

VIVALDI
BAJAZET

Ildebrando D'Arcangelo

David Daniels

Patrizia Ciofi

Vivica Genaux

Marijana Mijanović

Elna Garanča

Europa Galante

FABIO BIONDI

THE HOME OF OPERA



The noble death-pangs of Vivaldian opera

In 1735, the year in which Vivaldi's *Bajazet* was first performed in Verona, the Venetian *dramma per musica* was going through a difficult phase. The city that had nurtured Monteverdi and Cavalli, and had for decades been the acknowledged capital of the operatic world, had lost its pre-eminence: as the French writer Montesquieu noted in his diary in 1728, the fact that opera could now be heard throughout Europe meant that La Serenissima's reputation had been deprived of much of its sheen. In the past, he wrote, 'there were hardly any operas to be heard apart from in Venice, and those the most beautiful in all Europe', whereas 'now, there are operas practically everywhere, and those of Venice no better than the ones to be heard in most other cities'. But the main reason for the city's decline in fortune came from the south: as Charles de Brosses noted ten years later in his *Lettres d'Italie*, Naples had by then overtaken Venice as 'the capital of the musical world'.

Neapolitan opera, represented by poets such as Metastasio, composers such as Hasse, Leo and Vinci, and above all by star castrati such as Farinelli, Caffarelli and Carestini, had effectively swamped Venice, which had for too long failed to move with the times, preferring instead to cling to its treasured notions of dramatic truth. By the beginning of the 1720s tastes were beginning to change, and the city was easy prey when the Neapolitan style, with its suave melodies, predictable rhythms and supple vocal lines, launched a full-scale campaign of seduction; within ten years, Neapolitan opera reigned supreme on the Venetian stage. And so it was that for the 1735 Carnival, the Teatro San Giovanni Grisostomo, formerly a symbol of Venetian opera and now a temple of the new fashion, put on two works with libretti by Metastasio,

Demofonte and *La clemenza di Tito*, set to music by Gaetano Maria Schiassi and the ubiquitous Leonardo Leo respectively; both featured the latest star of the new style of singing, Gioacchino Conti, known as 'Giziello'. In the same season the Teatro San Cassiano staged *Anagilda* by Antonio Pampino (a young imitator of the Neapolitan style), while at the Teatro Sant'Angelo, *Cajo Fabrizio* by Hasse and *Lucio Vero* by the Neapolitan Francesco Araya introduced the new idiom to the theatre where Vivaldi himself had once held sway.

By this time Vivaldi had moved to pastures new. Venice may have been guilty of neglecting its home-grown talent, and may have given up trying to preserve its own artistic identity, but Vivaldi had already chosen to pursue an operatic career that involved frequent trips to the mainland. He spent most of his time travelling throughout northern Italy in order to stage productions of works by himself and others, and only returned to Venice if he received a particularly tempting offer or if an engagement there was likely to advance his career in the long term. During the autumn and winter of 1733–4 he mounted two brilliant seasons at the Teatro Sant'Angelo, once more demonstrating his entrepreneurial flair by programming three quite different works in quick succession: the uncompromising *Motezuma*, the forward-looking *L'Olimpiade* (a setting of a libretto by Metastasio), and the crowd-pleaser *Dorilla in Tempe* (a *pasticcio* stuffed with arias by Neapolitan composers). With these two seasons under his belt he set off once more for the mainland, leaving works by Neapolitan composers (either native or by adoption) to take over the Venetian stage, and headed for Verona, for the last three years one of his favourite places of operatic refuge.

Verona had been a mecca of Italian theatrical life since its first public opera house opened in 1651, and its brilliant reputation was confirmed in 1732 with the opening of a new theatre, the impressive Teatro Filarmonico, built at great expense to a design by Francesco Galli-Bibiena. Praised for its 'charm and magnificence' the theatre opened its doors on 6 January 1732 with a performance of Vivaldi's *La fida ninfa*. Since this memorable occasion Vivaldi had established a fruitful relationship with the Accademica Filarmonica, and the association was placed on a more formal footing when he became the theatre's official impresario in 1734. In his dual role as composer and impresario Vivaldi was entrusted with the task of organising the theatre's 1735 Carnival season, and he programmed two works with clear political overtones: an ode to Italian freedom with *Adelaide*, and a symbolic hymn to resistance against an invader in the shape of his tragedy, *Bajazet*.

Bayazid and Timur Lenk

From the earliest days of the *dramma per musica*, Venetian librettists had shown a marked penchant for oriental themes. Venice had for centuries rejoiced in its role as the gateway to the East, and still had a symbolic significance through its geographical position in the eastern Mediterranean – a significance to which successive wars had given a patriotic dimension. The Venetian imagination was simultaneously obsessed with and repelled by the East; it saw the East as having precipitated the city's inexorable decline, depriving it of its possessions and influence. It was therefore not surprising that the figure of Bajazet, a symbol of total power but also of the downfall of the Ottoman foe, should leave such an

indelible mark on Venetian art. To the people of Venice, Bayazid the First – a supposedly invincible strategist who ruled over a vast empire on the threshold of the Christian West, and an arrogant sultan who vowed that the throne of Saint Peter would one day serve as his horse's manger – was the ultimate enemy. But his defeat in battle by Tamerlane (at Ankara on 28 July 1402) and subsequent humiliation also made him a deeply tragic figure. Tamerlane (or Timur Lenk, 'lame Lord' – he acquired the name because of a limp) had already established himself as one of the bloodiest tyrants in history. The legendary ferocity and limitless cruelty of (in his own words) 'the one whom God created in his anger and to whom he gives total power over those that he delivers up to his fury' had made him the personification of terror in an era when terror itself had already been pushed to new limits. A terrifying figure, he carried to an almost scientific degree of abomination the ancient Mongol practice of constructing towers of severed heads, built as a sign of victory before devastated cities (120 towers each consisting of 750 heads were built outside Baghdad), and did his utmost to brand his image in the memory of the peoples he had conquered by the most brutal means.

Symbolically it was in 1699, the year in which the inexorable decline of Venice was momentarily halted when the Peace of Karlowitz forced Turkey to cede important territories, that the first *tragedia in musica* depicting the downfall of Bajazet was staged in Italy; by the end of the next century, close to fifty more operatic works, entitled either *Bajazet* or *Tamerlano*, had appeared based on the same epic. This was an era in which tragedy gradually degenerated into farce; the low point was finally reached with a heroic-tragic pantomime-ballet entitled *Bajazette vinto da Tamerlano*, which was put on in Rome in 1792. In the meantime leading composers from Gasparini to Jommelli, by way of Handel, Leo and Porpora, were drawn

to the story of the rivalry between the fierce sultan and the cruel Tartar. In Verona, Vivaldi made his own contribution to the genre by setting to music an adaptation of the most celebrated libretto on the subject – *Tamerlano*, by the Venetian Count Agostino Piovene, which had already been made into a highly successful opera for the Teatro San Cassiano by Francesco Gasparini in 1711. Piovene's text was written three years before the resumption of the Turco-Venetian War and depicts a tragic Bajazet who is a notably sympathetic figure, a model of bravery and proud defiance in the face of defeat and humiliation. Piovene freely adapted the historical facts and, drawing mainly on the tragedy *Tamerlan ou la mort de Bajazet* (1675) by the French author Jacques Pradon, he produced a strong plot with bold dramatic twists, enlivened by protagonists with a remarkable depth of character. The libretto underwent a number of revisions without losing any of its originality, going so far against the conventions of the day as to show the suicide of the hero on stage. Bajazet's final noble act is echoed by that of his daughter, the brave Asteria, and rebounds on his enemies, who are overwhelmed by the fall of the great man.

The symbolic *pasticcio*

It was natural that Vivaldi should eventually turn his attention to this remarkable text. As Gasparini's deputy at the Pietà he would have seen its first setting in 1711, and several later adaptations, notably those staged in Milan in 1727 and Mantua in 1729, incorporated arias by Vivaldi himself. He was clearly inspired by the originality of Piovene's libretto and the scope for dramatic treatment offered by its set-piece scenes, as well as by its highly symbolic subject-matter. This was a time when Vivaldi more than ever

stood for resistance to the Neapolitan invasion, and it was probably the particular significance the story had for him that led him to make his *Bajazet* a *pasticcio*, a work consisting of a collection of arias by different composers. At a time when the prevailing fashion left him with little choice but to adopt the language of his rivals in his own works, to satisfy both a public accustomed to the new idiom and singers insistent on guaranteed success, Vivaldi had got into the habit of putting on seasons that were a mixture of works for which he had written all the music himself, and *pasticci*. The thought of identifying his own artistic fate with the political fate of the noble Bajazet, and the arrogance of the Neapolitan victors with that of the conquering Tartars, was too tempting for Vivaldi to resist, and he created in this *pasticcio* a kind of musical parable: all the arias for the strong-minded, loyal characters (Bajazet, Asteria and the faithful Idaspe) are the work of Vivaldi himself, while the arias for the characters representing oppression (Tamerlano, Andronico and Irene) are for the most part written by Neapolitan composers. The symbolism extends to the work's dual title: the autograph score bears the title *Bajazet*, while the printed libretto appeared under the title *Tamerlano*.

It is important not to forget that the *pasticcio*, a genre whose existence is today hard to justify, was in the eighteenth century still regarded as a perfectly valid art form. Vivaldi thought of his *pasticci* as original works, in the sense that they were not merely thrown together – he took care over their adaptation and completion. *Bajazet* comes from the same stable as *Dorilla in Tempe* (1734) and *Rosmira fedele* (1738) in that it is not simply a patchwork of popular arias linked by hastily written recitatives; on the contrary, it was carefully constructed to make the most of the possibilities offered by Piovene's libretto and to highlight the symbolic aspect of the *pasticcio*.

The care Vivaldi lavished on *Bajazet* can be seen most clearly in the astonishing richness of the recitatives, all of which were written by Vivaldi himself. In one scene after another he reminds us that the quintessential element of the *dramma per musica* (which grew out of *recitar cantando* or sung recitation) was recitative. *Recitativo secco*, which carries the action forward and brings to life the relationships between the characters, was the basis on which Vivaldi's operas (the *pasticci* included) rested, and in *Bajazet*, his belief in the primacy of recitative took him to expressive heights rarely attained by his contemporaries. Two particularly notable examples are the poignant opening scene, in which Bajazet disdains any act of leniency on the part of his jailer, and the beginning of Act Three, the moving dialogue between Bajazet and his daughter Asteria. These are moments of pure drama, in which considerable harmonic skills are deployed to highlight each subtle shade of emotion.

Vivaldi took great care in his selection of arias from previously composed works: each recycled aria bears witness to a keen feeling for the dramatic situation and the depiction of character. The oriental sweetness that characterises Idaspe's first aria, 'Nasce rosa lusinghiera', a thoughtful, naturalistic number recycled from *Giustino* and *Farnace*, is marvellously assimilated into the new work, while at the same time giving us a perceptive psychological portrait of the devoted but determined confidant. The portrait is then skilfully fleshed out by Idaspe's second aria, 'Anche il mar par che sommerga', a magnificent 'tempest' aria from Vivaldi's *Semiramide*, in which the fury of the elements is represented by frenzied strings while the virtuoso vocal line conveys perfectly the anger felt by the loyal Idaspe. The inclusion in *Bajazet* of the dramatic 'Dov'è la figlia?' from *Motezuma* was another stroke of genius: the combination of rage and despair that overcomes Bajazet at the thought of his daughter's treachery is brilliantly conveyed by

furiously hammered-out semiquavers alternating with abrupt dramatic pauses. But it is above all in the powerful dramatic scenes especially composed for Bajazet and Asteria that Vivaldi's inspiration shines through most forcefully. The whole tragedy rests on numbers such as Bajazet's superb accompanied recitative 'Odi, perfida!' and vibrant arioso 'Verrò crudel, spietato', as well as Asteria's accompanied recitative 'È morto, sì, tiranno', which is followed immediately by the furious aria 'Svena, uccidi, abbatti, atterra'. All were written in a burst of heightened inspiration, as can be seen from the fevered handwriting of the manuscript. Together with Orlando's great mad scenes in *Orlando furioso*, these constitute some of the most moving passages in the whole of Vivaldi's operatic output.

Apart from these jewels of Vivaldi's own art, *Bajazet* is a veritable compendium of first-rate numbers by the greatest names then working in Italian opera. This 'musica di autori diversi', to use the description favoured by Vivaldi himself on the title-page of his manuscript, chosen by the composer or proposed by his singers, draws heavily on the works of Hasse and Giacomelli, two standard-bearers of the Neapolitan style, who provided the bulk of Tamerlano's and Andronico's arias. Irene's part includes one aria by Riccardo Broschi (the brother of Farinelli) and another by Giacomelli. All the borrowed numbers underwent radical adaptation (of both text and music) at Vivaldi's hands; the net result is a superb work, exhibiting a perfect musical and dramatic coherence, synthesised from diverse musical sources by a great master of opera.

Vivaldi versus Farinelli

With *Bajazet* Vivaldi demonstrated not only his artistic originality but also his remarkable ability to put together an elite ensemble without bowing to the dictates of fashion. This was a period when the great castrati held absolute sway, and the outlay of insane sums of money to secure these costly and capricious stars meant that all theatres were constantly on the verge of bankruptcy. In his capacity as impresario Vivaldi preferred to stick with a method that had brought him operatic success for over twenty years: he paid no attention to the superstars, preferring instead to work with an ensemble made up partly of singers who already belonged to his circle of associates and partly of newly-discovered talent and rising stars.

The chief singer in the former category was Vivaldi's old favourite the contralto Anna Girò, sometimes known as 'Annina del prete rosso', who was for more than ten years his pupil, confidante, secretary and possibly also his personal nurse. Although her voice was not 'one of the more beautiful', according to the Abbé Conti, nor one of the more powerful, according to other witnesses, the 'beautiful and charming' Girò nevertheless came to occupy a central position in Vivaldi's operatic activity, and he wrote in 1737 that 'it is impossible to perform the opera without La Girò, because it is impossible to find another prima donna of her calibre'. Despite the criticism of her voice Anna Girò was considered an outstanding actress, and her assumption of the prima donna role in nearly all performances of Vivaldi operas during the 1730s bears witness to her obvious ability. The scorching role of Asteria would have given her the opportunity to play a tragic part worthy of her talent. The role was made to measure; Goldoni quoted Vivaldi as saying that she did not like 'the languid style of singing', preferring instead 'expression and excitement' in order

to express 'emotion by different means', 'by interrupted words, by heaved sighs, with action and agitation'. Tamerlano was sung by another long-time associate, the Florentine contralto Maria-Maddalena Pieri. Pieri was the official mistress of the Marchese degli Albizzi, the impresario of the Teatro alla Pergola in Florence, and was by then reaching the end of her stage career; *Bajazet* was the last opera in which she is known to have appeared. She specialised in travesty roles, and Vivaldi had in 1726 made her the star of *Dorilla in Tempe*, and even more so of *Farnace*, whose title role was written especially for her, at a time when she was already competing with the best castrati of the day. Pieri sang again for Vivaldi in Mantua in 1733, where she took the role of Nino in *Semiramide*, for which Vivaldi wrote two of his most beautiful alto arias, 'Vincerà l'aspro mio fato' and 'Con la face di Megera'. Her appearance in Verona in 1735 may well have been connected with Vivaldi's hopes of an engagement in Florence: by signing up Pieri at this stage in her career he probably hoped to win the favour of her protector. Several months after *Bajazet* he did indeed receive a new commission from the Teatro alla Pergola.

The *Bajazet* ensemble included three singers on the threshold of their careers, whom Vivaldi could claim credit for discovering. He was well placed to do this: he regularly came into contact with young singers and moved in the theatre world as composer, impresario and agent, and throughout his life he was an indefatigable talent-spotter. The sure judgment that had enabled him to launch singers of the stature of Fabri and Strada was once more brought to play in 1735 when he introduced a veritable vocal phenomenon, the young Venetian soprano Margherita Giacomazzi, to the Veronese public. Giacomazzi, who took the formidable role of Irene, made her stage debut during the 1735 carnival in Vivaldi's *Bajazet* and *Adelaide*. She had an impressive range, and her extraordinary virtuosity provided Vivaldi with an effective

weapon in his battle against the reign of the castrati. In *Bajazet* he adopted allusion as a method of attack: Giacomazzi was made to perform two of the best-known arias from Farinelli's repertoire, his signature tune 'Qual guerriero in campo armato' and an aria with which he had scored a great success during the previous season, 'Sposa, son disprezzata'. Giacomazzi's exceptional gifts inspired Vivaldi to compose some of his finest virtuoso numbers, including the celebrated 'Agitata da due venti', and she went on to enjoy an immensely successful career. In the autumn of 1735 she was enticed away from her mentor by his Neapolitan rivals and invited to Naples where she performed alongside Vittoria Tesi, from then on appearing regularly in the works of the fashionable composers of the day. Her career came to an end more than thirty years after *Bajazet*, when she sang in comic operas by Traetta at the King's Theatre in London.

Bajazet was sung by another new talent, the young baritone Marc'Antonio Mareschi. This was a major part, as the emphasis of Piovene's libretto is even more on the overthrow of the Ottoman sultan than it is on the triumph of the Mongolian tyrant, and the popularity of the story owed a great deal to the performance of Francesco Borosini, who sang the role in the versions by Gasparini and Handel. Vivaldi's score bears witness to the difficulties and uncertainties he went through when trying to decide who should be given this important role. He appears to have originally considered making it a bass part, and no doubt had in mind Francesco Venturini, who created the roles of Oralto in *La fida ninfa* and Berengario in *Adelaide*. Two arias initially allocated to *Bajazet*, 'Questa cara a voi confido' and 'A suoi piedi padre esangue', written in the bass clef in the score, were later cut and do not appear in the printed libretto,

where they are replaced by two other numbers, 'Del destin non dee lagnarsi' and 'Dov'è la figlia?', both written in the tenor clef. In the event, the engagement of Mareschi meant that Vivaldi finally made up his mind to give the title role to a baritone. Mareschi was a native of Venice and had no doubt made his debut as one of Vivaldi's protégés. After a brief engagement in an Italian theatre in 1729, he was taken on for two years by the Breslau (today Wroclaw) theatre, with which Vivaldi had close connections. During this stage in his career, he must have performed several arias by Vivaldi, in particular the superb 'Quanto posso a me fo schermo' from *L'Atenaide*, in a new version of *La Silvia* staged in 1732. Mareschi returned to Venice in 1734 and made his debut there in an opera by Vivaldi, creating the role of Clistene in *L'Olimpiade*, before being re-engaged by Vivaldi for his Verona season during the following year's carnival. The exceptional richness of the role of Bajazet gives some indication of Mareschi's talent. Although Bajazet's three da capo arias are all recycled from earlier works (*Farnace*, *Montezuma* and *L'Olimpiade*), his great dramatic scenes, which were specially written for Mareschi, show that Vivaldi considered this young singer an exceptionally capable interpreter of his works.

The third young singer in the *Bajazet* company was the Florentine castrato Giovanni Manzoli, engaged for the virtuoso role of Idaspe which was composed throughout by Vivaldi himself. This young male soprano had made his stage debut three years earlier in Florence, where he sang in comic works, but it was Vivaldi who first gave him an opportunity to perform in a serious opera in a theatre of note, launching him on what was to prove to be a long and illustrious career that continued for almost another fifty years, until his death in 1782. His appearance in *Bajazet* means that Manzoli forms a symbolic link between Vivaldi and

Mozart: in 1771, as he was nearing the end of his career, Manzoli sang the title role in the first performance of the young Mozart's *Ascanio in Alba* in Milan.

Alongside the old favourites and the new discoveries, the impressive cast was completed by the soprano castrato Pietro Morigi, a young star of the new style of singing engaged by Vivaldi to perform the key role of Andronico. Known as 'il Marchigiano', Morigi made his debut in 1727 in his birthplace, the town of Jesi, and scored his first real success two years later when he sang alongside the stars Fontana and Ossi in Leonardo Vinci's *Semiramide riconosciuta* at Rome's Teatro delle Dame. Quickly recognised as a singer of great talent, Morigi never quite received the adulation accorded to the likes of Carestini and Farinelli, but still enjoyed a respectable career in the most prestigious Italian theatres.

The twilight *sinfonia*

No contemporary account survives of the reception *Bajazet* and its starry cast met with in Verona; nevertheless, two circumstances suggest that the season was a success for Vivaldi. After his return to Venice, he was invited for the first time in his career to write an opera for the powerful Michele Grimani, the owner of the San Giovanni Grisostomo and San Samuel theatres. Grimani was an administrator with his ear to the ground, who would not have made such an offer without first weighing up carefully the benefits it was likely to bring him, and it seems highly probable that the success of Vivaldi's Verona season was a determining factor in this unexpected invitation. It turned out to be a wise decision, as *Griselda*, first performed at the Teatro San Samuel in May 1735 with Anna Girò and Margherita Giacomazzi in the two

main female roles, was a hit. Secondly, the members of Verona's Accademica Filarmonica decided to entrust the management of their theatre to Vivaldi once more during the spring 1737 season, at a time when the Teatro Filarmonico had given up putting on opera seasons during carnival. *Catone in Utica*, the opera Vivaldi composed for this occasion and his last one for Verona, was again a triumph – but also one of his last.

In the spring of 1740, by which time he had been finally overtaken by fashion, Vivaldi left Italy and went to die in obscurity in Vienna. There is a poignant connection between *Bajazet* and Vivaldi's tragic end. On 28 June 1741, a month before his death, Vivaldi sold to the Count of Collalto for twelve Hungarian florins a batch of sixteen compositions, one of which was the imposing *sinfonia* from *Bajazet*. And so when he was at death's door, the composer bequeathed to posterity the overture to his *pasticcio*-parable, whose anguished first movement (characterised by the dark musings of the cellos) and grief-stricken central Andante (featuring a dignified lament in the strings) had six years earlier presaged the downfall of the noble Ottoman emperor. It is a moving artistic testament from a composer defeated by fashion, but refusing to compromise his convictions and maintaining a spirit of defiance to the very end.

FRÉDÉRIC DELAMÉA

The missing arias

Four arias that the printed libretto of 1735 shows were intended to be included in performances of *Bajazet* are missing from the manuscript of the opera preserved in Turin. This affects both the balance between the different roles and the dramatic equilibrium, and needs to be rectified if the work is to make sense in both historical and theatrical terms. There were strict conventions governing the hierarchy of roles in a 'Tragedia per musica' (though these were not quite as rigid as in the 'Dramma per musica'), and if we are to respect these conventions and retain the kind of structure Vivaldi himself would have had in mind, replacements have to be found for at least three missing arias: Andronico's 'Quel ciglio vezzosetto' (Act One, Scene 4), Tamerlano's 'Cruda sorte, averso fato' (Act Two, Scene 5) and Irene's 'Son tortorella' (Act Three, Scene 8). Our guiding principle was the fact that it would have been Vivaldi's intention to give the *primo uomo* the same number of arias as the *prima donna*, that the *primo uomo*'s contribution to Act Two would not be restricted to the recitatives and the quartet, that the *secondo uomo* and the *seconda donna* would have parts of equal importance, and finally that the *seconda donna* would have an aria in Act Three. The requirements of dramatic balance also demand that replacements be found for these three arias. In the case of Andronico, the role of tearful lover allocated to him by the libretto requires that he should appear as a bashful suitor from the very outset: the spellbound and anxious declaration of love in 'Quel ciglio vezzosetto' forms the dramatic basis on which the entire subsequent development of his character rests; without it, the intensity of his anguish in 'Non ho nel sen' or in 'La sorte mia spietata' would no longer form a contrast to the more positive sentiments he expresses earlier and would make the *secondo*

uomo seem no more than an inveterate whinger. The reinstatement of this aria also affects the internal equilibrium of Act One, where it forms a vital dramatic link between Idaspe's expression of fear in 'Nasce rosa lusinghiera' and Asteria's scathing reply to her lover in 'Amare un' alma ingrata'. In the case of Tamerlano, the sentiments expressed by him in 'Cruda sorte, averso fato' are crucial to an understanding of his psychological makeup, as they make clear the fragility (and thus the ambiguity) already hinted at in his 'In sì torbida procella'. The abrupt change of heart that occurs at the opera's happy ending would make no sense if Tamerlano had not already expressed remorse over his treatment of Irene and if his intense feelings of guilt had not already surfaced in an aria. Finally, the reinstatement of Irene's 'Son tortorella' has the effect first of all of ensuring the consistency of her characterisation. After she has given vent to such vehement expressions of anger and sorrow as 'Qual guerriero' and 'Sposa, son disprezzata', both prompted by Tamerlano's infidelity, it would be inconceivable for Irene not to give some indication of her elation in an aria when he recognises her constancy. Moreover, the dramatic balance of Act Three depends on the reinstatement of this radiant aria, which provides a brief moment of joy amidst the horrors inflicted on Bajazet and Asteria.

Naturally, we began our quest for three substitution arias by observing the conventions followed by Vivaldi himself in the *pasticcio* – as far as these can be deduced not only from a study of the score of *Bajazet* but also by examining the two other *pasticci* he assembled at about the same time, *Dorilla in Tempe* and *Rosmira fedele* – and taking as our starting-point the supposition that the missing arias were the work of Vivaldi and were thus meant to demonstrate his artistic ascendancy over the composers who represented the Tartar hegemony. Our researches led us to take into account not only the distinguishing

features of each aria in terms of its metre, the sentiment expressed and the effect that the substitution aria under consideration would have on the musical balance of the role, the act and the score as a whole, but also to bear in mind the creative period, as with rare exceptions Vivaldi hardly ever borrowed from operas from different creative – and thus stylistic – periods.

We finally settled on the aria ‘Quanto posso a me fo schermo’ from *L’Atenaide* (c.1730–32) as a replacement for ‘Quel ciglio vezzosetto’, the aria ‘Vincerà l’aspro mio fato’ from *Semiramide* (1732) as a replacement for ‘Cruda sorte, averso fato’ and the aria ‘La rondinella ch’a noi s’en viene’ from *Rosmira fedele* (1738) as a replacement for ‘Son tortorella’.

FRÉDÉRIC DELEMÉA

Synopsis

The action takes place in the Royal Palace at Bursa, the capital of Bithynia, where the Ottoman Sultan Bajazet, defeated by the Tartar Emperor Tamerlano, is being held prisoner.

