mich, so sehr du willst...  
 Die Sonne deiner Augen  
 soll mich blenden.

Ich werde dich ohne Hoffnung lieben,  
 dem Schicksal zum Trotz.  
 Dich verzweifelt zu lieben, sei mein Entzücken.

**9. Szene****Octavia**

Du verdankst deinen Rang meinen Ahnen.

se memoria conservi de' benefici avuti,  
or dammi aita.

**Ottone**

Maestade, che prega  
è destin che necessita:  
son pronto a servirti, o regina,  
quando anco bisognasse  
sacrificare a te la mia ruina.

**Ottavia**

Voglio che la tua spada  
scriva gl'obblighi miei  
col sangue di Poppea;  
vuò che l'uccida.

**Ottone**

Che uccida chi?

**Ottavia**

Poppea.

Poppea, perché? Dunque ricusi  
quel che già promettesti?

**Ottone**

O ciel, o dèi,  
in questo punto estremo  
ritoglietemi i giorni e i spirti miei.

**Ottavia**

Che mormori?

**Ottone**

Fo voti alla fortuna,  
che mi doni attitudine a servirti.

**Ottavia**

E perché l'opra tua quanto più presta fia,  
tanto più grata, precipita gl'indugi.

**Ottone**

Sì tosto ho da morir?

**Ottavia**

Ma che frequenti soliloqui son questi?  
Ti protesta l'imperial mio sdegno,  
che se non vai veloce  
al maggior segno,  
pagherai la pigrizia  
con la testa.

**Ottone**

Se Neron lo saprà?

**Ottavia**

Cangia vestiti.  
Abito muliebre ti ricopra,  
e con frode opportuna,  
sagace esecutor t'accingi all'opra.

si tu te souviens des bienfaits reçus,  
tu dois m'aider maintenant.

**Othon**

Majesté, ce que vous demandez  
est un ordre du destin.  
Je suis prêt à t'obéir, Reine,  
devrais-je me sacrifier  
pour toi.

**Octavie**

Je veux que ton épée  
signe tes obligations envers moi  
avec le sang de Poppée.  
Je veux que tu la tues.

**Othon**

Que je tue qui?

**Octavie**

Poppée.

Poppée. Pourquoi donc récusés-tu  
ce que tu viens de promettre?

**Othon**

Ô Ciel, ô dieux,  
en ce moment extrême,  
reprenez ma vie et mon esprit.

**Octavie**

Mais que murmures-tu?

**Othon**

Je prie la Fortune de me donner  
la faculté de te servir.

**Octavie**

Plus vite tu agiras, mieux cela sera.  
Dépêche-toi donc.

**Othon**

Je dois donc mourir si vite?

**Octavie**

Mais pourquoi tant de soliloques?  
Ma colère impériale t'assure  
que si tu n'accomplis pas  
rapidement mes ordres,  
tu paieras ta paresse  
de ta vie.

**Othon**

Et si Neron l'apprend?

**Octavie**

Déguise-toi.  
Porte des vêtements de femme  
et trouve la meilleure ruse pour accomplir  
ta besogne en exécuteur avisé.

if you recall the favours you received,  
you must help me now.

**Otho**

Majesty, what you ask  
is ordered by fate.

I am ready to obey you, my Queen,  
even sacrifice myself  
for you.

**Octavia**

I want your sword  
to pay your debts towards me  
with Poppea's blood.  
I want you to kill her.

**Otho**

To kill whom?

**Octavia**

Poppea.

Poppea. Why then do you refuse  
what you've just promised?

**Otho**

O Heaven, O gods,  
at this most desperate time,  
reclaim my life and my soul.

**Octavia**

But what are you whispering?

**Otho**

I'm praying Fortune to grant me  
the ability to serve you.

**Octavia**

The sooner you act, the better.  
So, hurry up.

**Otho**

Must I die so soon?

**Octavia**

But why all these wavering words?  
My imperial anger declares  
that if you don't accomplish  
my orders quickly,  
you will pay for your sloth  
with your life.

**Otho**

What if Nero finds out?

**Octavia**

Disguise yourself.  
Wear women's clothing  
and find a cunning ruse  
to execute your deed wisely.

Erinnerst du dich empfangener Wohltaten,  
dann hilf jetzt mir.

**Otho**

Wenn eine Majestät bittet,  
ist das ein Befehl des Schicksals.  
Ich bin bereit zu gehorchen, Königin,  
und müsste ich mein  
Leben opfern.

**Octavia**

Ich will, dass dein Schwert  
mir die Dankesschuld mit Blut zurückzahlt:  
mit Poppeas Blut.  
Ich will, dass du sie tötest.

**Otho**

Wen soll ich töten?

**Octavia**

Poppea.

Poppea! Bricht du schon das Versprechen,  
das du mir eben gabst?

**Otho**

Götter im Himmel!  
In der äußersten Not  
lasst mich den Geist aufgeben.

**Octavia**

Was murmelst du da?

**Otho**

Ich flehe Fortuna um die Kraft an,  
dir zu dienen.

**Octavia**

Je rascher du zur Tat schreitest, desto besser.  
Also beeil dich.

**Otho**

So bald soll ich sterben?

**Octavia**

Was führst du ständig Selbstgespräche?  
Hüte dich vor meinem  
königlichen Zorn.  
Gehorchst du nicht rasch,  
bezahlst du deine Trägheit  
mit deinem Kopf.

**Otho**

Und wenn Nero davon erfährt?

**Octavia**

Verkleide dich...  
Verkleide dich als Frau.  
So getarnt,  
vollbringst du schlau die Tat.

**Ottone**

Dammi tempo,  
 ond'io possa inferocir i sentimenti miei,  
 disumanare il core!

**Ottavia**

Precipita gl'indugi.

**Ottone**

Dammi tempo,  
 ond'io possa imbarbarir la mano;  
 assuefar non posso in un momento  
 il genio innamorato  
 nell'arti di carnefice spietato.

**Ottavia**

Se tu non m'ubbidisci,  
 t'accuserò a Nerone,  
 ch'abbia voluto usarmi violenze inoneste,  
 e farò sì,  
 che ti si stanchi intorno il tormento,  
 e la morte in questo giorno.

**Ottone**

Ad ubbidirti, imperatrice, io vado.  
 O ciel, o dèi,  
 in questo punto orrendo  
 ritoglietemi i giorni e i spirti miei.

**Scena decima****Drusilla**

Felice cor mio  
 festeggiami in seno,  
 dopo i nemi, e gl'orror  
 godrò il sereno.  
 Oggi spero ch'Ottone  
 mi riconfermi il suo promesso amore,  
 felice cor moi, festeggiami in seno,  
 festeggiami nel sen, lieto mio core.

**Valletto**

Nutrice, quanto pagheresti  
 un giorno d'allegria gioventù,  
 com'ha Drusilla?

**Nutrice**

Tutto l'oro del mondo io pagherei.  
 L'invidia del ben d'altri,  
 l'odio di sé medesima,  
 la fiacchezza dell'anima, l'infermità del senso:  
 son quattro ingredienti,  
 anzi i quattro elementi  
 di questa miserabile vecchiezza,  
 che canuta e tremante,  
 dell'ossa proprie è un cimitero andante.

**Othon**

Donne-moi le temps  
 de durcir mes sentiments,  
 d'insensibiliser mon cœur.

**Octavie**

Dépêche-toi!

**Othon**

Donne-moi le temps  
 de rendre ma main cruelle.  
 Je ne peux pas transformer en un instant  
 ma nature aimante  
 en bourreau sans pitié.

**Octavie**

Si tu ne m'obéis pas,  
 je t'accuserai auprès de Néron.  
 Je dirai que tu as voulu abuser de moi.  
 Je ferai en sorte  
 que tu connaisses la torture  
 et la mort aujourd'hui même.

**Othon**

Je vais t'obéir, Impératrice.  
 Ô ciel, ô dieux,  
 en ce moment extrême,  
 reprenez ma vie et mon esprit.

**Scène 10****Drusilla**

Mon cœur joyeux,  
 saute dans ma poitrine!  
 Après les nuages et les horreurs,  
 je vais jouir de la sérénité.  
 Aujourd'hui, j'espère qu'Othon  
 me confirmera sa promesse d'amour.  
 Mon cœur joyeux,  
 saute dans ma poitrine.

**Valet**

Nourrice, combien paierais-tu  
 pour un jour de joyeuse jeunesse,  
 comme Drusilla?

**Nourrice**

Je donnerais tout l'or du monde.  
 L'envie du bien d'autrui,  
 la haine de soi-même,  
 la faiblesse de l'âme, la fatigue des sens  
 sont quatre ingrédients,  
 quatre éléments même,  
 de cette misérable vieillesse.  
 Blanchie et tremblante,  
 elle est le cimetière ambulante de ses propres os.

**Otho**

Give me time  
to harden my heart,  
to numb my feelings.

**Octavia**

Hurry up!

**Otho**

Give me time  
to render my hand murderous.  
I can't instantly transform  
my loving nature  
into a ruthless executioner.

**Octavia**

If you don't obey me,  
I will denounce you to Nero.  
I will say that you tried to assault me.  
I will make sure  
that you are tortured  
and put to death this very day.

**Otho**

I will obey you, Empress.  
O heaven, O gods,  
at this desperate time,  
reclaim my life and my soul.

**Scene 10****Drusilla**

My happy heart  
bounces in my chest!  
After the dark clouds of horror,  
I will enjoy some peace.  
Today, I hope that Otho  
will confirm his promise of love.  
My happy heart  
bounces in my chest.

**Valet**

Nurse, how much would you pay  
for a day of youthful joy,  
like Drusilla's?

**Nurse**

I would give all the gold in the world.  
Envy of the others' good,  
self-hatred.  
weakness of the soul, fatigue  
of the senses are four ingredients,  
four elements even,  
of this miserable old age.  
Bleached and trembling,  
it is the walking graveyard of its own bones.

**Otho**

Gib mir Zeit,  
meine Gefühle bestialisch  
und mein Herz unmenschlich zu machen.

**Octavia**

Beeil dich gefälligst.

**Otho**

Lass mir Zeit, die Barbarei zu lernen.  
So schnell kann ich  
den verliebten Geist nicht  
an das grausame Handwerk  
eines Schlächters gewöhnen.

**Octavia**

Gehorcht du mir nicht,  
verklage ich dich bei Nero,  
und sage, du habest mir Gewalt antun wollen.  
Ich Sorge dafür,  
dass dich noch heute  
Todesqualen ereilen.

**Otho**

Ich werde dir gehorchen, Kaiserin.  
O Himmel, o Götter,  
nehmt mir in dieser Not  
mein Leben und meinen Verstand.

**Szene 10****Drusilla**

Mein glückliches Herz jubelt.

Nach grauenhaften Unwettern  
will ich den heiteren Himmel genießen.  
Ich hoffe, dass Otho heute  
sein Liebesversprechen erneuert.  
Mein glückliches Herz  
jubelt.

**Diener**

Amme, was gäbst du für einen Tag  
der Jugendfreuden,  
in denen Drusilla schwelgt?

**Amme**

Alles Gold der Welt.  
Neid auf das Glück anderer,  
Selbsthass,  
Müdigkeit der Seele,  
hinfälliger Verstand...  
Das sind vier Bestandteile,  
des erbärmlichen Alters.  
Weißhaarig und schlotternd wird man  
zum wandelnden Friedhof der eigenen Knochen.

**Drusilla**

Non ti lagnar così,  
sei fresca ancora;  
non è il sol tramontato  
se ben passata è la vermiglia aurora.

**Nutrice**

Il giorno femminil trova la sera sua nel mezzo dì.  
Dal mezzo giorno in là sfiorisce la beltà;  
col tempo  
si fa dolce il frutto acerbo, e duro,  
ma in ore guasto vien,  
quel ch'è maturo.

Credete pure a me, o giovanette fresche  
in sul matin;  
Primavera è l'età  
ch'Amor con voi si sta,  
non lasciate che passi il verde Aprile  
o'l Maggio,  
si suda troppo in Luglio a far viaggio.

**Valletto**

Andiam a Ottavia omai  
signora nonna mia...

**Nutrice**

Ti darò una guanciata!

**Valletto**

Venerabile antica.

**Nutrice**

Bugiardello!

**Valletto**

Del buon Caronte idolatrata amica.

**Nutrice**

Che sì, bugiardello insolente,  
che sì.

**Valletto**

Andiam, che in te è passata la mezza notte,  
nonché il mezzo dì.

**Scena undicesima****Ottone**

Io non so dov'io vada;  
il palpar del core  
ed il moto del piè non van del pari.

**Drusilla**

E dove Signor?

**Ottone**

Drusilla!

**Drusilla**

Dove, dove, signor mio?

**Drusilla**

Ne te plains pas ainsi,  
tu es encore fraîche.  
Ce n'est pas encore le soleil couchant,  
même si l'aurore vermeille est passée.

**Nourrice**

Le jour de la femme atteint le soir à midi.  
Dès midi, la beauté disparaît.  
Avec le temps,  
le fruit acerbe et dur devient doux.  
Mais en quelques heures,  
il mûrit et se gâche.

Croyez-moi, fraîches jeunes filles  
à l'aube de votre vie :  
le printemps est l'âge  
où l'Amour est avec vous.  
Ne laissez pas passer le vert avril  
ou le mois de mai.  
On transpire trop à voyager en juillet.

**Valet**

Allons voir Octavie, maintenant,  
madame ma grand-mère.

**Nourrice**

Je vais te donner une gifle.

**Valet**

Vénérable ancienne...

**Nourrice**

Petit menteur...

**Valet**

Amie adorée du bon Charon.

**Nourrice**

Tu vas voir, insolent petit menteur,  
tu vas voir!

**Valet**

Allons-y, car tu as déjà dépassé minuit,  
et non plus midi.

**Scène 11****Othon**

Je ne sais pas où je vais.  
Les battements de mon cœur  
et mes pas ne vont pas de pair.

**Drusilla**

Où vas-tu ainsi, Seigneur?

**Othon**

Drusilla!

**Drusilla**

Où vas-tu donc?

**Drusilla**

Don't complain like that,  
you're still fresh.  
It's not yet sunset,  
even if the ruddy dawn has passed.

**Nurse**

The woman's day reaches evening at midday.  
From midday onwards, beauty fades away.  
Over time, the bitter  
and hard fruit becomes sweet.  
But in just a few hours,  
it ripens and spoils.

Believe me, fresh young maidens  
at the dawn of your life:  
spring is the age  
when Love is beside you.  
Don't let green April  
or the month of May pass you by.  
We perspire too much for travelling in July.

**Valet**

Let's go to Octavia now,  
my dear grandmother.

**Nurse**

I'll give you a slap.

**Valet**

Venerable old lady...

**Nurse**

Little liar...

**Valet**

Beloved friend of good Charon.

**Nurse**

You'll see, insolent little liar,  
you'll see!

**Valet**

Let's go, for you've already  
passed midnight, let alone midday.

**Scene 11****Otho**

I don't know where I'm going.  
My beating heart and  
my steps are not in unison.

**Drusilla**

Where are you going, my lord?

**Otho**

Drusilla!

**Drusilla**

Where are you going?

**Drusilla**

Beklage dich nicht so,  
du bist doch noch frisch.  
Noch ging die Sonne nicht unter,  
ist auch die rosige Morgendämmerung vorüber.

**Amme**

Für uns Frauen wird es schon mittags Abend.  
Vom Nachmittag an verschwindet die Schönheit.  
Herbe Früchte macht  
die Zeit süß,  
doch verdirbt schon  
nach Stunden, was reif ist.

Glaubt mir nur,  
morgenfrische, junge Mädchen.  
Der Frühling ist die Zeit  
für die Liebe.  
Lasst den grünen April und Mai  
nicht vorübergehen!  
Denn im Juli schwitzt man zu sehr beim Reisen.

**Diener**

Lass uns jetzt zu Octavia gehen,  
Frau Großmutter.

**Amme**

Ich werde dich ohrfeigen.

