

BERENICE, CHE FAI ?

HAYDN | MOZART | JC BACH | MARTINEZ | MAZZONI | HASSE

LEA DESANDRE

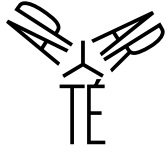
NATALIE PÉREZ

CHANTAL SANTON-JEFFERY

OPERA FUOCO

DAVID STERN





Enregistré par Little Tribeca à l'Hôtel de L'Industrie à Paris du 6 au 13 février 2017.

Direction artistique : Florent Ollivier

Prise de son : Florent Ollivier assisté de Charles-Alexandre Englebert et Arthur Delzescaux

Montage et mixage : Florent Ollivier

Production exécutive : Little Tribeca et Opera Fuoco

Photos © Ledroit-Perrin (Lea Desandre et Natalie Pérez) © C. H. Jeffery (Chantal Santon-Jeffery)

Traductions anglaise et française © Dennis Collins

Design © 440.media

Opera Fuoco remercie Stephen Roe d'avoir attiré son attention sur l'air de Johann Christian Bach *Confusa, smarrita* et à Paul Corneilson du Packard Humanities Institute pour l'édition de la partition. La Compagnie remercie aussi Nicholas McNair pour l'édition du récit et de l'air issus de l'*Antigono* de Antonio Maria Mazzoni. De même, elle remercie Loïc Chahine pour la transcription depuis le manuscrit de la *Scena di Berenice* de Marianna Martinez, et la *Sinfonia* de l'opéra *Antigono* de Johann Adolf Hasse.

Opera Fuoco est soutenu par le Conseil Régional d'Île de France, la DRAC, la Fondation Grow Annenberg et la Fondation Danny et Sylvia Fine Kay.

AP165 Little Tribeca © Little Tribeca - Opera Fuoco 2017 © Little Tribeca 2017

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com



OPERA FUOCO

Direction David Stern

Lea Desandre (mezzo-soprano)

Natalie Pérez (soprano)

Chantal Santon-Jeffery (soprano)

Violon Katharina Wolff
Louella Alatiit
Cécile Garcia-Moeller
Jennifer Schiller
Rebecca Gormezano
Claire Jolivet
Sophie Iwamura
Nathalie Saint-Arroman