Act One

Bajazet has made up his mind to die, and asks Andronico – a Greek prince allied to Tamerlano but also in love with Asteria (who loves him in return) – to take care of his daughter after his death. Tamerlano, who is not aware of Andronico's feelings towards Asteria, confides in him the passion that he too feels for her and tells him that he has decided to renounce Irene, the Princess of Trebizond, and marry Asteria instead. He asks Andronico to act as his envoy by pleading his suit to Bajazet and his daughter, and offers him the Greek throne and Irene's hand in exchange. Unaware that this declaration has plunged Andronico into despair, and sure of the success of his mission, Tamerlano reveals his feelings to Asteria. She is convinced that her lover has betrayed her and informs her father of Tamerlano's intentions. Bajazet immediately offers to give his head in exchange for his daughter's freedom. At this point, Irene arrives at the Palace and gives vent to her fury when she learns that she has been slighted. But she soon calms down when Andronico assures her of his support and suggests that she keep her identity a secret in order to be able to influence the course of events.

Act Two

Andronico learns from Tamerlano that Asteria has accepted his offer. Devastated, he tries to justify himself to his betrothed, who scornfully dismisses him. Tamerlano tries to justify his decision to Irene, who has introduced herself to him in the guise of her own confidante. The princess is comforted by Asteria but is still overcome with despair. Bajazet then learns from Andronico that Asteria is about to ascend the throne, and gives full vent to his fury. Forcing himself into his daughter's presence, he voices his contempt for her in an outpouring that is full of pathos. Asteria is distraught and produces the dagger she has concealed under her dress with the intention of using it to kill the tyrant on their wedding night. Father and daughter are immediately arrested and thrown into prison.

Act Three

Bajazet and Asteria plan to kill themselves by means of a poison that Bajazet has kept hidden. Andronico plucks up the courage to defy his master by telling him of his love for Bajazet's daughter. Tamerlano feels humiliated and decides to put Bajazet to death and to consign Asteria to slavery, ordering her to serve him at table. Asteria takes advantage of this opportunity to slip the poison that her father has given her into the tyrant's goblet, but her action is observed by Irene, who denounces her and now reveals her true identity. Tamerlano repays Irene by promising to marry her, and orders that Asteria be ravaged by the slaves of the harem while her father looks on. Bajazet rages impotently and then exits, leaving Irene to give free rein to her joy. But then news comes through that Bajazet has poisoned himself, and a weeping

Asteria enters, begging Tamerlano to kill her too. The tyrant, horrified by this tragic turn of events, admits defeat and pardons Asteria and Andronico.

FRÉDÉRIC DELEMÉA

Translation: Paula Kennedy

La noble agonie de l'opéra vivaldien

En 1735, année de la création à Vérone du *Bajazet* de Vivaldi, le *dramma per musica* vénitien vivait des heures sombres. Après avoir été pendant des décennies la capitale du monde lyrique, la ville de Monteverdi et de Cavalli n'était plus que l'ombre d'elle-même. Comme Montesquieu l'avait noté dans son journal dès 1728, la large diffusion européenne de ses opéras avait progressivement ôté à la Sérénissime son statut de symbole : autrefois, observait l'écrivain français, « Il n'y avait guère d'opéras qu'à Venise, et ils étoient les plus beaux qu'il y eut en Europe » tandis qu' « à présent, il y a des opéras presque partout, et ceux de Venise ne valent pas plus que ceux de la plupart des autres villes ». Mais la cause principale de ce déclin était venue du Sud : ainsi que Charles de Brosses devait le proclamer dix ans plus tard dans ses *Lettres d'Italie*, Naples, détrônant Venise, était en effet devenue « la capitale du monde musicien ».

Le triomphe de la mode napolitaine, incarnée par le poète Metastase, les compositeurs Hasse, Leo et Vinci, et surtout par les castrats vedettes Farinelli, Caffarelli et Carestini, avait en effet submergé la frivole Venise, trop longtemps drapée dans ses vérités dramatiques et incapable d'adapter son propre modèle lyrique à la marche du temps. A compter du début des années 1720, le chant napolitain aux mélodies suaves, aux rythmes émoussés et aux thématiques gracieuses, avait opéré sur cette proie soumise sa ravageuse séduction et, dix ans plus tard, l'opéra napolitain régnait en complet monopole sur la Venise théâtrale. Pour le carnaval de 1735, le Teatro S. Giovanni Grisostomo, l'ancien emblème de l'opéra vénitien métamorphosé en temple de la nouvelle mode, affichait ainsi deux œuvres de Metastase,

Demofonte et *La Clemenza di Tito*, l'une mise en musique par Gaetano Maria Schiassi, l'autre par l'incontournable Leonardo Leo, et toutes deux servies par la nouvelle étoile du chant nouveau, Gioacchino Conti, le fameux *Giziello*. Le S. Cassiano accueillait pour sa part l'œuvre d'un jeune émule des napolitains avec l'*Anagilda* d'Antonio Pampino tandis qu'au S. Angelo, le *Cajo Fabrizio* de Hasse et le *Lucio Vero* du *napolitano* Francesco Araya imposaient l'idiome nouveau jusque dans l'ancien théâtre de Vivaldi.

Le *Prete Rosso* pour sa part avait pris ses distances avec la Lagune. Tandis que sa ville tournait le dos à ses modèles locaux et renonçait définitivement à défendre son identité artistique, le compositeur avait en effet choisi de poursuivre une active carrière lyrique faite d'aller et retour entre Venise et la terre ferme. Sillonnant le nord de l'Italie pour y produire ses propres œuvres et celles d'autres compositeurs, il ne revenait plus dans son fief qu'à la faveur d'une opportunité alléchante ou d'une proposition aux avantages savamment soupesés. Ainsi, après avoir animé deux brillantes saisons au S. Angelo lors de l'automne et de l'hiver 1733–1734, et démontré une fois de plus son habileté d'entrepreneur en proposant successivement une œuvre sans concession avec *Motezuma*, une œuvre d'ouverture avec sa mise en musique de *L'Olimpiade* de Metastase et une œuvre de compromis avec *Dorilla in Tempe*, *pasticcio* gorgé d'airs de compositeurs napolitains, Vivaldi avait pris à nouveau les chemins de la *terra ferma*. Laisant les œuvres des maîtres napolitains d'origine ou d'adoption accaparer les scènes vénitiennes, il avait gagné Vérone, devenue depuis trois années l'un de ses refuges lyrique favoris.

Vérone, haut lieu de la vie théâtrale italienne depuis l'inauguration de son premier théâtre public d'opéra en 1651, avait confirmé cette brillante réputation en 1732 avec l'inauguration d'une nouvelle salle, édiflée

à grand frais sur des plans de Bibiena. L'imposant Teatro Filarmonico, célébré pour son « charme et sa magnificence », avait ouvert ses portes le 6 janvier de cette même année, avec la représentation de *La fida ninfa* de Vivaldi. Depuis ce grand événement, le compositeur avait établi avec les Académiciens de fructueuses relations qui s'étaient institutionnalisées à compter de 1734, Vivaldi devenant alors officiellement l'impresario du théâtre véronais. C'est en cette double qualité de compositeur et d'impresario qu'il avait été chargé d'organiser la saison de carnaval 1735 au Teatro Filarmonico, programmant pour l'occasion deux œuvres à forte résonance politique : une ode à la liberté italienne avec *Adelaide* et un symbolique hymne à la résistance face à l'envahisseur, avec sa tragédie *Bajazet*.

Bayazid et Timour-Lang

Dès la naissance du *dramma per musica*, les librettistes vénitiens avaient affiché un goût marqué pour les thématiques orientales. Après avoir été longtemps la glorieuse Porte de l'Orient, Venise conservait pour les horizons levantins une attirance magnétique que les guerres avaient muée en enjeu patriotique. L'imaginaire lagunaire s'épanouissait avec délectation dans un rapport de séduction/répulsion à l'égard de ce symbole d'un Orient menaçant mais prestigieux, qui avait entraîné la Sérénissime sur l'inexorable pente du déclin, en lui faisant perdre possessions et influences. Il n'est donc pas surprenant que le personnage de Bajazet, symbole de la toute puissance mais aussi de l'effondrement de l'ennemi ottoman, ait abondamment alimenté la production artistique vénitienne. Bayazid ^{i^{er}}, le stratège réputé invincible régnant sur un vaste Empire aux portes de l'Occident chrétien, le sultan arrogant qui avait

promis que son cheval mangerait son avoine sur le trône de Saint-Pierre, avait incarné aux yeux des vénitiens l'ennemi absolu. Mais sa défaite à Ankara le 28 juillet 1402, face aux troupes de Tamerlan, avait également fait de lui une intense figure tragique, en raison de l'abjection de son adversaire : Timour Lang, le « seigneur boiteux », ainsi nommé en raison d'un cal qui le faisait claudiquer, avait inscrit son nom dans l'histoire avec des lettres de sang. La férocité légendaire et la cruauté sans borne de « *celui que Dieu a créé dans sa colère et auquel il donne tous pouvoirs sur ceux qu'il livre à sa fureur* » selon ses propres termes, en avaient fait l'incarnation de la terreur à une époque où les frontières du genre étaient pourtant passablement reculées. Ce comptable de l'horreur, qui devait porter à un degré d'abomination quasi scientifique l'antique pratique mongole des tours de têtes coupées, édifiées en signe de victoire devant les villes dévastées (120 tours de 750 têtes chacune devant Bagdad vaincue !), avait tout fait pour marquer au fer rouge la mémoire des peuples qu'il avait conquis par le massacre, ou qu'il avait toisés par ses victoires.

Symboliquement, c'est en 1699, année où la Paix de Karlowitz offrait à l'agonie vénitienne son dernier soubresaut en imposant à la Turquie la cession d'importants territoires, que fut représentée en Italie la première *Tragedia in musica* consacrée à la défaite de Bajazet. Sous le titre de *Bajazet* ou de *Tamerlano*, près de cinquante productions lyriques tirées de cette épopée se succéderont jusqu'à la fin du siècle, époque où la tragédie se dissipera en farce, pour mourir en un ballet héroïco-tragico-pantomime intitulé *Bajazette vinto da Tamerlano*, donné à Rome en 1792... Dans l'intervalle, les plus grands compositeurs se seront penchés sur la rivalité du féroce sultan et du cruel tartare, de Gasparini à Jommelli, en passant par Handel, Leo et Porpora. A Vérone, Vivaldi devait à son tour apporter sa pierre à l'édifice en mettant en

musique une adaptation du plus fameux livret écrit sur le sujet, le *Tamerlano* du Comte vénitien Agostino Piovene, mis en musique avec grand succès par Francesco Gasparini pour le Teatro S. Cassiano de Venise en 1711. Au travers de cette œuvre conçue trois ans avant la reprise de la guerre turco-vénitienne, Piovene avait dessiné un Bajazet tragique, puissamment attachant, modèle de bravoure et de panache dans sa fière résistance face à la défaite et à l'humiliation. Adaptant librement l'Histoire en s'inspirant notamment de la tragédie *Tamerlan ou la mort de Bajazet*, écrite en 1675 par le français Jacques Pradon, Piovene avait développé une action solide, aux vigoureuses charnières dramatiques, animée par des personnages d'une remarquable épaisseur. Au gré de ses révisions successives, le livret n'avait cessé de renforcer son caractère atypique, allant jusqu'à mettre en scène, à rebours des conventions du temps, le suicide du noble héros. Noblesse ultime à laquelle faisait écho celle de sa fille, la courageuse Asteria, et qui rejaillissait sur ses ennemis, anéantis par la chute du géant.

Le *pasticcio* parabole

Il n'est guère étonnant que Vivaldi ait fini par se pencher sur cette oeuvre hors normes dont il avait sans doute vécu la création en 1711, alors qu'il était le subordonné de Gasparini à la Pietà, et dont plusieurs adaptations avaient intégré des airs de sa propre composition, notamment à Milan en 1727 et à Mantoue en 1729. L'originalité du livret de Piovene, les espaces dramatiques offerts par ses grandes scènes mais également sa thématique si symbolique en une période où Vivaldi faisait plus que jamais figure de résistant face à l'invasion napolitaine, ne pouvaient que solliciter son inspiration. C'est d'ailleurs

probablement le poids de ce symbole qui devait le conduire à élaborer son *Bajazet* sous forme de *pasticcio*, partition constituée d'un assemblage d'airs provenant de compositeurs différents. A une époque où la pression de la mode lui imposait d'insuffler dans ses oeuvres le langage de ses rivaux afin de satisfaire un public acquis au nouvel idiome et des chanteurs avides de succès garantis, Vivaldi avait en effet pris l'habitude de mêler dans ses saisons d'opéra, oeuvres intégralement écrites de sa plume, et *pasticci*. Or, l'identification de son sort artistique au sort politique du noble Bajazet et de l'arrogance des vainqueurs napolitains à celle des tartares victorieux était trop tentante pour ne pas lui inspirer un recours au *pasticcio* en forme de parabole, fondée sur une répartition symbolique des airs entre les personnages : aux figures résistantes de la fidélité (Bajazet, Asteria et le loyal Idaspe), des airs exclusivement composés par Vivaldi ; aux figures oppressantes de l'hégémonie, conquérante ou servile, (Tamerlano, Andronico et Irene), une majorité d'airs napolitains. Une symbolique prolongée par la dualité de titre de l'œuvre, intitulée *Bajazet* dans la partition autographe, mais *Tamerlano* dans le livret imprimé...

Il faut souligner combien le *pasticcio*, dont la légitimité artistique est aujourd'hui si difficile à comprendre, conservait au *settecento*, notamment chez les grands compositeurs, un statut d'œuvre de l'esprit à part entière. Vivaldi tenait d'ailleurs ses *pasticci* pour des œuvres autonomes, qu'il considérait « *comme écrites exprès* » puisque « *adaptées et achevées* » par ses propres soins. A l'image de la *Dorilla in Tempe* de 1734 ou de la *Rosmira fedele* de 1738, et à la différence de tant de simples *patchwork* réunissant des airs à la mode reliés entre eux par des récitatifs hâtivement écrits, *Bajazet* fut donc soigneusement élaboré par un Vivaldi manifestement soucieux d'exploiter les riches ressources de

l'œuvre de Piovene et d'illustrer la dimension symbolique de son *pasticcio*. Cette attention se manifeste en premier lieu dans la stupéfiante richesse du récitatif, intégralement composé par Vivaldi. Scène après scène, le compositeur rappelle ici que le récit constitue la matrice du *dramma per musica*, né du *recitar cantando*. Ce *recitativo secco* qui fait avancer l'action et qui anime les relations entre les acteurs du drame, constitue pour lui le socle fondamental de ses opéras, *pasticci* compris, et dans *Bajazet*, cette foi le conduit à des sommets expressifs rarement atteints par ses contemporains. Ainsi de la poignante première scène de l'opéra, qui voit Bajazet refuser la mansuétude calculée de son geôlier ou, à l'orée du troisième acte, de l'émouvant dialogue entre le sultan déchu et sa fille. D'intenses moments de théâtre dépouillé, où l'harmonie sculpte avec un soin d'orfèvre chaque vibration de l'âme.

Vivaldi réserve également toute son attention au choix, parmi ses propres compositions antérieures, des airs insérés dans son *pasticcio*. De fait, chaque réemploi témoigne d'une attention extrême portée à la situation dramatique et à la caractérisation des personnages. Comment ne pas être émerveillé par l'aisance avec laquelle le climat d'une suavité toute orientale du premier air d'Idaspe, *Nasce rosa lusinghiera*, délicate aria naturaliste reprise de *Giustino* et de *Farnace*, s'intègre idéalement dans l'œuvre, tout en esquissant parfaitement le portrait psychologique du confident dévoué mais résolu ? Un portrait habilement complété par le deuxième air du personnage, *Anche il mar par che sommerga*, magnifique air de tempête composée par Vivaldi pour *Semiramide*, dans lequel la fureur des éléments décrite par des cordes frénétiques et une partie vocale virtuose, coïncide très exactement avec le sentiment de colère alors éprouvé par le fidèle Idaspe. L'insertion dans *Bajazet* du théâtral *Dov'è la figlia ?*, composé pour

Motezuma, témoigne d'un égal trait de génie de Vivaldi : le mélange de rage et de désespoir qui submerge le sultan à l'idée de la trahison de sa fille est en effet merveilleusement figuré par cet air dans lequel les furieuses batteries de doubles croches alternent avec de suffocantes pauses dramatiques. Mais c'est surtout dans les grandes scènes dramatiques spécialement composées pour Bajazet et Asteria qu'éclate dans toute sa force la puissance de l'inspiration vivaldienne. Véritables piliers de la tragédie, le superbe récitatif accompagné de Bajazet *Odi, perfida !*, son vibrant arioso *Verrò crudel, spietato*, de même que le récitatif accompagné d'Asteria *È morto, sì, tiranno*, aussitôt suivi de l'air paroxystique *Svena, uccidi, abbatti, atterra*, tous écrits par Vivaldi dans un élan d'inspiration exalté dont atteste la calligraphie fébrile du manuscrit, constituent, avec les grandes scènes de folie d'Orlando dans *Orlando furioso*, les pages les plus puissantes de tout l'opéra vivaldien.

Face à ces bijoux produits par la plume du *Prete Rosso*, *Bajazet* réunit un florilège de compositions de premier plan, signées par les plus grands noms de la scène italienne de l'époque. Cette « *musica di autori diversi* » selon la formule employée par Vivaldi lui-même sur la page de titre de son manuscrit, choisie par le compositeur ou proposée par ses chanteurs, est due pour l'essentiel à Hasse et Giacomelli, deux étendards de la mode napolitaine qui fournissent l'essentiel de leurs airs à Tamerlano et à Andronico. Irene pour sa part se voit attribuer un air de Ricardo Broschi, le frère de Farinelli et un air de Giacomelli, toutes ces insertions étant opérées sous le bénéfice de significatives adaptations littéraires ou musicales assurées par Vivaldi lui-même. Conditions indispensable pour que, par delà la diversité des sources musicales mises à contribution, le *Prete Rosso*, en grand maître de l'opéra, synthétise une œuvre superbe, d'une parfaite cohérence musicale et dramatique.

Vivaldi versus Farinelli

Avec *Bajazet*, Vivaldi affirmait non seulement la singularité de ses choix artistiques mais également sa remarquable capacité à constituer une troupe d'élite sans pour autant céder aux lois de la mode. En cette période de domination absolue des grands castrats, alors que tous les théâtres se ruinaient en folles dépenses pour s'attacher les services de ces coûteuses et capricieuses étoiles, le compositeur-impresario préférait en effet rester fidèle à la méthode qui avait fait le succès de ses opéras depuis plus de vingt ans en ignorant soigneusement les célébrités et en associant au sein d'une même troupe des familiers, des révélations et des étoiles montantes.

Au rang des familiers, figurait l'inévitable Anna Giro, l'*Annina del Prete Rosso*, qui était depuis plus de dix années l'élève, l'égérie, la secrétaire et peut-être également l'infirmière personnelle du compositeur. Bien que sa voix n'ait pas été « *des plus belles* » selon l'Abbé Conti, ni des plus fortes selon d'autres témoins, la « *belle et gracieuse* » contralto était néanmoins devenue au fil des ans l'épicentre des productions lyriques de Vivaldi, lequel écrivait à son propos en 1737 : « *Il n'est pas possible de faire l'opéra sans la Giro, car on ne peut retrouver pareille prima donna* » ! Si sa voix était l'objet de critique, Anna Giro était en revanche unanimement saluée par ses contemporains comme une actrice remarquable et sa présence en qualité de *prima donna* dans la quasi-totalité des distributions des opéras vivaldiens au cours des années 1730 atteste de cette dimension capitale de son art. Avec le rôle brûlant d'Asteria, elle devait vêtir un habit tragique à la hauteur de son talent. Un rôle bâti sur mesure pour cette chanteuse qui, selon Vivaldi, cité par Goldoni, n'aimait « *pas le chant langoureux* », et préférait le chant « *d'expression* » et

« d'agitation », afin d'exprimer « la passion par des moyens différents », « par des mots (...) entre coupés, par des soupirs élancés, avec de l'action, du mouvement ... ».

La troupe de *Bajazet* comportait une autre familière du compositeur avec la contralto Maria-Maddalena Pieri, titulaire du rôle de Tamerlano. Cette florentine, maîtresse en titre du Marquis degli Albizzi, l'impresario du Teatro alla Pergola de Florence, était alors parvenue au terme de sa carrière scénique et *Bajazet* constitue d'ailleurs le dernier opéra dans lequel sa présence soit attestée. C'est en 1726, alors que cette spécialiste des rôles travestis rivalisait déjà avec les meilleurs castrats du temps, que Vivaldi en avait fait la vedette de sa *Dorilla in Tempe* et surtout de son *Farnace*, dont le rôle titre avait été composé à son intention. Pieri avait à nouveau chanté pour Vivaldi en 1733 à Mantoue, notamment en endossant le rôle de Nino de sa *Semiramide*, pour lequel le compositeur avait écrit deux de ses plus beaux airs pour alto aujourd'hui préservés à Dresde, *Vincerà l'aspro mio fato* et *Con la face di Megera*. Son nouvel engagement en 1735 semble avoir reflété les ambitions florentines de Vivaldi, qui espérait sans doute, en offrant un rôle à cette chanteuse en fin de carrière, s'attacher les bonnes grâces de son protecteur. De fait, quelques mois après *Bajazet*, Vivaldi recevait une nouvelle commande de la Pergola de Florence...

La troupe de *Bajazet* comportait également trois révélations, dont le mérite de la découverte revenait à Vivaldi. Immérgé en permanence dans tous les viviers de la voix et évoluant dans le monde théâtral à la fois comme compositeur, comme impresario et comme agent, Vivaldi fut tout au long de sa carrière un inlassable découvreur de talents. Son flair infallible, qui lui avait permis de révéler des chanteurs aussi

fameux que Fabri ou Strada, devait une fois de plus s'illustrer en 1735 avec la présentation au public véronais d'un véritable phénomène vocal en la personne de la soprano vénitienne Margherita Giacomazzi. Cette jeune chanteuse, titulaire du rôle redoutable d'Irene, montait en effet pour la première fois sur scène avec ses engagements vivaldiens du carnaval 1735 dans *Bajazet* et *Adelaide*. Dotée d'une extension impressionnante, cette virtuose hors normes illustre avec panache la réponse vivaldienne à l'impérialisme des castrats. Une réponse qui prenait avec *Bajazet* des allures de clin d'œil puisque Giacomazzi devait interpréter à cette occasion deux des airs les plus célèbres du répertoire de Farinelli : son cheval de bataille avec *Qual guerriero in campo armato* et son grand succès de la saison précédente avec *Sposa, son disprezzata*. Giacomazzi, dont les dons exceptionnels inspirèrent à Vivaldi certaines de ses plus belles compositions virtuoses, notamment le célèbre *Agitata da due venti*, connut très vite un immense succès. Arrachée à son mentor par ses concurrents napolitains dès l'automne 1735, elle était aussitôt invitée à Naples aux côtés de Vittoria Tesi et devait dès lors se produire régulièrement dans des œuvres des compositeurs à la mode. Sa carrière s'achèvera plus de trente ans après *Bajazet*, au King's Theatre de Londres, dans des œuvres comiques de Traetta.

Marc'Antonio Mareschi, la seconde révélation de la troupe, occupait le rôle de Bajazet. Un rôle capital dans cette œuvre consacrée par Piovene à la déroute du Sultan ottoman bien plus qu'au triomphe du tyran mongol, et dont la popularité devait beaucoup à la prestation de Francesco Borosini, le Bajazet de Gasparini et de Handel. La partition de Vivaldi atteste d'ailleurs des difficultés ou des hésitations rencontrées par le compositeur pour la distribution de ce rôle crucial. Il semble en effet que, dans un

premier temps, Vivaldi ait envisagé de confier le rôle à une voix de basse, sans doute celle de Francesco Venturini, créateur des rôles d'Oralto dans *La fida ninfa* et de Berengario dans *Adelaide*. Deux airs initialement confiés au personnage de Bajazet, *Questa cara a voi confido* et *A suoi piedi padre esangue*, notés en clé de fa dans la partition, furent en effet finalement retranchés et ne figurent pas dans le livret, où ils sont remplacés par deux autres compositions, *Del destin non dee lagnarsi* et *Dov'è la figlia ?*, toutes deux notées en clé de ténor. De fait, avec l'engagement de Mareschi, c'est finalement à un baryton que Vivaldi confia le rôle titre de son œuvre. Ce jeune chanteur originaire de Venise avait sans doute fait ses débuts sous la protection du *Prete Rosso*. Après une brève apparition sur une scène italienne en 1729, il fut en effet engagé pour deux années par le Théâtre de Breslau (aujourd'hui Wrocław), avec lequel le compositeur entretenait des liens étroits. Au cours de cette période de formation, il devait interpréter plusieurs airs de Vivaldi notamment le superbe *Quanto posso a me fo schermo* de *L'Atenaide*, dans une révision de *La Silvia* représentée en 1732. Revenu dans sa ville natale en 1734, Mareschi avait fait ses débuts vénitiens dans un opéra de Vivaldi en créant le rôle de Clistene dans *L'Olimpiade*, avant d'être engagé à nouveau par le compositeur pour sa saison véronaise du carnaval suivant. L'exceptionnelle richesse du rôle de Bajazet permet de prendre la juste mesure du talent de ce chanteur méconnu. Car si les trois airs da capo du sultan constituaient sans exception des reprises d'airs anciens (provenant respectivement de *Farnace*, *Motezuma* et *L'Olimpiade*), le niveau exceptionnel des grandes scènes dramatiques confiées à Bajazet, spécialement écrites pour Mareschi, démontrent que Vivaldi tenait avec ce jeune chanteur, un interprète de haut vol.

Le troisième nom révélé par la troupe de *Bajazet* était celui du castrat florentin Giovanni Manzoli, engagé dans le rôle virtuose d'Idaspe, composé de bout en bout par Vivaldi. Ce jeune soprano qui avait débuté sa carrière scénique trois ans plus tôt à Florence dans des œuvres comiques, faisait avec Vivaldi ses véritables débuts, chantant pour la première fois dans un opéra sérieux et sur une scène prestigieuse. Il entamait ainsi une ascension qui serait longue et couronnée de succès, s'achevant près de cinquante ans plus tard, en 1782. Sa présence dans la distribution de *Bajazet* confère à Manzoli une place symbolique dans la biographie vivaldienne puisqu'elle établit un pont symbolique entre le Vénitien et Mozart : en 1771, au crépuscule de sa carrière, le créateur d'Idaspe devait en effet interpréter à Milan le rôle titre de *l'Ascanio in Alba* du jeune Wolfgang Amadeus...