**Diener**

Ehrwürdige Alte...

**Amme**

Kleiner Lügner...

**Diener**

Geliebte Freundin des guten Charon.

**Amme**

Warte nur ab, du frecher  
kleiner Lügner, warte nur ab!

**Diener**

Gehen wir, bei dir ist schon Mitternacht vorbei,  
nicht erst Mittag.

**Szene 11****Otho**

Ich weiß nicht, wohin ich gehe.  
Das Herz bebt, und die Füße  
wollen ihm nicht folgen.

**Drusilla**

Wohin gehst du denn, mein Herr?

**Otho**

Drusilla!

**Drusilla**

Wohin gehst du denn, mein Herr?

**Ottone**

Te sola io cerco.

**Drusilla**

Eccomi a' tuoi piaceri.

**Ottone**

Drusilla,

io vo' fidarti un secreto gravissimo;  
prometti e silenzio,  
e soccorso?

**Drusilla**

Palesami il secreto.

**Ottone**

Non esser più gelosa di Poppea...

**Drusilla**

No, no.

Felice cor mio, festeggiam in seno.

**Ottone**

Senti, senti!

Io devo or ora per terribile comando  
immergerle nel sen questo mio brando.  
Per ricoprir me stesso  
in misfatto sì grande  
io vorrei le tue vesti.

**Drusilla**

E le vesti e le vene io ti darò.

Ma vuò da te saper più a dentro,  
e a fondo di così orrenda impresa la cagione.

**Ottone**

Andiam, andiam omai,  
che con alto stupore il tutto udrai.

## Scena dodicesima

**Poppea**

Or che Seneca è morto,  
Amor ricorro a te,  
guida mie spemi in porto,  
fammi sposa al mio re.

**Arnalta**

Pur sempre sulle nozze canzoneggiando vai.

**Poppea**

Ad altro, Arnalta mia,  
non penso mai.

**Arnalta**

Il più inquieto affetto  
è la pazza ambizione;  
ma se arrivi agli scettri, e alle corone,  
non ti scordar di me,  
tiemmi appresso di te.

**Othon**

C'est toi seule que je cherche.

**Drusilla**

Me voici, pour ton plaisir.

**Othon**

Drusilla,

je veux te confier un très lourd secret.  
Me promets-tu  
le silence et ton aide?

**Drusilla**

Confie-moi ton secret.

**Othon**

Ne sois plus jalouse de Poppée.

**Drusilla**

Non, non.

Mon cœur joyeux, saute dans ma poitrine!

**Othon**

Écoute, écoute!

Je dois maintenant, sur un ordre terrible,  
aller l'assassiner.  
Je dois me déguiser  
pour un si grand crime.  
Je voudrais tes vêtements.

**Drusilla**

Je te donnerai volontiers mes vêtements.

Je veux en savoir plus  
sur la raison de cet horrible dessein.

**Othon**

Allons-y maintenant, et tu apprendras tout  
avec grand étonnement.

## Scène 12

**Poppée**

Maintenant que Sénèque est mort,  
Amour, j'ai recours à toi.  
Guide mon espérance vers le port.  
Fais que mon roi m'épouse.

**Arnalta**

Toujours ce mariage te préoccupe!

**Poppée**

Je ne pense à rien d'autre,  
chère Arnalta.

**Arnalta**

Le sentiment le plus inquiet  
est la folle ambition.  
Mais si tu obtiens la couronne et le sceptre,  
ne m'oublie pas.  
Garde-moi près de toi.



**Otho**

I am looking for you alone.

**Drusilla**

Here I am, at your service.

**Otho**

Drusilla, I want to entrust you  
with a terrible secret.

Do you promise me  
silence and assistance?

**Drusilla**

Tell me your secret.

**Otho**

Don't be jealous of Poppea anymore.

**Drusilla**

No, no.

My happy heart bounces in my chest!

**Otho**

Listen, listen!

By a terrible order, I must go now  
and kill her.

I must wear a disguise  
for a crime so grim.

I would like your clothes.

**Drusilla**

I'll gladly give you my clothes.

I want to know more about  
the reasons for this horrible task.

**Otho**

Let's go now, and you'll learn  
everything with much astonishment.

## Scene 12

**Poppea**

Now that Seneca is dead,  
Love, I turn to you.  
Lead my hopes to harbour.  
Let my king marry me.

**Arnalta**

You're always worrying about this marriage!

**Poppea**

I can think of nothing else,  
dear Arnalta.

**Arnalta**

The most worrisome feeling  
is the mad ambition.  
But if you obtain the crown  
and sceptre, don't forget me.  
Keep me close to you.

**Otho**

Nur dich habe ich gesucht.

**Drusilla**

Da bin ich, dir zu Diensten.

**Otho**

Drusilla, ich muss dir  
ein schlimmes Geheimnis anvertrauen!  
Versprichst du zu schweigen  
und mir zu helfen?

**Drusilla**

Verrate mir das Geheimnis.

**Otho**

Sei nicht mehr eifersüchtig auf Poppea.

**Drusilla**

Nein, nein.

Juble in meiner Brust, Herz.

**Otho**

Hör mir zu!

Ich muss einem grausamen Befehl folgen  
und ihr mein Schwert in die Brust stoßen.  
Als Tarnung für ein  
so großes Verbrechen  
möchte ich gern deine Kleider.

**Drusilla**

Meine Kleider gebe ich dir gerne.

Aber erkläre mir  
den Grund für diese furchtbare Tat.

**Otho**

Komm, komm nun!  
Du wirst alles erfahren und erstaunen!

## Szene 12

**Poppea**

Nun, da Seneca tot ist,  
wende ich mich an dich, Amor.  
Bring meine Hoffnungen ans Ziel,  
mach, dass ich meinen Kaiser heirate!

**Arnalta**

Immer diese Heirat.

**Poppea**

Ich denke an nichts anderes,  
Arnalta!

**Arnalta**

Die ruheloseste Leidenschaft  
ist rasender Ehrgeiz.  
Doch wenn du zu Thron  
und Zepter aufsteigst, vergiss mich nicht.  
Nimm mich mit.

## Poppea

Non dubitar,  
che meco sarai sempre la stessa,  
e non fia mai che sia  
altra che tu la secretaria mia.  
Amor, ricorro a te,  
guida mia speme in porto,  
fammi sposa al mio re.  
Par che 'l sonno m'alletti a chiuder gl'occhi  
alla quiete in grembo.  
Qui nel giardin, o Arnalta,  
fammi apprestar del riposare il modo,  
ch'alla fresc'aria addormentarmi io godò.

## Arnalta

Adagiati, Poppea,  
acquietati, anima mia:  
sarai ben custodita.  
Oblivion soave  
i dolci sentimenti in te,  
figlia, addormenti.  
Posatevi occhi ladri,  
aperti deh che fate,  
se chiusi  
ancor rubate?  
Poppea, rimanti in pace;  
luci care e gradite,  
dormite omai dormite.  
Amanti vagheggiate il miracolo novo:  
è luminoso il dì,  
sì come suole,  
e pur vedete,  
addormentato il sole.

## Scena tredicesima

### Amore

Dorme, l'incauta dorme,  
ella non sa,  
ch'or or verrà il punto micidiale;  
così l'umanità vive all'oscuro,  
e, quando ha chiusi gl'occhi  
crede essersi dal mal posta in sicuro.  
O sciocchi, o frali sensi mortali  
mentre cadete  
in sonnacchioso oblio  
sul vostro sonno è vigilante dio.  
Siete rimasi gioco dei casi,  
oggetti al rischio, e del periglio prede,  
se Amor, genio del mondo,  
non provvede.  
Dormi, o Poppea, terrena dèa;  
ti salverà dall'armi altrui rubelle,

## Poppée

N'en doute pas,  
tu seras toujours la même pour moi,  
et personne d'autre que toi  
ne sera ma confidente.  
Amour, j'ai recours à toi.  
Guide mon espérance vers le port,  
fais qu'il m'épouse.  
Je sens que le sommeil ferme mes yeux  
pour un moment de calme.  
Fais que je puisse me reposer  
dans ce jardin, Arnalta.  
Je veux m'endormir à l'air frais.

## Arnalta

Allonge-toi, Poppée,  
repose-toi, ma vie,  
tu seras bien gardée.  
En un délicieux oubli,  
endors en toi, ma fille,  
ces doux sentiments.  
Reposez-vous, yeux voleurs,  
que faites-vous encore ouverts,  
puisque, même fermés,  
vous volez encore ?  
Poppée, sois en paix.  
Jolis yeux chéris,  
dormez maintenant, dormez.  
Amants, regardez ce nouveau miracle :  
le jour est lumineux,  
comme il se doit,  
et pourtant vous voyez  
le soleil endormi.

## Scène 13

### L'Amour

Elle dort, l'imprudente.  
Elle ne sait pas  
que va venir l'instant fatal.  
Les hommes vivent ainsi dans l'obscurité.  
Dès qu'ils ont fermé les yeux,  
ils croient être à l'abri du malheur.  
Stupides et faibles sens des mortels,  
lorsque vous tombez  
dans l'oubli du sommeil,  
c'est un dieu qui veille sur votre repos.  
Vous deviendrez le jouet du sort,  
sujet au risque et proie du danger,  
si Amour, le génie du monde,  
n'y prend pas garde.  
Dors, Poppée, déesse terrestre.  
Tu seras sauvée de l'arme funeste

### Poppea

Have no doubt,  
you'll always be the same for me,  
and no one else but you  
will be my confidante.  
Love, I turn to you.  
Lead my hopes to harbour,  
make him marry me.  
I feel sleep closing my eyes  
for a moment of calm.  
Make sure  
I can rest in this garden, Arnalta.  
I want to fall asleep in the fresh air.

### Arnalta

Lie down and rest,  
my dear Poppea.  
you will be well guarded.  
In luscious oblivion,  
may these sweet feelings  
slumber within you, my daughter.  
Rest, thieving eyes,  
why are you still open,  
since you steal  
even when you're closed?  
Poppea, be at peace.  
Dear beautiful eyes,  
sleep now, sleep.  
Lovers, look at this new miracle:  
the day is bright,  
like it should,  
and still you see  
the sleeping sun.

### Scene 13

#### Love

She's sleeping, the rash lady.  
She doesn't know  
the fatal moment is coming.  
This is how people live in darkness.  
Once they close their eyes,  
they think they're safe from evil.  
The foolish and frail human senses,  
when you fall  
into weary oblivion,  
a god watches over your rest.  
You become Fate's plaything,  
subject to risk and prey to danger,  
if Love, the life force of the world,  
isn't paying attention.  
Sleep, Poppea, earthly goddess.  
You will be saved from the evil deed

### Poppea

Keine Sorge:  
für mich bleibst du stets dieselbe.  
Niemand anderes als du  
wird meine Vertraute.  
Amor, an dich wende ich mich.  
Bring meine Hoffnungen ans Ziel.  
mach mich zur Braut...  
Es scheint, der Schlaf verleitet mich,  
die Augen zu schließen im Schoß der Ruhe.  
Hier im Garten  
will ich ruhen, Arnalta,  
und ein wenig schlummern.

### Arnalta

Ruhe dich aus,  
leg dich zur Ruhe.  
Du bist wohlbehütet.  
Sanftes Vergessen  
soll die süßen Empfindungen  
in dir einschläfern.  
Schließt euch, ihr diebischen Augen...  
Was vermögt ihr erst geöffnet,  
wenn ihr schon geschlossen  
räuberisch seid?  
Schlummere in Frieden, Poppea.  
Ihr teuren, lieben Augen,  
schläft jetzt.  
Verliebte, schaut euch dieses  
neue Wunder an: Der Tag ist hell,  
wie er sein sollte,  
und doch seht ihr  
die schlafende Sonne.

### Szene 13

#### Amor

Sie schläft, die Unvorsichtige.  
Sie weiß nicht,  
dass der Augenblick des Mordes naht.  
So leben die Menschen:  
sie schließen die Augen,  
und fühlen sich sicher vor der Gefahr.  
Dumme,  
schwache Sterbliche,  
während ihr schläft,  
wacht ein Gott über euch.  
Ihr seid Steine im Spiel des Schicksals,  
Risiken und Gefahren ausgesetzt  
wenn Amor, der Geist der Welt,  
nicht über euch wacht.  
Schlaf, Poppea, du irdische Göttin.  
Amor, der die Sonne bewegt

Amor  
che move il sol e l'altre stelle.

Già s'avvicina la tua ruina;  
ma non ti nuocerà strano accidente,  
ch'Amor picciolo è sì,  
ma onnipotente.

## Scena quattordicesima

### Ottone

Eccomi trasformato,  
d'Otton in Drusilla,  
No, no d'Otton in Drusilla,  
ma d'uom in serpe,  
al cui veleno, e rabbia  
non vide il mondo,  
e non vedrà simile.  
Ma che veggio infelice?  
Tu dormi anima mia?  
Chiudesti gl'occhi  
per non aprirli più?

Ma che tardo?

Che bado?

Costei m'aborre, e sprezza,  
e ancor io l'amo?

Ho promesso ad Ottavia: se mi pento  
accelero a miei di funesto il fine.

Poppea, t'uccido;  
Amor, rispetti, addio.

### Amore

Forsennato, scellerato,  
inimico del mio nume,  
tanto adunque si presume?  
Fulminarti io ti dovrei,  
ma non merti di morire  
per la mano degli dèi.  
Illeso va' da  
questi strali acuti,  
non tolgo al manigoldo i suoi tributi.

### Poppea

Drusilla, in questo modo,  
con l'armi ignude in mano,  
mentre nel mio giardin dormo soletta?

### Arnalta

Accorrete, accorrete, o servi,  
o damigelle, inseguir Drusilla,  
dalli, dalli,  
tanto mostro a ferir  
non sia chi falli.

par Amour,  
qui dirige le soleil et toutes les étoiles.

Déjà, ta perte approche !  
Mais aucun accident ne te nuira :  
bien qu'Amour soit petit,  
il est cependant tout-puissant.

## Scène 14

### Othon

Me voici  
transformé d'Othon en Drusilla.  
Non, pas d'Othon en Drusilla,  
mais d'homme en serpent,  
au venin et à la rage tels  
que le monde n'en a jamais vus  
et n'en verra jamais.  
Mais, que vois-je, malheureux ?  
Tu dors, mon âme ?  
Tu as fermé tes yeux  
pour ne plus les ouvrir ?

Mais, pourquoi tarder ?

Pourquoi hésiter ?

Elle me déteste et me méprise,  
et moi, je l'aime encore ?

J'ai promis à Octavie. Si je renonce,  
je hâte la fin funeste de ma vie.

Poppée, je te tue.  
Amour, mes respects, adieu.

### L'Amour

Fou, scélérat,  
ennemi de ma divinité,  
tu as donc tant de présomption ?  
Je devrais te foudroyer,  
mais tu ne mérites pas  
de mourir de la main des dieux.  
Sors indemne  
de ces éclairs acérés,  
je n'enlève pas son tribut à l'assassin.

### Poppée

Drusilla, que fais-tu là,  
l'arme à la main,  
quand je dors seule dans le jardin ?

### Arnalta

Venez vite, serviteurs, suivantes !  
Poursuivez Drusilla.  
Allez ! Allez !  
Ne laissez pas échapper  
ce monstre sans le terrasser !

by Love,  
which governs the sun and stars.

Already, your demise is near!  
But no mishap can harm you:  
although Love may be small,  
it is nonetheless almighty.

## Scene 14

### Otho

Here I am, transformed  
from Otho into Drusilla.  
No, not from Otho into Drusilla,  
but from a man into a snake,  
with such venom and rage  
the world has never seen  
and will never see.  
But what do I see, wretched me?  
Are you sleeping, my love?  
Did you close your eyes  
to never open them again?

But why delay?  
Why hesitate?  
She hates and despises me,  
and yet I still love her?  
I promised Octavia. If I renounce,  
I hasten the dire end of my life.