Clarinete Toni Salar-Verdu
Ana Melo

Flûte Jean Bregnac
Olivier Riehl

Hautbois Guillaume Cuiller
Laura Duthuillé

Alto Lika Laloum
Elizabeth Gex
David Glidden

Basson Nicolas André
Amélie Boulas

Violoncelle Jérôme Huille
Ruth Phillips

Cor Ulrich Hübner
Karen Hübner

Contrebasse Christian Stauder

Clavecin Clément Geoffroy

BERENICE, CHE FAI

Franz-Joseph Haydn • *Scena di Berenice*, Hob.XXIVa:10 • Lea Desandre

1. Berenice, che fai *recitativo* 7'46
2. Non partir bell'idol mio *aria* 5'09

Johann Christian Bach • *Catone in Utica* • Natalie Pérez

3. Confusa, smarrita (III, 2) *aria* 7'27

Mariana Martinez • *Scena di Berenice* • Chantal Santon-Jeffery

4. Berenice, che fai *recitativo* 4'44
5. Non partir bell'idol mio *aria* 7'58

Antonio Mazzoni • *Antigono* • Natalie Pérez

6. Berenice, che fai *recitativo* 4'08
7. Non partir bell'idol mio *aria* 4'00

Wolfgang Amadeus Mozart • *A Berenice*, K.70/61c • Chantal Santon-Jeffery

8. A Berenice *recitativo* 2'29
9. Sol nascente *aria* 9'38

Johann Adolf Hasse • *Antigono*

Sinfonia

10. Allegro di molto 2'13
11. Andantino 2'59
12. Allegro di molto 1'17

Scena di Berenice • Lea Desandre

13. Berenice, che fai *recitativo* 3'37
14. Non partir bell'idol mio *aria* 5'14

Opera Fuoco

J'ai créé Opera Fuoco comme un ensemble lyrique avec orchestre d'instruments anciens parce que je voulais inciter de jeunes voix à découvrir une interaction symbiotique entre musique et livret. Les bois et cordes du XVIII^e siècle parlent avec une immédiateté qui reflète et imite la rhétorique du langage. Dans l'opéra, l'articulation est le moyen non seulement d'énoncer un texte, mais aussi d'associer un mot à une intention. Il faut prendre en considération le grain de chaque mot, son poids, son contour, sa portée pour trouver sa signification. L'emploi de l'allitération chez Da Ponte, le traitement de la métaphore chez Haendel, l'intelligence du genre et de la manière dont il colore le sens d'un air chez Mozart : ce sont autant d'outils qui nourrissent la relation entre compositeur et librettiste. Dans ce programme fondé sur la magnifique *Scena di Berenice* de Pietro Metastasio, dit Métastase, nous explorons les interprétations données par différents compositeurs d'une scène de folie pleine de passion et de désespoir. De Johann Christian

Bach à Haydn, le registre expressif est d'une richesse et d'une ampleur exceptionnelles, et le défi consiste à préserver la vitalité de ce texte d'un compositeur à l'autre. La version de Haydn, la plus connue et la plus chantée de nos jours, est une œuvre de la maturité qui révèle une grande maîtrise dans l'emploi de la couleur et de l'harmonie pour rendre toute la tension du tourment dont souffre la reine orientale. Dans les compositions de Hasse et de Mazzoni, on entend des interprétations plus rococo, typiques de la période entre la fin du baroque et le début du classique. Mais c'est dans l'œuvre de Marianna Martinez qu'on découvre la musique la plus crue et la plus convaincante : des phrases interrompues, des mots répétés et des interventions sauvages de l'orchestre marquent sa scène. C'est une musique qui brûle d'être exprimée ; elle est sans protection et sans vernis.

La scène de Bérénice montre comment elle vit la mort de son amant, Démétrio. Au départ, incertaine de ses actes (« Berenice,

che fai ?... Dove son ? »), elle traverse une série de récitatifs dramatiques en trois parties distinctes. La première révèle sa situation, confrontée à l'obligation d'épouser Antigono. La deuxième dépeint son malheur lorsqu'elle fait face à sa réalité ; et la troisième, extrêmement poétique et fragile (« ombre compagne »), évoque sa chute désespérée tandis qu'elle exprime son désir d'être avec Démétrio. C'est cet état d'esprit qui la fait sombrer dans un arioso rêveur, alors qu'elle imagine son amant sur l'autre rive du fleuve de la mort. Dans ce texte agile et tendre (« non partir, bell'idol mio »), les mots offrent un bref moment de lumière. Mais un dernier récitatif plonge ensuite Bérénice dans le désespoir. Ce moment représente la culmination dramatique pour chaque compositeur, tandis que le texte retrouve ses accents violents et propulse la reine dans un abattement extrême. L'architecture de ce texte est compacte et brillante. Les vagues d'énergie et de souffrance créent leur propre rythme et leur propre musique : on comprend clairement pourquoi ce passage a enflammé l'imagination de ces compositeurs.

Les solistes de cet enregistrement sont de parfaites illustrations du travail que nous

menons avec avec la compagnie lyrique Opera Fuoco depuis quinze ans. Ces femmes représentent trois générations de la troupe, et leur force expressive incite l'ensemble à se hisser à la hauteur de leur intensité et de leur engagement. Chaque compositeur a sa manière de peindre un texte, et il incombe à l'interprète de trouver les clefs pour déverrouiller la palette de secrets.

David Stern

© *translated by Dennis Collins*

Opera Fuoco

I created Opera Fuoco as an opera ensemble with a period-instrument orchestra because I endeavored to inspire young voices to discover a symbiotic interaction between the music and the libretto. Woodwinds and string instruments from the 18th century speak with an immediacy that reflects and mimics the rhetoric of language. In opera, articulation is the means not only to enounce a text but also with which to link a word with intent. The grain of each word, its weight, its contour, its revelation must be taken into consideration to find its meaning. Da Ponte's use of alliteration, Handel's treatment of metaphor, Mozart's understanding of genre and how it colors the meaning of an aria – such are the tools that fire the relationship between the composer and librettist. In this program based on Pietro Metastasio's magnificent *Scena di Berenice*, we explore different composers' interpretations of a mad scene rife with passion and despair. The breadth of expression from Johann Christian Bach until Haydn is extremely rich and the challenge is to keep this text vibrant from one

composer to the next. Haydn's version, the most known and sung today, is a mature work that displays a mastery of color and harmony to evoke the tension of the oriental queen's torment. In Hasse's and Mazzoni's renderings we hear more rococo interpretations, typical of the period between the end of the baroque and beginning of the classical era. But it is in Marianna Martinez' oeuvre that we hear the most raw and compelling music: interrupted phrases, repeated words and wild interventions in the orchestra mark her scene. This is a music that aches to be expressed; it is unprotected and unvarnished.