Aux côtés de ces familiers et de ces révélations, une jeune étoile du chant moderne venait compléter cette riche distribution avec le castrat Pietro Morigi, engagé par Vivaldi pour interpréter le rôle clé d'Andronico. Surnommé le *Marchigiano*, ce soprano originaire de Jesi avait fait ses débuts en 1727 dans sa ville natale et s'était fait remarquer pour la première fois deux ans plus tard à Rome, en chantant sur la scène du Teatro delle Dame aux côtés des vedettes Fontana et Ossi dans la *Semiramide riconosciuta* de Leonardo Vinci. Rapidement reconnu comme un chanteur de grand talent, Morigi ne reçut sans doute jamais du public les faveurs réservées à un Carestini ou à un Farinelli, mais mena cependant une carrière de haut niveau, sur les scènes les plus prestigieuses d'Italie.

La *sinfonia* du crépuscule

Bien qu'aucune chronique contemporaine ne nous rapporte l'accueil réservé par Vérone à *Bajazet* et à sa glorieuse troupe, deux données historiques permettent toutefois de supposer que la saison fut un succès pour le compositeur. En premier lieu, dès son retour à Venise, Vivaldi était invité pour la première fois de sa carrière à composer un opéra par le tout puissant Michele Grimani, propriétaire des théâtres S. Giovanni Grisostomo et S. Samuel. Administrateur averti, Grimani n'avait pas pris une telle décision sans en avoir minutieusement apprécié les avantages, et il n'est guère douteux que le succès de la saison véronaise de Vivaldi ait pesé d'un poids déterminant dans cette invitation inattendue. Le calcul devait d'ailleurs s'avérer judicieux puisque la *Griselda*, créée au Teatro S. Samuel au mois de mai 1735 avec Anna Giro et Margherita Giacomazzi dans les deux rôles féminins principaux, fut un succès.... Un deuxième indice de la réussite de *Bajazet* est fourni par la décision des Académiciens de Vérone de confier à nouveau la gestion de leur théâtre à Vivaldi au cours de la saison de printemps de 1737, à une époque où le Filarmonico avait renoncé à organiser des saisons d'opéra au cours du carnaval. *Catone in Utica*, l'ultime opéra que Vivaldi composera pour Vérone à cette occasion, sera d'ailleurs un nouveau triomphe. Mais aussi l'un de ses derniers.

Au printemps 1740, définitivement rattrapé par la mode, Vivaldi quittait en effet l'Italie et s'en allait mourir dans l'oubli à Vienne. Par une de ces ironies dont la biographie du compositeur a le secret, *Bajazet* sera associé de manière poignante à cette tragique fin de vie. Le 28 juin 1741, un mois jour pour jour avant sa mort, Vivaldi vendait en effet pour douze florins hongrois au Comte de Collalto un lot de seize compositions, parmi lesquelles figurait la majestueuse *sinfonia* de *Bajazet*. Au seuil de la mort, le

compositeur léguait ainsi à la postérité l'ouverture de son *pasticcio*-parabole, dont le premier mouvement tourmenté par la sombre ruminantion des violoncelles, et l'*andante* central accablé par la noble déploration des cordes, avait préludé six ans plus tôt à l'effondrement du noble ottoman. Emouvant testament artistique de la part d'un compositeur vaincu par la mode, mais expirant à son tour avec panache, après avoir défendu jusqu'au bout de sa carrière, l'intégrité de ses convictions.

FRÉDÉRIC DELAMÉA

A propos du remplacement des airs manquants

Quatre airs prévus par le livret imprimé en 1735 pour les représentations de *Bajazet* ont disparu du manuscrit de l'opéra préservé à Turin. Cette lacune, qui pèse à la fois sur la hiérarchie des rôles et l'équilibre dramatique, doit être comblée si l'on veut rétablir l'œuvre dans sa pleine cohérence historique et théâtrale. Bien que dans le cadre d'une œuvre qualifiée de *Tragedia per musica* et non de *Dramma per musica*, l'amplitude de la hiérarchie des rôles ait été remarquablement limitée, le rétablissement d'une structure interne respectueuse de celle conçue par Vivaldi impose au minimum le remplacement des airs manquants de Andronico (*Quel ciglio vezzosetto*, I.4), Tamerlano (*Cruda sorte, avverso fato*, II.5) et Irene (*Son tortorella*, III.8). Il convient en effet que, conformément aux prévisions du compositeur, le *primo uomo* bénéficie d'un nombre d'airs égal à celui de la *prima donna*, que son intervention au cours du deuxième acte ne se limite pas aux sections de récitatifs et au quatuor, que le *secondo uomo* et la *seconda donna* bénéficient d'un nombre égal d'interventions et enfin que cette dernière bénéficie d'un air au cours du troisième acte. Ces trois remplacements s'imposent également pour des raisons d'équilibre dramatique. En ce qui concerne Andronico, le statut d'amant éploré que lui réserve le livret exige en effet qu'il se positionne dès l'origine en amoureux transi : la déclaration d'amour envoûtée et inquiète de *Quel ciglio vezzosetto* constitue en effet le socle dramatique sur lequel repose tout le cheminement du Prince au cours de l'action ; sans elle, l'intensité de ses affres dans *Non ho nel sen* ou dans *La sorte mia spietata* perdrait sa dimension d'écho à des sentiments positifs et cantonnerait ainsi le *secondo uomo* dans un statut de plaignant impénitent. Le rétablissement de l'air s'impose également au regard de l'équilibre

interne de l'acte I où il remplit une fonction de pont dramatique capital entre l'expression des craintes d'Idaspe dans *Nasce rosa lusinghiera* et la réponse cinglante d'Asteria à son amant dans *Amare un'alma ingrata*. En ce qui concerne Tamerlano, les sentiments qu'il exprime dans *Cruda sorte, avverso fato* constituent également un élément central de son portrait psychologique en révélant la fragilité (et donc l'ambiguïté) déjà esquissées dans *In sì torbida procella*. Le revirement du *lieto fine* serait totalement incompréhensible sans les remords de Tamerlano à l'égard d'Irene et si son intense culpabilité n'avait pas trouvé matière à s'exprimer au sein d'un air. Enfin, en ce qui concerne Irene, le rétablissement de *Son tortorella* s'impose tout d'abord pour assurer la cohérence de son portrait psychologique. Il serait en effet inconcevable qu'après avoir exprimé avec force la colère (*Qual guerriero*) et la douleur (*Sposa, son disprezzata*) provoquées par l'infidélité de Tamerlano, elle ne témoigne pas de son allégresse dans un air au moment où celui-ci lui rend justice de sa constance. D'autre part, l'équilibre d'ensemble du troisième acte suppose le rétablissement de cet air lumineux, parenthèse de béatitude au milieu des affres suscitées par la déroute des ottomans.

Nous avons naturellement procédé à la recherche des trois airs de remplacement en nous inspirant de la pratique vivaldienne du *pasticcio* telle qu'elle est attestée non seulement par la partition de *Bajazet* mais également par celle des deux *pasticci* contemporains *Dorilla in Tempe* et *Rosmira fedele*, en retenant pour postulat que les airs manquants avaient été composés par Vivaldi, et constituaient ainsi l'illustration de son emprise artistique sur les figures de l'hégémonie tartare. Cette recherche nous a conduit à prendre en considération non seulement les caractéristiques propres à chaque air en termes de métrique et d'affect et l'incidence du choix envisagé sur l'équilibre musical du rôle, de l'acte et de la partition mais

également la notion de période créatrice, Vivaldi n'ayant que très exceptionnellement opéré des emprunts entre ses opéras relevant de périodes créatrices, et donc stylistiques, différentes.

Notre choix s'est finalement porté sur l'air *Quanto posso a me fo schermo* de *L'Atenaide* (vers 1730-32) pour le remplacement de *Quel ciglio vezzosetto*, sur l'air *Vincerà l'aspro mio fato* de *Semiramide* (1732) pour le remplacement de *Cruda sorte, avverso fato* et sur l'air *La rondinella ch'a noi s'en viene* de *Rosmira fedele* (1738) pour le remplacement de *Son tortorella*.

FRÉDÉRIC DELEMÉA

Synopsis

L'action se déroule dans le Palais Royal de Bursa, capitale de la Bithynie, où le sultan Ottoman Bajazet, vaincu par l'Empereur des Tartares Tamerlano, est retenu prisonnier.

Acte I

Bajazet, résolu à mourir, demande à Andronico, Prince grec allié de Tamerlano mais qu'un amour réciproque unit à Asteria, de veiller sur celle-ci après sa mort. Tamerlano, ignorant les sentiments d'Andronico pour Asteria, lui confie la passion qu'il éprouve également pour elle et sa décision de l'épouser, renonçant ainsi à son union avec Irene, Princesse de Trebizonde. Demandant à Andronico d'être son ambassadeur auprès de Bajazet et de sa fille, il lui offre en échange le trône de Grèce et la main d'Irène. Ignorant que cette annonce a plongé son allié dans un profond désespoir et persuadé de la réussite de son ambassade, Tamerlano se dévoile auprès d'Asteria. Celle-ci, convaincue de la trahison de son amant, révèle les projets du vainqueur à son père, qui offre aussitôt sa tête en échange de la liberté de sa fille. Irene arrive à cet instant au Palais et laisse éclater sa fureur en apprenant l'affront qui lui est fait. Mais Andronico l'apaise aussitôt en l'assurant de son soutien, et lui suggère de ne pas révéler son identité afin de pouvoir influencer sur le cours des évènements.

Acte II

Andronico apprend de Tamerlano qu'Asteria a accepté son offre. Abattu, il tente de se justifier auprès de sa promise qui le rejette en le raillant. Tamerlano justifie sa décision auprès d'Irene, qui s'est présentée à lui en se faisant passer pour sa propre confidente. La Princesse, pourtant réconfortée par Asteria, n'en reste pas moins anéantie. A cet instant, Bajazet apprend par Andronico qu'Asteria s'apprête à monter sur le trône, et laisse libre cours à sa fureur. S'interposant physiquement, il accable sa fille de son mépris dans une harangue pathétique. Asteria, bouleversée, sort alors le poignard qu'elle tenait caché sous sa robe et avec lequel elle s'apprêtait à assassiner le tyran, au soir de ses noces. Le père et la fille sont aussitôt arrêtés et jetés en prison.

Acte III

Bajazet et Asteria projettent de se suicider au moyen du poison conservé par le sultan. Andronico de son côté, dans un élan de courage, défie son maître en lui révélant son amour pour la fille de Bajazet. Tamerlano, humilié, décide de mettre à mort Bajazet et de réduire Asteria en esclavage, ordonnant à celle-ci de le servir à sa table. Asteria profite de l'occasion pour verser dans la coupe du tyran le poison que lui a donné son père, mais elle est dénoncée par Irène, qui révèle aussitôt sa véritable identité. Tamerlano, rendant grâce à la Princesse, promet de l'épouser et ordonne qu'Asteria soit offerte en proie aux esclaves du sérail, sous les yeux de son père. Bajazet tonne et menace en vain et s'éloigne tandis qu'Irène laisse éclater sa joie. Mais le bruit se répand bientôt que Bajazet vient de se donner la mort et

Asteria, éplorée, vient supplier Tamerlano de la tuer à son tour. Le tyran, bouleversé par cette succession d'événements tragiques, s'avoue vaincu et accorde son pardon à Asteria et Andronico.

Die edle Agonie der Oper Vivaldis

Als 1735 in Verona Vivaldis Oper *Bajazet* uraufgeführt wurde, erlebte das venezianische *dramma per musica* eine trübe Zeit. Venedig, die Stadt Monteverdis und Cavallis, die über Jahrzehnte als Zentrum der Opernwelt gegolten hatte, war nur noch ein Schatten ihrer selbst. Die weite Verbreitung der venezianischen Oper über ganz Europa hatte, wie Montesquieu bereits

1728 in seinem Tagebuch notierte, der Serenissima allmählich ihren Symbolstatus genommen. „Früher“, so bemerkte der französische Philosoph, „gab es fast nur Opern in Venedig, und sie waren die schönsten in ganz Europa, während es heute fast überall Opern gibt, und die aus Venedig sind nicht viel besser als die meisten aus den anderen Städten“. Der Hauptgrund für diesen Niedergang war allerdings im Süden zu suchen – so wie es Charles de Brosses zehn Jahre später in seinen *Lettres d'Italie* verkünden würde, hatte in Wahrheit Neapel als „Hauptstadt der musikalischen Welt“ Venedig abgelöst.

Mit überwältigendem Erfolg hatte in der Tat die neapolitanische Mode, verkörpert durch den Dichter Metastasio, die Komponisten Hasse, Leo und Vinci und vor allem die Kastraten Farinelli, Caffarelli und Carestini, das leichtfertige Venedig überrollt, wo man zu lange die eigenen dramatischen Wahrheiten pflegte und nicht imstande war, seine Modelle dem Lauf der Zeit anzupassen. Von den 1720er Jahren an hatte der neapolitanische Gesang mit seinen einschmeichelnden Melodien, eingängigen Rhythmen und gefälligen Themen auf das unterlegene Opfer seine zerstörerische Verführung ausgeübt, und zehn Jahre später unterhielt die neapolitanische Oper das absolute Monopol und beherrschte das venezianische

Theaterleben völlig. Für den Karneval 1735 setzte also das Teatro San Giovanni Grisostomo, das einstige Emblem der venezianischen Oper, das sich nun in einen Tempel der neuen Mode verwandelt hatte, zwei Werke von Metastasio auf den Spielplan, *Demofonte* und *La Clemenza di Tito*, das eine von Gaetano Maria Schiassi, das andere von dem unumgänglichen Leonardo Leo vertont, und alle beide serviert von dem neuen Star des neuen Gesangs, Gioacchino Conti, dem berühmten *Giziello*. Das San Cassiano seinerseits nahm mit *Anagilda* von Antonio Pampino das Werk eines jungen Rivalen der Neapolitaner in das Programm auf, während *Cajo Fabrizio* von Hasse und *Lucio Vero* des *napolitano* Francesco Araya das neue Idiom in das Teatro Sant'Angelo brachten, wo zuvor Vivaldi gewirkt hatte.

Der *prete rosso*, der „rote Priester“, hatte sich seinerseits von Venedig distanziert. Während sich seine Heimatstadt von ihren örtlichen Vorbildern abwandte und endgültig darauf verzichtete, ihre künstlerische Identität zu verteidigen, hatte es der Komponist vorgezogen, sich weiter für die Oper zu engagieren, indem er zwischen Lagunenstadt und *terra ferma* hin und her pendelte. Er reiste kreuz und quer durch Norditalien, um seine eigenen und die Werke anderer Komponisten auf die Bühne zu bringen, und kehrte auf seine Hochburg nur zurück, wenn sich eine reizvolle Gelegenheit ergab oder ein Angebot sattem Vorteile versprach. Vivaldi hatte also im Herbst und Winter 1733/34 am Sant'Angelo zwei brillante Spielzeiten auf den Weg gebracht und ein weiteres Mal sein unternehmerisches Geschick bewiesen, als er, mit *Motezuma*, ein Werk ohne Zugeständnisse produzierte, dann mit seiner Vertonung von Metastasios *Olimpiade* neue Horizonte eröffnete und schließlich, mit *Dorilla in Tempe*, einem *pasticcio* aus Melodien neapolitanischer Komponisten, Kompromisse einging, und nun kehrte er der Lagune wieder den Rücken.

Er überließ die venezianischen Bühnen den aus Neapel stammenden Meistern oder Wahlnapolitanern und ging nach Verona, das er seit drei Jahren als einen seiner Zufluchtsorte für Opernaufführungen bevorzugte.

Verona, seit der Eröffnung des ersten öffentlichen Opernhauses im Jahre 1651 Hochburg des Theaterlebens in Italien, hatte diesen glänzenden Ruf 1732 mit der Eröffnung eines neuen Saales bekräftigt, der nach Plänen von Bibiena mit hohen Kosten errichtet worden war. Das imposante Teatro Filarmonico, das wegen seines „Zaubers“ und seiner „Pracht“ gefeiert wurde, hatte am 6. Januar desselben Jahres mit der Aufführung von Vivaldis Oper *La fida ninfa* seine Pforten geöffnet. Seit diesem großen Ereignis unterhielt der Komponist fruchtbare Beziehungen zur Accademia, die 1734 zur festen Institution wurde, während Vivaldi zum offiziellen Impresario des Veroneser Theaters avancierte. In dieser Personalunion als Komponist und Impresario war er mit der Aufgabe betraut, am Teatro Filarmonico die Karnevalssaison 1735 vorzubereiten, und er setzte bei dieser Gelegenheit zwei Werke auf den Spielplan, die stark politisch gefärbt waren: *Adelaide*, eine Ode auf die Freiheit Italiens, und die Tragödie *Bajazet*, eine symbolische Hymne auf den Widerstand gegen den Aggressor.

Bajazet und Timur Lenk

Seit der Entstehung des *dramma per musica* hatten die venezianischen Librettisten eine ausgeprägte Vorliebe für orientalische Themen an den Tag gelegt. Nachdem Venedig lange Zeit das ruhmreiche Tor in den Orient gewesen war, besaß die Levante für die Lagunenstadt noch immer eine magnetische Anziehungskraft, die im Zuge der Kriege zu einem Spielball des Patriotismus geworden war. Die Phantasie

der Venezianer erging sich genussvoll im Spannungsfeld zwischen verführerischem Charme und Abscheu gegenüber diesem Symbol für ein Morgenland, das bedrohlich, aber voller Zauber war, das die Serenissima unerbittlich den Abgrund hinab gerissen hatte, als ihr Besitzungen und Einflussbereiche genommen wurden. Es ist also durchaus nicht verwunderlich, dass die Gestalt des Bajazet, Symbol der Allmacht, aber auch der Niederwerfung des osmanischen Feindes, der künstlerischen Produktion in Venedig reichlich Nahrung lieferte. Bajazet I., der als unbesiegbar berühmter Stratege über ein riesiges Reich an der Pforte zum christlichen Westen herrschte, der selbstgefällige Sultan, der versichert hatte, sein Pferd werde seinen Hafer vom Thron des Heiligen Petrus fressen, verkörperte in den Augen der Venezianer das Urbild des Feindes. Seine Niederlage am 28. Juli 1402 in Ankara gegen die Truppen Tamerlans hatte ihn jedoch auch zu einer ausnehmend tragischen Figur gemacht, weil sein Widersacher so verworfen war: Timur Lenk, „der Lahme“, wie er genannt wurde, weil er infolge einer Verletzung am Bein hinkte, hatte seinen Namen mit Blut in die Geschichte geschrieben. Die legendäre Brutalität und grenzenlose Grausamkeit „dessen, den Gott in seinem Zorn geschaffen hat und dem er alle erdenkliche Gewalt über jene gibt, die er seiner rasenden Wut ausliefert“, wie er selbst sagte, hatten ihn zum Inbegriff des Grauens zu einer Zeit werden lassen, als die Grenzen der Gattung immerhin schon gehörig aufgeweicht waren. Dieser Herr des Schreckens, der die alte mongolische Praxis, als Zeichen des Sieges vor den zerstörten Städten aus den Köpfen der enthaupteten Feinde Türme zu errichten (120 Türme aus jeweils 750 Köpfen vor dem eroberten Bagdad!), gewissermaßen mit wissenschaftlicher Akribie betrieb, hatte alles getan, um sich in das Gedächtnis der Völker, die er niedergemetzelt oder durch seine Siege gedemütigt hatte, mit seinem blutigen Schwert einzuritzen.

Als symbolische Geste wurde 1699, dem Jahr, als der Frieden von Karlowitz die Türken zur Abtretung bedeutender Gebiete verpflichtete und dem niedergehenden Venedig eine letzte Ruhepause verschaffte, in Italien die erste *Tragedia in musica* aufgeführt, die Bajazets Niederlage zum Thema hatte. Unter dem Titel *Bajazet* oder *Tamerlano* folgten bis zur Jahrhundertwende ungefähr fünfzig Opernproduktionen, die sich diesem Epos widmeten – in einer Zeit, als die Tragödie zur Farce verwässerte, um schließlich in einer heroisch-tragischen Ballettpantomime zu verenden, die 1792 unter dem Titel *Bajazette vinto da Tamerlano* in Rom auf die Bühne kam... In der Zwischenzeit befassten sich die größten Komponisten, von Gasparini über Händel, Leo und Porpora bis hin zu Jommelli, mit der Rivalität zwischen dem barbarischen Sultan und dem grausamen Tataren. In Verona steuerte Vivaldi seinen Teil bei, indem er eine Bearbeitung des berühmtesten Librettos vertonte, das dieses Sujet verwendet hatte, *Tamerlano* mit einem Text aus der Feder des venezianischen Grafen Agostino Piovene und mit der Musik, die Francesco Gasparini für das Teatro San Cassiano in Venedig geschrieben hatte, wo sie 1711 mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Piovene hatte Bajazet das Werk hindurch, das drei Jahre vor Wiederbeginn des Krieges zwischen Venedig und der Türkei verfasst worden war, als tragische, außerordentlich fesselnde Figur geschildert, als ein Vorbild an Tapferkeit und Schneid in seinem stolzen Aufbäumen gegen Niederlage und Demütigung. Mit den historischen Fakten verfuhr der Textdichter recht frei, orientierte sich vor allem an der Tragödie *Tamerlan ou la mort de Bajazet*, die 1675 von dem Franzosen Jacques Pradon verfasst worden war, und schuf eine tragfähige Handlung mit kräftigen dramatischen Wendepunkten und Personen von bemerkenswerter Dichte. Mit jeder der später folgenden Überarbeitungen wurde der atypische Charakter des Librettos weiter verstärkt, was schließlich so weit führte, dass der edle Held, den Gepflogenheiten der

Zeit zum Trotz, auf der Bühne Selbstmord beging. Noblesse bis zum Letzten, die ihr Echo im Edelmut seiner Tochter findet, der beherzten Asteria, und die auf seine, durch den Fall des Riesen niedergeschmetterten Feinde zurückstrahlte.

Das *pasticcio* als Parabel

Es ist kaum verwunderlich, dass sich Vivaldi schließlich auf dieses außerhalb aller Normen angesiedelte Werk verlegte, dessen Uraufführung 1711 er zweifellos miterlebt hatte, als er an der Pietà der Untergebene Gasparinis war, der aus seinen Kompositionen Melodien für mehrere Bearbeitungen übernommen hatte, vor allem 1727 in Mailand und 1729 in Mantua. Die Originalität des Librettos von Piovene, die ausladende Dramatik, die seine großen Szenen boten, aber auch die so symbolische Thematik zu einer Zeit, als sich Vivaldi wohl mehr denn je gegen die neapolitanische Invasion zur Wehr setzte, konnten seine Phantasie nur beflügeln. Es war im Übrigen wohl die tiefe Bedeutung dieser Symbolik, die ihn bewog, seinen *Bajazet* in der Form eines *pasticcio* zu verfassen, einer Partitur, die aus Melodien verschiedener Komponisten zusammengestellt war. Zu einer Zeit, als der Druck der Mode so gewaltig war, dass er sich gezwungen sah, seine Werke in die Sprache seiner Rivalen zu kleiden, um ein Publikum zufrieden zu stellen, das für das neue Idiom und für Sänger gewonnen worden war, die den sicheren Erfolg gierig herbeisehnten, hatte sich Vivaldi in der Tat angewöhnt, in seinen Opernsaisons Werke, die ausschließlich aus seiner Feder stammten, mit *pasticci* zu kombinieren. Daher war es, wenn er sein künstlerisches Schicksal mit dem politischen Ungemach des edlen Bajazet und die Selbstgefälligkeit der neapolitanischen Sieger mit der Arroganz der siegreichen Tataren gleichsetzte, nur zu verführerisch,

das *pasticcio* als Parabel so anzuordnen, dass die musikalische Symbolik der Arien die Personen charakterisierte: beharrliche Figuren als Zeichen der Treue (Bajazet, Asteria und der ergebene Idaspe), ausschließlich von Vivaldi komponierte Arien; beklemmende Figuren für die Herrschergewalt, draufgängerisch oder unterwürfig (Tamerlano, Andronico und Irene), überwiegend neapolitanische Melodien. Eine weitere Symbolik lag in dem doppelten Titel des Werkes, der in der handschriftlichen Partitur *Bajazet*, im gedruckten Libretto jedoch *Tamerlano* lautete...

Es muss betont werden, dass das *pasticcio*, dessen künstlerische Legitimität heute schwer zu verstehen ist, im *settecento*, vor allem bei den großen Komponisten, einen ganz eigenen geistigen Stellenwert beanspruchte. Für Vivaldi waren übrigens seine *pasticci* eigenständige Werke, die er „als absichtlich geschrieben“ betrachtete, da er sie eigenhändig „bearbeitet und vollendet“ hatte. Nach dem Vorbild von *Dorilla in Tempe* von 1734 oder *Rosmira fedele* von 1738 und im Unterschied zu einem schlichten Patchwork aus Arien, die gerade Mode waren und durch hastig hingeworfene Rezitative miteinander verbunden wurden, hat Vivaldi seinen *Bajazet* also sorgfältig ausgearbeitet und war offensichtlich darauf bedacht, die zahlreichen Möglichkeiten, die ihm Piovenes Werk bot, ausgiebig zu nutzen und die symbolische Dimension seines *pasticcio* aufzuzeigen.

Diese Sorgfalt wird in erster Linie in der verblüffenden Reichhaltigkeit der Rezitative deutlich, die Vivaldi alle vollständig selbst geschrieben hat. In einer Szene nach der anderen erinnert hier der Komponist daran, dass das Rezitativ die Urform des *dramma per musica* darstellt, entstanden aus dem *recitar cantando*, dem „singenden Rezitieren“. Dieses *recitativo secco*, das die Handlung vorantreibt und die

Beziehungen zwischen den Akteuren des Dramas belebt, bildet für ihn den Grundstock seiner Oper, einschließlich der *pasticci*, und in *Bajazet* führt ihn diese Auffassung zu Höhepunkten voller Aussagekraft, wie sie seine Zeitgenossen selten erreicht haben. So in der erschütternden ersten Szene der Oper, wo Bajazet die kalkulierte Güte seines Kerkermeisters zurückweist, oder zu Beginn des dritten Aktes in dem ergreifenden Dialog zwischen dem gescheiterten Sultan und seiner Tochter. Intensive Momente in einem auf seinen Kern reduzierten Theater, wo die Harmonik jede Schwingung der Seele mit der Akribie eines Goldschmiedes ziseliert.