Poppea, I kill you.  
Farewell love, all my respects.

### Love

Fool, villain, enemy of my divinity,  
can you be so presumptuous?  
I should strike you down,  
but you don't deserve  
to die by a god's hand.  
Leave unscathed  
by these piercing thunderbolts,  
I won't rob the murderer  
of his tribute.

### Poppea

Drusilla, what are you doing here,  
armed,  
while I sleep alone in the garden?

### Arnalta

Come quickly, servants and maidens!  
Hunt down Drusilla,  
Come on! Go!  
Don't let that monster escape  
without bringing her down!

und alle Sterne,  
rettet dich vor dem feindlichen Anschlag.

Schon naht dein Verderben,  
doch es kann dir nichts anhaben.  
Seltsamer Fall: Amor ist nur ein Knabe  
und doch allmächtig.

## Szene 14

### Otho

Ich bin verwandelt:  
aus Otho wurde Drusilla.  
Nein.  
Aus einem Menschen  
wurde eine Schlange,  
so giftig,  
wie die Welt sie nie sah.  
Doch was sehe ich Unglücklicher?  
Du schläfst, meine Seele?  
Machttest die Augen zu,  
um sie nie mehr zu öffnen?

Warum verzögere ich es?  
Sie verabscheut mich,  
und ich liebe sie noch?  
Ich gab Octavia mein Wort.  
Bringe ich's nicht über mich,  
kommt rasch mein düsteres Ende.

Poppea, ich töte dich.  
Liebe, Selbststachtung: fährt hin.

### Amor

Rasender, Verbrecher,  
Feind meiner göttlichen Macht,  
was maßt du dir an?  
Mit Blitzen sollte ich dich töten.  
Doch du verdienst nicht,  
von Gotteshand zu sterben.  
Geh, meine Pfeile verletzen dich nicht.  
Ich nehme dem Henker  
seine Arbeit nicht ab.

### Poppea

Drusilla stellt mir nach?  
Mit gezückter Waffe,  
während ich schlafe?

### Arnalta

Kommt schnell her!  
Verfolgt Drusilla.  
Kommt schnell her!  
Lasst dieses Ungeheuer  
nicht entweichen.

## Amore

Ho difesa Poppea,  
vo' farla imperatrice.

## ATTO TERZO

### Scena 1

#### Drusilla

O felice Drusilla,  
o che sper'io;  
corre adesso  
per me l'ora fatale,  
perirà,  
morirà la mia rivale,  
e Otton finalmente sarà mio.  
O che spero, che sper'io?  
Se le mie vesti avran servito  
per ben coprirlo,  
con vostra pace, o dèi,  
adorar io vorrò gl'arnesi miei.  
O felice Drusilla,  
o che sper'io?

### Scena seconda

#### Arnalta

Ecco la scellerata che pensando occultarsi,  
di vesti s'è mutata.

#### Drusilla

E qual peccato...

#### Littore

Fermati, morta sei.

#### Drusilla

E qual peccato mi conduce a morte?

#### Littore

Ancor t'ingigi,  
sanguinaria indegna?  
A Poppea dormiente  
macchinasti la morte.

#### Drusilla

Ahi caro amico,  
ahi sorte,  
ahi mie vesti innocenti!  
Di me doler mi deggio,  
e non d'altrui;  
credula troppo,  
e troppo incauta fui.

### Scena terza

#### Arnalta

Signor, ecco la rea

## L'Amore

J'ai défendu Poppée!  
Je veux la faire Impératrice!

## ACTE III

### Scène 1

#### Drusilla

Heureuse Drusilla,  
qu'espérer d'autre?  
Elle approche vite pour moi  
maintenant, cette heure fatale.  
Elle périra,  
elle mourra, ma rivale.  
Et Othon sera enfin à moi.  
Qu'espérer d'autre?  
Si mes vêtements ont servi  
à bien le cacher,  
avec votre accord, ô dieux,  
j'adorerai mes vêtements.  
Heureuse Drusilla,  
qu'espérer d'autre?

### Scène 2

#### Arnalta

Voici la criminelle qui, pensant se cacher,  
a changé de vêtements.

#### Drusilla

Mais de quelle faute...

#### Licteur

Arrête-toi, tu es morte!

#### Drusilla

Mais quelle faute me conduit à la mort?

#### Licteur

Tu fais l'innocente,  
indigne meurtrière?  
Tu as voulu tuer Poppée  
qui dormait.

#### Drusilla

Hélas, mon ami!  
Ah, Destin!  
Ah, mes vêtements innocents!  
Je dois me plaindre de moi  
et non des autres,  
pour avoir été trop crédule  
et trop imprudente.

### Scène 3

#### Arnalta

Seigneur, voici la coupable

**Love**

I've defended Poppea!  
I want to make her Empress!

**ACT III****Scene 1****Drusilla**

Happy Drusilla,  
what else could I hope for?  
This fatal hour is fast  
approaching for me now.  
She will perish,  
my rival will die.  
And Otho will finally be mine.  
What else could I hope for?  
If my clothes were able  
to disguise him well,  
with your consent, O gods,  
I'll adore my clothes.  
Happy Drusilla,  
what else could I hope for?

**Scene 2****Arnalta**

Here is the criminal who thought  
of hiding, and changed her clothes.

**Drusilla**

But whose fault is it...

**Lictor**

Stop, you're dead!

**Drusilla**

But what crime condemns me to death?

**Lictor**

You pretend to be innocent,  
shameful murderer?  
You wanted to kill Poppea  
while she slept.

**Drusilla**

Alas, my friend!  
Ah, Destiny!  
Ah, my innocent clothes!  
I must feel sorry for myself  
and not for others,  
for being too gullible  
and too reckless.

**Scene 3****Arnalta**

Lord, here is the culprit

**Amor**

Ich habe Poppea gerettet.  
Ich will sie zur Kaiserin machen.

**AKT III****Szene 1****Drusilla**

Glückliche Drusilla.  
was könnte ich mir noch wünschen?  
Endlich schlägt  
meine Stunde!  
Meine Rivalin  
wird sterben...  
Und Otho wird endlich mein.  
Was darf ich hoffen?  
Wenn meine Gewänder halfen,  
ihn gut zu decken,  
so werde ich, mit eurer Erlaubnis, o Götter,  
meine Gewänder verehren.  
Glückliche Drusilla,  
welche Hoffnung erfüllt dich?

**Szene 2****Arnalta**

Da ist die Verbrecherin. Sie glaubt, sie kann  
entkommen, wenn sie die Kleider wechselt!

**Drusilla**

Welches Verbrechens...

**Liktör**

Bleib stehen. Du bist des Todes.

**Drusilla**

Welches Verbrechens wegen soll ich sterben?

**Liktör**

Du verstellst dich noch,  
blutige Mörderin?  
Poppea wolltest du  
im Schlaf ans Leben.

**Drusilla**

Weh, lieber Freund,  
weh, Schicksal!  
Weh, meine unschuldigen Kleider!  
Mich selbst muss ich anklagen,  
sonst niemanden,  
zu leichtgläubig  
war ich.

**Szene 3****Arnalta**

Herr, da ist die Schuldige,

che trafigger tentò la matrona Poppea;  
Dormiva l'innocente nel suo proprio giardino,  
sopraggiunse costei col ferro ignudo,  
se non si risvegliava la tua devota ancella,  
sopra di lei scendeva il colpo crudo.

**Nerone**

Onde tanto ardimento?  
E chi t'indusse rubella al tradimento?

**Drusilla**

Innocente son io,  
lo sa la mia coscienza,  
e lo sa dio.

**Nerone**

No, no, confessa omai,  
se t'indusse, s'attentasti per odio,  
o se ti spinse l'autorità,  
o l'oro al gran misfatto.

**Drusilla**

Innocente son io,  
lo sa la mia coscienza,  
e lo sa dio.

**Nerone**

Flageli, funi, fochi,  
cavino da costei  
il mandante e i correi.

**Drusilla**

Misera me, piuttosto che  
un atroce tormento  
che mi sforza a dir quel,  
che tacer vorrei,  
sopra me stessa tolgo  
la sentenza mortal, e'l mancamento.

**Arnalta**

Che cinguetti ribalda?

**Littore**

Che vaneggi assassina?

**Nerone**

Che parli traditrice?

**Drusilla**

Contrastano in me stessa  
con fiera concorrenza amore e l'innocenza.

**Nerone**

Prima ch'aspri tormenti  
ti facciano sentir il mio disdegno,  
or persuadi all'ostinato ingegno  
di rivelar gl'orditi tradimenti.

**Drusilla**

Signor, io fui la rea,  
ch'uccidere tentò l'innocente Poppea.

qui a tenté de tuer Poppée.

L'innocente dormait dans son jardin.

Celle-ci est arrivée avec une arme.

Si ta dévouée servante ne s'était pas réveillée,  
le coup cruel l'aurait atteinte.

**Néron**

Pourquoi tant de hardiesse?

Qui t'a poussée, rebelle, à cette trahison?

**Drusilla**

Je suis innocente,  
ma conscience le sait,  
et Dieu le sait aussi.

**Néron**

Non, avoue maintenant  
ce qui t'a poussée : la haine, un ordre,  
ou la soif de l'or,  
à un si grand crime?

**Drusilla**

Je suis innocente,  
ma conscience le sait,  
et Dieu le sait aussi.

**Néron**

Que le fouet, la corde et le feu  
lui fassent avouer son commanditaire  
et ses complices.

**Drusilla**

Malheureuse, plutôt que de subir  
un atroce supplice  
qui m'oblige à dire  
ce que je voudrais taire,  
j'accepte pour moi-même  
la sentence de mort, et le crime.

**Arnalta**

Que murmures-tu, scélérate?

**Licteur**

Que racontes-tu, criminelle?

**Néron**

Que dis-tu, traîtresse?

**Drusilla**

En moi s'opposent farouchement  
l'amour et l'innocence.

**Néron**

Avant que de terribles supplices  
ne te fassent ressentir mon indignation,  
persuade maintenant ton esprit obstiné  
d'avouer ta trahison.

**Drusilla**

Seigneur, je suis coupable  
d'avoir voulu tuer l'innocente Poppée.



who tried to kill Poppea.  
She was innocently sleeping in her garden.  
This woman came with a weapon.  
If your devoted servant had not woken up,  
the cruel blow would have struck her.

**Nero**

Why such boldness?  
Who incited you to this rebellious treason?

**Drusilla**

I am innocent,  
my conscience knows it,  
and God knows it too.

**Nero**

No, confess now  
what pushed you: hatred, an order,  
or the thirst for riches,  
to commit such a terrible crime?

**Drusilla**

I am innocent.  
My conscience  
knows it and God does too.

**Nero**

May the whip, the lashes and fire  
make her confess who ordered this  
and who her accomplices were.

**Drusilla**

Woe is me, rather than suffer  
atrocious torture  
that would oblige me to reveal  
what I'd rather keep secret,  
I prefer to accept  
the death sentence for this crime.

**Arnalta**

What are you mumbling, villain?

**Lictor**

What are you talking about, criminal?

**Nero**

What are you saying, traitor?

**Drusilla**

Love and innocence  
are in fierce opposition within me.

**Nero**

Before my indignation makes  
you suffer terrible tortures,  
persuade your stubborn mind  
to confess your betrayal now.

**Drusilla**

Lord, I am guilty of wanting to kill  
innocent Poppea.

sie wollte Poppea töten.  
Nichtsahnend schlief sie in ihrem Garten,  
da kam diese da mit gezücktem Dolch.  
Hätte deine demütige Magd nicht gewacht,  
so hätte sie ihr Dolchstoß getroffen.

**Nero**

Woher so tollkühn?  
Wer stiftete dich zum Verrat an?

**Drusilla**

Ich bin unschuldig.  
Das weiß mein Gewissen,  
und das weiß Gott.

**Nero**

Nein, gestehe es:  
verleitete dich Hass...  
trieb dich höherer Befehl  
oder Gold zu der Missetat?

**Drusilla**

Ich bin unschuldig.  
Das weiß mein Gewissen,  
und das weiß Gott.

**Nero**

Peitschenschläge und Folter  
sollen ihr entreißen,  
mit wem sie im Bunde steht.

**Drusilla**

Ich Arme!  
Ehe mich grauenvolle Qual zwingt,  
mein Geheimnis zu verraten,  
nehme ich das Todesurteil  
und das ungeheure Vergehen  
lieber auf mich.

**Arnalta**

Was plapperst du, Gaunerin?

**Liktör**

Was faselst du, Mörderin?

**Nero**

Was redest du, Verräterin?

**Drusilla**

Erbittert streiten in meinem Innern  
Liebe und Unschuld.

**Nero**

Bevor grausame Martern  
dich meine Verachtung spüren lassen  
sei nicht länger widerspenstig:  
Gestehe, wer dich zum Verrat anstiftete.

**Drusilla**

Herr, ich bin schuldig, ich wollte  
die unschuldige Poppea töten.

## **Nerone**

Conducete costei al carnefice omai,  
fate ch'egli ritrovi, con una morte a tempo,  
qualche lunga, amarissima agonia,  
ch'in difficile forma,  
inasprisca la morte a questa rea.  
Che si tarda, o ministri?  
Con una atroce fine provi,  
provi costei mille morti  
oggi mai, mille ruine.

## **Scena quarta**

### **Ottone**

No, no, questa sentenza  
cada sopra di me che ne son degno.

### **Drusilla**

Io fui la rea,  
ch'uccider vollen l'innocente Poppea.

### **Ottone**

Innocente, innocente è costei.  
Io con le vesti  
di Drusilla andai,  
per ordine d'Ottavia imperatrice  
ad attentar la morte di Poppea.  
Dammi signor, con la tua man la morte

### **Drusilla**

Io fui la rea,  
ch'uccider vollen l'innocente Poppea.

### **Ottone**

Giove, Nemesis, Astrea  
fulminate il mio capo,  
che per giusta vendetta  
il patibolo orrendo a me s'aspetta.

### **Drusilla e Ottone**

A me s'aspetta.

### **Ottone**

Dammi signor, con la tua man la morte;  
e se non vuoi che la tua mano  
adorni di decoro il mio fine.

### **Nerone**

Vivi, ma va' ne' più remoti lidi  
di titoli spogliato, e di fortune,  
e serva a te mendico, e derelitto,  
di flagello e spelonca il tuo delitto.  
E tu ch'ardisti tanto, o nobile matrona, mostro.  
per ricoprir costui  
d'apportar salutifere bugie,  
vivi alla fama della mia clemenza,  
vivi alle glorie della tua forza,

## **Néron**

Conduisez-la immédiatement au bourreau.  
Qu'elle trouve, par une mort lente,  
le moyen d'une longue et amère agonie,  
qui rende la mort plus dure  
à cette coupable.  
Que l'on prenne le temps, ministres,  
par une fin atroce,  
de lui faire ressentir aujourd'hui  
mille morts, mille fins.

## **Scène 4**

### **Othon**

Non, non, non! Que cette sentence  
soit pour moi, qui la mérite.

### **Drusilla**

C'est moi le coupable,  
qui ai voulu tuer l'innocente Poppée.

### **Othon**

Elle est innocente!  
C'est moi qui suis venu  
avec les vêtements de Drusilla,  
sur l'ordre de l'impératrice Octavie,  
pour donner la mort à Poppée.  
Donne-moi la mort de ta main, Seigneur.

### **Drusilla**

C'est moi la coupable  
qui ai voulu tuer l'innocente Poppée.

### **Othon**

Jupiter, Némésis, Astrée,  
foudroyez-moi,  
car le terrible échafaud  
m'attend en une juste vengeance.

### **Drusilla e Othon**

Qu'il m'attende, moi!

### **Othon**

Seigneur, donne-moi la mort de ta main.  
Et si tu ne veux pas,  
que ta main orne ma mort de son décorum.

### **Néron**

Vis, mais pars dans les plus lointains déserts,  
privé de titre et de fortune.  
Et que ton blâme te serve de fouet et de grotte  
pour expier ton crime.  
Et toi, qui eus tant d'audace, noble Dame,  
pour protéger celui-ci  
avec tes mensonges salutaires,  
vis dans la renommée de ma clémence,  
vis dans la gloire de ta force.

**Nero**

Take her to the executioner at once.  
 May she find through a slow death  
 the means to a long and bitter agony  
 that will make death harsher  
 for this culprit.  
 Ministers, let's take the time  
 to find an atrocious end  
 so that today she'll suffer a  
 thousand deaths, a thousand endings.

**Scene 4****Otho**

No, no, no! Let this sentence  
 be for me because I deserve it.

**Drusilla**

I am the culprit who wanted  
 to kill the innocent Poppea.

**Otho**

She is innocent!  
 It was I who came  
 dressed in Drusilla's clothes,  
 on Empress Octavia's orders,  
 to slay Poppea.  
 Kill me with your own hand, my lord.

**Drusilla**

I'm the culprit  
 who wanted to kill innocent Poppea.

**Otho**

Jove, Nemesis, Astraea,  
 strike me down,  
 for the terrible scaffold  
 awaits me in rightful vengeance.

**Drusilla and Otho**

Let it wait for me!

**Otho**

Lord, give me death by your hand.  
 And if you don't want to, let  
 your hand decorously adorn my death.

**Nero**

Live, but depart to the remotest deserts,  
 deprived of title and wealth.  
 And may your crime be a whip and a cavern  
 to atone for your crime.  
 And you were so courageous,  
 noble Lady, to protect this man  
 with your salutary lies,  
 live in my illustrious mercy,  
 live in your glorious strength.

**Nero**

Bringt sie endlich zum Henker.  
 Er bereite ihr einen quälend langen,  
 bitteren Todeskampf.  
 Ein qualvoller Tod  
 soll dieser Verbrecherin  
 das Sterben verschlimmern.

Worauf wartet ihr?  
 Tausend Tode soll sie sterben!

**Szene 4****Otho**

Nein. Mich treffe dies Urteil.  
 Ich verdiene es.

**Drusilla**

Ich bin schuldig,  
 ich wollte die unschuldige Poppea töten.

**Otho**

Sie ist unschuldig.  
 Als Drusilla verkleidet,  
 wollte ich  
 auf Geheiß der Kaiserin Octavia  
 die unschuldige Poppea töten.  
 Lass mich von deiner Hand sterben.

**Drusilla**

Ich bin schuldig,  
 ich wollte die unschuldige Poppea töten.

**Otho**

Jupiter, Nemesis, Astrea,  
 sendet Blitze auf mein Haupt.  
 Der Galgen erwartet mich  
 als Strafe.

**Drusilla und Otho**

Auf mich wartet er.

**Otho**

Herr, töte mich mit eigener Hand.  
 Und wenn du nicht willst,  
 dass deine Hand meinem Tod diese Ehre erweist...

**Nero**

Du sollst leben, doch verbannt  
 in die fernste Einöde,  
 und alle deine Titel und Besitztümer verlieren.  
 Bettelarm und obdachlos,  
 soll dich dein Verbrechen geißeln.  
 Doch du, die so viel wagte,  
 edle Dame, die ihm zum Heil Lügen vorbrachte,  
 lebe zum Ruhme meiner Milde  
 und zur Verherrlichung deiner Stärke.

e sia del sesso tuo nel secol nostro  
la tua costanza un adorabil mostro.

### **Drusilla**

In esilio con lui deh, signor mio,  
consenti, ch'io tragga i giorni ridenti.

### **Nerone**

Vanne come ti piace.

### **Ottone**

Signor, non son punito,  
anzi beato;  
la virtù di costei sarà ricchezza,  
e gloria a' giorni miei.

### **Drusilla**

Ch'io viva, e mora teco:  
altro non voglio.  
Dono alla mia fortuna  
tutto ciò che mi diede,  
purché tu riconosca  
in cor di donna una costante fede.

### **Littore**

Orsù, orsù finiamola,  
andate alla malora.

### **Nerone**

Delibero e risolvo con editto solenne  
il ripudio d'Ottavia,  
e con perpetuo esilio  
da Roma io la proscivo.  
Mandasi Ottavia  
al più vicino lido.  
Le s'appresti in momenti qualche spalmato legno,  
e sia commessa al bersagliar de' venti.  
Convegno giustamente risentirmi.  
Volate ad ubbidirmi.

## **Scena quinta**

### **Poppea**

Signor, oggi rinasco,  
ai primi fiori  
di questa nova vita,  
voglio che sian sospiri  
che ti facciano fede che, rinata per te,  
languisco e moro,  
e morendo e vivendo  
ognor t'adoro.

### **Nerone**

Non fu, non fu Drusilla,  
no, ch'ucciderti tentò.

### **Poppea**

Chi fu, chi fu il fellone?

Et qu'en notre siècle, ta constance  
soit un adorable exemple pour ton sexe.

### **Drusilla**

Accorde-moi l'exil avec lui, Seigneur,  
que je passe des jours heureux.

### **Néron**

Va, fais comme il te plaît.

### **Othon**

Seigneur, je ne suis pas puni,  
mais heureux, heureux !  
Ses qualités seront la richesse  
et la gloire de mes jours.

### **Drusilla**

Je ne veux rien d'autre  
que vivre et mourir avec toi.  
Je donne à ma chance  
tout ce qu'elle m'a donné,  
pourvu que tu reconnasses  
la fidélité constante dans un cœur de femme.

### **Licteur**

Allons, finissons-en,  
allez au diable.

### **Néron**

Je décide et j'édicte solennellement  
la répudiation d'Octavie  
et je la proscriis de Rome  
pour un éternel exil.  
Emmenez Octavie  
à la rive la plus proche.  
Qu'on apprête rapidement un navire de bois,  
et qu'il soit confié aux caprices des vents.  
Je soulage ainsi ma juste colère.  
Dépêchez-vous de m'obéir.

## **Scène 5**

### **Poppée**

Seigneur, aujourd'hui je renais.  
Je renais aux premières fleurs  
de cette nouvelle vie.  
Je veux que mes soupirs t'assurent  
qu'en renaissant pour toi,  
je languis et je meurs.  
Et que je meure ou que je vive,  
à chaque instant, je t'adore.

### **Néron**

Ce n'était pas Drusilla  
qui a tenté de te tuer.

### **Poppée**

Qui était le criminel?

And may your constancy be  
a fine example for your gender in our time.

#### **Drusilla**

Consent that I share his exile,  
my lord, so that I may spend some happy days.

#### **Nero**

Go, do as you please.

#### **Otho**

Lord, I am not punished,  
but instead happy, happy!  
Her virtues will be the riches  
and the glory of my days.

#### **Drusilla**

I want nothing more  
than to live and die with you.  
I give back to my luck  
everything it gave me,  
provided you acknowledge  
the constant fidelity in a woman's heart.

#### **Lictor**

Enough of this,  
you can both go to hell!

#### **Nero**

I proclaim and solemnly decree  
the expulsion of Octavia  
and I banish her from Rome  
to an eternal exile.  
Take Octavia  
to the nearest shore.  
Have a ship quickly prepared  
and consign it to the capricious winds.  
Thus I assuage my righteous anger.  
Hurry and obey me.

### **Scene 5**

#### **Poppea**

Lord, today I am reborn.  
I am reborn with the first flowers  
of this new life.  
I want my sighs to assure you  
that by being reborn for you,  
I languish and die.  
And whether I die or live,  
I will always adore you.

#### **Nero**

It wasn't Drusilla  
who tried to kill you.

#### **Poppea**

Who was the criminal?

In unserer Zeit sei deine Standhaftigkeit  
ein Vorbild für dein Geschlecht.

#### **Drusilla**

Lass mich mit ihm ins Exil gehen  
und dort glücklich mein Leben verbringen.

#### **Nero**

Geh, wohin du willst.

#### **Otho**

Herr, ich bin nicht bestraft  
sondern beseligt.  
Die Tugend dieser Frau wird der Reichtum  
und der Ruhm meines Lebens sein.

#### **Drusilla**

Mit dir leben oder sterben,  
nichts anderes begehre ich.  
Alles, was das Glück mir schenkte,  
gebe ich ihm zurück,  
damit du erkennst,  
wie treu ein Frauenherz sein kann.

#### **Liktör**

Schluss nun,  
schert euch zum Teufel.

#### **Nero**

Ich beschließe und verfüge  
durch kaiserlichen Erlass Octavias Ächtung.  
Auf ewig  
verbanne ich sie aus Rom.  
Man bringe Octavia  
an den nächsten Strand.  
In einem Boot  
werde sie zur Zielscheibe der Winde.  
Mein Zorn ist nur allzu gerecht.  
Eilt, mir zu gehorchen.

### **Szene 5**

#### **Poppea**

Herr... Heute werde ich wiedergeboren  
und dies sind die ersten Atemzüge  
meines neuen Lebens.  
Mögen meine Seufzer dir versichern,  
dass ich in meinem neuen Leben  
nach dir schmachte.  
Im Sterben, im Leben:  
Immerzu bete ich dich an.

#### **Nero**

Es war nicht Drusilla,  
die dir nach dem Leben trachtete.

#### **Poppea**

Wer war der Schurke?

**Nerone**

Il nostro amico Ottone.

**Poppea**

Egli da sé?

**Nerone**

D'Ottavia fu il pensiero.

**Poppea**

Or hai giusta cagione  
di passar al ripudio.

**Nerone**

Oggi, come promisi,  
mia sposa tu sarai.

**Poppea**

Sì caro di,  
veder non spero mai.

**Nerone**

Per il trono di Giove, e per il mio,  
oggi sarai, ti giuro,  
di Roma imperatrice,  
in parola regal.

**Poppea**

In parola regal?

**Nerone**

In parola regal te n'assicuro.

**Poppea**

Idolo del cor mio,  
giunta è pur l'ora  
ch'io del mio ben godrò.

**Poppea e Nerone**

Né più s'interporrà noia o dimora.  
Cor nel petto non ho:  
me 'l rubasti, sì, sì,  
dal sen me lo rapi  
de' tuoi begl'occhi il lucido sereno.  
Per te, ben mio,  
non ho più core in seno.  
Stringerò  
tra le braccia innamorate  
chi mi trafisse... ohimè!  
Non interrotte avrà l'ore beate,  
se son perduto/a in te,  
in te mi cercherò, in te mi troverò,  
e tornerà a riprendermi  
ben moi.

**Scena sesta****Arnalta**

Oggi sarà Poppea  
di Roma imperatrice;

**Néron**

Notre ami Othon.

**Poppée**

Lui seul?

**Néron**

Poussé par Octavie.

**Poppée**

Maintenant tu as une bonne raison  
de la répudier.

**Néron**

Aujourd'hui, comme promis,  
tu seras mon épouse.

**Poppée**

Pouvais-je espérer  
un plus beau jour?

**Néron**

Par le trône de Jupiter, et par le mien,  
aujourd'hui, tu seras, je te le jure,  
Impératrice de Rome.  
Je t'en donne ma parole royale.

**Poppée**

Ta parole?

**Néron**

Ma parole royale.

**Poppée**

Idole de mon cœur,  
l'heure est donc venue  
de jouir du bonheur.

**Poppée et Néron**

Plus rien ne nous fera obstacle.  
Mon cœur n'est plus à moi,  
tu me l'as volé.  
La lumière sereine de tes beaux yeux  
a volé mon cœur.  
Par ta faute, mon amour,  
mon cœur n'est plus à moi.  
Je te serrerais  
dans mes bras amoureux...  
toi qui m'as vaincu/e.  
Tu n'auras plus que des moments heureux.  
En toi je me suis perdu/e,  
en toi je me retrouverai.  
Et je reviendrai m'y perdre,  
mon amour.

**Scène 6****Arnalta**

Aujourd'hui, Poppée deviendra  
Impératrice de Rome.

**Nero**

Our friend Otho.

**Poppea**

By himself?

**Nero**

Urged on by Octavia.

**Poppea**

Now you have good reason  
to reject her.

**Nero**

Today, as promised,  
you will be my wife.

**Poppea**

Could I have hoped  
for a finer day?

**Nero**

By the throne of Jove, and by mine,  
today you will be, I swear it,  
Empress of Rome.  
I give you my royal word.

**Poppea**

Your word?

**Nero**

My royal word.

**Poppea**

Idol of my heart,  
the time has come  
to enjoy our happiness.

**Poppea and Nero**

Nothing can stand in our way.  
My heart is no longer mine,  
you stole it from me.  
The serene light of your beautiful  
eyes has stolen my heart.  
Because of you, my love,  
my heart is no longer mine.  
I will take you  
into my loving arms...  
you who defeated me.  
You will only have happy moments.  
In you I am lost,  
in you I find myself again.  
And I'll return to lose myself again,  
my love.

## Scene 6

**Arnalta**

Today, Poppea will become  
Empress of Rome.

**Nero**

Unser Freund Otho.

**Poppea**

Er allein, von selbst?

**Nero**

Angestiftet von Octavia.

**Poppea**

Jetzt hast du einen guten Grund,  
sie zu verstoßen.

**Nero**

Heute wirst du, wie versprochen,  
meine Frau.

**Poppea**

Solch teuren Tag zu erleben,  
hätte ich nie zu hoffen gewagt.

**Nero**

Bei Jupiters Thron, bei dem meinen,  
schwöre ich: Heute wirst du  
Kaiserin von Rom.  
Mein kaiserliches Wort darauf.

**Poppea**

Dein kaiserliches Wort?

**Nero**

Mein kaiserliches Wort darauf.

**Poppea**

Abgott meines Herzens...  
die Stunde ist da,  
mein Glück zu genießen.

**Poppea und Nero**

Kein Hindernis, kein Aufschub  
stellt sich uns mehr in den Weg.  
Ich habe kein Herz mehr in der Brust:  
du hast es gestohlen.  
Aus meiner Brust raubte es  
der heitere Glanz deiner Augen.  
Deinetwegen habe ich  
kein Herz mehr in der Brust.  
In die verliebten Arme schließe ich dich...  
...dich, die/der mich besiegte.  
Du wirst selige Stunden haben ohne Ende.  
Verloren bin ich in dir,  
in dir finde ich mich wieder.  
Verloren bin ich in dir,  
mein Schatz...

## Szene 6

**Arnalta**

Heute wird Poppea  
Kaiserin von Rom.

io, che son sua nutrice,  
ascenderò delle grandezze i gradi:  
no, no, col volgo io non m'abbasso più;  
chi mi diede del tu,  
or con nova armonia  
gorgheggerammi  
il «vostra signoria»;  
chi m'incontra per strada  
mi dice:  
«fresca donna  
e bella ancora»;  
ed io, pur so che sembro  
delle sibille il leggendario antico;  
ma ogn'un così m'adula,  
credendo guadagnarli per interceder  
grazie da Poppea:  
ed io fingendo non capir le frodi,  
in coppa di bugia  
bevo le lodi.  
Io nacqui serva,  
e morirò matrona.  
Mal volentier morirò;  
se rinascessi un dì,  
vorrei nascer matrona  
e morir serva.  
Chi lascia le grandezze  
piangendo a morte va;  
ma, chi servendo sta,  
con più felice sorte,  
come fin degli stenti ama la morte.

## Scena settima

### Ottavia

Addio Roma,  
addio patria,  
amici addio.  
Innocente  
da voi partir convengo.  
Vado a patir l'esilio  
in pianti amari,  
navigo disperata  
i sordi mari.  
L'aria, che d'ora in ora  
riceverà i miei fiati,  
li porterà, per nome del cor mio,  
a veder, a baciar le patrie mura,  
ed io, starà solinga,  
alternando le mosse ai pianti, ai passi,  
insegnando pietade ai freddi sassi.  
Remigate oggi mai perverse genti,  
allontanatemi  
dagli amati lidi.