Ebenfalls große Aufmerksamkeit widmet Vivaldi der Auswahl der Arien, die er für sein *pasticcio* aus früheren Kompositionen übernimmt. Jede wieder verwendete Nummer ist mit äußerster Sorgfalt auf die dramatische Situation und die Charakteristik der Personen abgestimmt. Wie sollten wir nicht staunen, wie geschmeidig sich die betörende, ganz und gar orientalische Atmosphäre der ersten Melodie des Idaspe, *Nasce rosa lusinghiera*, eine zarte, die Natur verherrlichende Arie, die aus *Giustino* und *Farnace* stammt, in das Werk einfügt und dabei gleichzeitig ein vortreffliches psychologisches Portrait des ergebenen, doch forschen Vertrauten zeichnet? Ein Portrait, das geschickt durch die zweite Melodie dieser Figur, *Anche il mar par che sommerga*, vervollständigt wird, eine herrliche Sturmarie, die Vivaldi für *Semiramide* komponiert hatte und in der das Wüten der Elemente, durch tobende Streicherklänge und einen virtuosen Vokalpart geschildert, sehr genau dem Zorn entspricht, den der treue Idaspe empfindet. Dass Vivaldi in *Bajazet* die theatralische, ursprünglich für *Motezuma* komponierte Arie *Dov'è la figlia?* eingefügt hat, ist ein ähnlicher Geniestreich: Die Mischung aus Wut und Verzweiflung, die den Sultan bei dem Gedanken überwältigt, seine Tochter könnte ihn verraten haben, kommt in dieser Arie, in der die wild hämmernden

Sechzehntel mit erstickend dramatischen Pausen wechseln, vortrefflich zum Ausdruck. Aber es sind vor allem die großen dramatischen Szenen für Bajazet und Asteria, in denen Vivaldis Ideenreichtum seine ganze Kraft entfaltet. Als wahre Eckpfeiler der Tragödie gehören, zusammen mit den großen Wahnsinnsszenen Orlandos in *Orlando furioso*, Bajazets wunderbares Rezitativ *Odi, perfida!*, sein bewegtes Arioso *Verrò crudel, spietato* sowie Asterias Rezitativ *È morto, sì, tiranno*, auf das sofort die ausufernde Arie *Svena, uccidi, abbatti, atterra* folgt, die allesamt in einer exaltierten Phase voller Ideenreichtum zu Papier gebracht wurden, wie die fieberhaft hingeworfene Schrift auf dem Manuskript zeigt, zu den eindrucksvollsten Kompositionen in Vivaldis Opernwerk.

Neben diesen Juwelen aus der eigenen Feder des *prete rosso* enthält *Bajazet* eine Blütenlese erstklassiger Stücke, deren Autoren damals zu den bedeutendsten Vertretern der italienischen Theaterszene gehörten. Diese „*musica di autori diversi*“, wie Vivaldi sie selbst auf der Titelseite seines Manuskripts nannte, Musik, die der Komponist selbst ausgesucht hatte oder die ihm von seinen Sängern empfohlen worden war, stammt hauptsächlich von Hasse und Giacomelli, zwei Bannerträgern der neapolitanischen Mode, die vor allem die Arien für Tamerlano und Andronico beisteuerten. Irene erhielt eine Arie von Ricardo Broschi, Farinellis Bruder, sowie eine Arie von Giacomelli, wobei sich Vivaldi eine kritische Durchsicht und gründliche Überarbeitung der Text- und Musikbeiträge vorbehalten hatte. Was für den *prete rosso* als Großmeister der Oper, vom unterschiedlichen Charakter der zur Verfügung gestellten musikalischen Quellen abgesehen, die unabdingbare Voraussetzung dafür war, ein vollendetes, musikalisch und dramatisch in sich geschlossenes Werk zu schaffen.

Vivaldi gegen Farinelli

Mit *Bajazet* bewies Vivaldi nicht nur, dass er künstlerisch vorbildliche Entscheidungen zu treffen wusste, sondern auch seine beachtliche Fähigkeit, eine Elitetruppe zusammenzustellen, ohne sich dabei dem Diktat der Mode zu fügen. In dieser Zeit, als die großen Kastraten die unumschränkten Herrscher waren, während sich alle Theater bis zum finanziellen Ruin verausgabten, um sich die Dienste dieser kostspieligen und launenhaften Stars zu sichern, zog es der Komponist und Impresario vor, der Methode treu zu bleiben, die seit über zwanzig Jahren seinen Opern Erfolg gebracht hatte, nämlich dergleichen Berühmtheiten tunlichst zu meiden und in einer Truppe mit vertrauten Personen aus seiner Umgebung, Entdeckungen und aufsteigenden Stars zu arbeiten.

Zu den Vertrauten gehörte allemal die unumgängliche Anna Girò, die *Annina del prete rosso*, die seit über zehn Jahren die Schülerin, geheime Beraterin, Sekretärin und vielleicht sogar die private Krankenschwester des Komponisten war. Obwohl ihre Stimme „nicht zu den schönsten“ gehörte, wie Abbé Conti sich ausdrückte, und auch nicht besonders kräftig war, wie andere Zeugen zu berichten wussten, war die „schöne und anmutige“ Altistin zum absoluten Mittelpunkt der Opernproduktionen Vivaldis geworden, der 1737 über sie schrieb: „Es ist nicht möglich, die Oper ohne die Girò zu machen, denn eine solche *prima donna* findet man nicht wieder!“ Wenn ihre Stimme auch zur Kritik herausforderte, so wurde doch Anna Girò von ihren Zeitgenossen einstimmig als bemerkenswerte Schauspielerin begrüßt, und ihre Mitwirkung in den 1730er Jahren als *prima donna* bei so gut wie allen Opernproduktionen Vivaldis beweist die mächtige Dimension ihrer Kunst. Mit der glutvollen Rolle der Asteria zog sie ein tragisches Gewand an,

das ihrem Talent entsprach. Eine Rolle, maßgeschneidert für diese Sängerin, die laut Vivaldi, wie Goldoni den Komponisten zitiert, „schmachtenden Gesang“ nicht mochte, diesem einen Gesang „voller Ausdruck und Bewegung“ vorzog, um „die Leidenschaft durch verschiedene Mittel“ auszudrücken, „stockende Rede, ausgestoßene Seufzer, Handlung, Bewegung...“.

In der Truppe des *Bajazet* befand sich mit der Altistin Maria-Maddalena Pieri eine weitere Vertraute des Komponisten, die Inhaberin der Rolle des Tamerlano. Diese Florentinerin, offizielle Mätresse des Marquis degli Albizzi, Impresario am Teatro alla Pergola in Florenz, war damals am Ende ihrer Bühnenlaufbahn angelangt – *Bajazet* war übrigens die letzte Oper, für die sich ihre Mitwirkung nachzuweisen lässt. 1726, als sich diese auf Transvestitenrollen spezialisierte Sängerin bereits mit den besten Kastraten ihrer Zeit im Wettstreit befand, hatte Vivaldi sie zum Star in seiner *Dorilla in Tempe* und vor allem in seiner Oper *Farnace* gemacht, deren Titelrolle er eigens für sie komponierte. Die Pieri hatte noch einmal 1733 für Vivaldi in Mantua gesungen, wo sie vor allem in der Rolle des Nino in seiner *Semiramide* auftrat, für die der Komponist zwei seiner schönsten Alt-Arien geschrieben hatte, die heute in Dresden aufbewahrt werden, *Vincerà l'aspro mio fato* und *Con la face di Megera*. Ihr neues Engagement 1735 scheint einen Hinweis darauf zu geben, dass Vivaldi seine Fühler in Richtung Florenz ausgestreckt hatte und sich offensichtlich die Gunst seines Gönners sichern wollte, indem er dieser Sängerin am Ende ihrer Laufbahn eine Rolle anbot. In der Tat erhielt Vivaldi einige Monate nach *Bajazet* einen neuen Auftrag des Pergola-Theaters in Florenz...

Zur *Bajazet*-Truppe gehörten auch drei Entdeckungen, und Vivaldis Verdienst war es, sie aufgespürt zu haben. Da ihm sämtliche Zuchtstätten von Gesangsadepten vertraut waren und seine Betriebsamkeit in

der Theaterwelt neben dem Komponieren immer häufiger auch Aufgaben als Impresario und Agent einschloss, war Vivaldi während seines gesamten Schaffens ständig auf der Suche nach neuen Talenten. Mit seinem untrüglichen Spürsinn, mit dem er so berühmte Sänger wie Fabri oder Strada ausfindig gemacht hatte, gelang ihm 1735 ein weiterer Glücksgriff, als er dem Veroneser Publikum in der Person der venezianischen Sopranistin Margherita Giacomazzi ein wahres stimmliches Phänomen vorstellte. Diese junge Sängerin, der von Vivaldi die beängstigend diffizile Rolle der Irene zugedacht war, gab in der Karnevalssaison 1735 ihr Bühnendebüt in *Bajazet* und *Adelaide*. Mit überwältigender Ausstrahlung und Bravour verkörperte diese beispiellose Virtuosin Vivaldis Antwort auf das Imperium der Kastraten. Eine Antwort, die mit *Bajazet* zu einem Augenzwinkern geriet, da die Giacomazzi bei dieser Gelegenheit zwei der berühmtesten Arien aus dem Repertoire von Farinelli zu singen hatte: *Qual guerriero in campo armato*, seine Glanznummer, und *Sposa, son disprezzata*, sein größter Erfolg der vorangegangenen Saison. Die Sängerin, deren außergewöhnliches Talent Vivaldi zu einigen seiner schönsten virtuoson Kompositionen inspirierte, vor allem die berühmte Arie *Agitata da due venti*, hatte sehr schnell einen riesigen Erfolg. Schon im Herbst 1735 wurde sie ihrem Mentor von seinen neapolitanischen Konkurrenten ausgespannt, gleich nach Neapel als Partnerin der Vittoria Tesi eingeladen und hatte sich regelmäßig in Werken von Komponisten zu produzieren, die gerade Mode waren. Ihre Karriere beendete sie über dreißig Jahre nach *Bajazet* im Londoner King's Theatre in heiteren Opernwerken von Traetta.

Marc'Antonio Mareschi, die zweite Entdeckung der Truppe, übernahm die Rolle des Bajazet. Eine eminent wichtige Stimme in diesem Werk, das Piovene nicht so sehr dem Triumph des mongolischen Tyrannen als

vielmehr der Niederlage des osmanischen Sultans gewidmet hatte und dessen Popularität hauptsächlich auf das Konto Francesco Borosinis ging, der Gasparinis und Händels Bajazet gesungen hatte. Vivaldis Partitur enthält im Übrigen Hinweise darauf, dass der Komponist bei der Besetzung dieser entscheidenden Rolle Schwierigkeiten hatte oder bei seiner Wahl zögerte. Es scheint tatsächlich so, als habe Vivaldi zunächst vorgehabt, die Rolle einem Bass zu geben, zweifellos Francesco Venturini, der in *La fida ninfa* Oralto und in *Adelaide* Berengario kreiert hatte. Zwei Arien, die ursprünglich Bajazet zugeordnet waren, *Questa cara a voi confido* und *A suoi piedi padre esangue*, in der Partitur in F notiert, wurden schließlich gestrichen und erscheinen nicht im Libretto, wo sie durch zwei andere Kompositionen ersetzt sind, *Del destin non dee lagnarsi* und *Dov'è la figlia?*, beide im Tenorschlüssel notiert. Als dann Mareschi engagiert wurde, war es somit ein Bariton, dem Vivaldi die Titelrolle seines Werkes gab. Dieser junge Sänger aus Venedig hatte mit Sicherheit unter der Protektion des *prete rosso* seine Laufbahn begonnen. Nach einem kurzen Auftritt 1729 auf einer italienischen Bühne war er für zwei Jahre an das Theater in Breslau engagiert worden, zu dem der Komponist enge Beziehungen unterhielt. Während dieser Lehrzeit hatte er mehrere Arien von Vivaldi zu singen, darunter vor allem das wunderbare *Quanto posso a me fo schermo* 1732 in einer Wiederaufnahme von *La Silvia*. Nach der Rückkehr 1734 in seine Heimatstadt hatte Mareschi sein Debüt in Venedig gegeben, wo er in Vivaldis Oper *L'Olimpiade* die Rolle des Clistene kreierte, und gleich danach engagierte ihn der Komponist für die folgende Karnevalssaison in Verona. Die außergewöhnliche Dichte der Rolle des Bajazet rückt das Talent dieses verkannten Sängers ins rechte Licht. Denn wenn auch alle drei Da Capo-Arien des Sultans aus früheren Werken übernommen worden

waren (*Farnace*, *Motezuma* und *L'Olimpiade*), so beweist doch das erstaunlich hohe Niveau der großen dramatischen und für Bajazet bestimmten Szenen, die Vivaldi eigens für Mareschi schrieb, dass ihm mit diesem jungen Sänger ein Interpret von erstaunlichem Kaliber zur Verfügung stand.

Der dritte Sänger, der in der Truppe des *Bajazet* zu Ehren kam, war der florentinische Kastrat Giovanni Manzoli, der für die virtuose, in voller Länge von Vivaldi komponierte Rolle des Idaspe engagiert wurde. Dieser junge Sopranist, der seine Bühnenlaufbahn drei Jahre zuvor in Florenz in heiteren Werken begonnen hatte, gab mit Vivaldi sein eigentliches Debüt, denn er trat zum ersten Mal in einer ernsten Oper und auf einer renommierten Bühne auf. Damit begann für ihn eine lange und von Erfolgen gekrönte Karriere, die über fünfzig Jahre, bis 1782 andauerte. Sein Auftauchen auf der Besetzungsliste des *Bajazet* gab Manzoli einen symbolischen Platz in Vivaldis Biographie, da sie zwischen dem Venezianer und Mozart eine symbolische Brücke schlug: 1771, gegen Ende seiner Laufbahn, würde in Mailand der Idaspe der Uraufführung die Titelrolle von *Ascanio in Alba* des jungen Wolfgang Amadeus singen...

Diese reiche Liste an verheißungsvollen Talenten und Interpreten aus Vivaldis Umgebung ergänzte ein junger Star des modernen Gesangs, der Kastrat Pietro Morigi, den Vivaldi für die Schlüsselrolle des Andronico engagierte. Der aus Jesi stammende Sopran mit dem Beinamen *Marchigiano* hatte 1727 in seiner Heimatstadt debütiert und zum ersten Mal zwei Jahre später in Rom auf sich aufmerksam gemacht, als er am Teatro delle Dame in *Semiramide riconosciuta* von Leonardo Vinci neben den Operngrößen Fontana und Ossi auftrat. Morigi, der bald als sehr talentierter Sänger anerkannt war, erhielt vom Publikum sicher nie Gunstbeweise jener Art, wie sie einem Carestini oder Farinelli zuteil wurden, machte aber trotzdem eine beachtliche Karriere auf den renommiertesten Bühnen Italiens.

Die *sinfonia* der Abenddämmerung

Obwohl uns keine zeitgenössische Chronik darüber berichtet, wie *Bajazet* und seine glorreiche Truppe in Verona aufgenommen wurden, lassen zwei historische Fakten immerhin vermuten, dass die Saison für den Komponisten ein Erfolg war. Zunächst einmal erhielt Vivaldi, sobald er wieder in Venedig war, zum ersten Mal in seinem Schaffen den Auftrag, eine Oper für den allmächtigen Michele Grimani zu komponieren, dem die Theater San Giovanni Grisostomo und San Samuel gehörten. Als guter Haushälter hatte Grimani eine solche Entscheidung nicht getroffen, ohne die Vorteile sorgfältig abzuwägen, und es steht wohl außer Frage, dass der Erfolg von Vivaldis Saison in Verona für diesen unerwarteten Auftrag entscheidend war. Die Rechnung sollte tatsächlich aufgehen, denn *Griselda*, im Mai 1735 am Teatro San Samuel mit Anna Girò und Margherita Giacomazzi in den weiblichen Hauptrollen uraufgeführt, wurde ein Erfolg... Ein zweites Indiz für den Erfolg von *Bajazet* liefert die Entscheidung der Accademici von Verona, die Leitung ihres Theaters für die Frühjahrssaison 1737 wieder Vivaldi in die Hand zu geben, zu einer Zeit, als das Filarmonico die Opernsaison zu Karneval bereits gestrichen hatte. *Catone in Utica*, die letzte Oper, die Vivaldi dann für Verona komponierte, wurde übrigens ein neuer Triumph. Aber auch einer seiner letzten.

Im Frühjahr 1740 hatte die Mode Vivaldi endgültig eingeholt, der Komponist verließ Italien und starb vergessen in Wien. Durch eine jener Ironien, deren Geheimnis die Biographie des Komponisten verborgen hält, ist *Bajazet* auf bewegende Weise mit diesem tragischen Lebensende verknüpft. Am 28. Juni 1741, auf den Tag einen Monat vor seinem Tod, verkaufte Vivaldi für zwölf ungarische Florin an den Grafen Collalto sechzehn Kompositionen, darunter die herrliche *sinfonia* aus *Bajazet*. An der Schwelle des Todes

vermachte der Komponist somit der Nachwelt die Ouvertüre zu seiner *pasticcio*-Parabel, deren erster Satz, vom düsteren Grübeln der Celli drangsaliert, und *andante*-Mittelsatz, von der hehren Klage der Streicher zu Boden gedrückt, sechs Jahre zuvor den Niedergang des edlen Osmanen angekündigt hatten.

Erschütterndes Testament eines Komponisten, den die Mode besiegt hatte, der jedoch seinerseits mit Schneid sein Leben verklingen ließ, nachdem er bis zum Ende seines Schaffens alle seine Überzeugungen verteidigt hatte.

FRÉDÉRIC DELEMÉA

Zum Ersatz der fehlenden Arien

Die vier Arien, die für das 1735 gedruckte und für die Aufführungen von *Bajazet* bestimmte Libretto vorgesehen waren, sind aus dem Turiner Manuskript verschwunden. Diese Lücke, die in gleicher Weise die Rangfolge der Rollen wie die dramatische Ausgewogenheit der Oper beeinträchtigt, muss gefüllt werden, wenn wir das Werk in dem ihm adäquaten historischen und szenischen Kontext vorstellen wollen. Obwohl innerhalb eines als *Tragedia per musica* und nicht als *Dramma per musica* bezeichneten Werkes die Bandbreite und Rangfolge der Rollen erheblich eingeschränkt waren, müssen wir, um wieder ein inneres Gefüge herzustellen, das Vivaldis Absichten entspricht, wenigstens die fehlenden Arien von Andronico (*Quel ciglio vezzosetto*, I, 4), Tamerlano (*Cruda sorte, avverso fato*, II, 5) und Irene (*Son tortorella*, III, 8) ersetzen. Zudem sollte, wie es der Komponist vorgesehen hatte, der *primo uomo* ebenso viele Arien haben wie die *prima donna*, seine Auftritte im zweiten Akt dürften sich nicht auf die Abschnitte mit Rezitativen beschränken, im Quartett sollte der *secondo uomo* ebenso häufig zu hören sein wie die *seconda donna* und diese schließlich im dritten Akt eine Arie zu singen haben. Diese drei Einschübe sind auch aus Gründen des dramatischen Gleichgewichts zwingend. Was Andronico betrifft, so verlangt seine Rolle als untröstlicher Liebhaber, dass er bereits zu Beginn seine Aufwartung macht: Seine bezaubernde und schüchterne Liebeserklärung *Quel ciglio vezzosetto* stellt immerhin das dramatische Grundgerüst dar, das die Entwicklung des Prinzen für die Dauer der gesamten Handlung bestimmt; ohne sie würde die Intensität seiner Qual in *Non ho nel sen* oder in *La sorte mia spietata* ihre Dimension als Widerhall positiver Gefühle verlieren und den *secondo uomo* auf eine Rolle als unverbesserlichen Jammerlappen beschränken. Die

Einfügung der Arie ist auch in Hinblick auf das innere Gleichgewicht des ersten Aktes geboten, wo sie die Funktion einer wichtigen dramatischen Brücke zwischen den Befürchtungen, die Idaspe in *Nasce rosa lusinghiera* äußert, und der schroffen Antwort schlägt, die Asteria in *Amare un' alma ingrata* ihrem Geliebten gibt. Was Tamerlano betrifft, so sind die Gefühle, die er in *Cruda sorte, avverso fato* äußert, als zentrales Element für sein psychologisches Portrait insofern von Bedeutung, als sie den bereits in *In sì torbida procella* geschilderten Wankelmut (und daher Mehrdeutigkeit) erkennen lassen. Der Stimmungsumschwung zu einem *lieto fine* hin wäre völlig unverständlich ohne Tamerlanos Reue gegenüber Irene und ohne dass er seine große Schuld im Rahmen einer Arie zum Ausdruck brächte. Was schließlich Irene betrifft, so ist zur Abrundung ihres psychologischen Portraits zunächst geboten, *Son tortorella* wieder aufzunehmen. Nachdem sie als Reaktion auf Tamerlanos Untreue so nachdrücklich ihren Zorn (*Qual guerriero*) und ihren Schmerz (*Sposa, son disprezzata*) geäußert hat, wäre es in der Tat unbegreiflich, wenn sie nicht in einer Arie ihre Freude bekunden könnte, nachdem der Geliebte ihre Standhaftigkeit gewürdigt hat. Zudem lässt die gesamte Gewichtung des dritten Aktes die Wiederaufnahme dieser strahlenden Arie geraten erscheinen, da sie inmitten der Qualen, die das Ungemach der Osmanen mit sich bringt, eine Insel der Glückseligkeit darstellt.

Wir haben uns natürlich auf der Suche nach einem Ersatz für die drei Arien von der Methode leiten lassen, wie Vivaldi ein *pasticcio* zusammenzustellen pflegte, eine Praxis, die nicht nur in der Partitur des *Bajazet* belegt ist, sondern auch in den beiden *pasticci* *Dorilla in Tempe* und *Rosmira fedele* aus dieser Zeit. Außerdem sind wir von der Voraussetzung ausgegangen, dass Vivaldi selbst die fehlenden Arien

komponiert hat, die Figuren der tatarischen Hegemonie also aus seiner künstlerischen Sicht gestaltet wurden. Auf unserer Suche haben wir schließlich nicht nur die metrischen und affektiven Merkmale jeder Arie sowie ihre Bedeutung für das musikalische Gleichgewicht der Rolle, des Aktes und der Partitur insgesamt berücksichtigt, sondern auch die Entstehungszeit, da Vivaldi nur ausnahmsweise Musik aus seinen Opern entlehnt hat, die aus einer anderen, also stilistisch unterschiedlichen Schaffensperiode stammten.

Unsere Wahl fiel schließlich auf die Arie *Quanto posso a me fo schermo* aus *L'Atenaide* (um 1730–32), mit der wir *Quel ciglio vezzosetto* ersetzt haben, auf die Arie *Vincerà l'aspro mio fato* aus *Semiramide* (1732) anstelle von *Cruda sorte, avverso fato* sowie die Arie *La rondinella ch'a noi s'en viene* aus *Rosmira fedele* (1738) für *Son tortorella*.

Die Handlung

Die Handlung spielt im königlichen Palast von Bursa, der Hauptstadt Bithyniens, wo der osmanische Sultan Bajazet nach seiner Niederlage gegen den tatarischen Eroberer Tamerlano gefangen gehalten wird.

Erster Akt

Bajazet, entschlossen zu sterben, bittet den griechischen Prinzen Andronico, der mit Tamerlano verbündet ist, jedoch Asteria liebt und auch von ihr geliebt wird, sich nach seinem Tod um die Tochter zu kümmern. Tamerlano, der nichts von Andronicos Gefühlen gegenüber Asteria weiß, gesteht ihm die Leidenschaft, die auch er für sie empfindet, und teilt ihm mit, dass er sie zu heiraten beabsichtige und auf seine Verbindung mit Irene, der Prinzessin von Trapezunt, verzichte. Er bittet Andronico, bei Bajazet und seiner Tochter als sein Botschafter zu fungieren, und verspricht ihm als Gegenleistung den Thron Griechenlands und Irenes Hand. Er weiß nicht, dass diese Ankündigung seinen Verbündeten in tiefe Verzweiflung gestürzt hat, und offenbart sich Asteria, vom Erfolg seiner Botschaft überzeugt. Diese ist sicher, dass ihr Geliebter sie verraten habe, und enthüllt die Pläne des Siegers ihrem Vater, der sofort seinen Kopf im Tausch gegen die Freiheit der Tochter anbietet. Da erscheint Irene im Palast und lässt ihrem Zorn freien Lauf, als sie von der Kränkung erfährt, die ihr zugefügt wurde. Andronico beruhigt sie jedoch sofort, sichert ihr seine Unterstützung zu und schlägt vor, ihre Identität geheimzuhalten, damit er auf den Gang der Ereignisse Einfluss nehmen könne.

Zweiter Akt

Andronico erfährt von Tamerlano, dass Asteria sein Angebot angenommen habe. Niedergeschlagen versucht er sich gegenüber seiner Braut zu rechtfertigen, die ihn jedoch spöttisch zurückweist. Tamerlano verteidigt seine Entscheidung gegenüber Irene, die sich bei ihm als seine Vertraute ausgegeben hat. Die Prinzessin ist immer noch niedergeschmettert, obwohl Asteria sie zu trösten versucht. Da erfährt Bajazet von Andronico, dass Asteria sich anschicke, den Thron zu besteigen, und lässt seinem Zorn freien Lauf. Er wirft sich dazwischen und überhäuft seine Tochter in einer pathetischen Rede mit seiner Verachtung. Asteria zieht tief betroffen ihren Dolch, den sie unter ihrem Gewand verborgen hielt und mit dem sie den Tyrannen am Abend ihrer Hochzeit töten wollte. Vater und Tochter werden festgenommen und in den Kerker geworfen.