Moi qui suis sa nourrice,  
je gravirai les échelons de la grandeur.  
Non, je ne ferai plus partie du peuple.  
Ceux qui me tutoyaient  
me murmureront désormais  
les nouvelles harmonies d'un  
Votre Seigneurie.  
Ceux que je croise dans la rue  
me disent :  
Belle femme,  
encore si fraîche!  
Et pourtant je sais que je ressemble  
aux Sibylles des vieilles légendes.  
Mais chacun m'adule ainsi,  
croyant gagner mes faveurs,  
pour que j'intercède auprès de Poppée.  
Et moi, feignant de ne pas voir la ruse,  
je bois ces louanges  
dans la coupe du mensonge.  
Je suis née servante  
et je mourrai matrone.  
Je ne mourrai pas de bon cœur.  
Mais si je devais renaître un jour,  
je voudrais naître patronne  
et mourir servante.  
Celui qui perd la grandeur  
va vers la mort en pleurant.  
Mais celui qui est serviteur,  
aime la mort comme un sort enviable,  
comme la fin de ses peines.

## Scène 7

### Octavie

Adieu Rome.  
Adieu Patrie.  
Mes amis, adieu.  
Innocente,  
il me faut vous quitter.  
Je vais subir l'exil  
avec des pleurs amers.  
Je naviguerai désespérée  
sur les mers insensibles.  
L'air qui recevra mes souffles  
à chaque instant,  
les portera au nom de mon cœur  
vers les murs de ma patrie.  
Et moi, je serai toute seule,  
alternant les pleurs et les pas,  
apprenant la pitié aux pierres froides.  
Rappelez-vous, hommes pervers,  
qu'aujourd'hui vous m'avez éloignée  
des rivages aimés.



I am her nursemaid,  
 and I will climb the ladder of greatness.  
 No, I'll no longer be one of the people.  
 Those who called me by name  
 will now whisper new  
 harmonies addressing me as  
 Your Highness.  
 Those I meet in the street  
 will say of me:  
 A beautiful woman,  
 and still so fresh!  
 Even though I know I resemble  
 the old, legendary Sibyls.  
 But everyone will flatter me so,  
 believing to gain my favour,  
 so I'll intercede for Poppea's goodwill.  
 And pretending not to see their trickery,  
 I'll drink these praises  
 from the cup of lies.  
 I was born a servant  
 and I will die a lady.  
 I won't die willingly.  
 But if I were reborn one day,  
 I would like to be born a lady  
 and die a servant.  
 Those who lose their greatness,  
 go weeping to their death.  
 But those who are servants,  
 love death as an enviable fate,  
 as the end of their troubles.

## Scene 7

### Octavia

Farewell, Rome.  
 Farewell, homeland.  
 My friends, farewell.  
 I am innocent,  
 yet I must leave you.  
 I will suffer exile  
 with bitter tears.  
 I will sail in desperation  
 over the unfeeling seas.  
 The breeze that receives my sighs,  
 again and again,  
 will in my heart's name carry them  
 to the walls of my homeland.  
 And I will be all alone,  
 in turn weeping  
 and pacing back and forth,  
 teaching cold stones to have mercy.  
 Wicked men remember,  
 that today you've driven me

Ich, ihre Amme, werde die Stufen  
 zur Herrlichkeit emporsteigen.  
 Nein, zum gemeinen Volk  
 lasse ich mich nicht mehr herab.  
 Wer mich früher duzte,  
 wird neue Töne anstimmen  
 und flöten:  
 „Gnädige Frau!“  
 Wer mir auf der Straße begegnet, sagt:  
 „Jugendfrische Frau,  
 du bist noch schön.“  
 Ich weiß ja, dass ich aussehe  
 wie die legendäre Sybille der Antike.  
 Aber man schmeichelt mir,  
 um durch meine Vermittlung  
 Poppeas Gunst zu erringen.  
 Ich tue so, als verstünde ich nicht,  
 und schlürfe den Lobpreis  
 aus dem Lügenbecher.  
 Ich wurde als Dienerin geboren  
 und werde als ehrwürdige Dame sterben.  
 Ich werde ungern sterben.  
 Sollte ich je wiedergeboren werden,  
 möchte ich als Herrin geboren werden  
 und als Dienerin sterben.  
 Wer Herrlichkeiten aufgeben muss,  
 geht weinend in den Tod.  
 Doch wer dient, für den ist das  
 ein glückliches Los. Er liebt den Tod  
 als das Ende seiner Not.

## Szene 7

### Octavia

Leb wohl, Rom.  
 Leb wohl, meine Heimat.  
 Meine Freunde, lebt wohl.  
 Schuldlos muss ich  
 von euch scheiden  
 und mit bitteren Tränen  
 die Verbannung erleiden.  
 Ohne Hoffnung befahre ich  
 fühllose Meere.  
 Der Wind,  
 der meine Seufzer hört,  
 wird sie mit sich forttragen,  
 damit sie die Mauern meiner Heimat küssen.  
 Ich werde einsam verbleiben.  
 Ich werde weinend umherirren  
 und die kalten Steine das Mitleid lehren.  
 Rudert nur, ihr treulosen Bootsleute,  
 entfernt mich  
 von den geliebten Gestaden.

Ahi, sacrilego duolo,  
tu m'interdici il pianto mentre lascio la patria,  
né stillar una lacrima poss'io  
mentre dico ai parenti  
e a Roma:  
addio.

### Scena ottava

#### Nerone

Ascendi, o mia diletta,  
della sovrana altezza all'apice sublime.

Scrivi del tuo trionfo  
tra i più cari trofei  
adorata Poppea  
gl'affetti miei.

#### Poppea

Il moi genio  
confuso al non usato lume  
quasi perde il costume,  
Signor, di ringraziarti.

#### Poppea e Nerone

Pur ti miro, pur ti godo,  
pur ti stringo, pur t'annodo,  
più non peno, più non moro,  
o mia vita, o mio tesoro.

Io son tua / Tuo son io,  
Speme mia, dillo, dì,  
tu sei pur, l'idol mio, sì,  
mio ben, mio cor, mia vita, sì.

Ah, chagrin sacrilège,  
tu m'interdis de pleurer en quittant ma patrie.  
Je ne peux pas verser une larme,  
tandis que je dis à ma famille,  
à Rome...  
Adieu!

### Scène 8

#### Néron

Élève-toi, mon aimée,  
au sommet sublime de la souveraineté.

Inscris mon affection,  
Poppée bien-aimée,  
parmi les plus chers  
trophées de ton triomphe.

#### Poppée

Mon esprit  
troublé par cet éclat inaccoutumé  
en oublierait presque,  
Seigneur, de te remercier.

#### Poppée et Néron

Je te vois. Tu me combles.  
Je te serre, je t'enlace.  
Je ne souffre plus, je ne meurs plus.  
Ô ma vie! Ô mon trésor!

Je suis à toi, mon espérance.  
Je suis à toi, mon idole.  
Dis-moi aussi que tu es à moi,  
mon amour, mon cœur, ma vie.

from my beloved shores.  
Ah, sacrilegious grief, you forbid  
my tears when I leave my country.  
I cannot shed a tear  
when I say to my family and Rome...  
Farewell!

## Scene 8

### Nero

Ascend, my beloved,  
to the sublime summit of sovereignty.

Register my affections,  
beloved Poppea,  
among the most precious  
trophies of your triumph.

### Poppea

My mind, troubled  
by this unfamiliar lustre,  
would almost forget to thank you,  
my lord.

### Poppea and Nero

You're my vision. You make me feel whole.  
I hold you, I embrace you.  
I no longer suffer, I no longer die,  
O my life! O my treasure!

I am yours, my hope.  
I am yours, my idol.  
Tell me you are mine too,  
my love, my heart, my life.

Frevlerischer Schmerz, du verbietest mir,  
zu klagen, während ich die Heimat verlasse.  
Nicht eine Träne darf ich vergießen  
und muss doch den Verwandten  
und Rom Lebewohl sagen.  
Lebewohl.

## Szene 8

### Nero

Erklimme, meine Geliebte,  
den erhabenen Gipfel kaiserlicher Hoheit.

Zähle deinen Sieg,  
meine Leidenschaft für dich,  
zu deinen schönsten  
Trophäen.

### Poppea

Mein Geist,  
vom ungewohnten Licht geblendet  
ist beinahe unfähig, Herr,  
dir zu danken!

### Poppea und Nero

Endlich kann ich dich sehen / lieben.  
Endlich kann ich dich umfassen / umarmen.  
Nie mehr leiden, nie mehr sterben.  
Mein Leben! Mein Schatz!

Ich bin dein, meine Hoffnung.  
Du bist mein Abgott...  
Sag es. Ja, mein Schatz, ja,  
mein Herz, mein Leben.

## プロローグ

### 運命の神

姿を隠せ、美徳の神よ  
お前はすでに貧困に堕ち  
神であるとは誰も信じない  
寺院も無く  
信者も祭壇も無い神よ  
軽んじられ、蔑まされ、  
嫌われ、歓迎されず、  
私に比べて  
いつも軽蔑されている  
かつては女王だったのに  
今では平民となって  
食を得 衣をまとうために  
特権も肩書きも売り渡さざるを得なかった  
お前を信奉する者が  
私から離れてしまえば  
絵に描いた火のように  
熱くもなく輝きもない  
もはや光のない  
押し込められた熱でしかなくなるのだ  
美徳の神を信奉する者には 決して希望はない  
富も持たず 栄光も得られない  
運命の神の加護がないならば

### 美徳の神

消え失せろ、生まれながらに卑しい  
人間たちの邪悪な幻想である者よ  
軽率な者たちが作り上げた女神よ  
私こそが自然を至高に至らしめることができる  
真実の階段  
私は人間の魂に知恵を授け  
オリュポスへの航海を導く  
唯一のしるべ  
お世辞なしに断言できる  
墮落とは無縁で純粋な私こそ  
神とされるのだ  
お前はそうとは言えない、幸運の神よ

### 愛の神

女神たちよ  
世界中の支配と統治を  
全て二人でわけられると信じているのか  
お前たちより格段に偉大な  
この愛の神を差し置いて？  
私こそが美徳を教え  
幸運の指揮をとるのだ  
幼子の姿をしていても いにしえより  
時やあらゆる他の神に優っているのだ  
永遠の神と私は双子なのだから  
私を敬い  
崇めなさい  
私をお前たちの君主と呼びなさい

### 運命の神と美徳の神

いかなる人間も  
いかなる天上の住人も  
愛の神には反抗しまい

### 愛の神

今日 二人とも私に屈し  
声を揃えて言うであろう  
私が少しうなづけば  
世界は変わるのだと

## 第一幕

### 第1場

#### オットーネ

ここに戻ってきた  
線が中央に寄るように  
火が太陽に近づくように  
小川が海に注ぐように  
一筋の光さえ見えなくとも  
ああ、己の内に太陽があるとわかっている  
大切な愛しい屋根よ  
わが命と愛する人の住まう宿よ  
わが足と心は君に挨拶しにやってきた  
窓を開けておくれ、ポッペーア  
わが運命を握っている  
君の美しい顔が  
先に現れておくれ わが魂よ  
日よりも先に現れて日を凌駕しておくれ  
夢よ、君の翼に乗せて  
甘い夢の中 愛する人に  
私のため息を届けておくれ  
あれは何だ？  
幽霊でも夜の怪物でもない  
ネローネの従者たちだ  
不吉な風に私の嘆きを伝え  
この石壁に憐れみを求め  
この大理石の壁を崇拜し  
窓に向かって涙で愛を告白しても  
ポッペーアの腕の中でネローネは眠っている  
彼は衛兵たちをここにつかせて  
身を守っているのだ  
おお、惨めな救いよ  
衛兵たちは熟睡しているぞ  
ああ、不実なポッペーアよ  
私の心を燃え上がらせた  
約束と誓いはどうしたのだ？  
神よ、これが誓いと言うのか  
このオットーネこそ 君を追い  
君を求め 君に仕え  
オットーネこそ 君を崇め  
君の心を柔らげるために  
涙ながらに熱烈に祈り

誓いをたててこの身を捧げたのに  
私をその美しい胸に抱くと  
ついに約束してくれた  
至上の愛の喜びに  
私はそれを信じて希望の種を撒いた  
なのに 空気も天も私に抗するのか

## 第2場

兵士1

誰が喋っているのだ？

オットーネ

破滅の嵐が... 収穫が全滅だ

兵士1

誰かいるのか？

兵士2

仲間よ！

兵士1

まだ夜明け前じゃないか！

兵士2

仲間よ、どうしたんだ？  
寝言を言っているのか？

兵士1

夜明けの光だ

兵士2

さあ、起きろ

兵士1

今夜は一睡もできなかった

兵士2

急いで起きろ  
立哨に戻るぞ

兵士1

愛の神を呪ってやる  
ポッペーアもネローネも呪われろ  
ローマも軍隊もだ  
休むこともままならない  
たった1時間でも1日でも

兵士2

皇后様は  
泣き暮らしておられる  
ネローネ様はポッペーアに夢中で見向きもしない  
アルメニアの叛逆も  
全く顧みず  
パンノニアの武装も  
笑うだけ  
俺の見るところ  
帝国は悪くなるばかりだ

兵士1

皇帝陛下は俺ら皆から巻き上げたものを  
一握りの者だけにばら撒くんだ  
正直者は苦しめられて  
悪党が潤うだけだ

兵士2

皇帝ははしたり顔のセネカしか信用しない

兵士1

あの年寄り驚か？

兵士2

ござかい老狐だ

兵士1

仲間を裏切って  
私腹を肥やす  
悪辣なご機嫌とりさ

兵士2

他人の墓の上に  
自分の家を建てるエセ建築家だ

兵士1

この話は他ではするな  
他人は誰も信用するな  
目では皆を警戒していても  
監視するときはずっと一緒だ

兵士1、兵士2

愚か者のごとく振る舞わないよう  
自分の目で学ぶんだ

兵士1

夜明けだ もう日が昇る

兵士1、兵士2

おしゃべりはやめだ ネローネ様がいる

## 第3場

ポッペーア

陛下、どうか行かないで  
この腕を  
あなたの首に抱きつけたままにさせて  
あなたの美しさが  
私の心を抱くように

ネローネ

ポッペーア、行かせてくれ

ポッペーア

行かないで 陛下 お願いだから  
夜が明けたばかりなのに  
私の太陽  
私の光  
人生の愛しい日よ  
どうしてもう私の元を去るの？  
どうか

行ってしまうなんて言わないで  
その言葉はあまりに苦しくて  
死んでしまいそうよ  
魂が息絶えてしまいそうだわ

ネローネ

君の高貴な生まれゆえ  
ローマの人々が  
私たちのことを知ってはならぬのだ  
せめてオッターヴィアが

ポッペーア

せめて？

ネローネ

オッターヴィアが消えるまで

ポッペーア

消える？

ネローネ

オッターヴィアを離縁しないうちは

ポッペーア

行って、愛しい人よ

ネローネ

胸の奥底からこみ上げる  
ため息の中に  
愛しい君への口づけを忍ばせよう  
愛する人よ、しばしの別れだ

ポッペーア

あなたは いつも私を見ているようで  
本当は全く見えていないのね  
なぜなら 私はあなたの心の中にいて  
胸の奥に隠れられているから  
あなたの目には私が見えないのよ