Dritter Akt

Bajazet und Asteria haben vor, sich mit dem Gift zu töten, das der Sultan aufbewahrt hat. Andronico nimmt seinen Mut zusammen und widersetzt sich seinem Herrn mit der Geständnis, dass er Bajazets Tochter liebt. Gedemütigt beschließt Tamerlano, Bajazet töten zu lassen, seine Tochter als Sklavin zu halten und sich von ihr bei Tisch bedienen zu lassen. Asteria nutzt die Gelegenheit und gießt in den Kelch des Tyrannen das Gift, das sie von ihrem Vater erhalten hat, wird aber von Irene verraten, die ihre wahre Identität zu erkennen gibt. Tamerlano dankt der Prinzessin, verspricht sie zu heiraten und befiehlt, dass Asteria unter den Augen ihres Vaters den Sklaven im Serail ausgeliefert werde. Bajazet donnert und droht

vergeblich und entfernt sich schließlich, während Irene ihrer Freude Ausdruck gibt. Doch bald verbreitet sich das Gerücht, Bajazet habe sich getötet. Asteria ist untröstlich und fleht Tamerlano an, auch sie zu töten. Der Tyrann, durch die tragischen Ereignisse erschüttert, bekennt sich besiegt und vergibt Asteria und Andronico.

Übersetzung: Gudrun Meier

Sinfonia

Allegro
Andante molto
Allegro

ACTE I**SCÈNE 1**

Jardin des délices dans le palais royal de Bursa, capitale de la Bithynie, occupée par Tamerlan après la défaite des Turcs. Bajazet, Andronicus

BAJAZET

Prince, je sais que c'est à vous
que je dois ces instants de liberté.
Si mon ennemi m'accorde cette faveur
infime pour apaiser ma colère,
je la refuse de fait.

ANDRONICUS

Oubliez votre haine, seigneur.
Vous êtes sous l'emprise de Tamerlan, et êtes...

BAJAZET

Même prisonnier,
ne suis-je pas Bajazet ?
Seul l'espoir de la vengeance
peut prolonger ma vie ou adoucir ma mort.
Je vous confie Asteria, la seule pour qui
je souffre de mourir ; je sais qu'elle vous est chère.
Qu'elle vous aime pour moi
mais qu'elle se souvienne aussi de haïr
Tamerlan autant qu'elle vous aime.
Celui qui a une âme courageuse
ne doit pas se plaindre du destin
et l'aspect de la mort
n'effraie pas un cœur de roi.

Il ne me reste que la mort
et je te confie, prince fidèle,
mon tendre objet d'amour.
Continue de l'aimer pour moi.
(Il sort.)

SCÈNE 2

Andronicus, Idaspe

ANDRONICUS

Ne perdons pas de vue le désespéré, Idaspe.

Sinfonia

1 Allegro
2 Andante molto
3 Allegro

ATTO PRIMO**SCENA 1**

Deliziosa nel palazzo reale di Bursa, capitale della Bitinia, occupata dal Tamerlano dopo la sconfitta dei turchi. Bajazet, Andronico

BAJAZET

4 Prende lo so: vi devo
questi di libertà brevi respiri.
Se quest'ombra di bene
accorda il mio nemico
per placar l'ira mia, già la rifiuto.

ANDRONICO

Il vostro odio, signor, vada in oblio.
Siete in poter del Tamerlano, e siete...

BAJAZET

Ben e pur prigioniero
non son io Bajazet?
La sola speranza di vendetta
può prolungar mi, o raddolcir la morte.
Asteria che è la sola
per cui mi duol morire,
la raccomando a voi; so che vi è cara.
V'ami per me, ma si rammenti poi
d'odiar il Tamerlan quanto ama voi.
5 Del destin non dee lagnar si
chi ha nel petto un'alma forte,
e l'aspetto della morte
non paventa un cuor di re.

Il morir solo m'a vanza,
e il mio caro amato pegno
fido prende a te consegna,
tu poi l'ama ancor per me.
(Parte.)

SCENA 2

Andronico e Idaspe

ANDRONICO

6 Non si perda di vista Idaspe il disperato.

Sinfonia

Allegro
Andante molto
Allegro

ACT ONE**SCENE 1**

Pleasure garden in the royal palace in Bursa, capital of Bithynia, occupied by Tamerlane following the defeat of the Turks. Bajazet, Andronicus

BAJAZET

Prince, I know. I am indebted to you
for these few moments of liberty.
If this small favour
has been granted by my enemy
to placate me, it has failed.

ANDRONICUS

Put this hate, my lord, behind you.
You are in Tamerlane's power, and are...

BAJAZET

Indeed, a prisoner,
is that not so? I, Bajazet?
Only the hope of revenge
can prolong my life or sweeten my death.
Asteria, the only one
who makes my death a matter of regret,
I entrust to you; I know she is dear to you.
Love her for my sake, but bear in mind
that as she loves you, so you must hate Tamerlane.
Of their fate should none complain
whose spirit is strong within him,
and the prospect of death
instils no fear in the heart of a king.

Only death awaits me,
and my dearly beloved daughter
I entrust, worthy prince, to you:
love her for my sake when I am gone.
(Exit.)

SCENE 2

Andronicus, Idaspe

ANDRONICUS

Do not lose sight, Idaspe, of this desperate man.

Servons Asteria en lui, et puisse la fille aimer
l'amour de son père en son amant.

IDASPE

Seigneur, les Grecs ont déjà remis
l'Empire de Byzance
entre les mains du vainqueur ;
veillez-y, et, la tête ceinte
de la couronne de Byzance, vous deviendrez
un jour agréable aux yeux d'Asteria.

ANDRONICUS

J'aime le cœur d'Asteria plus que l'Empire.
Va et suis prudemment
les pas de l'Ottoman.

IDASPE

J'irai, seigneur ; mais la beauté
féminine est telle qu'elle se fane
et meurt promptement.

La rose trompeuse naît
au souffle d'une tendre brise,
et déploie sa beauté
à ce doux murmure.

Puis la rose languit au sol,
ainsi en est-il de la beauté
qui dépérit vite.
(*Il sort.*)

SCÈNE 3

Tamerlan, Andronicus

TAMERLAN

Prince, les Grecs ont désormais mis
votre empire en mon pouvoir
et moi qui n'aime que la gloire,
je vous rends votre trône.
Je vous déclare empereur.
Vous pourrez partir à votre gré ;
allez à Byzance...

ANDRONICUS

Ah ! mon seigneur, laissez-moi
apprendre encore
auprès du vainqueur du monde
le métier des armes.

Serviamo Asteria in lui, e nel suo amante
ami la figlia almen, l'amor del padre.

IDASPE

Signor, hanno già i greci
deposto nelle man del vincitore
l'Impero di Bisanzio;
badate a questo, e vi rendete un giorno
grato agli occhi d'Asteria
con la corona di Bisanzio in fronte.

ANDRONICO

Più dell'impero apprezzo il cor d'Asteria.
Tu parti, e cauto siegui
dell'Ottomano i passi.

IDASPE

Andrò, signor; ma femminil beltade
può dopo in tal
che tosto langue e cade.

7 Nasce rosa lusinghiera
al spirar d'aura vezzosa,
e a quel dolce mormorio
va spiegando sua beltà.

Poscia al suol langue la rosa,
così fa bellezza allora
che mancando tosto va.
(*Parte.*)

SCENA 3

Tamerlano, Andronico

TAMERLANO

8 Prencipe, or ora i greci
han posto in mio poter il vostro Impero
ed io, che ho solo in petto della gloria l'amor,
vi rendo il vostro trono.
Io vi dichiaro imperator. Potrete
partir a vostro grado;
ite a Bisanzio...

ANDRONICO

Ah! mio signor,
deh lasciate che apprenda
vicino ancor al vincitor del mondo
il mestiero dell'armi.

Serving him we serve Asteria, and in her lover
the daughter will love at least his love for her father.

IDASPE

My lord, the Greeks have already
handed over the Byzantine Empire
to the conqueror;
avail yourself of this, and you could one day
find favour in Asteria's eyes
with the Byzantine crown upon your head.

ANDRONICUS

I value Asteria's love more highly than an empire.
Go now, and with due caution
shadow the Ottoman.

IDASPE

I shall, my lord; but female beauty
such as hers is fragile,
and can soon fade.

A lovely rose begins to open
kissed by a gentle breeze,
and charmed by that sweet whisperer
unfurls in all her beauty.

But all too soon the rose will droop,
and thus the proudest beauty fares:
in no time it will fade.
(*Exit.*)

SCENE 3

Tamerlane, Andronicus

TAMERLANE

Prince, this very day the Greeks
have ceded me your realm,
but I, who love nothing but glory,
return your throne to you.
I declare you the emperor.
You may leave when you will;
return to Byzantium...

ANDRONICUS

Ah! My lord,
I beg you will allow me to stay awhile
and learn the skills of warfare
from the conqueror of the world.

TAMERLAN

J'accepte Andronicus : c'est même mon vœu, pour anéantir un prisonnier qui n'a que son orgueil comme défense. Bajazet l'Ottoman est entièrement vengé par son propre sang. Et cette funeste ardeur guerrière dont s'enorgueillit l'Ottoman est trop enraciné dans sa famille, et elle est passée du bras du père au regard de la fille.

ANDRONICUS

Qu'entends-je ? Vous l'aimez ?

TAMERLAN

Oui. Lorsque l'orgueilleux exaspérait ma rage, tu vins avec ma fatale victorieuse : implorant ma pitié pour son père, elle gagna mon amour. Offrez à cet orgueilleux ma main pour sa fille...

ANDRONICUS

(Hélas, quel coup cruel !) Et Irène, seigneur, qui vous est déjà en chemin vers votre couche ?

TAMERLAN

Je vous la destine.

ANDRONICUS

A moi, seigneur ?

TAMERLAN

A vous. Je ne puis faire meilleur choix ni, vous, meilleure conquête si vous pensez que l'Empire et Irène sont tous deux mes dons.

Je cherche en vain dans l'agitation de cette tempête une étoile favorable. Je suis sans port et sans rive.

Seul, j'erre ballotté entre les rochers ; le vent et l'onde me repoussent du vaisseau auquel je m'accroche. (Il sort.)

TAMERLANO

Andronico, il consento, anzi lo bramo per debellar un prigionier, che solo ha il suo orgoglio in difesa. Questi, l'Ottomano, è vendicato appieno. Bajazet dal suo sangue e quel funesto fulmine della guerra che vantò l'Ottomano sta troppo fisso nella sua famiglia e dalla man del padre è passato negli occhi della figlia.

ANDRONICO

Che sento? Forse ne sareste amante?

TAMERLANO

Sì. Quando il superbo irritava i miei sdegni mi conducesti la mia funesta vincitrice; il pianto che chiedeva da me pietà del padre ottenne amor per lei. Offrite a quel superbo la mia man per sua figlia...

ANDRONICO

(Ahi fiero colpo!) E Irene, signor, che già s'avanza al vostro letto?

TAMERLANO

La destino per voi.

ANDRONICO

Per me, signore?

TAMERLANO

Per voi. Non posso far scelta miglior, né voi migliore acquisto se penserete che l'impero e Irene ambidue doni son della mia mano.

9 In sì torbida procella cerco invano amica stella, non ho porto e non ho sponda.

Sol fra scoglie ondeggio ed erro e dal legno a cui m'afferro mi respinge il vento e l'onda. (Parte.)

TAMERLANE

Andronicus, I consent, indeed desire it in order to subdue a prisoner who has no defence left but his pride. The Turk has been soundly beaten. Because of his birth and the blow inflicted by defeat to his pride, he remains stubbornly attached to his family, but my interest in Bajazet has been transferred to his beautiful daughter.

ANDRONICUS

What do you mean? Are you in love with her?

TAMERLANE

Yes. When the arrogance of the man aroused my ire, you brought before me the fateful woman who conquered my heart; the tears that sought my pity for her father won love for herself. Offer the proud Turk my hand in marriage for his daughter...

ANDRONICUS

(Alas, what a blow!) And Irene, my lord, who is already on her way here as your bride?

TAMERLANE

I intend you to marry her.

ANDRONICUS

Me, my lord?

TAMERLANE

You. I cannot make a better choice, nor you a better bargain if you regard the empire and Irene both as gifts from me.

In such troubled, stormy waters, I seek in vain a guiding star, I see no haven, see no shore.

Midst rocks, compassless I'm tossed, and from the ship to which I cling I'm swept by wind and wave. (Exit.)

SCÈNE 4

Andronicus

ANDRONICUS

Le Tartare aime Asteria,
et c'est moi qui en fus la cause. Que faire ?
Je suis amant et monarque.
Mais l'on m'a fait bien des faveurs
et je ne veux pas paraître ingrat.

Ce cil délicat
qui inspire grâce et amour,
et cette douce lèvre
ont blessé mon cœur
qui ne trouve plus la paix.
Je ne veux pas être ingrat,
mais suivre ce visage chéri
qui me fait toujours languir.
Ce visage chéri
me consume le cœur.
(*Il sort.*)

SCÈNE 5

*Les appartements royaux destinés à Asteria et Bajazet,
surveillés par des gardes.
Asteria*

ASTERIA

Sinistre destin, me voici prisonnière.
C'est au cours de la cruelle journée
où Tamerlan vainquit mon père
que je me perdis moi-même
ainsi que ma liberté.
Je me souviens que
le grand général Andronicus
baissa son glaive
face à mes larmes.
Il me vit, je le vis
et il sembla implorer la vie,
lui qui venait donner la mort.
Andronicus !
Je l'aimai et je l'aime encore.
A présent le cruel ne pense qu'à la couronne.
Et il m'abandonne en ces fers, l'ingrat.

SCENA 4

Andronico

ANDRONICO

10 Il Tartaro ama Asteria,
ed io ne fui cagion. Che farò?
Sono amante e son monarca;
ma son beneficato, si fossi ancor,
non vuò parer l'ingrato.

11 Quel ciglio vezzosetto,
ch'ispira grazie e amore,
quel labbro morbidetto
ferito ha questo cor,
né trova pace.
Esser non vò ingrato
ma sempre vò seguir
quel caro volto amato
che ogn'or mi fa languire,
il cor mi sface.
(*Parte.*)

SCENA 5

*Appartamenti reali destinati per abitazione di Asteria e
Bajazet custoditi da guardie.
Asteria*

ASTERIA

12 Or sì, fiero destino,
che prigioniera io sono.
Nella crudel giornata,
che Tamerlan vinse mio padre in campo,
con la mia libertà perdei me stessa.
Mi sovviene allor quando
a vista del mio pianto
Andronico il gran duce
abbassò il brando.
Mi vide, il vidi, e parve
che chiedesse la vita
lui che veniva ad arrear la morte;
Andronico!
L'amai ed amo.
Or lo spietato sol pensa alla corona,
e me qui lascia alle catene, ingrato.

SCENE 4

Andronicus

ANDRONICUS

The Tartar loves Asteria,
and because of me. What can I do?
I am a lover and also a monarch.
But I have been treated favourably so far,
and do not want to appear ungrateful.

Those pretty eyes
that inspire tenderness and love,
and those soft lips
have wounded my heart,
and it can find no rest.
I am not ungrateful,
yet I want to have for ever
before me that beloved face
for which I pine ceaselessly,
and which melts my heart.
(*Exit.*)

SCENE 5

*Royal apartments prepared as living quarters for Asteria
and Bajazet, guarded by soldiers.
Asteria*

ASTERIA

Now, O bitter fate,
I am truly a prisoner.
On that cruel day
when Tamerlane defeated my father in battle,
I lost not only my liberty but my heart.
I remember the moment when,
seeing me in tears,
Andronicus the great leader
lowered his sword.
He looked at me, I looked at him, and it seemed
that he who had come to bring death
was begging for his life.
Andronicus!
I loved him and still love him.
Now the heartless man thinks only of the crown,
and leaves me here in chains.

SCÈNE 6*Tamerlan, Asteria*

TAMERLAN

Asteria, il est temps de vous dévoiler
un secret dont dépendent
la fortune de Bajazet,
celle d'Andronicus et la mienne.

ASTERIA

Peut-être Andronicus a-t-il obtenu de vous...

TAMERLAN

Le prince grec connaît
mon désir et parle déjà
de vos noces à votre père.

ASTERIA

De mes noces ? Avec qui ?

TAMERLAN

Avec Tamerlan.

ASTERIA

(Ciel !) Seigneur...

TAMERLAN

Oui, je vous aime :
je le dis, et il suffit.

ASTERIA

Comment ? Après avoir versé le sang de mon frère,
menacé sans cesse celui de mon père ?
Le mien est entravé par ces chaînes serviles,
et vous espérez que je réponde à une haine immense
par de doux sentiments ?

TAMERLAN

Ne la ranimez pas, Asteria :
je ne répondrai pas de mon courroux
si mon amour est méprisé.

ASTERIA

Seigneur, si le prince grec
se rend indispensable à ces noces,
je compte, avant de m'avancer,
entendre mon destin de sa bouche.
(Un amant et un père ne peuvent me trahir).

TAMERLAN

J'y consens, et je le veux. Le prince grec ne peut

SCENA 6*Tamerlano, e detta*

TAMERLANO

Non è più tempo Asteria,
di celarvi un segreto, a cui legata
sta la fortuna
di Bajazet, d'Andronico, e la mia.

ASTERIA

Forse Andronico ottenne da voi...

TAMERLANO

Al greco prence
è noto il mio volere, e già favella
di vostre nozze al padre.

ASTERIA

Di mie nozze? Con chi?

TAMERLANO

Con Tamerlano.

ASTERIA

(Oh cielo!) Signor...

TAMERLANO

Sì, v'amo,
lo dico, e ciò basta.

ASTERIA

Come? Quel sangue del german versato,
minacciato del padre ad ogni momento.
È oppresso in me con la servil catena,
si spera, che risponda
con dolcezza d'affetti a un odio immenso?

TAMERLANO

Non lo svegliate, Asteria,
che sprezzato il mio amor,
non v'assicuro dell'ira mia.

ASTERIA

Signor, se il greco prence
necessario si rende a queste nozze,
pria d'inoltrarmi intendo
udir dalla sua bocca il mio destino.
(Amante e genitor non può tradirmi.)

TAMERLANO

Io v'acconsento, anzi lo bramo; il greco prence

SCENE 6*Tamerlane, Asteria*

TAMERLANE

The time has come, Asteria,
to reveal a secret to you,
which affects the fates
of Bajazet and Andronicus, and my own.

ASTERIA

Has Andronicus asked you...

TAMERLANE

The Grecian prince knows
my wishes, and is already discussing
your marriage with your father.

ASTERIA

My marriage? To whom?

TAMERLANE

To Tamerlane.

ASTERIA

(Dear heaven!) My lord,...

TAMERLANE

Yes, I love you,
I say so, and that's enough.

ASTERIA

What? You shed my brother's blood,
you constantly threaten my father's life;
I too am subjected to the chains of slavery,
and you expect me to respond with tenderness
to such tremendous proofs of hate?

TAMERLANE

Do not arouse that hate, Asteria,
for my love, if scorned,
will not protect you from my wrath.

ASTERIA

My lord, if the Grecian prince
has made himself a party to this marriage,
before going any further I intend
to hear my fate from his own lips.
(My lover and my father cannot betray me.)

TAMERLANE

You have my permission, and it is my wish;

qu' agir en ma faveur : je lui rends son trône
et, pour vous, lui cède la couche d'Irène.

ASTERIA
Comment ? De qui ?

TAMERLAN
D'Irène.

ASTERIA
Et Andronicus l'accepte-t-il ?

TAMERLAN
On peut le craindre.

ASTERIA
(Malheur !)

TAMERLAN
Asteria, il ne dépend que de vous
de faire qu'un père ait un sort heureux,
qu'un amant soit grand
et qu'un vainqueur soit satisfait.

N'avez-vous jamais vu tomber
la pluie d'été sur le pré ?
Elle ranime alors la rose,
et la violette sa voisine.
Toutes deux filles
du même pré,
elles fleurissent
de la même ondée.

Vous êtes pour moi cause
d'espoir et d'amour,
et aussi de paix et de liberté
pour votre père.
(*Il sort.*)

SCÈNE 7

Bajazet, Andronicus, Asteria

BAJAZET
Je n'écoute plus rien.
Asteria, ne partez pas :
l'on parle de vous.

ASTERIA
De moi ? (Comme le traître
est troublé et confus !)

non può che oprar per me; gli rendo il trono
e gli cedo per voi d'Irene il letto.

ASTERIA
Come? Di chi?

TAMERLANO
D'Irene.

ASTERIA
Ed Andronico l'accetta?

TAMERLANO
Si può temer.

ASTERIA
(Ahi sorte!)

TAMERLANO
Asteria,
da voi sola dipende
render al genitor felice il fato,
grande un amante, e un vincitor beato.

13 Vedeste mai sul prato
cader la pioggia estiva?
Talor la rosa aviva,
e la viola appresso.
Figlia del prato istesso
è l'uno e l'altro fiore,
ed è l'istesso umore
che germogliar gli fa.

In me così voi siete
cagione di speme e amore
e ancor al genitore
di pace e libertà.
(*Parte.*)

SCENA 7

Bajazet, Andronico e Asteria

BAJAZET
14 Non ascolto più nulla.
Non vi partite Asteria
che si parla di voi.

ASTERIA
Di me? (come si turba
il traditor confuso!)

the Grecian prince must support me; I offer him
a throne and, in exchange for you, Irene's bed.

ASTERIA
What? Whose?

TAMERLANE
Irene shall be his.

ASTERIA
And Andronicus has accepted her?

TAMERLANE
Can you doubt it?

ASTERIA
(Alas!)

TAMERLANE
Asteria,
in you alone resides the power
to make your father's fate a happy one,
to confer greatness on a lover and joy on a conqueror.

Have you ever seen a meadow
when summer rain is falling?
Then the rose takes on new life,
and the violet beneath it.
Daughters of the selfsame meadow
are these pretty flowers,
and it is the selfsame moisture
that causes them to bloom.

Thus for me you represent
a reason to hope and love,
and also for your father
one of peace and liberty.
(*Exit.*)

SCENE 7

Bajazet, Andronicus, Asteria

BAJAZET
I will hear no more.
Do not leave, Asteria,
for we are discussing you.

ASTERIA
Me, sir? (How upset
the traitor is, and how confused!)

BAJAZET

J'ai répondu pour vous parce que je sais
que nos deux cœurs s'accordent.

ASTERIA

A quel sujet ?

BAJAZET

Notre ennemi (à parler de lui, hélas,
je m'enflamme et brûle de colère !)
demande votre main
par l'entremise d'Andronicus
et m'offre en échange liberté et paix.
Il sait, le cruel, que je frémis
de lui devoir la vie même.

ANDRONICUS

Que va dire Asteria ?

BAJAZET

Tu ne réponds pas, ma fille ?

ASTERIA

Seigneur, maintenant que le Tartare
vend la couronne à Andronicus,
le cœur et les sentiments de l'orgueilleux
varient selon son destin !
Connaissez-vous le présent de son grand ami ?
Il lui cède Irène en échange de ma main.
L'ambition et un nouvel amour l'appellent
à agir non pas pour nous mais pour lui-même.

BAJAZET

Est-ce vrai ?

ANDRONICUS

(Cruelle ! Je ne puis me taire.)
Asteria, votre amant ne mérite pas
un reproche si injuste.
Sachez que j'ai demandé ces noces
dans la crainte de les obtenir
et que j'ai trahi mon cœur pour votre bien.
Mais vous ne me semblez pas aussi prompte à
refuser
que vous l'avez été à me traiter d'injuste.

BAJAZET

Prince, Asteria est ma fille,
je réponds pour elle, et voici ma réponse :
le refus d'Asteria et ma tête.
(*Il sort.*)

BAJAZET

È perché so che al mio
s'accorda il vostro cor, per voi risposi.

ASTERIA

Di che?

BAJAZET

Il nostro nemico (ahi che nel dirlo
avvampo di rossor, ardo di sdegno!)
d'Andronico col mezzo
chiede le vostre nozze,
e m'offre in premio e libertade e pace.
L'empio sa pur che fremo
d'esser gli debitor pur della vita.

ANDRONICO

Che dirà Asteria?

BAJAZET

Figlia, tu non rispondi?

ASTERIA

Signor, or che il Tartaro vende
la corona ad Andronico,
il superbo con la fortuna
cangia core e affetto.
V'è noto il don di quel suo grande amico?
Si cede in premio di mie nozze Irene.
Or l'ambizione e un nuovo amor lo chiama
ad oprar non già per noi, ma per se stesso.

BAJAZET

E ciò è vero?

ANDRONICO

(Crudel! Tacer non posso.)
Asteria, al vostro amante non conviene
così ingiusto rimprovero. Sappiate
che ho chiesto queste nozze
col timor d'ottenerle,
e che ho tradito il mio cor pel vostro bene.
Ma non vedo che voi siate pronta al rifiuto,
come lo foste a rinfacciarmi ingiusto.

BAJAZET

Prince, Asteria è mia figlia,
io rispondo per lei, e la risposta è questa:
il rifiuto d'Asteria e la mia testa!
(*Parte.*)

BAJAZET

Because I know that your heart and mine
are in agreement, I have answered for you.

ASTERIA

What about?

BAJAZET

Our enemy, (alas, in speaking of him
I blush with shame, burn with rage!)
using Andronicus as his messenger,
has asked for your hand in marriage,
and in return offered me liberty and peace.
The monster knows I fret
to think my very life depends on him.

ANDRONICUS

What does Asteria say?

BAJAZET

My daughter, will you not respond?

ASTERIA

My lord, now that the Tartar has sold
the crown to Andronicus, the opportunist
has changed his affections with his fortune!
Did you know of the gift
from this great friend of his?
Irene is the reward for my hand in marriage;
now ambition and a new love make him act
not in our interests, but for himself.

BAJAZET

Is this true?

ANDRONICUS

(How cruel you are! I must speak.)
Asteria, your lover does not deserve
so unjust a reproof.
Although I requested this marriage
it was in fear of its being granted,
and I sacrificed my feelings for your good.
But you do not seem as ready to refuse
as you were to reproach me with treachery.

BAJAZET

Prince, Asteria is my daughter,
I speak for her, and this is my response:
Asteria shall refuse, and I forfeit my head!
(*Exit.*)

SCÈNE 8*Asteria, Andronicus*

ANDRONICUS

Asteria, vous ne dites rien ?

Ce silence obstiné correspond
mal à vos reproches :êtes-vous en colère contre moi
ou bien en opposition avec votre père ?

ASTERIA

Ne répliquez pas, Andronicus :

exécutez les ordres de mon père,
mais ne vous chargez de rien pour moi.Je ne consens pas que vous lui disiez mon refus
si vous le voulez, ou mon accord si vous le craignez.

ANDRONICUS

Cruelle loi ! Déjà, je dois partir certain
de votre colère et incertain de mon sort ?Même si c'est vous qui me l'intimez,
je garde imprimé en mon âme ce bel ordre.
(Il sort.)

ASTERIA

Je dois souffrir d'être trahie par mon amant.
Montre-moi, ô amour, comment ne pas aimer.Aimer une âme ingrate,
c'est un atroce tourment
qui n'apaise pas le cœur.Ma douleur exprime
les affres de mon cœur
qu'un traître cruel
ne connaît même pas.
(Elle sort.)**SCÈNE 9***Irène, Andronicus, Idaspe*

IRÈNE

Est-ce ainsi que Tamerlan accueille son épouse ?

L'héritière d'un vaste empire
se donne au Tartare ?Me voici dans le royaume
et je rencontre chacun mais non Tamerlan ?**SCENA 8***Asteria e Andronico*

ANDRONICO

Asteria non parlate?

Ai rimproveri vostri
mal corrisponde questo
ostinato silenzio, onde che meco
siete sdegnata, o v'opponete al padre?

ASTERIA

Non replicate, Andronico, eseguite
gli ordini di mio padre, ma per me
non v'impegnate a nulla; non consento
che gli recate il mio rifiuto se il volete
o il mio consenso men se lo temete.

ANDRONICO

Legge crudel! Devo partir già certo
dell'ira vostra, e di mia sorte incerto?
Pur se mi vien dal vostro labbro espresso,
porto nell'alma il bel comando impresso.
(Parte.)

ASTERIA

Io ho a soffrir dall'amante esser tradita
la via di non amare, o Amor, m'addita.**15** Amare un'alma ingrata
pena è crudel spietata
che non dà pace al cor.Esprime il mio dolore
i spasimi del core
e pur non li conosce
un empio traditor.
(Parte.)**SCENA 9***Irene, Andronico, e Idaspe*

IRENE

16 Così la sposa il Tamerlano accoglie?
Quella sposa che erede
d'un vasto impero al Tartaro si dona?
M'avanzo nella reggia,
e fuor che Tamerlano ogn'altro incontro?**SCENE 8***Asteria, Andronicus*

ANDRONICUS

Asteria, have you nothing to say?

This obstinate silence
sits uneasily with your reproaches,
by which I assume that you are angry with me,
or that you disagree with your father.

ASTERIA

Do not argue, Andronicus. Carry out
my father's orders, but undertake nothing
on my behalf. I do not wish you to convey
my refusal, if that is what you want, and
even less my consent, if that is what you fear.

ANDRONICUS

Cruel injunction! And must I leave
still certain of your anger, and uncertain of my fate?
Yet as it came from your own lips,
I carry your command engraved upon my heart.
(Exit.)

ASTERIA

If I must endure my lover's betrayal,
show me, O Love, how I may stop loving.Love for a thankless person
provokes a cruel, unrelenting pain
that robs the heart of peace.My grief expresses itself
in the throbbing of my breast,
yet this is not experienced
by the one who has so cruelly betrayed me.
(Exit.)**SCENE 9***Irene, Andronicus, Idaspe*

IRENE

Is this how Tamerlane receives his bride?
That same bride who, heir
to a vast empire, gives herself to the Tartar?
Entering the royal palace
am I to see everyone except Tamerlane?

ANDRONICUS
Très noble dame, j'ai le grand honneur
d'avoir été désigné par Tamerlan
pour vous accueillir à sa place.

IRÈNE
Mais où est mon époux ?

ANDRONICUS
Je dois vous le dire : c'est moi.
Mais ce changement
est trop éloigné de votre grand destin.

IRÈNE
Tamerlan m'a donc trompée,
ou bien, regrettant ces noces,
veut-il que je reparte en ennemie
quand j'arrivais en épouse ?

ANDRONICUS
Parle, Idaspe : tu sais que je ne le puis.

IDASPE
Tamerlan a un autre amour.
Il veut sur son trône
la fille de son ennemi ottoman.

IRÈNE
Qui me montre comment rappeler
cet infidèle à son devoir ?
Qui m'assure contre de nouveaux outrages
et qui me garantit
que je pourrai le voir pour me venger ?

ANDRONICUS
Moi.

IRÈNE
Et comment ?

ANDRONICUS
Ecoutez : Tamerlan
ne vous connaît pas encore.
Feignez d'être la messagère
d'Irène méprisée.
Priez, menacez : viendra ensuite
le moment favorable de se découvrir.

IRÈNE
Soit. Voici le moyen

ANDRONICO
Gran donna illustre, io vengo
dal Tamerlan prescelto
al grande onore d'accogliervi in sua vece.

IRENE
Ma il mio sposo dov'è?

ANDRONICO
Dirvi dovrei, quello son io;
ma il cambio troppo è difforme
al vostro gran destino.

IRENE
M'ingannò dunque il Tamerlano,
oppure pentito di mie nozze
vuol ch'io parta nemica
quando venia sua sposa?

ANDRONICO
Narralo Idaspe tu; sai ch'io non posso.

IDASPE
Il Tamerlano ha un altro amore in petto.
Vuol sul trono la figlia
del nemico Ottomano.

IRENE
Chi m'addita la via
per chiamar al dover questo infedele?
Chi m'assicura da nuovi insulti,
e chi m'accerta poi
ch'io lo possa veder per vendicarmi?

ANDRONICO
Io.

IRENE
Ed in qual forma?

ANDRONICO
Udite: ancora ignota
voi siete al Tamerlano.
Fingetevi messaggiera
della sprezzata Irene;
pregate, minacciate: il tempo poi
darà incontro opportuno per iscoprirsi.

IRENE
Sì faccia: è questo il mezzo

ANDRONICUS
Great and illustrious lady, I come
as the man chosen by Tamerlane
for the great honour of greeting you in his stead.

IRENE
But where then is my bridegroom?

ANDRONICUS
I am obliged to tell you, I am he;
but the exchange is too incongruent
with your high destiny.

IRENE
So Tamerlane has tricked me,
or, regretting his proposed marriage to me,
would have me leave as his enemy
when I came as his bride?

ANDRONICUS
Explain it to her, Idaspe; you know I cannot.

IDASPE
Tamerlane has another love in his heart.
He intends to put on the throne
the daughter of the Turkish enemy.

IRENE
Who will show me how
to recall this faithless man to his duty?
Who will shield me from further insults,
and who will assure me
that I can see him and protest my rights?

ANDRONICUS
I shall.

IRENE
And by what means?

ANDRONICUS
Listen. You are as yet
unknown to Tamerlane.
Say that you are a messenger
from the despised Irene.
Implore, threaten; in time
you will have the chance to reveal yourself.

IRENE
So be it. This is the way

de sauver ma dignité
et de ne pas perdre mon bon droit.
Partons donc, et l'héritière
de Trébizonde s'en remettra à vous.

Tels des guerriers armés sur le champ de bataille,
forts et valeureux,
courroux et amour s'affrontent
en mon cœur amoureux.

La crainte de l'incertitude,
la douleur et l'épreuve
troublent et égarent mon âme.
(*Elle sort avec Idaspe.*)

SCÈNE 10
Andronicus

ANDRONICUS
Irene est belle, il est vrai.
Et un empire la rend plus belle encore.
Mais sans Asteria, oh dieu,
mon cœur est agité !
Et je ne connais ni repos ni paix.
Ce que je vois et entends
me trouble et me tourmente,
et douleur et fureur s'éveillent en moi.

Je n'ai pas de constance
pour vaincre ma douleur,
mon mal est trop grand,
mon cœur souffre trop.
Si en un sort si cruel
l'on ne meurt pas de chagrin,
ou la mort est de peu de secours
ou la douleur ne peut rien.

ACTE II

SCÈNE 1

*Campagne avec le pavillon de Tamerlan qui s'ouvre
soudainement : l'on voit Tamerlan et Andronicus assis
sur deux coussins. Tamerlan, Andronicus, Idaspe*

TAMERLAN
Ami, j'ai un témoin fidèle
de votre heureuse entremise en ma faveur.
Grâce à votre manœuvre
ma grande ennemie s'est enfin apaisée.

per salvar il decoro,
e non abbandonar la mia ragione.
Andiamo dunque, e nella vostra fede
di Trebisonda poserà l'erede.

17 Qual guerriero in campo armato
pien di forza e di valore,
nel mio cor innamorato
sdegnò e amor fanno battaglia.

Il timor del dubbio evento,
il dolore ed il cimento
l'alma mia confonde e abbaglia.
(*Partono Irene e Idaspe.*)

SCENA 10
Andronico

ANDRONICO
18 È bella Irene, è ver; ed un impero
più bella ancor la rende,
ma senza Asteria, oh Dio!
agitato è il cor mio.
Non ho riposo, o pace,
e quanto intorno veggio, e quanto ascolto,
mi turba e mi funesta,
e dolor e furore in sen mi desta.

19 Non ho nel sen costanza
che vinca il mio dolore,
troppo il mio mal s'avanza
troppo m'affanna il cor.
Se in così fiera sorte
di pena non si muore
o poco può la morte
o nulla può il dolor.

ATTO SECONDO

SCENA 1

*Open countryside with Tamerlane's pavilion, che s'apre
all'improvviso, e vedesi Tamerlano ed Andronico a sedere
sopra due origlieri. Tamerlano, Andronico, Idaspe*

TAMERLANO
20 Amico, tengo un testimone fedele
del vostro in mio favor felice impiego.
Al fin col vostro mezzo
la mia grande nemica è già placata.

to retain my dignity
and not abandon my rights.
So let's go, and on your good faith
the heir to Trebisonda relies.

As a warrior in the field,
is filled with strength and courage,
so in my enamoured heart
disdain and love are at war.

Fear of the dubious outcome,
the pain and the conflict
cause confusion and bewilderment in my heart.
(*Exit Irene with Idaspe.*)

SCENE 10
Andronicus

ANDRONICUS
Irene is beautiful, it's true;
and an empire adds to her beauty,
but without Asteria, oh God!
my heart is troubled.
I find no rest, no peace,
and all that I see and hear around me
disturbs and saddens me,
and provokes pain and anger in my breast.

In my breast I have no strength
to overcome my grief,
too sharp has the pain become,
too great the ache in my heart.
If in such dire circumstances
one does not die of grief,
either the power of death is weak,
or grief is powerless.

ACT TWO

SCENE 1

*Open countryside with Tamerlane's pavilion, which
suddenly opens to reveal Tamerlane and Andronicus
seated on cushions. Tamerlane, Andronicus, Idaspe*

TAMERLANE
My friend, I can with confidence report
that your mission on my behalf has been successful.
Your intercession has resulted
in my winning her who was my enemy.

ANDRONICUS
Comment, seigneur ? Asteria ?

TAMERLAN
Oui, elle sera mienne grâce à vous.

ANDRONICUS
Mais son père ?

TAMERLAN
Je sais que l'orgueilleux ne vous
approuve pas encore mais son accord
est inutile puisque sa fille m'a donné son cœur.

ANDRONICUS
Vous connaissez le vœu d'Asteria ?

TAMERLAN
Sa confidente Zaida m'a assuré de son accord.

ANDRONICUS
(C'est donc sûr.)
Vous avez donc décidé
de donner aujourd'hui
votre main à la fille d'un père encore indigné ?

TAMERLAN
Bajazet changera d'opinion
quand il verra Asteria sur mon trône.

ANDRONICUS
(Et cela encore ?)
Son père le sait-il ?

TAMERLAN
Pourquoi toutes ces questions ?
Prince, attachez-vous à votre hymen déjà proche.
Irene, que vous avez accueillie, est votre épouse.
Je vais ordonner
que l'on prépare la fête
et ce jour sera paré de mes noces et des vôtres.
(Il sort.)

SCÈNE 2
Andronicus, Idaspe

IDASPE
Vous obstinerez-vous
donc à aimer Asteria ?

ANDRONICO
Come, Signor? Asteria?

TAMERLANO
Sì, sarà mia vostra mercè.

ANDRONICO
Ma il padre?

TAMERLANO
So che il superbo non v'assente ancora,
ma inutile è il suo assenso
se in mio favor ho della figlia il core.

ANDRONICO
Siete informato del voler d'Asteria?

TAMERLANO
M'accertò dell'assenso Zaida sua fida.

ANDRONICO
(È certo.)
Siete ormai risoluto
di porger oggi la destra
alla figlia d'un padre anco sdegnato?

TAMERLANO
Eh, Bajazette cangerà pensiero,
quando Asteria vedrà salita al trono.

ANDRONICO
(Anche questo di più?)
Ciò è noto al padre?

TAMERLANO
Perché tante richieste?
Prince, attendete al vostro
già vicino imeneo;
Irene, che accoglieste, è vostra sposa,
vado a ordinar la pompa, e questo giorno
sarà di vostre, e di mie nozze adorno.
(Parte.)

SCENA 2
Andronico e Idaspe

IDASPE
21 Sarete or ostinato
nell'amore d'Asteria?

ANDRONICUS
You mean Asteria, my lord?

TAMERLANE
Yes, she will be mine thanks to you.

ANDRONICUS
But her father?

TAMERLANE
I know the proud Turk still withholds his consent,
but his consent is superfluous
if his daughter's heart is on my side.

ANDRONICUS
Are you acquainted with Asteria's wishes?

TAMERLANE
I learned of her consent from her confidente Zaida.

ANDRONICUS
(Then the thing is certain.)
Are you now resolved to offer marriage today
to the daughter of a father
still bitterly opposed to you?

TAMERLANE
Bajazet will change his mind
when he sees Asteria crowned queen.

ANDRONICUS
(This on top of everything?)
Does her father know of this?

TAMERLANE
Why so many questions?
Prince, attend to your own
imminent nuptials.
Irene, whom you accepted, is your bride.
I shall give orders for the celebration, and this day
shall be graced with your nuptials and with mine.
(Exit.)

SCENE 2
Andronicus, Idaspe

IDASPE
I assume you are still
in love with Asteria?

ANDRONICUS
Plus qu'avant.

IDASPE
A quoi aspirez-vous après cela ?

ANDRONICUS
Faire des reproches à cette ingrate,
renoncer à mon rival,
à Irène et au royaume.
Et lui sacrifier entièrement mon destin
et ma vie pour accomplir sa vengeance.

IDASPE
Belle entreprise d'une âme désespérée !

ANDRONICUS
Voici Asteria : va vite avertir
Bajazet qui ignore peut-être
encore qui est sa fille.

IDASPE
Je le ferai. Parmi les périls encourus,
le mérite de ta vertu sera plus beau encore.
Même la mer semble submerger
ce vaisseau que tu vois
disloqué par les tempêtes.

Puis tu le revois, et l'on dirait
qu'il s'élève jusqu'aux étoiles.
(Il sort.)

SCÈNE 3
Asteria, Andronicus

ASTERIA
Gloire, courroux et amour,
vous, arbitres de mon cœur,
permettez qu'un seul instant je joue à l'infidèle :
récoltons au moins le fruit
de ma juste vengeance.

ANDRONICUS
Vous êtes troublée, Asteria ? Vous redoutez peut-être
de monter sur le trône devant moi.

ASTERIA
Doucement, Andronicus. Ce n'est pas l'ambition
ou l'amour du trône qui me guide.
Et puisque vous n'avez eu ni le courage

ANDRONICO
Più che pria.

IDASPE
Dopo ciò, che pretendete?

ANDRONICO
Rimproverar l'ingrata,
rinunziar al rival Irene e regno,
e per compire la di lei vendetta
farle un pien sacrificio
della fortuna mia, della mia vita.

IDASPE
Bella impresa d'un alma disperata!

ANDRONICO
Ecco Asteria: va' tosto,
avverti Bajazette
che forse ignora ancor qual sia la figlia.

IDASPE
Ubbidirò; fra tuoi perigli intanto
più bel sarà di tua virtude il vanto.
22 Anche il mar par che sommerga
quella nave che tu vedi
dissipata da procelle.

Poi la vedi, e par che s'erga
presso l'altra in fra le stelle.
(Parte.)

SCENA 3
Asteria e Andronico

ASTERIA
23 Gloria, sdegno ed amore,
arbitri del mio core, un solo istante
permettete ch'io finga
qui l'infedel: si colga
di mie giuste vendette almeno il frutto.

ANDRONICO
Asteria, vi turbate? E che? Temete
portarvi forse me presente al trono?

ASTERIA
Piano, Andronico, piano.
Non mi guida ambizione, o amor del trono,
e se voi non avete o core o forza,

ANDRONICUS
More than ever.

IDASPE
So what are you planning to do?

ANDRONICUS
Reprove her for her treatment of me,
relinquish Irene and her realm to my rival,
and to make full restitution,
offer her everything I have,
my fortune and my life.

IDASPE
A fine deed prompted by desperation!

ANDRONICUS
Here comes Asteria. Go quickly,
warn Bajazet, who may not yet
be aware of his daughter's intentions.

IDASPE
I shall obey; beset by such dangers,
your virtues will shine the brighter.
The ocean, too, appears to swallow
the vessel that you see
shattered by the storm.

Then it reappears, and it seems
to be raised to the stars.
(Exit.)

SCENE 3
Asteria and Andronicus

ASTERIA
Honour, anger and love,
arbiters of my heart, allow me for one moment
to act the faithless woman:
for thus I may reap some benefit
from my just rights.

ANDRONICUS
Asteria, are you troubled? What about?
Are you afraid of becoming consort while I am here?

ASTERIA
Do not jump to conclusions, Andronicus.
I am not led by ambition, nor love of a throne,
and if you have neither the will nor the strength

ni la force de vous opposer à mon ennemi,
je ne suis pas non plus tenue de le haïr.

ANDRONICUS

Quand cela sera, je protesterai haut et fort
contre ces noces convoitées.
Je me proclamerai ennemi de Tamerlan,
je refuserai l'empire
et mourrai si l'on souhaite ma mort.

ASTERIA

Il n'est plus temps : Tamerlan m'appelle.

Tu resserres mes fers
et me fais des reproches,
tu forges ma peine
et puis tu menaces ?
Crois-moi : tu es insensé
et je ne te comprends pas.

Si tu m'as donnée à un autre,
j'applaudis,
si tu en as accepté une autre,
je ne suis pas coupable.
Tu te plains et je n'en saisis pas la cause.
(*Elle sort.*)

SCÈNE 4

Andronicus

ANDRONICUS

Infortuné Andronicus ! Que penser ?
Tu as perdu Asteria et tu perdras la vie.
Allons voir Bajazet. Je crois qu'il me reste encore
quelque espoir dans son cour roux
mais si l'orgueilleux ne le fait pas cesser ,
je n'ai plus d'espoir .
Et je n'aperçois pas d'étoile favorable
qui me protège de la brutale tempête.

Mon sort cruel
ne peut faire da avantage :
ma belle despote
m'accuse d'être un traître infidèle
et me condamne.
Quelle rigueur barbare !
Quelle torture !

per dichiararvi contro il mio nemico,
a odiarlo nemmeno io son tenuta.

ANDRONICO

Quando ciò sia, protesterò altamente
contro le chieste nozze,
mi griderò nemico del Tamerlano,
rifiuterò l'impero.
Alfin morirò, se il morir mio si brama.

ASTERIA

Non v'è più tempo: il Tamerlan mi chiama.

24 Stringi le mie catene
e mi rinfacci?
Fabbrichi le mie pene,
e poi minacci?
Credimi tu sei stolto
e non t'intendo.

Se ad altro mi donasti
applaudo il dono,
se un'altra tu accettasti
io rea non sono.
Ti lagni ancor, né la cagion comprendo.
(*Parte.*)

SCENA 4

Andronicus

ANDRONICO

1 Ah, disperato Andronico! Che pensi?
Perdesti Asteria, e perderai la vita.
Si vada a Bajazet. Qualche speranza
par che mi resti ancor ne' sdegni suoi:
ma se l'altero poi
non oppon l'ira sua, nulla più spero,
né scorgo amica stella
che mi assicuri dalla ria procella.

2 La sorte mia spietata
farmi di più non può,
m'accusa e mi condanna
la bella mia tiranna,
d'infido e traditor .
Che barbaro rigor!
Che grave affanno!

to declare your opposition to my enemy,
then nor am I longer required to hate him.

ANDRONICUS

If that is so, I shall protest forcibly
against the proposed nuptials,
shall cry my enmity to Tamerlane,
refuse the kingdom.
I'll even die, if that is what you want.

ASTERIA

There is no more time. Tamerlane summons me.

You forge the chains that bind me
and reproach me?
You cause my sufferings
and threaten me?
Believe me, you are foolish
and I don't understand you.

If you gave me to another,
I applaud the gift,
if you accepted another,
I am not to blame.
I do not see why you continue to complain.
(*Exit.*)

SCENE 4

Andronicus

ANDRONICUS

Ah, desperate Andronicus! What can you do?
You have lost Asteria and will lose your life.
I must see Bajazet. I believe his bitter ness
still offers some hope for me,
but if his anger prompts no opposition,
all hope is lost,
nor can I describe a friendly star
to guide me safely through this fearful storm.

Pitiless fate
has done its worst:
my fair tyrant
condemns me and accuses me
of being a faithless traitor .
What cruelty!
What suffering!

Cette ingrate refuse ce cœur
qu'elle m'a ravi.
Ma fidélité
est mon crime
et j'en deviens coupable.
Toute la cruauté
se dresse contre moi.
(Il sort.)

SCÈNE 5

Le pavillon s'ouvre et l'on voit Tamerlan et Asteria assis sur des coussins. Tamerlan, Asteria, Idaspe puis Irène

IDASPE

Seigneur, une noble jeune fille
demande audience de la part d'Irène.

TAMERLAN

Faites venir celle qu'Irène envoie
pour juger de nos sentiments.
Qu'elle lise sur le visage même d'Asteria
le destin de mon trône ainsi que mes excuses.

IRÈNE

(L'esclave est assise et la reine debout ?)
Seigneur, l'héritière
de Trébizonde vous...

TAMERLAN

Ne va pas plus avant.
Je sais ce que désire Irène.
Asteria, parlez...

ASTERIA

Asteria soumet sa volonté
au plus grand des monarques
et, humble, donne sa main
au vainqueur du monde.

IRÈNE

Arrêtez Tamerlan, car cette main
est déjà promise à Irène.

TAMERLAN

Quelle audace !

IRÈNE

Vous ne rougissez pas de trahir une Reine
en donnant votre main à une esclave ?

Rifiuta quell'ingrata
quel cor, che m'involò.
Perché fedel son io,
questo è il delitto mio,
questo diventa error.
Tutta la crudeltà
s'arma a mio danno.
(Parte.)

SCENA 5

S'apre il padiglione e vedesi Tamerlano ed Asteria a sedere sopra origlieri. Tamerlano, Asteria, Idaspe, poi Irene

IDASPE

3 Signor, vergine illustre
chiede accostarsi per Irene al soglio.

TAMERLANO

Venga colei che a noi
Irene invia per isplorarne i sensi;
legga in volto ad Asteria
il destin del mio trono e la mia scusa.

IRENE

(La schiava assisa e la regina in piedi?)
Signor, di Trebisonda
l'erede a voi...

TAMERLANO

Non t'inoltrar. M'è noto
ciò che pretende Irene.
Asteria parli...

ASTERIA

Al maggior dei monarchi
inchina Asteria il suo voler
e umile stende la destra
al vincitor del mondo.

IRENE

Fermate o Tamerlan, che quella mano
prima è dovuta a Irene.

TAMERLANO

Quanto ardita è costei!

IRENE

Non arrossite tradir una Regina,
per poi tender la destra ad una schiava?

The ingrate will not accept
this heart of which she robbed me.
My very faithfulness
is seen as a crime,
has become a sin.
All cruelty
is ranged against me.
(Exit.)

SCENE 5

The pavilion opens to reveal Tamerlane and Asteria seated on cushions. Tamerlane, Asteria, Idaspe, later Irene

IDASPE

My lord, a noble maid begs leave
to approach with a message from Irene.

TAMERLANE

Let Irene's messenger approach
that we may hear what she has to say.
In Asteria's face she will read for whom
I intend my throne, and my reasons for this.

IRENE

(The slave is seated while a queen must stand?)
My lord, the heir to the throne of Trebisond
sends you...

TAMERLANE

Say no more:
I know Irene's pretensions.
Asteria, speak...

ASTERIA

To the greatest monarch of the world
Asteria bends her will,
and humbly proffers her hand
to the conqueror of the world.

IRENE

Stay, O Tamerlane, for that hand
is owed first to Irene.

TAMERLANE

How bold this woman is!

IRENE

Are you not ashamed to betray a queen
in order to offer marriage to a slave?

TAMERLAN

Femme, tu as bien assez récriminé.
Je sais que je suis coupable. J'y remédie ainsi :
je lui laisse un trône. Qu'elle s'apaise et règne.

Cruel sort, destin contraire !
Je suis déloyal et ingrat.
Mais si ces yeux sont la cause
de ma faute,
Irène doit réfréner sa fureur.

Qu'elle calme son courroux
car je lui donne un royaume / un époux
et un trône, qui n'est pas plus bas que le mien.
(*Il sort.*)

SCÈNE 6

Asteria, Irène, Idaspe

ASTERIA

Ecoute : qui es-tu donc pour avoir
tant parlé au nom d'Irène ?

IRÈNE

Tu prétends peut-être ajouter
de nouveaux outrages
à celui du vol d'un époux ?

ASTERIA

Prends d'abord connaissance de mon cœur
et sache que ni le désir de régner ni un amour tiède
ne m'appellent au trône.

IRÈNE

Quoi donc ?

ASTERIA

Dis-lui enfin de ne pas partir,
que sa chance reviendra peut-être
si je déplaçais au Tartare.
Voici ma main en gage de mes dires.
Asteria saura déplaire à Tamerlan.

La petite biche toute timide
court vers la fontaine,
la colline, la montagne
et trouve enfin son bien-aimé :
elle le caresse et elle est consolée.

Qu'Irène cherche son bien-aimé.
Ah ! Mon cœur

TAMERLANO

Donna, garristi assai.
Son reo, lo so; ma la discolpa è questa.
Alfin le cedo un trono; si plachi e regni.