ネローネ

愛しいその瞳よ  
私のもとにいておくれ  
いておくれ 私のポッペーア  
私の心、美しい人、私の光よ

ポッペーア

お願い、行ってしまうなんて言わないで  
その言葉はあまりに苦しくて  
死んでしまう、魂が息絶えてしまいそうだわ

ネローネ

何も心配はいらない  
君はいつでも私のそばにいる  
我が瞳に輝く  
我が心の女神よ

ポッペーア

戻ってください？

ネローネ

ここを去っても  
君とともにいる

ポッペーア

戻ってくるわね？

ネローネ

この心は君の瞳から  
決して離れられない

ポッペーア

戻って来てくれるわね？

ネローネ

粉々にならない限り  
君と離れては生きていけない

ポッペーア

戻るわね？

いつ？

ネローネ

戻るよ  
すぐに

ポッペーア

すぐにと約束してくれる？

ネローネ

誓う

ポッペーア

誓いを守る？

ネローネ

私に来られないなら 君が来てくれ

ポッペーア

さようなら ネローネ さようなら

ネローネ

さらばだ ポッペーア さらば

## 第4場

アルナルタ

ああ、お嬢様 天のままに  
あの方の抱擁が  
いつか破壊をもたらしませんよう

ポッペーア

何も恐れてはいないわ

アルナルタ

オッターヴィア皇后は  
ネローネ陛下の浮気をご存知です  
だからこそあなたのお命が心配なのです  
日一日と、刻一刻と  
最期が近づいているのではないかと

ポッペーア

愛の神と幸運の神が戦ってくれるわ

## アルナルタ

ネローネ様のご寵愛はただの儀礼です  
捨てられても文句は言えません  
黙っている方がいいでしょう

## ポッペーア

何も恐れてなんかいないわ

## アルナルタ

「ネローネ様は私を愛している」とおっしゃれば  
あなたの名譽は失われます  
悪と野心は虚しいものです  
私には報われる罪の方がよろしいわ  
決して陛下と対等にはなり得ません  
ご結婚が目的ならば  
自ら破滅を求めるようなものです

## ポッペーア

何も恐れてはいないわ

## アルナルタ

御覧なさい、ポッペーア様  
草原で最も心地よく  
最も穏やかな所には  
毒蛇が隠れているものです  
気まぐれな運命は命取りです  
静けさは嵐の前兆なのです

## ポッペーア

全く何も恐れてはいないわ  
愛の神と幸運の神が味方だから

## アルナルタ

そんなことを信じるなんて馬鹿げています  
そんな神様を頼りに助けてもらおうなんて  
目の見えぬ少年と髪のない女性なのに

## 第5場

### オッターヴィア

蔑まれた皇后  
ローマ皇后にして苦しみに苛まれる妻  
何をすればいいの 私はどこにいるの  
何を考えればいいの？  
おお、女とはなんと惨めな  
自然と神々によって  
私たちは自由に生まれたのに  
結婚が私たちを縛り付ける  
男子を体内に宿す私たちは  
不幸な性の私たちは  
私たちを苦しめる暴君に  
命を与えるのかわ  
肉を削り血を抜き取る  
死刑執行人に乳を与え  
不相応な運命によって  
自ら死を産む定めにあるのだ  
悪名高きネローネよ

おお、私の夫よ  
私の苦しみに 常に  
恨まれ呪われている  
あなたはどこにいるの  
ポッペーアの腕の中で  
快樂をむさぼっているのね  
止むことのない無数の涙は  
洪水となって その水面に  
鏡のように 私の苦悩を映し出し  
あなたは快樂のうちにそれを見る  
運命よ もしあなたがいますなら  
ユピテルよ お聞きください  
ネローネを罰する稲妻を  
あなたが放たないのなら  
私はあなたの無力を責め  
不正の罪で批難します  
ああ、言葉が過ぎたわ 申し訳ない  
こんな思いは静かな苦悩の中深く  
押し込めてしまおう

### 乳母

オッターヴィア様

### オッターヴィア

ああ、天よ お怒りをお沈めください  
私の過ちを罰さないでください

### 乳母

オッターヴィア様  
世界でただ一人の皇后様

### オッターヴィア

正気を失ってしまいました  
心の奥では敬虔です  
心は純真なのです  
言葉が過ぎてしまいました

### 乳母

どうか忠実な乳母の話をお聞きください  
ネローネ様が血迷って  
ポッペーアと情事にふけるのなら  
あなたもふさわしい相手をお選びなさい  
あなたを抱いて幸せだという人を  
ネローネ様があなたを蔑んで楽しむのだから  
あなたも復讐してお楽しみになって  
誇りを傷つけられ  
打ちひしがれておられても  
私の言葉を思えば  
あらゆる苦しみは喜びに変わります

### オッターヴィア

そんな下品な提案を  
あなたから聞くとは！

### 乳母

私の言葉をよくお聞きなさい  
あらゆる苦しみは喜びに変わるので

耐え忍ぶのは恥  
復讐こそが名誉の行いです  
王妃たちの恋愛遍歴にも  
良いところがあるので  
愚か者はそれを聞いても信じない  
賢者がそれを見れば黙らせる  
私たちが信じられない隠された過ちは  
どこに行っても秘密のまま  
まるで耳の聞こえない人が  
口のきけない人に話すように

#### オッターヴィア

いえ、乳母よ  
夫の不貞で  
打ちのめされた妻は  
裏切られていても名誉は汚されないわ  
むしろ逆に  
夫婦の寝台を汚した夫は  
自らの名誉を汚すのよ

#### 乳母

誰かに気持ちを踏みにじられれば  
その名誉を傷つけるのです  
本当のことを言えば  
それでも復讐は足りません  
ネローネ様はあなたを傷つけた  
彼の評判を傷つけるだけでは不十分です  
私の話をよく聞きになって  
一つ一つの苦しみを  
痛みを喜びに変えてください

#### オッターヴィア

名誉も神も存在しないのなら  
自分で自分を律します  
自分の失敗は  
自分の手で罰します  
でも罪から遠く離れたところで  
心は引き裂かれているの  
無垢な心と涙の間で

### 第6場

#### セネカ

悲しみにむせぶ皇后様  
玉座にいても  
その奴隷になってしまった  
世界に君臨する栄光の皇后よ  
傑出した祖先の称号をしのぐ  
偉大なお方  
皇后様の瞳に涙が浮かぶなど  
虚しく 不当だ  
幸運の神に感謝しなさい  
女神が放つ試験に  
あなたの徳が高まるのです

石も打たなければ  
火も放つまい  
運命に打たれたあなたは  
ご自身で力と不屈の輝きを放たれ  
美しさにも勝る栄光を  
自ら生み出されるでしょう

#### オッターヴィア

あなたは  
毒から作られた葉があり  
苦しみから生まれる栄光があると言う  
しかしお許しください、セネカよ  
そんな言葉は 空虚な  
想像の産物です  
不幸な人間には効力のない薬です

#### 小姓

奥様 失礼ながら  
怒りが込み上げているんです  
この狡猾な哲学者 似非ユピテルに!  
こやつが説く 塵のような口上には  
腹立たしいことこの上ない  
これ以上黙ってはおれません  
金言で  
人を惑わせているのだから  
胸の中の思いつきを  
まるで極意のように売ってやがる  
そんなものはたわごとです  
奥様 奴はくしゃみをしてもあくびをしても  
道を説いていると言いはるんです  
あまりに巧妙な言葉に  
長靴まで笑い出すほど  
あの巧妙な哲学は どこへ行っても  
その教えとは  
反対のことをしてかすばかり  
あの学者気取りは  
人の無知につけこんでいるのです  
あの抜け目ない話家は  
ユピテルを神とは思わず  
仲間だと思っている  
決まりがあまりに複雑すぎて  
最後には 自分でも何を行ってのかわからなくなる始末です

#### オッターヴィア

ネローネは私と離縁して  
ポッペアと再婚するつもり  
楽しめばいいわ  
それほど不名誉に楽しめると言うのなら  
お前よ、私のために祈って  
市民と元老院も祈ってくれますように  
なぜなら 私は神殿に  
供え物を捧げることしかできないから



## 小姓

もしお前が皇后様を  
助けてくれなければ  
この僕がお前のヒゲとお前の図書室に  
火を放ってやるからな

## セネカ

王や帝の装束は  
いばらの衣  
辛い誘惑の衣  
それは不幸な王子たちの殉教の衣  
高貴な冠は  
苦悩を飾るにすぎない  
偉大な皇帝は  
豪華絢爛に包まれてはいるが  
その苦しみは見えないのだ

## ネローネ

ついに決意したぞ  
師 セネカよ  
オッターヴィアを  
妻の座から追い  
ポッペアと結婚するのだ

## セネカ

陛下 最も甘美な物事の底には  
後悔が潜んでいるもの  
感情に任せてはなりません  
感情は法を憎み道理を侮るのだから

## ネローネ

法とは仕える者のためにある  
私が望めば 古い法を廃止し  
新しい法を定められる  
天が分断されユビテルのものになっても  
地上界の笏は私のものだ

## セネカ

節度なく求めるのは 求めないのと同じ  
お言葉ですが、それは狂気というものです

## ネローネ

道理とは服従者が従うべき  
厳格な規範  
支配者が従うものではない

## セネカ

非道な命令は  
恭順を損ねます

## ネローネ

説教などたくさんだ  
私は思うようにやる

## セネカ

市民と元老院を刺激せぬよう

## ネローネ

元老院も市民ともどうでも良い

## セネカ

せめてご自身と陛下の名声をお考えください

## ネローネ

私を非難するものがあれば  
舌を抜いてやる

## セネカ

黙らせれば黙らせるほど  
彼らは饒舌になるでしょう

## ネローネ

オッターヴィアは不感症で子も産めない

## セネカ

正当な理由がない者ほど  
言い訳をするものです

## ネローネ

やりたいことができる者には  
理由などいくらでもある

## セネカ

不正には信念などないものです

## ネローネ

正義は常にもっとも強い者にある

## セネカ

統治するすべを知らぬ者は  
その威力を失うでしょう

## ネローネ

力は平時の法  
そして剣は戦時の法なのだ

## セネカ

力は憎悪を駆り立て  
血を迷わせます

## ネローネ

力に道理など無用だ

## セネカ

道理こそが人と神々を治めるのです

## ネローネ

お前は私を怒らせた  
お前が何を言おうと 市民も  
元老院も オッターヴィアも  
天も地獄も関係ない  
正義だろうが不正だろうが  
今日ポッペアは私の妻になるのだ

## セネカ

王たちには罪はありません  
犯すのは輝かしい過ちのみ  
王たちが無実でなくなるのは  
征服するためのみ  
帝国を拡大するために犯した罪は  
自ずと免罪されるのですから  
しかし女が力を得て

陛下に過ちを犯させるのは  
君主のせいでも  
半神のせいでもなく  
民衆の悪行です

#### ネローネ

下がれ、不遜な師よ  
厚顔な哲学者よ

#### セネカ

力が道理に対抗するとき、  
常に最悪の部分に支配されているのです

### 第10場

#### ポッペーア

なんて甘い夜  
あなたへの優しく甘い  
口づけを  
どうお思いになって？

#### ネローネ

もっとも激しいのが  
もっとも甘美だった

#### ポッペーア

ふくよかな私の胸は？

#### ネローネ

君の乳房には  
もっと甘い呼び名がふさわしい

#### ポッペーア

この腕に優しく抱かれる感覚は？

#### ネローネ

私の女神よ  
もう一度君の腕に抱かれたい  
ポッペーア 息もできないほどだ  
君の唇を見つめている  
君を見つめれば  
我が目は  
君との口づけで燃え上がり失った吐息を  
再び取り戻す  
私の運命を握るのはもはや天ではなく  
ルビーのような君の赤い唇だ

#### ポッペーア

陛下 なんて優しいその言葉  
心に抱いて 繰り返します  
その言葉を言い返すごとに  
恋に焦がれて倒れてしまう  
言葉として聞き  
口づけとして酔いしれる  
あなたの愛の言葉は  
あまりにも甘美で生気に満ちているわ  
耳をくすぐるだけではなくて  
口づけを心に刻むのよ

#### ネローネ

この高貴な王冠で  
私は民と国々の運命に  
君臨する  
それを君と分かち合いたい  
君が皇后の称号を得れば  
私は幸せになれる  
いや、私は何を言っているのだ、ポッペーアよ  
ローマは君には小さすぎる  
イタリアは君を称えるには狭すぎる  
君の美しさに比べれば  
ネローネの妃と呼ばれることなど取るに足らぬ  
君の美しい瞳は  
自然界の万物にも超え  
慎み深さで天を刺激することなく  
驚きと沈黙という称賛を  
受けるのみだ

#### ポッペーア

あなたがお命じになるゆえに  
心には崇高な希望が育まれ  
慎みが深まります  
でもこの婚約を  
妨げようとする者が多すぎます  
あなたの師セネカは  
狡猾なストア派哲学者  
巧妙に振舞って  
あなたの権力は自分が握っていると  
人をまどわせています

#### ネローネ

何？なんだと？

#### ポッペーア

あなたの権力は自分が握っていると

#### ネローネ

老いぼれの馬鹿者め なんていう思い上がり  
誰かすぐに  
セネカのもとへ行き  
今夜までに  
自決せよと命じろ  
ポッペーア、元気を出せ  
今日君に  
愛の神の力を示してやろう

### 第11場

#### オートーネ

美酒を飲み干すのは他人で  
私は酒瓶を眺めるだけ  
扉はネローネには開かれているが  
オートーネは外に残る  
奴は食卓で

食欲を満たしているのに  
私は飢えて死にそうだ

#### ポッペーア

不運な生まれを  
他人のせいにはしないことよ  
オットーネ、あなたの苦しみは  
私のせいではないわ  
運命がサイコロを投げ  
目が決まるのよ  
ことの良し悪しは  
運命次第

#### オットーネ

美しいポッペーアよ  
君の心を覆う岩が  
私の痛みを見て  
愛しい心を持ってくれると思っていた  
だが今や  
石のように白い君の胸は  
死んでしまった私の希望を埋める  
墓なのだ

#### ポッペーア

どうか私を責めるのはやめて  
苦しみは自分の中に置いておいて  
もう私を誘惑しようとしなくて  
私は皇帝の命令に従うだけ  
情熱を消して  
怒りを鎮めて  
あなたと別れて  
玉座に昇るわ

#### オットーネ

それでは野望と悪徳が帝国を治めるというのか

#### ポッペーア

そうよ だからあなたの愚かな思いは邪魔なの

#### オットーネ

これが私の愛への返礼というのか

#### ポッペーア

少しは謙虚になれば!

#### オットーネ

これが私の愛の報いなのか

#### ポッペーア

もうたくさんよ

#### オットーネ

これが私の愛への返礼か

#### ポッペーア

黙るのよ 私はネローネのものよ

### 第12場

#### オットーネ

オットーネよ 自分を取り戻せ

女というものはそもそも

人間の顔をした怪物だ

心よ、落ち着け

彼女は権力のことしか頭にない

そして彼女が権力を得てしまえば私の命が危  
ない

オットーネ 正気を取り戻せ

彼女はネローネに

私との関係を知られるのを恐れ

不敬罪をでっち上げて

私を罠にかけて告発しようとするだろう

権力者は中傷を好み

無実の人間の名誉と命を滅ぼすのだ

剣か毒蛇で

彼女を阻止せねばならぬ

もはや 我が胸に

あの蛇を飼うことはないのだ

お前の愛もここまで来たか

不実なポッペーアよ

### 第13場

#### ドゥルジツラ

ポッペーアの話ばかりね

声をあげても、心の中でも

#### オットーネ

心から離れた 彼女の名を

我が舌が 風に託して散らすのだ

私の愛を裏切った

不実な女の名を

#### ドゥルジツラ

愛の神も

時には正義をなすのね

あなたは私に情けもかけない

皆あなたの苦しむ姿を笑っているわ

#### オットーネ

ありのままの私を

自由に君に捧げよう、可愛い人

他人から離れて

君だけのものになろう

私のドゥルジツラよ

#### ドゥルジツラ

過去の恋人は

もう忘れたのね?

オットーネ 本当なのね 忠実な私の心と

あなたの心が結ばれるのね?