4 Cruda sorte, avverso fato!
Sono infido, sono ingrato,
ma se gli occhi di costei
di mia colpa sono rei,
freni Irene il suo furor.

Il suo sdegno sia placato
ch'io le dono regno / sposo e trono,
che del mio non è minor.
(*Parte.*)

SCENA 6

Asteria, Irene ed Idaspe

ASTERIA

5 Senti, chiunque tu sia, che a pro d'Irene
tanto dicesti...

IRENE

Pretendi forse
allo sposo usurpato
aggiunger nuovi insulti?

ASTERIA

Conosci pria il cor d'Asteria,
e apprendi che me non chiama al trono
o brama di regnar, o molle affetto.

IRENE

Che dunque?

ASTERIA

Dille alfin che non parta,
forse la sua fortuna,
quand'io dispiaccia al Tartaro, risorge;
in pegno dei miei detti ecco la mano;
saprà Asteria spiacere a un Tamerlano.

6 La cervetta timidetta
corre al fonte,
al colle, al monte,
trova al fin il suo diletto,
l'accarezza e si consola.

Cerchi Irene il suo diletto;
ah! il suo ingrato

TAMERLANE

Woman, you have scolded quite enough.
I am guilty, I know. But thus I defend myself:
I offer a throne to her: let her be satisfied, and rule.

Cruel destiny, adverse fate!
I am faithless, I am ungrateful,
but since these eyes of hers
are to blame for my offence,
let Irene check her anger.

Let her wrath be appeased,
for I am giving her a kingdom / a husband
and a throne not inferior to my own.
(*Exit.*)

SCENE 6

Asteria, Irene, Idaspe

ASTERIA

Listen, whoever you may be who spoke
so freely in favour of Irene...

IRENE

Do you intend
to add new injuries
to that of stealing a husband?

ASTERIA

First tell her what Asteria has in mind,
and that I am not attracted to the throne
by monarchical ambition or maudlin sentiment.

IRENE

By what, then?

ASTERIA

Tell her not to leave,
that maybe her fortunes,
when I displease the Tartar, will revive;
here is my hand on it;
Asteria will find a way to displease Tamerlane.

The timid little doe
runs to the stream,
the hill, the mountain,
and when she finally finds her mate,
caresses him and is comforted.

Tell Irene to seek her sweetheart.
Ah! Her ungrateful

ne lui ravit pas
l'époux ingrat qu'elle aime.
(Elle sort.)

SCÈNE 7

Irène, Idaspe

IRÈNE
Asteria a révélé des choses importantes.

IDASPE
Et elle a sûrement
d'autres grandes idées.

IRÈNE
Idaspe, je m'en remets à toi.
Je suis heureuse
si le trône, que bon droit et beauté
défendent si mal,
me rend grâce au moins aujourd'hui.

Epouse, je suis méprisée,
fidèle, je suis outragée,
qu'ai-je donc fait, ô ciel ?
Pourtant c'est mon cœur,
mon époux, mon amour,
mon espérance.

Je l'aime mais il est infidèle.
J'espère... mais il est cruel.
Me laisseras-tu mourir ?
Dieux ! La valeur et la constance
font défaut.
(Ils sortent.)

SCÈNE 8

Bajazet, Andronicus

BAJAZET
Où est ma fille, Andronicus ?

ANDRONICUS
Sur le trône.

BAJAZET
Lequel ?

ANDRONICUS
Celui de ton ennemi.

sposo amato
il mio cor, no, non gl'involà.
(Parte.)

SCENA 7

Irene, Idaspe

IRENE
7 Gran cose espone Asteria.

IDASPE
Ond'è che al certo
maggiori ne ha il pensier.

IRENE
Alla tua fede
mi raccomando Idaspe.
Felice me, se il soglio,
che ragione o beltà s' mal difende,
gratitudine almen oggi mi rende.

8 Sposa, son disprezzata,
fida, son oltraggiata:
cieli, che feci mai?
E pure egli è il mio cor,
il mio sposo, il mio amor,
la mia speranza.

L'amo, ma egli è infedel,
spero, ma egli è crudel.
Morir mi lascerai?
Oh Dio! Manca il valor
e la costanza.
(Partono.)

SCENA 8

Bajazet e Andronicus

BAJAZET
9 Dov'è mia figlia, Andronicus?

ANDRONICO
Sul trono.

BAJAZET
Su quale trono?

ANDRONICO
Su quello del tuo nemico.

beloved bridegroom
will not be stolen from her by me.
(Exit.)

SCENE 7

Irene, Idaspe

IRENE
Asteria discloses great matters.

IDASPE
From which one can certainly deduce
that she has greater ones in mind.

IRENE
I rely on you to keep faith
with me, Idaspe.
I shall be well content if the monarch,
so badly served by reason or by beauty,
repaid me at least with gratitude today.

A bride, I am despised,
faithful, I am abused:
Heavens, whatever have I done?
And yet he is my heart's delight,
my bridegroom, my beloved,
the sum of all my hopes.

I love him, but he is unfaithful,
I hope, but he is cruel.
Shall I lie down and die?
Oh God! I am not brave,
not strong enough.
(Exeunt.)

SCENE 8

Bajazet, Andronicus

BAJAZET
Where is my daughter, Andronicus?

ANDRONICUS
On the throne.

BAJAZET
On what throne?

ANDRONICUS
Your enemy's.

BAJAZET
De Tamerlan ?

ANDRONICUS
Si seulement il n'en était pas ainsi.

BAJAZET
Ah, l'indigne !
Quand ? Comment ? Me voici trahi ! Parle !

ANDRONICUS
Je viens de la voir moi-même entrer dans le pavillon
du Tartare. Guidée par la vengeance ou l'ambition,
elle monte sur le trône.

BAJAZET
Et toi, amant lâche,
qui as pu, comme ennemi,
la faire monter
sur un trône autre que le sien,
tu n'as pas su lui faire obstacle ?

ANDRONICUS
Je le lui ai dit et crié, mais celle qui n'obéit pas
à un père n'écoute pas plus un amant méprisé.

BAJAZET
Partons, injuste ciel !
Je suis désespéré.
Je n'ai plus ni fille ni trône.
Je ne suis plus père, je ne suis plus Bajazet.

Où est ma fille ?
Où est mon trône ?
Je ne suis plus
ni père ni roi.
Le sort barbare
n'a plus de tourments,
le ciel tyrannique
d'éclairs, qui pourraient
m'être redoutables.

Ce destin contraire voit
qu'il ne peut me rendre
plus malheureux :
s'il me tue, il n'est pas cruel.
(*Ils sortent.*)

BAJAZET
Del Tamerlan?

ANDRONICO
Così non fosse.

BAJAZET
Ah! indegna.
E quando? E come? Ahi me tradito! Parla!

ANDRONICO
Testè la vidi io stesso entrar le tende
del Tartaro. La guidi
vendetta o ambizion, sale sul trono.

BAJAZET
E tu codardo amante,
che nemico potesti
farla scender dal suo, dal proprio soglio,
ad un altro non suo,
nolle sapesti attraversar la strada?

ANDRONICO
Dissi, gridai, ma chi non bada al padre
più non ascolta un vilipeso amante.

BAJAZET
Andiamo, ingiusto ciel!
Son disperato.
Io più figlia non ho, non ho più trono.
Non son più padre, più Bajazet non sono.

10 Dov'è la figlia?
Dov'è il mio trono?
Non son più padre,
più Re non sono.
La sorte barbara
non ha più affanno,
non ha più fulmine
il ciel tiranno,
ch'esser terribile possa per me.

Vede l'istesso nemico fato,
che non può farmi
più sventurato,
che se m'uccide, crudel non è.
(*Partono.*)

BAJAZET
Tamerlane's?

ANDRONICUS
I would it were not so.

BAJAZET
Ah! Unworthy girl!
When? How? Alas, I am betrayed! Tell me!

ANDRONICUS
I saw her myself just now enter the Tartar's tents.
Driven by vengeance or ambition,
she will ascend the throne.

BAJAZET
And you, cowardly lover,
who as our enemy
forced her from the throne that was hers by right,
could you not take steps to keep her from
mounting a throne that was not hers?

ANDRONICUS
I spoke, I scolded, but one who heeds not a father
will not listen to a despised lover.

BAJAZET
Let us follow her, injurious heavens!
I am desperate,
I no longer have a daughter, I have no throne.
I am no longer a father, I am Bajazet no more.

Where is my daughter?
Where is my throne?
I am a father no more,
no more a king.
Cruel fate
has no more sorrow,
the tyrannous sky no longer
has bolts of lightning
that could strike terror into me.

Inimical fate can see for itself
that it can make me
no more griefstricken,
for if it kill me, it is not cruel but kind.
(*Exeunt.*)

SCÈNE 9

Champ de bataille avec le trône sur lequel siègent Tamerlan et Asteria devant l'armée entière. Tamerlan, Asteria puis Bajazet, Andronicus et Irène

TAMERLAN

Asteria, nous sommes sur le trône :
mon trône ou ma couche sont-ils aussi détestables
que se les représentait Bajazet ? Qu'en dis-tu ?

ASTERIA

Non. (Pourquoi ma vengeance le rend-elle aimable ?)
J'ai abandonné toute colère,
seigneur : votre plaisir sera ma loi.

TAMERLAN

Au trône donc, ma belle.

ASTERIA

Si fait (mais pour y tuer un monstre).

BAJAZET

Où est Asteria ?

TAMERLAN

Et toi, où crois-tu que tu es, Bajazet ?

BAJAZET

Je viens arrêter ma fille.

TAMERLAN

Un prisonnier montre-t-il
tant d'audace ?

BAJAZET

Le sang des Ottomans
ne peut s'unir à celui d'un berger.

TAMERLAN

Silence !

IRÈNE

N'es-tu pas celle que ne mène au trône
ni le désir de régner ni un amour tiède ?
Celle qui n'entrave pas l'accès au trône ?
Et celle qui doit déplaire à Tamerlan ?

SCENA 9

Campo d'armi con trono, sopra il quale siedono Tamerlano e Asteria, a vista di tutto l'esercito. Tamerlano, Asteria, poi Bajazet, Andronicus e Irene

TAMERLANO

11 Asteria, siamo al soglio; è sì deforme
il mio trono o il mio letto,
qual lo fingeva Bajazet? Che dici?

ASTERIA

No (perché vago il fa la mia vendetta).
Già depresso ogni sdegno,
Signor, si fa la mia legge il piacer vostro.

TAMERLANO

Al soglio dunque, o bella.

ASTERIA

Al soglio, sì (ma per svenarvi un mostro).

BAJAZET

Dov'è Asteria?

TAMERLANO

E tu dove sei o Bajazette?

BAJAZET

Ad arrestar mia figlia.

TAMERLANO

Temerario cotanto
ardisci prigionier?

BAJAZET

Degli ottomani il sangue
non può accoppiarsi al sangue d'un pastore.

TAMERLANO

Olà: si taccia!

IRENE

Sei quella tu, cui non conduce al trono
o brama di regnar o molle affetto?
Quella che non ingombra ai sogli il passo?
e che deve spiacere al Tamerlano?

SCENE 9

A military camp with a throne on which Tamerlane and Asteria are seated in view of the whole army. Tamerlane and Asteria, later Bajazet, Andronicus and Irene

TAMERLANE

Asteria, these are the royal quarters. Is my throne
or my bed as monstrous
as Bajazet would have you believe? What do you say?

ASTERIA

No (for my plan of revenge makes them pleasing).
All enmity now put aside,
my lord, your pleasure has become my law.

TAMERLANE

To the royal quarters, then, fair lady.

ASTERIA

To the royal quarters, yes (but there to slay a
monster).

BAJAZET

Where is Asteria?

TAMERLANE

You here, Bajazet?

BAJAZET

I come to reclaim my daughter.

TAMERLANE

What audacity! How dare a prisoner
be so bold?

BAJAZET

The blood of the Ottoman sultans
shall not be coupled with that of a peasant.

TAMERLANE

Hold your tongue!

IRENE

You are she who was not attracted to the throne
by monarchical ambition or maudlin sentiment?
She who would not place obstacles in my way,
and who would prove displeasing to Tamerlane?

ASTERIA
(Ce reproche vient fort à propos.)

TAMERLAN
Encore cette effrontée ?
Mais où se trouve Irène ?

IRÈNE
Elle ne viendra jamais si ce trône
et cette couche ne sont pas dégagés.

TAMERLAN
Fais-en descendre Asteria
et j'embrasse Irène.

BAJAZET
Arrête-toi, femme, car je m'y emploie :
ma fille en descendra ou je ne suis plus son père.

Ecoute-moi, perfide, et toi, ennemi cruel,
laisse-moi parler : je te promets
que c'est le dernier jour que tu m'entends.
Asteria, je ne te considère plus comme ma fille.
Dis-moi : est-ce toi qui as juré
haine et vengeance à Tamerlan ?
Toi, la sœur d'Ortubule ?
Toi, la fille de Bajazet ?
Toi, de sang ottoman ?
Perfide, tu mens.
Voilà à quoi visait ta colère,
ainsi en était-il de ton cœur depuis le début !
Mais pourquoi n'as-tu pas
de ton ennemi amant
d'abord obtenu la mort de ton père
pour en avoir le mérite, une fois reine ?
Voici ma poitrine et ma tête, qu'attends-tu donc ?
Il te reste encore
ce dernier crime à accomplir.
Mais n'espère pas avoir jamais
la paix sur ce trône, une fois que je serai mort.
Ombre vagabonde, je hanterai tes nuits
et, père trahi, je serai ta honte.
Je ranimerai contre toi
les ombres malheureuses de ta mère et de ton frère
qui, peut-être, reposent dans ta haine
et dans la mienne, sûrement.
Barbare, un père désespéré
te demande la mort et te menace :
et tu n'éprouves ni pitié ni crainte ?
Allons mendier la mort ailleurs.

ASTERIA
(Il rimprovero ancor non esce invano.)

TAMERLANO
Ancor l'ardita qui?
Ma dov'è Irene?

IRENE
Irene non verrà giammai, se pria
sgombrato non rimira il trono e il letto.

TAMERLANO
Fa' che Asteria discenda,
e abbraccio Irene.

BAJAZET
Fermati, donna, che a pro m'impegno:
o scenderà mia figlia, o più non son padre.

Odi, perfida, e tu, fiero nemico
lasciami favellar, e ti prometto
l'ultimo giorno che mi ascolti è questo.
Asteria, che per figlia,
non ti ravviso più; dimmi: sei quella
che giurò al Tamerlan odio e vendetta?
Tu sorella d'Ortubule?
Tu figlia a Bajazet?
Tu del sangue ottoman?
Perfida, menti.
Ecco il fin dei tuoi sdegni,
ecco qual era sin d'allora il tuo cor,
ma perché pria
dal tuo nemico amante
non ottenesti al genitor la morte
per aver poi, tu reina, il merito?
Ecco il petto, ecco il capo, or via, che tardi?
Quest'ultimo ti resta
ancor tra i tuoi delitti.
Ma non sperar, me estinto,
pace mai su quel trono.
Spaventerò i tuoi sonni, ombra vagante
e sarò tuo rossor padre tradito.
Sveglierò contro te l'ombra infelici
della tua genitrice, e del germano,
che riposano forse
nell'odio tuo, nell'odio mio sicure.
Disumanata, un padre disperato
ti dimanda la morte, e ti minaccia,
e a pietade, o a timor ciò non ti muove?
Andiamo a mendicar la morte altrove.

ASTERIA
(Her reproof will not be disregarded.)

TAMERLANE
That brazen woman again?
But where is Irene?

IRENE
Irene will not appear until
she sees her throne and bed vacated.

TAMERLANE
Make Asteria renounce the throne,
and I shall embrace Irene.

BAJAZET
Stay, lady, I stand up on your behalf.
Either my daughter renounces the throne,
or I renounce my daughter.
Listen, perfidious one, and you, my bitter enemy,
let me speak; and I promise you
that this is the last day you shall hear me speak.
Asteria, whom as my daughter
I no longer recognise, tell me: are you she
who swore hatred and vengeance on Tamerlane?
Are you the sister of Ortubule?
Are you the daughter of Bajazet?
Are you of Ottoman blood?
Perfidious woman, you lie.
This is what you wanted,
I see you now for what you have always been.
But why did you not first
persuade your enemy lover
to put your father to death in order that you,
as queen, might be given the credit?
Here is my breast, here my head; why hesitate?
This is the last still remaining
undone among your crimes.
But do not expect that when I am dead
you will ever enjoy peace on the throne;
I shall frighten you in your sleep, a restless shade,
and your betrayed father will shame you.
I shall awaken to haunt you the unhappy shades
of your mother and your brother,
who are now, perhaps, resting
certain of your hostility and of mine.
Inhuman monster! Your desperate father
demands his death of you, and threatens you;
does this not move you to pity or to fear?
Then I shall go to beg my death elsewhere.

ASTERIA
Père, cesse.

TAMERLAN
Asteria est donc si faible
qu'elle s'émeut
au son de cris impuissants.

ASTERIA
Me voici descendue.

TAMERLAN
Lâche !

ASTERIA
Afin que chacun sache
pourquoi je suis montée sur ce trône
et pourquoi j'en suis redescendue,
regardez Asteria et toi, Tamerlan, plus que tout autre,
regarde-moi bien fixement dans les yeux.
(Elle montre un stylet.)
Voici ce qui était destiné à la première étreinte
et que la somptueuse Asteria apportait jusqu'à ta
couche.

TAMERLAN
Qu'Asteria et Bajazet
soient entourés de mille soldats.
Ma juste vengeance tombera sur leur tête.
Et je châtierai
par des centaines de morts
la trahison du père et de la fille.

ANDRONICUS
Je me sens mourir en ce destin si hostile.

Quatuor

IRÈNE
Oui, cruel ! Voici l'amour
d'un cœur tyrannique et injuste.

BAJAZET
Monstre indigne,
desespéré et sans foi.

ASTERIA
La mort à mon père, ô dieu !
Pourquoi une sentence si barbare ?

ASTERIA
Padre, ferma.

TAMERLANO
Si fiacca è Asteria dunque,
che di gridi impotenti
al suon si scuota.

ASTERIA
Eccomi scesa.

TAMERLANO
Ah vile!

ASTERIA
Or perché sappia ognuno
quale al soglio n'andai,
qual ne ritorno,
guardisi Asteria, e più di tutti fissa,
fissa in me gli occhi, o Tamerlano, e mira.
(mostra uno stilo)
Quest'era il primo destinato amplesso
che portava fastosa Asteria al letto.

TAMERLANO
Siano di mille armati
Asteria e Bajazet posti in difesa;
piomberà sui lor capi
la giusta mia vendetta.
E punirò con cento morti e cento
nel padre e nella figlia il tradimento.

ANDRONICO
In sì fiero destin morir mi sento.

Quartetto

IRENE
12 Sì crudel! questo è l'amore
d'un tiranno iniquo cuore.

BAJAZET
Mostro indegno,
disperato senza fè.

ASTERIA
Morte al padre, oh Dio! perché
così barbara sentenza?

ASTERIA
Father, stop!

TAMERLANE
So Asteria is so weak
that impotent complaints
unnerve her.

ASTERIA
See, I have renounced the throne.

TAMERLANE
Despicable!

ASTERIA
Now that everyone may know
why I accepted the throne,
and why I now renounce it,
let them look at Asteria, and more than all the rest,
you, Tamerlane, look into my eyes and see.
(holding up a dagger)
This was destined to be the first embrace
that beauteous Asteria bore to your bed.

TAMERLANE
Set a thousand armed men
to guard Asteria and Bajazet.
Upon their heads
my just vengeance shall fall.
And I shall punish with a hundred deaths and more
the treachery of father and daughter.

ANDRONICUS
A fate so cruel wounds me to the death.

Quartet

IRENE
Cruel! this is how love
appears in a tyrant's wicked heart.

BAJAZET
Vile monster,
desperate, pitiless, faithless.

ASTERIA
Oh God, my father to die?
Why so brutal a sentence!

TAMERLAN
Il n'est pas digne de clémence.

IRÈNE
Tant de faste.

BAJAZET
Tant d'orgueil.

TAMERLAN
Attends la mort.

BAJAZET
Et je veux la mort.

ASTERIA
Dieux, secourez-nous. Ciel, pitié !

IRÈNE
Non, il ne connaît pas la pitié.

BAJAZET
Je ne veux pas de sa pitié.

TAMERLAN
Non, il ne mérite pas la pitié.

ASTERIA
C'est trop de cruauté.

IRÈNE, BAJAZET
La rigueur et la cruauté...

ASTERIA
La rigueur et la cruauté...

TAMERLAN
Ta cruauté barbare...

IRÈNE, BAJAZET
de ton cœur...

ASTERIA
de mon sort...

TAMERLAN
avec ta mort...

IRÈNE, TAMERLAN
enfin satisfera !

TAMERLANO
Non è degno di clemenza.

IRENE
Tanto fasto.

BAJAZET
Tanto orgoglio.

TAMERLANO
Morte attendi.

BAJAZET
E morte io voglio.

ASTERIA
Numi, aita, oh Dio! pietà.

IRENE
No, non sa che sia pietà.

BAJAZET
Io non voglio sua pietà.

TAMERLANO
No, non merita pietà.

ASTERIA
Questa è troppa crudeltà.

IRENE, BAJAZET
Il rigore e la fierezza...

ASTERIA
Il rigore e la fierezza...

TAMERLANO
La tua barbara fierezza...

IRENE, BAJAZET
del tuo cor...

ASTERIA
della mia sorte...

TAMERLANO
con la tua morte...

IRENE, TAMERLANO
pur alfin appagherà!

TAMERLANE
He deserves no clemency.

IRENE
How high handed!

BAJAZET
How tyrannical!

TAMERLANE
Expect to die.

BAJAZET
I long for death.

ASTERIA
Heaven help him! Oh God, have mercy!

IRENE
No, he does not know the meaning of mercy.

BAJAZET
I do not want his mercy.

TAMERLANE
No, he deserves no mercy.

ASTERIA
This is too barbaric.

IRENE, BAJAZET
The severity and cruelty...

ASTERIA
The severity and cruelty...

TAMERLANE
Your barbarous cruelty...

IRENE, BAJAZET
of your heart...

ASTERIA
of my fate...

TAMERLANE
with your death...

IRENE, TAMERLANE
will finally be resolved!

ASTERIA
ma mort satisfera !

BAJAZET
notre mort satisfera !

ACTE III

SCÈNE 1

*Jardin sur les rives de l'Euphrate.
Bajazet, Asteria*

BAJAZET
Ma fille, nous sommes coupables :
moi, d'avoir bafoué sa haine,
et toi, d'avoir méprisé son amour.
Notre ennemi voudra se venger de l'un
et apaiser l'autre. Regarde ce poison :
c'est le seul reste de tous mes trésors.
Je t'en donne et, afin que tu l'utilises hardiment,
je te livre en partage mon cœur intrépide.

ASTERIA
Don très cher, qui me vient de mon père, je te baise.
Mais votre mort, ô mon père,
dans l'angoisse des malheurs,
ne sert à rien d'autre
qu'à rendre la mienne funeste.

BAJAZET
Ma fille, au premier outrage de Tamerlan,
bois-le et meurs.
Et je précéderai ou suivrai ton destin
au premier signe funeste.

ASTERIA
Père, je me soumets à ta volonté.

BAJAZET
Il me semble voir, maintenant que
du sang noble et innocent
va couler au fond du Styx,
rouler les flots impétueux et rapides
qui emportent, horrifiés par cette cruauté,
digues et rives.

En voyant des objets si injustement damnés,
les flots deviennent furieux, enflent,
et bouillonnent de haine et de courroux.
Ils voudraient bien engloutir

ASTERIA
la mia morte appagherà!

BAJAZET
nostra morte appagherà!

ATTO TERZO

SCENA 1

*Giardino alle rive del fiume Eufrate.
Bajazet e Asteria*

BAJAZET
13 Figlia, siam rei; io di schernito sdegno,
tu d'amore sprezzato.
Vorrà il nostro nemico
vendicarsi dell'uno e placar l'altro.
Vedi, quest'è veleno,
dei mie' vasti tesori unico avanzo.
Te ne fo parte, e perché l'usi ardita
il mio intrepido cor teco divido.

ASTERIA
Dono gradito e caro,
s'esci di mano al genitor, ti bacio.
Ma nei temuti mali
la vostra morte o genitor, non serve
a nulla più che a far la mia funesta.

BAJAZET
Tu, figlia, al primo insulto
che tenta il Tamerlan, lo bevi e muori.
E me vedrai al primo infausto avviso
precedere o seguir il tuo destino.

ASTERIA
Padre, al tuo gran voler la fronte inchino.

BAJAZET
14 Veder parmi, or che nel fondo
giù precipiti di Stige,
sangue illustre ed innocente,
gonfie andar le rapid'onde
abbattendo argini e sponde
all'orror di crudeltà.

Nel mirar sì ingiuste merci
già s'infuria e l'onda estolle
e di sdegno e d'ira bolle.
Assorbir bensì vorria

ASTERIA
by my death shall be resolved!

BAJAZET
by our deaths shall be resolved!

ACT THREE

SCENE 1

*Garden on the banks of the River Euphrates.
Bajazet, Asteria*

BAJAZET
My daughter, we are both guilty:
I of mocking his anger, you of despising his love.
Our enemy will want to avenge himself
on the one and appease the other.
See, this contains poison;
it is all I have left of my vast treasure.
I will share it with you, and for the courage to use it,
I will give you a share of my fearless heart.

ASTERIA
Welcome gift and dear,
coming from my father's hand, I kiss you.
But in the coming woes,
your death, my father, would only serve
to make my own more dismal.

BAJAZET
My daughter, at the first act of violence
Tamerlane attempts, drink it and die.
And you will see me when his cruelty begins,
go before or follow you to death.

ASTERIA
Father, I bow to your august wishes.

BAJAZET
I seem to see, as you descend
towards the underworld,
you, of illustrious birth and innocent,
the fast-flowing waters of the Styx
becoming swollen, beating upon their banks,
horrified by such savagery.

Seeing their services so unjustly used,
they are enraged, the waters rise
and seethe with anger and contempt.
How much more willingly would they

et rester avec qui est
ennemi de la pitié.
(*Il sort.*)

SCÈNE 2

Tamerlan, Andronicus; Asteria à part

TAMERLAN
Andronicus, mon amour
est renforcé par la haine d'Asteria.