#### オットーネ

本当だドゥルジツラ 本当だとも

#### ドゥルジツラ

嘘ではないかと不安だわ

オットーネ

嘘ではないよ ドゥルジツラ

ドゥルジツラ

オットーネ 私にはわからないわ

オットーネ

君には嘘などつけない

ドゥルジツラ

私を愛してる？

オットーネ

君が欲しい

ドゥルジツラ

なぜこんなに急に

オットーネ

恋は炎だ

一瞬で燃え上がる

ドゥルジツラ

突然優しくされれば

嬉しいけれど

理解できないわ

私を愛してる？

オットーネ

君が欲しい

君の美しさは私の愛そのものだ

君のために

心に新しい姿を刻みつけたのだ

君が奇跡を起こしたのだ 信じておくれ

ドゥルジツラ

喜んで帰ります

オットーネ、幸せに

私は皇后様のもとに参ります

オットーネ

心の嵐は鎮まった

私はドゥルジツラだけのものになろう

だが残酷な愛の神よ、

口ではドゥルジツラと言いつつも

私の心にはポッパーアがいる

## 第二幕

### 第1場

セネカ

愛すべき孤独よ

心の隠れ家

思考の聖庵

知性の喜びよ

心静かに

天上の姿を思う

この世の卑しい形のまま

私の魂は喜びにあふれ神々へと向かうのだ

## 第2場

リベルト

暴君の命令には道理などない

暴力か死か、それだけだ

罪ない自分が 伝令として

この命令を伝えるのみ

しかしてこの命令を伝えれば

悪に加担してしまう

セネカ様 あなたをお探していたのに

あなたにお会いするのが残念です

どうか

険しい目で見ないでください

私はあなたの

不吉な知らせの伝者です

セネカ

友よ 運命の打撃を受ける覚悟は

できてすでに久しい

私が生きている世紀の知らせは

他人事ではないのだ

死をもたらすからと言って

私に許しを乞う必要はない

笑って受けよう

良品贈り物を運んでくれたと

リベルト

ネローネ陛下が伝えよと

セネカ

もう言うな

言うな わかっている

直ちに命令に従おう

リベルト

なぜわかるのですか

まだ何も申し上げていないのに

セネカ

その話しぶりど

君を遣わした人物は

脅威と残酷の二つのしるしだからだ

すでに運命はわかっている

ネローネ陛下が君を遣わして

私に死を命じたのだろう

命には従うぞ ただ

陛下に礼を述べる時間だけほとらせてもらおう

しかし私が死んだからとて

ネローネは満足すまい

悪に餌を与えれば 別の悪が腹をすかす

一度悪が通ってしまえば

次には千の悪が続くだろう

一つ深淵があったなら

他に百の深淵ができるのだ

## リベルト

師よ、その通りです  
幸福な死をお迎えてください  
太陽のもとで  
日々光が  
宿るように  
他の者が 師が書き残された教えを  
輝かせていくでしょう  
幸福な死をお迎えてください

## セネカ

さあ、行きなさい  
日暮れ前にネローネ陛下にお会いしたら  
私は死んで埋葬されたと伝えなさい

## 第3場

### セネカ

仲間たちよ 時が来た  
これほどまでに称賛してきたこの徳を  
ついに実行する時が  
死の苦しみは短い  
さまよえる魂が心から離れる  
長い間 仮の住処のように  
異邦人のごとく宿っていた心から離れ  
真の幸福が宿る  
オリュンポスに昇っていくのだ

### 近親者

死なないでください セネカ  
私ならば 死にたくありません

生はあまりにも甘く  
空は澄み渡っています  
どんな苦しみも どんな毒も  
結局は些細なこと  
浅い眠りにつくのなら  
翌朝目覚められる  
しかしどんな高貴な大理石の墓も  
命を返してはくれません

死なないでください セネカよ  
私ならば 死にたくありません

### セネカ

みんな 風呂の準備をしに行ってくれ  
人生が川のように流れていくなら  
温かい川に  
罪なき私の血を流し  
死への道を  
赤く染めて欲しいのだ

## 第6場

### ネローネ

セネカは死んだ  
歌おう ルカーノ 歌おうぞ  
歌おう ルカーノ 愛のうたを

愛の神が自ら私の心に刻んだ  
この美しい顔を  
讃えながら

### ネローネとルカーノ

微笑む顔を謳おう  
栄光を招き  
恋心をそそる  
この幸せな顔を  
たたえて  
雪の白みに  
新しい奇跡で  
柘榴の紅を愛でる術を知る  
愛の神の理想が住むあの顔を  
あの唇を歌いあげよう  
インドもアラビアも 真珠と芳香を  
奉納しようとするあの唇を

### ルカーノ

この唇は  
話していても笑っても  
見えないつらさで魂を突き刺す...

### ネローネ

ああ、運命

### ルカーノ

そして魂はそうやって貫かれて死んでも  
幸福なのだ  
ルビー色の  
柔らかな唇が  
淫らに押し付けられたなら  
神の蜜に酔いしれる

### ネローネ

ああ、運命よ

### ルカーノ

陛下は 愛の喜びに  
陶然となっておられます  
その目からは  
慈しみの雫と甘い涙が  
あふれていますよ

### ネローネ

我が偶像よ 君を祝福しよう  
だが私の言葉など 君という太陽の前では  
火の消えかけた松明に過ぎぬ

## 第5場

### 小姓

何かよくわからないけれど  
くすぐったくて嬉しいな  
それが何か教えてよ  
愛らしいお嬢さん  
やりたいし  
言いたいけれど

それが何なのか  
わからないんだ  
君のそばにいろと  
ドキドキする  
君がそばにいないと  
つまらない  
牛乳みたいな君の白い胸のことしか  
考えられないんだ  
やりたいし  
言いたいけれど  
それが何なのかわからないんだ

### 高貴な少女

利口なのね  
恋心がうずいてるのよ  
恋をすれば  
すぐに頭がおかしくなっちゃうわ  
愛の神様は子供と遊ぶけど  
愛の神様もあなたも  
悪っ子ね

### 小姓

こうやって恋が始まるの？  
恋って素敵なもの？  
君とのお楽しみのために  
さくらんぼや洋ナシやお菓子をあげよう  
僕のお気に入りのはちみつが  
苦い味になってしまったら  
君が甘くしてくれる？  
ねえ教えてよ、可愛い人

### 高貴な少女

甘くしてあげるわ もちろんよ  
可愛い小姓さん

### 小姓

愛らしいお嬢さん

### 高貴な少女

囁んでもいい？  
囁まれたら あなた一日中泣いちゃうわよ

### 小姓

好きなだけ囁んでもいいよ  
嘆いたりなんかしないから  
君の囁み跡を  
いつも味わっていたいさ  
ルビーのような君の唇でキスして  
真珠のような歯で僕を囁んでよ

## 第8場

### オットーネ

苛立ちと政治の駆け引きで  
ポッペーアを殺すことを考えた  
考えた？  
私はポッペーアを殺すと言ったのか？

血迷った心は  
かつて君が捧げてくれた愛をなくし  
曲がり、倒れ、破裂した  
一瞬の忌まわしく罪深い考えのために？  
この歪んだ魂を変えてくれ  
神々よ お願いだから  
もっと不純でない魂を与えてくれ  
思い切り私を蔑み  
気がすむまで憎んでくれ  
君の瞳に照らされる  
クリュティアになりたい  
この運命にもかかわらず  
希望を持たずに愛そう  
絶望の中で君を愛することが  
私の喜びとなるように

## 第9場

### オッターヴィア

そなたの威光は私の祖先のおかげ  
その恩を忘れていないなら  
私を助けなさい

### オットーネ

皇后陛下の御意は  
運命からの命令  
お言葉に従います、陛下  
この命に代えてでも

### オッターヴィア

剣をもって  
ポッペーアの血をもって  
そなたの義を証明せよ  
あの女を殺しなさい

### オットーネ

誰を殺すと？

### オッターヴィア

ポッペーアを  
ポッペーアを なぜ約したばかりのことを  
拒否するのか？

### オットーネ

おお天よ 神々よ  
いっその瞬間に  
私の命を、魂を奪ってくれ

### オッターヴィア

何を眩いているのだ

### オットーネ

幸運の神に祈っていたのです  
お仕えできる力をくださいと

**オッターヴィア**  
早ければ早いほど良い  
すぐ実行せよ

**オットーネ**  
私ももうすぐ死ぬのか？

**オッターヴィア**  
なぜ独り言を続けるのだ  
皇后の怒りを知れ  
ただちに命令を  
実行せねば  
首をもって  
償うことになる

**オットーネ**  
ネローネ様に知られたら？

**オッターヴィア**  
変装せよ  
女官の服を着るのです  
うまい方法を見つけて  
命令を成し遂げよ

**オットーネ**  
時間をください  
心を燃え立たせて  
哀れみを消すために

**オッターヴィア**  
早くするのは！

**オットーネ**  
時間をください  
この手が十分残酷になるように  
一瞬で この私の優しい心を  
冷酷な処刑人に変えてしまうなど  
無理なこと

**オッターヴィア**  
私の命令に従わぬなら  
ネローネにお前を告発してやる  
お前が私を辱めようとしたと  
訴えてやる  
お前は拷問を受け  
今日中に命を落とすだろう

**オットーネ**  
ご命令に従います 皇后陛下  
天よ 神々よ  
いっその瞬間に  
私から命と魂を奪ってくれ

## 第10場

**ドゥルジツラ**  
幸せな心よ  
この胸の中で踊れ  
暗雲と嵐の後の

平穏を楽しもう  
今日 再びオットーネが  
愛を約束してくれる  
幸せな心よ  
この胸の中で踊れ

**小姓**  
乳母よ、たった1日でも  
ドゥルジツラ様のような若さを得るのに  
いくら払う？

**乳母**  
世界中の金貨を払ってもいい  
人様の幸せを羨み 自分を憎み  
弱気になって  
倦怠感に襲われる  
これが老いの  
中身  
惨めな老いの4大要素だ  
白髪が増えて体が震え  
まるで骨でできたさまよう墓のようだ

**ドゥルジツラ**  
そんなことはないわ  
あなたはまだ若いわ  
真っ赤な夜明けは消えていても  
まだ太陽は沈んでいないわ

**乳母**  
女の太陽は真昼には夜になる  
真昼を過ぎれば美貌も枯れる  
時間をかければ  
酸っぱくて堅い実も甘くなる  
でもあととは  
すぐに熟して腐るだけ  
よくお聞き 目覚めたばかりの  
お嬢さん  
春という季節には  
愛の神が寄り添ってくれる  
4月や5月の新緑を  
見過ごしてはいけません  
7月に旅すると汗だくです

**小姓**  
じゃあこれから10月のオッターヴィア陛下に会  
いに行こう  
おばあちゃん

**乳母**  
殴ってやろうか

**小姓**  
恐れおおき骨董品

**乳母**  
口が減らない子だ

小姓

黄泉の川の船頭と仲良くしなよ

乳母

なんてやつ 不埒な嘘つき小僧め  
どうなるか見てろ

小姓

行こう あんたは 真昼どころか  
真夜中もすぎてるよ

## 第11場

オットーネ

どこにいこうとしているのだろう

心ははやり

足は動こうとしない

ドゥルジツラ

オットーネ様 どこにいらっしゃるのですか

オットーネ

ドゥルジツラ!

ドゥルジツラ

どこに行こうとしているの?

オットーネ

君を探していたのだ

ドゥルジツラ

私はここにいるわ

オットーネ

ドゥルジツラ

君に重大な秘密を打ち明けたい

黙って手を貸すと

約束してくれるか

ドゥルジツラ

秘密を打ち明けて

オットーネ

もうポッペーアには嫉妬しないでくれ

ドゥルジツラ

いいえ しないわ

幸せな心よ この胸の中で踊れ

オットーネ

聞いてくれ

恐ろしい命令を受けて

彼女を殺しに行かなくてはならない

大罪を犯すために

正体を隠さねばならない

君の衣服が必要なんだ

ドゥルジツラ

服も命も捧げるわ

でも知りたいわ

なぜこんな恐ろしいことになったか

オットーネ

さあ、ともかく行こう

全てを聞けば君もびっくりするだろう

## 第12場

ポッペーア

セネカが死んでしまった今

愛の神よ あなたに助けを求めます

私の望みを港まで導いて

私を皇帝の妻にして

アルナルタ

いつも結婚のことばかり

ポッペーア

それしか考えられないわ

アルナルタ

アルナルタ

狂おしい野心ほど

不安にさせるものはありません

皇后の座にのぼりつめても

私のことは忘れないでください

おそばにおいてください

ポッペーア

心配いらないわ

私のそばで ずっとあなたのままでいて

あなた以外には

心を打ち明けられないわ

愛の神よ あなたに助けを求めます

私の望みを港まで導いて

どうか私を妻に

眠くなってきたわ

目を閉じて静かに休みたい

アルナルタ、庭園に

休む場所を用意して

涼しい空気の中で眠りたいの

アルナルタ

横になって ポッペーア様

大切なかた おやすみなさい

守られたまま

心地よく何もかも忘れ

甘い感情も

眠りにつけてください

お眠りなさい、盗人のようなあなたの瞳よ

なぜまだ開いているのですか

閉じてなお

心を盗むのに

ポッペーア様 心安らかに

愛らしい瞳よ

さあ、お眠りください

恋人たちよ この新しい奇跡を見るのです

日は 当然のように

光輝いているのに



あなた方に見えるのは  
眠っている太陽だけ

## 第13場

### 愛の神

不用心に眠っている  
彼女は知らぬのだ  
運命の瞬間が忍び寄っていることを  
人間はこうやって無知のまま生きている  
目を閉じれば  
危険から守られると思っている  
愚かで弱い人間たちよ  
眠りの忘却に  
落ちてしまっても  
その眠りは神が守っているのだ  
お前らは運命のおもちゃとなって  
危険にさらされその餌食となる  
世の精髓である愛の神が  
心していなければ  
お眠り ポッペーア 地上の女神よ  
そなたは悲惨な刃から守られるだろう  
太陽とあらゆる星を動かす  
愛の神によって  
もう破滅が近づいている  
だがそなたに危害が及ぶことはない  
姿は幼子でも  
愛の神は全能なのだ

## 第14場

### オットーネ

さあ  
オットーネはドゥルジツラになった  
いや、そうではなく  
人間から蛇になったのだ  
凶悪な毒蛇になったのだ  
これまで誰も見たことがなく  
これからも見ることはないような毒蛇に  
だが、不幸な蛇は何を見ている？  
我が魂よ、君は眠っているのか？  
目を閉じたまま  
二度と開かぬのか？  
なぜ迷う？  
なぜためらう？  
私を嫌い嘲った女を  
まだ愛しているというのか？  
皇后陛下に約束したのだ やらねば  
私が悲惨な死を迎えることになる  
ポッペーア 君を殺す  
愛する人よ さらばだ

### 愛の神

愚か者よ 悪党めが  
神の私に刃向かうか  
そこまで身の程を知らぬのか  
稲妻を放ってやろう  
しかしお前は  
神の手で死ぬ価値もない  
この鋭い矢に当たっても  
生きるのだ  
人殺しの真物は受けぬ  
ポッペーア  
ドゥルジツラ どうしたの？ なぜ剣を手にしているの  
私は庭で一人で眠っていたのに  
アルナルタ  
早くきて 召使いたち、女官たち  
ドゥルジツラを追うのです  
急いで 早く  
恐ろしい怪物を  
倒さずには逃さないで

### 愛の神

私はポッペーアを救った  
彼女を皇后にしてやろう

## 第三幕

### 第1場

#### ドゥルジツラ

幸せなドゥルジツラ  
他に何を期待できるというの  
すぐに  
決定的な時が来る  
彼女は滅びる  
恋敵は死ぬのよ  
そしてオットーネがついに私のものに  
他に何を期待できるというの  
私の服で 彼がその姿を  
隠しとおせたら  
あなた方のお許しで、おお神々よ  
その服を愛でるわ  
幸せなドゥルジツラ  
他に何を期待できるというの

### 第2場

#### アルナルタ

凶悪犯を見つけたわ 正体を隠そうとして  
着替えている

#### ドゥルジツラ

私が何ををしたというの

#### リクトル

待て お前は死罪だ

### ドゥルジツラ

なんの咎で死罪になるのですか

### リクトル

シラを切るのか

極悪人めが

眠っているポッペアー様を

殺そうとしたくせに

### ドゥルジツラ

あの人の仕業だわ

なんという運命

私の衣服に罪はないわ

他の誰でもなく

私自信を恨まなくては

あまりに無思慮だった

あまりにも軽率だったわ

## 第3場

### アルナルタ

陛下、この女が犯人です

何も知らず庭園でお休みにになっていた

ポッペアー様を刺し殺そうと

剣を抜いて忍び寄ったのです

忠実な召使いが目覚めていなければ

一撃が突き刺さっていたことでしょう

### ネローネ

なぜそのような大それたことを？

誰にそそのかされたのだ？

### ドゥルジツラ

私は無実です

良心と

神にかけて

### ネローネ

嘘をつくな 白状しろ

こんな大罪を犯したのは

憎しみか 誰かの指図か

それとも金のためか

### ドゥルジツラ

私は無実です

良心と

神にかけて

### ネローネ

鞭打ちでも 絞首でも 火あぶりでも良い

首謀者と共犯者は誰か

自白させるのだ

### ドゥルジツラ

なんという不幸

残酷な拷問を受けて

言いたくない秘密を

話してしまうくらいなら

お咎めも死刑宣告も

受け入れてしまおう

### アルナルタ

悪人が何をブツブツ言っているの

### リクトル

犯罪人が何をほざくか？

### ネローネ

裏切り者、何を言っている？

### ドゥルジツラ

私の中でせめぎあっているのです

愛と無実が

### ネローネ

恐ろしい拷問を受けて

私の怒りを思い知る前に

意地をはるのはやめて

叛逆を白状しろ

### ドゥルジツラ

陛下、私が犯人です

何も知らぬポッペアー様を殺そうとしました

### ネローネ

女を直ちに処刑人に引き渡せ

じっくり時間をかけて殺すのだ

長い苦しみを味わわせてから

この罪人に

もっとも過酷な死を与えよ

何をグズグズしているのだ

今日この女に

残酷な死を与えよ

千の死に匹敵する苦しみを与えるのだ

## 第4場

### オットーネ

違うんです おやめください

その罪を受けるべきは私です

### ドゥルジツラ

私こそ罪人です

ポッペアー様を殺そうとしました

### オットーネ

彼女は無実です

私がドゥルジツラの

服を着て

オッターヴィア皇后の命令により

ポッペアー様の命を狙ったのです

陛下、陛下の手で私に死を

### ドゥルジツラ

私こそが罪人です

無実のポッペアー様を殺めようとしたのです

### オットーネ

ユピテルよ ネメシスよ 復讐の神々よ

私に稲妻を落とせよ  
恐ろしい処刑台で  
復讐の罪を待とう

**ドゥルジツラ、オットーネ**  
私を処刑に

**オットーネ**  
陛下 お願いです あなたの手で私に死を  
それをお望みでないなら  
せめてその御手で私の最期をお飾りください

**ネローネ**  
生きよ だが地位と財産は没収し  
最果ての砂漠に追放する  
うらぶれて鞭に打たれ洞窟に迷い込んで  
罪を償うがよい  
そして気高い婦人よ  
そなたは勇敢にも 嘘をついて  
罪人をかばった  
皇帝の慈悲のうちに生きよ  
その強さを栄光として生きよ  
世の女たちの  
忠誠の模範として讃えられるがよい

**ドゥルジツラ**  
この方と共に流刑にしてください 陛下  
残りの日々を幸せに暮らします

**ネローネ**  
好きなようにしろ 行け

**オットーネ**  
陛下 私は罰せられるのではなく  
幸福になるのです  
彼女の徳こそが  
私の富と栄光となりましょう

**ドゥルジツラ**  
あなたと生死を共にするほかには  
何もいらぬわ  
幸運から得たものは全て  
幸運にお返しして差し上げましょう  
女性の心に宿る不変の貞節を  
認めてくださったのだから

**リクトル**  
さあ、もうおしまいにして  
地獄に落ちろ

**ネローネ**  
厳粛なる勅令により  
オッターヴィアの離縁を布告する  
流刑に処して  
ローマから永久に追放し  
オッターヴィアを  
至近の港へ連れてゆけ  
直ちに木船を水に浮かべ

風のむくままに放浪するがよい  
それで私の義憤が晴らせるというものだ  
急ぐのだ

## 第5場

**ポッペアー**  
陛下 今日私は  
新たな人生の初めての花として  
生まれ変わりました  
私のため息があなたに伝えてくれますよう  
あなたのために生まれ変わり  
あなたに憧れて死んでいくのだと  
生きる時も死ぬ時も  
あなたを愛し続けるのだと

**ネローネ**  
殺人を犯そうとしたのは  
ドゥルジツラではない

**ポッペアー**  
では誰が？

**ネローネ**  
我らの友人オットーネだ

**ポッペアー**  
一人で？

**ネローネ**  
オッターヴィアが企てたのだ

**ポッペアー**  
これで離縁する正当な理由が  
できたわけですね

**ネローネ**  
今日中に 約束通り  
君は私の妻になるのだ

**ポッペアー**  
今日ほどよい日か  
あるでしょうか

**ネローネ**  
ユピテルの玉座と我が玉座にかけて誓おう  
今日中に君は  
ローマ皇后になる  
皇帝として約束しよう

**ポッペアー**  
約束してくれるのね

**ネローネ**  
皇帝として約束する

**ポッペアー**  
心に崇める人よ  
幸せにむせぶ時が  
やってきたのね

## ポッペーア、ネローネ

もう障害は何もない  
この心はすでにあなたのもの  
あなたが私の心を盗んだの  
君の美しい瞳が放つ穏やかな輝きに  
この心を奪われた  
愛する人よ あなたのせいで  
心はもう私のものではなくなった  
愛に満ちた腕で  
抱きしめよう  
私の心を射抜いた人と  
この幸せは途切れない  
あなたのうちに我を忘れ  
あなたのうちに自分を取り戻す  
そしてまた 愛する人よ  
あなたのうちに我を忘れて愛したい

## 第6場

### アルナルタ

今日 ポッペーア様が  
ローマ皇后になる  
乳母である私も  
高貴な身分に登りつめるのだから  
もう庶民じゃないわ  
馴れ馴れしかった人も  
新しい響きで  
へつらって私に囁くのよ  
「高貴なご婦人」と  
道で出会ったら  
こういでしょう  
「いつまでもお若く  
お美しい」と  
確かに私は  
古い伝説のシビュラみたい  
でも誰もがお世辞を言うわ  
ポッペーア様に近づくため  
私に気に入られようと  
私は何も気づかぬふりで  
偽りの盃で  
そんなお世辞を飲み干してやるわ  
召使いとして生まれて  
奥様として死ぬのよ  
死ぬのは惜しい  
でももし生まれ変わるなら  
貴族の奥様に生まれて  
召使いとして死にたいものね  
威光を失った者は  
泣きながら死ぬでしょうから  
でも召使なら  
死を羨望で愛でられる  
辛い労苦の終わりとして

## 第7場

### オッターヴィア

さらば ローマ  
さらば 祖国  
友よ お別れだわ  
無実でも  
行かなければならない  
苦い涙で  
追放の身に甘んじるわ  
絶望のうちに  
無情な海をわたりましょう  
刻々と  
私のため息を受けた大気は  
私の心を祖国の壁まで運んで  
そこにくちづける  
私はただひとり  
泣きながら歩を進め  
冷たい石に哀れみを語ることでしょ  
覚えておくがいい 卑劣な男どもよ  
私を愛しい岸から  
遠ざけてしまったことを  
ああ冒涇の悲しみよ  
祖国を離れるのに 私に泣くことすら許されな  
いなんて  
一滴の涙も流せない  
親戚とローマに  
言わねばならぬのに  
さらば と

## 第8場

### ネローネ

愛する人よ  
最高権力の座に登るのだ  
愛しのポッペーア  
君の最高の  
勝利の盃に  
我が愛を刻むのだ

### ポッペーア

あまりの輝きに  
戸惑って  
陛下に御札を申し上げるのを  
忘れるどころでした

### ポッペーア、ネローネ

あなたをみつめ あなたに満たされ  
あなたを抱き あなたと結び合う  
もう苦しまない 死にもしない  
おお、私の命 私の宝よ  
私はあなたのもの 私の希望よ  
私はあなたのもの 私の偶像よ  
言って欲しい あなたもまた 私の偶像だと  
私の愛、私の心、私の命だと



*Jake Arditi (Néron) et Alex Rosen (Sénèque), Opéra Royal de Versailles*



## L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le Roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully.

Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de

sa saison musicale, une programmation lyrique, musicale et chorégraphique, qui accueille ensembles et artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King y côtoient Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

**Château de Versailles Spectacles**  
Catherine Pégard, Présidente  
Laurent Brunner, Directeur

---

## The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because, if it had not been built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered

Hardouin-Mansart and Vigarani to prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV, in turn, for a long time shied away from

the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon,

Leonardo Garcia Alaracón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacle's programming, sometimes surprising but always challenging.

**Château de Versailles Spectacles**  
Catherine Pégard, President  
Laurent Brunner, Director

---

## Die königliche Oper von Versailles

Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Arbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen.

Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der *Persée* von Quinault und Lully eingeweiht. Es



war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre.

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer anspruchsvoll.

**Château de Versailles Spectacles**  
Catherine Pégard, Vorsitzende  
Laurent Brunner, Direktor

---

## ヴェルサイユ オペラ・ロワイヤル

ヴェルサイユ宮殿のオペラ劇場は、約1世紀にわたるプロジェクトのたまものである。ルイ15世の治世の終わりに建設されたが、ルイ14世がヴェルサイユに宮廷を構えた1682年には既に計画されていた。建築家アルドゥアン＝マンサールとヴィガラーニは、国王からパレエ用ホールの設計図作成という依頼を受け、現在の立地を選んでいた。1685年に工事が開始されたが、財政難のためすぐに中断する。続くルイ15世も長期間にわたって建設費用を抑えていたため、フランス宮廷は、ほぼ1世紀にわたって、パッサージュ・デ・フランス(王子のパッサージュ)の下に設置された小さな劇場でしのぐしかなかった。1768年になってやっと、王は、孫たちの結婚が相次ぐことを見越して、宮廷第一建築家ガブリ

エルの監督下で建設に着手することを決定。23ヶ月で完成したオペラ・ロワイヤル(王立オペラ)は、1770年5月16日、王太子とマリー＝アントワネット大公女の結婚式の日、キノ舞台本、リュリ作曲のオペラ『ペルセ』でこけら落としとなった。

2009年9月の再オープン以来、オペラ・ロワイヤルは、シーズンを通して、フランス国内外の著名なアンサンブルやアーティストを迎えて、オペラ、音楽、コレグラフィーのプログラムを上演している。これまでに、チェチーリア・バルトリ、フィリップ・ジャルスキー、マルク・ミンコフスキ、ラファエル・ピション、レオナルド・ガルシア・アラルコン、ジョルディ・サヴァール、サー・ジョン・エリオット・ガーディナー、アンジェラン・プレルジョカージュ、

セバスチャン・ドーセ、フランコ・ファジョリ、ジャン＝クリストフ・スピノージ、クリストフ・ルセ、さらにエルヴェ・ニケ、ガエタン・ジャリー、ヴァランタン・トゥルネ、ステファヌ・フージェ、ウィリアム・クリステイ、セバスティアン・デラン、ヴァンサン・デュメストルなどが舞台上に立っている。

ヴェルサイユ宮殿に魂、生命、息吹を与えるのは音楽である。シャトー・ド・ヴェルサイユ・スペクタクル〔ヴェルサイユ宮殿とオペラ・ロワイヤルの音楽プログラミングのプロデュース機構〕によって、音楽は宮殿における本来の地位を取り戻した。シャトー・ド・ヴェ

ルサイユ・スペクタクルにみなぎる情熱は、豪華な宮殿に命を吹き込み、1世紀以上にわたって宮殿を活かしてきた音楽の、オリジンとインスピレーションを私たちに見せてくれるのだ。

本CD・DVDコレクションは、これらの記録であり、時には驚きに溢れた、しかし常に高いクオリティが要求されるシャトー・ド・ヴェルサイユ・スペクタクルのプログラミングを象徴するものとなっている。

シャトー・ド・ヴェルサイユ・スペクタクル  
会長 カトリーヌ・ペガール  
ディレクター ローラン・ブリュネール





## SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: [amisoperaroyal@gmail.com](mailto:amisoperaroyal@gmail.com)  
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact: [mecenat@chateauversailles-spectacles.fr](mailto:mecenat@chateauversailles-spectacles.fr)  
+33 1 30 83 76 35

## Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

### FAITES UN DON !

Rendez-vous sur [www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation](http://www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation) Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

## Planning for the future

### THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

#### MAKE A DONATION!

Visit [www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation](http://www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation) Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

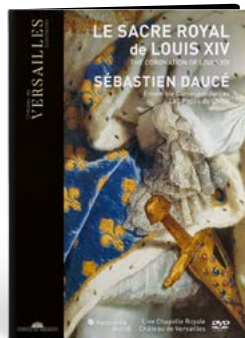
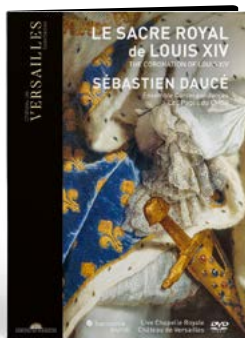
## LA COLLECTION

# Château de VERSAILLES

Spectacles









## OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale  
de l'Opéra Royal sur : [www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

RÉSERVATIONS : +33 (0)1 30 83 78 89

**Spectacle capté les 28 et 29 janvier 2023 à l'Opéra  
Royal de Versailles**

Château de  
**VERSAILLES**  
Spectacles

Traductions anglaises : Christopher Bayton  
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt  
Traductions japonaises : Victoria Okada  
Traduction allemande du texte chanté : Robert Neel

*Nouvelle production du Festival d'Aix-en-Provence 2022*

*En coproduction avec le Palau de les Arts Reina Sofía,  
Valencia, l'Opéra de Rennes, l'Opéra de Toulon et Oper Köln*

*Spectacle capté par WAHOO Productions  
Réalisation : Julien Condemine*



**Collection Château de Versailles Spectacles**

Château de Versailles Spectacles  
Pavillon des Rouettes, grille du Dragon  
78000 Versailles


Laurent Brunner, directeur  
Graziella Vallée, administratrice  
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions  
discographiques  
Ana-Maria Sanchez, chargée d'édition  
Ségolène Carron, conception graphique

**Retrouvez l'actualité de la saison musicale  
de l'Opéra Royal sur :**

[www.chateauversailles-spectacles.fr](http://www.chateauversailles-spectacles.fr)

 [@chateauversailles.spectacles](https://www.facebook.com/chateauversailles.spectacles)

 [@CVSpectacles](https://twitter.com/CVSpectacles)

 [@chateauversailles](https://www.instagram.com/chateauversailles)

 [Château de Versailles Spectacles](https://www.youtube.com/Château de Versailles Spectacles)

Couverture : Elsa Benoit [Poppée] et Jake Arditti [Néron],  
Opéra Royal de Versailles © Ian Rice, 2023 ; p. 4, 29 © Ian Rice ;  
p. 11, 38, 50, 63, 71, 79, 85, 91, 99, 100-101 © François de Maleissye / Cappella Mediterranea ;  
p. 64 © Domaine public ; p. 72 © François Berthier ; p. 80 © Jean-Baptiste Millot ; p. 86 © DR ;  
p. 190 © Thomas Garnier ; p. 189 © Ruth Waltz / Festival d'Aix-en-Provence 2022 ;  
p. 195 © Pascal Le Mée ; p. 196 © Agathe Poupenev  
4<sup>e</sup> de couverture : © François de Maleissye / Cappella Mediterranea  
Photogravure © Fotimprim, Paris.



*Elsa Benoit (Poppée) et Jake Arditti (Néron), Opéra Royal de Versailles*