ANDRONICUS
(Funeste préambule.)

TAMERLAN
Dis-lui que mon trône est encore vide
et que je lui pardonne, si elle s'apaise.

ANDRONICUS
(Andronicus, courage.)
Qu'Asteria s'apaise, mais que ce soit pour moi.

ASTERIA
(Voyez cet audacieux.)

ANDRONICUS
Asteria...

ASTERIA
Silence, infâme.

ANDRONICUS
Ne me condamnez donc pas
avant de m'entendre : il est temps
qu'Andronicus vous parle en amant.
J'ai sollicité noces et amour
en faveur de Tamerlan
mais cette requête est mon remords.
Vous l'avez punie par votre accord fatal,
et n'avez pas voulu m'épargner ce grand coup.
Maintenant vous me haïssez et je clame
que je suis le rival de Tamerlan et que je vous aime.

TAMERLAN
Perfide, ton amour réalise ce que ma haine
a vainement tenté jusqu'à présent.

ASTERIA
Mon amant me défendra.

e star seco in compagnia
chi nemico è di pietà.
(*Parte.*)

SCENA 2

Tamerlano, Andronico; Asteria in disparte

TAMERLANO
15 Andronico, il mio amore
dallo sdegno d'Asteria acquista lena.

ANDRONICO
(Principio infausto.)

TAMERLANO
Dille che il mio trono ancora è vuoto,
che infin s'ella si placa, io le perdono.

ANDRONICO
(Andronico, coraggio.)
Si plachi Asteria, ma per me si plachi.

ASTERIA
(Vedi l'ardito!)

ANDRONICO
Asteria...

ASTERIA
Iniquo taci.

ANDRONICO
Deh non mi condannate
pria d'udirmi; è tempo
che Andronico con voi parli d'amante.
Chiesi e pregai
a pro del Tamerlan nozze ed affetti
ma questa mia richiesta è mio rimorso.
Voi la puniste col fatal consenso,
né del gran colpo me voleste a parte.
Ora io son dell'odio vostro, e dico
che son rival del Tamerlano, e v'amo.

TAMERLANO
Perfida, il tuo amor fa ciò che invano
sino ad ora tentò tutto il mio sdegno.

ASTERIA
Ho il mio amante in difesa.

absorb and fraternise
with those who are inimical to pity.
(*Exit.*)

SCENE 2

Tamerlane, Andronicus; Asteria aside

TAMERLANE
Andronicus, my love for Asteria
has been inflamed by her contempt.

ANDRONICUS
(An inauspicious beginning.)

TAMERLANE
Tell her that my throne is still vacant,
that if she abates her anger, I will forgive her.

ANDRONICUS
(Be strong, Andronicus.)
I hope Asteria will calm down, but for my sake.

ASTERIA
(Reckless fool!)

ANDRONICUS
Asteria...

ASTERIA
Wicked man, don't speak to me.

ANDRONICUS
I beg you, do not condemn me
unheard. The time has come
for Andronicus to speak as a lover.
I asked on behalf of Tamerlane
for your hand in marriage, your love,
but this request is now cause for remorse.
You punished it by your ill-fated consent,
without informing me of your decision.
Now must I endure your hate, yet tell you
that I am Tamerlane's rival, and I love you.

TAMERLANE
Perfidious woman, your love has done
what all my anger has so far failed to do.

ASTERIA
My lover will defend me.

TAMERLAN
Nous allons le voir.
Que l'on coupe la tête de Bajazet
et qu'Asteria soit donnée au plus vil des esclaves.

ASTERIA
Donc, une jeune fille de sang royal...

TAMERLAN
Ne réplique pas, ou bien je hâte la sentence.

SCÈNE 3
Bajazet et les précédents

BAJAZET
Comment, toi, Asteria, aux pieds de Tamerlan ?
Relève-toi : on ne doit pas voir
ma fille prostrée devant mon ennemi.

TAMERLAN
Bajazet, ma colère n'a plus de frein.
Sache que tu n'es plus mon seul ennemi.
Que l'on amène Bajazet
et Asteria à ma table.
Qu'Andronicus les accompagne
et contemple sa honte en Asteria.
Si cela lui convient ainsi,
qu'il revienne à son amour.

Traître barbare
dépourvu d'amour, de foi,
crains ma fureur,
tu me refuses l'amour ?
Non, tu ne dois pas triompher,
je serai tel que toi,
un infâme tyran.
Haine, fureur et rage,
je les nourris en mon cœur pour toi seul,
en réponse à ton mensonge.
(*Tamerlan, Bajazet, Asteria sortent.*)

SCÈNE 4
Andronicus

ANDRONICUS
Je cesse de régner
puisque je ne puis aimer.
Une âme constante
est plutôt heureuse.
Seul celui qui possède le cœur d'Asteria peut régner
et ne voit nul autre trésor à part elle.

TAMERLANO
Or lo vedremo.
Troncasì il capo a Bajazet
e Asteria allo schiavo piú vil sia sposa.

ASTERIA
Dunque, real donzella...

TAMERLANO
Non favellar, o la sentenza affretto.

SCENA 3
Bajazet e detti

BAJAZET
Come, Asteria, tu a piè di Tamerlano?
Sorgi; non s'ha da veder prostrata
davanti al suo nemico una mia figlia.

TAMERLANO
Bajazet, l'ira mia non ha piú freno.
Sappi che non piú solo
sei mio nemico.
Bajazet ed Asteria
sian trascinati alle mie mense.
Seco venga Andronico e miri
in Asteria i suoi scorni;
se poi tal piace, all'amor suo ritorni.

16 Barbaro traditor
privo d'amor, di spe,
temi del mio furor,
amor tu nieghi a me?
No, trionfar non dei,
sarò sì qual tu sei,
empio tiranno.
Odio, furor, velen,
per te sol nutro in sen,
premio al tuo inganno.
(*Partono tutti senza Andronico.*)

SCENA 4
Andronico

ANDRONICUS
17 Lascero di regnare
già che di amar non posso.
Un'anima costante
abbastanza è felice.
Regna sol chi d'Asteria il cor possiede
e fuor d'Asteria altro tesor non vede.

TAMERLANE
We'll see about that.
Let Bajazet's head be cut off,
and Asteria married to the basest slave.

ASTERIA
So, a royal lady...

TAMERLANE
Do not argue, or I will hasten the sentence.

SCENE 3
Bajazet and the above

BAJAZET
What, Asteria, kneeling to Tamerlane?
Arise! No daughter of mine should ever
be seen prostrated before the enemy.

TAMERLANE
Bajazet, my wrath now knows no bounds.
Be informed that you are no longer
my only enemy.
Drag Bajazet and Asteria
to my dining hall.
Andronicus is to come as well and watch
Asteria's humiliation;
if he enjoys that, may he love her still.

Villainous traitor
lacking love or hope,
beware my anger.
You would deny me love?
You will not get the better of me:
I shall become what you are,
a wicked tyrant.
Only hate, fury and poison
boil in my breast for you,
the reward for your deception.
(*Exeunt Tamerlane, Bajazet and Asteria.*)

SCENE 4
Andronicus

ANDRONICUS
I shall forsake my throne
since I cannot forsake my love.
Steadfastness brings
happiness enough.
Only he can rule who has Asteria's heart
and regards her as his sole treasure.

Souvent se cache un serpent venimeux
parmi les belles roses
du doux pré verdoyant,
et le passant tente vainement
de lui échapper.

Moi non plus, je ne puis fuir
amour et pitié,
fureur et cruauté.
Et pourtant, ma bien-aimée,
je suis bien aise d'abandonner
les splendeurs du trône pour t'adorer.
(*Il sort.*)

SCÈNE 5

Salle apprêtée pour le banquet de Tamerlan. Toute l'armée est présente autour. Tamerlan, Bajazet, Andronicus puis Irène

TAMERLAN

Te voici, Bajazet, sorti de l'étroite prison
où ma fureur t'avait reclus,
devant le faste de ma table.
Que vienne Asteria,
elle qui attend son destin
de son vainqueur offensé.

SCÈNE 6

Asteria et les précédents

ASTERIA

Me voici : que me veut-on ?

TAMERLAN

Vite, donnez une coupe à Asteria,
et que l'unique héritière de l'orgueilleux ottoman
s'agenouille devant son seigneur
en cette basse besogne.
(*Tamerlan va s'asseoir à la table*)

ANDRONICUS

Tyran.

BAJAZET

Téméraire !

18 Spesso tra vaghe rose
di verde e molle prato
angue crudel s'ascose
e il passaggier da quello
invan tentò scampar.

Tal'io fuggir non posso
l'amore e la pietà,
furore e crudeltà.
E pur contento io sono
lasciar grandezza e trono,
cara, per te adorar.
(*Parte.*)

SCENA 5

Sala preparata per la mensa di Tamerlano. All'intorno tutto l'esercito. Tamerlano, Bajazet, Andronico, poi Irene

TAMERLANO

19 Eccoti, Bajazette,
dell'angusto ritiro
in cui t'avea già l'ira mia ristretto,
innanzi allo splendor delle mie mense.
Ne venga Asteria, già attenda
dal vincitor offeso il suo destino.

SCENA 6

Asteria e detti

ASTERIA

Eccomi; che si chiede?

TAMERLANO

Tosto ad Asteria un nappo,
e al basso impiego
davanti al suo signor pieghi il ginocchio
dell'orgoglio ottoman l'unica erede.
(*Il Tamerlano va a sedere alla mensa.*)

ANDRONICO

Ingiusto.

BAJAZET

Temerario!

Often among pretty flowers
in the verdant meadow,
a poisonous snake lies hidden,
and one who passes through
tries to escape in vain.

Similarly I cannot escape
from love and pity,
anger and cruelty.
And yet I am content
to leave grandeur and the throne,
dearest, for love of you.
(*Exit.*)

SCENE 5

Hall prepared for Tamerlane's feast. The entire guard ranged around. Tamerlane, Bajazet, Andronicus, later Irene

TAMERLANE

You have been brought here, Bajazet,
from the narrow cell
where, having angered me, you were confined,
to stand before the splendour of my table.
Now summon Asteria; let her hear
her fate from the insulted conqueror.

SCENE 6

Asteria and the above

ASTERIA

I am here. What is required of me?

TAMERLANE

Give Asteria a wine-cup,
and in performance of this lowly service,
let her bend the knee before her lord,
she the sole heir of the proud Ottoman.
(*Tamerlane seats himself at the table.*)

ANDRONICUS

This is wrong.

BAJAZET

Outrageous!

ASTERIA
(Dieux qui avez inspiré ce coup à mon cœur,
guidez-moi.) Je suis prête.
(*Elle prend la coupe*)

BAJAZET
A quoi pense Asteria ?

ANDRONICUS
Que résout-elle ?

*(Asteria jette le poison que lui avait donné Bajazet dans
la coupe qu'elle doit préparer pour Tamerlan. Irène le
voit et s'approche de la table de Tamerlan.)*

ASTERIA
Bois, orgueilleux, bois,
et étanche ton immense soif d'ambition
en cette coupe que te tend Asteria.

SCÈNE 7
Irène et les précédents

IRÈNE
Arrête-toi, Tamerlan.

TAMERLAN
Encore cette téméraire ? Et quoi ?
Qui t'a permis tant d'audace ?

IRÈNE
Irène. Sache que cette coupe
renferme ta mort. Sache qu'Asteria y a versé
imprudemment un don
qui est sûrement du poison
s'il vient de sa main.
Sache que parle Irène et qu'Irène, c'est moi.

TAMERLAN
Toi, Irène ?
(*à Asteria*) Et toi, tant de hardiesse ?

BAJAZET
Hélas ! Ma fille a perdu son moyen
de vengeance et de défense.

TAMERLAN
Assieds-toi, Irène, et toi, parjure,
que la pâleur rend coupable, qu'as-tu à dire ?

ASTERIA
(Numi che al cor voi m'ispirate il colpo,
voi lo guidate.) Eccomi pronta all'opra.
(*Prende la tazza.*)

BAJAZET
Che pensa Asteria?

ANDRONICO
Che risolve?

*(Asteria getta il veleno che gli aveva dato Bajazet, nella
tazza che deve apprestare al Tamerlano, il che è veduto
da Irene. Irene s'accosta alla tavola del Tamerlano.)*

ASTERIA
Bevi, superbo, bevi,
e in questo nappo che ti porge Asteria
d'ambizion l'immensa sete estingui.

SCENA 7
Irene e detti

IRENE
Tamerlan, ferma il sorso.

TAMERLANO
Ancora qui la temeraria? E come?
Chi ti concesse tanto ardire?

IRENE
Irene.
Sappi ch'entro quel nappo
sta la morte tua. Sappi che Asteria
vi infuse incauta un dono
che se vien da sua man certo è veleno.
Sappi che parla Irene, e Irene io sono.

TAMERLANO
Tu Irene?
(*ad Asteria*) E tu sì audace?

BAJAZET
Ahi! che mia figlia
perduta ha la vendetta e la difesa.

TAMERLANO
Siedi Irene, e tu iniqua
il cui pallor già fece rea, che dici?

ASTERIA
(Gods who inspired me to this deed,
guide my hand.) I am ready.
(*She accepts the cup.*)

BAJAZET
What is Asteria planning?

ANDRONICUS
Upon what has she resolved?

*(Asteria pours the poison given her by Bajazet into the
cup she will hand to Tamerlane. Irene notices this and
approaches Tamerlane at the table.)*

ASTERIA
Drink, mighty one, drink!
And in this cup Asteria proffers you
slake the limitless thirst of your ambition.

SCENE 7
Irene and the above

IRENE
Tamerlane, do not drink.

TAMERLANE
This brazen woman again? How comes she here?
Who gave you leave to be so daring?

IRENE
Irene.
I tell you that that cup
contains your death. I tell you that Asteria
has imprudently instilled a gift
that, coming from her, is surely poison.
I tell you that Irene speaks, and I am Irene.

TAMERLANE
You are Irene?
(*to Asteria*) And you dare do this?

BAJAZET
Alas, my daughter's revenge has failed,
and she has lost her protection.

TAMERLANE
Be seated, Irene. And you, wicked woman
whose pallor declares your guilt, what say you?

ASTERIA

Bois, Tamerlan, un piètre soupçon
ne doit pas retenir une lèvre royale.

TAMERLAN

Non, car tu es désespérée : ton père ou ton amant
doivent d'abord me rassurer.
Fais que l'un ou l'autre y goûte, et je boirai.

ASTERIA

(Cruelle loi ! Que résous-tu, Asteria ?)
A ton humiliation je bois, et je bois ma mort.
(*Andronicus ôte le poison des mains d'Asteria*)

ANDRONICUS

Folle, que fais-tu ?

BAJAZET

(Amant imprudent.)

ASTERIA

Insensé, que prétends-tu ?
Tu m'arraches à la mort et me rends à la tyrannie.
(*Elle sort furieuse.*)

TAMERLAN

Soldats, suivez-la.
Suivez le barbare
au sérail des esclaves.
Une fois Asteria ici,
qu'elle soit donnée, devant lui,
comme proie à la foule servile.

BAJAZET

Et vous le souffrirez, dieux ?
Je vous la confie puisqu'il me reste le moyen
funeste de me soustraire à lui.

Je viendrai, cruel barbare,
je viendrai pour te combattre
et, entouré de mille Furies,
te lacérer le cœur.
(*Il sort.*)

SCÈNE 8

Bajazet sort et les autres restent

IRÈNE

Seigneur, qu'en est-il d'Irène
au milieu de tous ces troubles ?

ASTERIA

Bevi Tamerlano, vano sospetto
non dee fermar di regio labbro i sorsi.

TAMERLANO

No, che sei disperata; o padre o amante
me n'assicuri pria.
Fa che l'assaggi l'uno, o l'altro, e bevo.

ASTERIA

(Legge crudel! Che si risolve Asteria?)
Bevo a tuo dispetto e la mia morte bevo.
(*Andronico getta di mano il veleno ad Asteria.*)

ANDRONICO

Sconsigliata, che tenti?

BAJAZET

(Incauto amante.)

ASTERIA

Ah, stolto, e che pretendi?
Mi togli a morte e a tirannia mi rendi.
(*Parte furiosa.*)

TAMERLANO

Seguitela o soldati.
Si segui il fiero
al serraglio de' schiavi.
Ivi a momenti
condotta Asteria, lui presente, sia
alla turba servil concessa in preda.

BAJAZET

E il soffrirete, o numi?
La raccomando a voi, poiché a me resta
onde togliermi a lui la via funesta.

20 Verrò crudel, spietato,
verrò per farti guerra
con mille furie a lato
a lacerarti il cuor.
(*Parte.*)

SCENA 8

Parte Bajazet e restano i detti

IRENE

21 Signor, fra tante cure
che fia d'Irene?

ASTERIA

Drink, Tamerlane. Foolish doubts
must not inhibit royal lips from drinking.

TAMERLANE

No, for you are desperate. Your father
or your lover must first convince me.
Let one of them taste it, then I'll drink.

ASTERIA

(Cruel command! What can Asteria do?)
I drink to your humiliation and drink my death.
(*Andronicus dashes the cup from Asteria's hand.*)

ANDRONICUS

Rash woman, what are you doing?

BAJAZET

(Imprudent lover.)

ASTERIA

Ah, fool, what are you doing? You have snatched
me from death and delivered me to slavery.
(*She rushes out furiously.*)

TAMERLANE

Follow her, guards.
Take her proud lover
to the slave quarters.
Take Asteria there
as soon as possible, and in his presence
let the menial mob do what they will with her.

BAJAZET

And will you allow this, ye gods?
I commend her to you, for my dismal task
is now to free myself forever from his hands.

I shall come, cruel, pitiless,
I shall come to attack you
with a thousand Furies at my side,
and tear out your heart.
(*Exit.*)

SCENE 8

Bajazet leaves, the others remain

IRENE

My lord, amidst all these disturbances,
what is to become of Irene?

TAMERLAN

Irène sera mon épouse.
Finalement, Tamerlan maintient sa parole,
et puisqu'Asteria lui déplâit,
il embrasse Irène.

IRÈNE

J'oublie les offenses passées
et mon beau sort hardi sera
de donner à mon seigneur et le trône et la vie.

Je suis une tourterelle
sur la verte rive qui,
assoiffée,
ne sait apaiser
dans l'onde claire
son ardeur enflammée.

L'amour me procure
un sort si bon
que ce cœur
n'a pas de place
pour un si grand bien.

SCÈNE 9

Idaspe et les précédents

IDASPE

Seigneur,
Bajazet a bu le poison.
Il lutte à présent contre la mort.

TAMERLAN

Bajazet ?

IDASPE

Ses geôliers viennent à peine de
s'apercevoir qu'il était près de la mort.

TAMERLAN

J'en éprouve de la pitié bien que mon ennemi fût
hardi.
Andronicus, je vous rends
mon amitié avec ces nouvelles victoires.

ANDRONICUS

Mais... si vous me refusez Asteria.

TAMERLAN

Vous demandez Asteria en vain ;
elle est deux fois coupable

TAMERLANO

Irene sarà mia sposa.
Infin il Tamerlan la fè mantiene,
e se gli spiace Asteria,
abbraccia Irene.

IRENE

Oblio le andate offese,
e mi sarà la bella sorte ardata
di dare al mio signore e trono e vita.

22 Son tortorella

su verde sponda,
che sitibonda
l'acceso ardore
nell'onda chiara
temprar non sa.

Sorte sì bella
mi dona amore,
che questo core
per sì gran bene
luogo non ha.

SCENA 9

Idaspe e detti

IDASPE

23 Signore, Bajazette
ha bevuto il veleno.
Or lotta con la morte.

TAMERLANO

Bajazette?

IDASPE

Se n'avvidero appena i suoi custodi,
che l'infelice era vicino a morte.

TAMERLANO

N'ho pietà, benché audace fosse il nemico.
Andronico, vi rendo
con le nuove vittorie l'amistade.

ANDRONICO

Ma... se mi negate Asteria...

TAMERLANO

Invan chiedete; Asteria
due volte è rea, e del grand'odio

TAMERLANE

Irene shall be my bride.
At last Tamerlane will honour his word,
and since Asteria has displeased him,
will embrace Irene.

IRENE

I shall forget past insults,
and my happy destiny will be
to bestow both throne and life upon my lord.

I am a dove
upon a grassy bank
who, inflamed by passion,
cannot cool
her ardour
in the clear water.

So joyful a prospect
is opened up by love
that my heart
cannot contain
such happiness.

SCENE 9

Idaspe and the above

IDASPE

My lord, Bajazet
has taken poison.
He is now fighting for his life.

TAMERLANE

Bajazet?

IDASPE

His guards have just advised me
that he was close to death.

TAMERLANE

I'm sorry, although he was an audacious enemy.
Andronicus, I offer you
with the new conquests my friendship.

ANDRONICUS

But... if you deny me Asteria...

TAMERLANE

You ask in vain; Asteria
is guilty twice over: both of great hate for me

et hérite de ma grande haine pour Bajazet
si celui-ci est mort.

SCÈNE 10

Asteria et les précédents

ASTERIA

Oui, il est mort, tyran,
je l'ai vu moi-même.
Il est mort. Mais la haine
que le sang ottoman doit à son ennemi
n'est pas encore mort avec lui.
J'ai son héritage.
Mon père me l'a confié d'un regard ;
je sais garder en moi le peu
qu'il reste de son grand cœur.
Je suis le dernier rempart de sa colère :
rassemble contre moi toute ta haine
comme je rassemble contre toi, en moi seule,
toutes les rancœurs et les haines de mon sang.
Regarde-moi, je suis celle
qui par deux fois a déjà tenté de te tuer
et je suis coupable,
parce que je ne l'ai pas accompli.
Si mes forfaits ne suffisaient pas
pour une nouvelle mort, rends-moi au moins
celle que projeta ma vengeance.
Rends-la moi, cruel,
et envoie-moi auprès de mon père
pour que mon ombre apaise son courroux.

Tue-moi, assassine-moi, abats-moi, détruis-moi.
Coups, mort, massacre, guerre,
je les rencontrerai toujours dans la vie.

Et toi, père, repose en moi :
je volerai bientôt
derrière ton ombre généreuse.

SCÈNE DERNIÈRE

Asteria sort et les précédents restent

ANDRONICUS (*à un soldat*)
Va, suis-la prudemment et défends-la.

IRÈNE

Seigneur, que votre grand cœur
ait pitié d'une infortunée.

ANDRONICUS
Pitié.

e erede di Bajazet,
se Bajazet è morto.

SCENA 10

Asteria e detti

ASTERIA

24 È morto sì, tiranno,
io stessa il vidi.
È morto, ma con lui non è anche morto
l'odio che al suo nemico
deve il sangue ottoman.
Io son l'erede.
Raccomandolo con un guardo il padre;
e quel poco che resta
del suo gran core in me, so custodirlo.
Io son l'unico avanzo dell'ira sua:
raccogli in me tutti i tuoi sdegni
com'io raccolgo contro te, in me sola,
tutti del sangue mio gli sprezzati e gli odi.
Mirami, quella son,
che già due volte
tentò darti la morte,
e sono rea, perché non l'ho eseguita.
Se non furo le mie colpe bastanti
per una nuova morte, almeno quella
rendimi che gettò la mia vendetta.
Rendimela, crudele,
e al genitor mi invia
a placar l'ira sua con l'ombra mia.

25 Svena, uccidi, abbatti, atterra.
Piaghe, morte, strage, guerra
sempre in vita incontrerò.

E tu, padre, in me riposa;
dietro all'ombra generosa
a momenti volerò.

SCENA ULTIMA

Parte Asteria e restano i detti

ANDRONICO (*a un soldato*)
26 Deh, tu cauto la siegui e la difendi.

IRENE

Signor, d'un infelice,
abbia un gran cor pietade.

ANDRONICO
Abbia mercede.

and for being Bajazet's heir,
if Bajazet be dead.

SCENE 10

Asteria and the above

ASTERIA

He is indeed dead, you tyrant,
I saw him myself;
he is dead, but not so
the hate the Ottomans bear in duty
towards his enemy.
I am his heir.
My father attested this with a meaningful look.
And that small portion that remains
of his great heart in me, I know how to guard,
I am the only residue of his wrath;
all his injuries meet in me,
as in me alone are met all the contempt
and hate my people hold for you.
Look at me, I am she
who twice already
has tried to kill you,
and my guilt is that I failed.
If my offence is not enough to justify
another death, at least return
the means of my failed attempt.
Return it, monster,
and send me to my father
that my shade may appease his anger.

Stab me, kill me, beat me, fell me.
Wounds, death, massacres and war
shall I suffer throughout my life.

Father, rely on me:
very soon I shall be following
your gallant shade.

FINAL SCENE

Asteria leaves; the others remain

ANDRONICUS (*to a soldier*)
I pray you, follow her discreetly and protect her.

IRENE

My lord, of your generosity,
take pity on an unhappy woman.

ANDRONICUS
Be merciful.

TAMERLAN

Vous avez gagné, et ce qui m'a le plus vaincu, mes amis,

c'est sa douleur extrême.

La mort de Bajazet m'a déjà apaisé.

Je vous la rends.

Recevez de ma main trône et amante,

et nous commencerons aujourd'hui,

par ma haine assouvie et l'amitié retrouvée,

à régner heureux.

TOUS

Que la paix, couronnée de lys et de roses,
revienne avec l'amour.

Et qu'entre mille flammes d'amour

le flambeau de la haine perde de son intensité.

Fin

Traduction française

© Marina Bettineschi, 2004

TAMERLANO

Avete vinto, e più m'ha vinto, o amici,
il suo estremo dolor.

Già m'ha placato

di Bajazet la morte.

A voi, la rendo.

Abbate di mia man trono ed amata,

così l'odio placato e resi amici,

cominceremo oggi a regnar felici.

TUTTI

27 Coronata di gigli e rose
con l'amore ritorni la pace.

E fra mille facelle amorose

perda i lampi dell'odio la face.

Fine del dramma

TAMERLANE

You have won, and more than by you,
my friends, I have been won over

by the intensity of her grief.

Bajazet's death has already mollified me.

I give her to you.

Receive from me the throne and your beloved,

so that, hate dispelled and rendered friends,

we can start to reign in happiness today.

ALL

Crowned with lilies and roses

may peace return with love;

and may the lightning-flash of hate

be lost among a thousand amorous flames.

Finis

English translation

© Avril Bardoni, 2004