Berenice's scene traces how she processes the death of her lover, Demetrio. At first not certain of her acts ("Berenice, che fai?... Dove son?") she traverses a series of dramatic recitatives in three distinct parts. The first asserts her situation as she is faced with the obligation to marry Antigono. The second paints her misery as she faces her reality, and the third, extremely poetic and fragile ("ombre

compagne”), portrays her descent into desperation as she expresses her desire to be with Demetrio. With that intent she falls into an arioso reverie as she imagines her lover on the other side of the river of death. In this lithe and tender text (“non partir, bell’idol mio”), the words offer a brief moment of light. But then a last recitative plunges Berenice in despair. The timing of this moment represents the dramatic climax for each composer as the text regains its violent accents and propels the Queen to utter despondency. The architecture of this text is compact and brilliant. The waves of energy and suffering create their own rhythm and music: it is clear why this passage ignited the imagination of these composers.

The soloists on this recording are exemplary of the work that we have done with the Opera Fuoco Company over 15 years. These women represent three generations of the troupe, and their expressive force drives the ensemble to match their intensity and engagement. Each composer has his or her way to paint a text, and it is the interpreter’s responsibility to find the keys to unlock the palette of secrets.

David Stern

« Berenice, che fai... » de l'opéra à l'exercice de style

Mettre en perspective plusieurs adaptations du récit et de l'air « Ah Berenice, che fai » permet de saisir la profondeur dramatique de cette scène et l'inspiration enthousiaste que plusieurs des grands génies du XVIII^e siècle ont puisé pour en faire un monument de l'air de concert.

Ce programme traverse près d'un demi-siècle de musique où l'on entend l'éclosion puis l'évolution stylistique de l'air de concert depuis Hasse (1743) jusqu'à la maturité florissante de Haydn (1795) en passant par la jeunesse de Mozart (1767).

En outre, ce programme permet de faire état d'une évolution sociale de la musique entre la première adaptation de Hasse en 1743 pour le théâtre privé de l'Electeur-roi Auguste iii et l'œuvre plutôt concertante et salonnière de Mariana Martinez. S'y remarquent une transformation de la manière d'écouter la musique et un déplacement de la genèse du drame de la scène vers les salons des hôtels particu-

liers. Dans la seconde moitié du xviii^e siècle, l'opéra ne semble plus détenir l'exclusivité de la sociabilité et le salon apparaît comme une alternative plus intimiste.

Metastasio – le librettiste *par excellence*

Pour le promeneur qui a l'occasion de flâner à Rome, la Piazza de la Chiesa Nova est un endroit fascinant. La remarquable façade de la Chiesa Santa Maria in Vallicella accueille le regard sur ses pilastres et ses frontons. Cependant, le bon observateur remarquera une silhouette se dresser dans un coin de la place. C'est le monument que les Romains ont érigé au plus grand des librettistes et poètes du XVIII^e siècle : Pietro Metastasio.

La statue, inaugurée en 1882 soit un siècle après la mort de l'homme de lettres et de musique, montre un individu plongé, l'air pensif, dans un feuillet. Metastasio fut, selon certains témoignages, un homme affable, plutôt sérieux et d'une grande générosité tant par la plume que par sa sensibilité débordante. De nos jours, la poésie de Pietro Trapassi dit Metastasio peut sembler ampoulée. Ce reproche des regards

littéraires contemporains vole en éclats dès que la musique illustre les émotions que Metastasio fit germer dans toute sa production.

Il fait ses débuts à 23 ans, en 1721, avec la sérénade *Endimione*. Sa renommée sera confirmée à partir de l'année suivante avec *Gli Orti Esperidi (Le Jardin des Hespérides)*, sérénade pour la cour de Naples mise en musique par Nicola Porpora et créée par le castrat Farinelli. Ce dernier deviendra un des ses amis les plus proches et entretiendra avec lui une correspondance constante. Auteur à succès, ses livrets sont adaptés par quasiment tous les compositeurs du baroque et du rococo (Haendel, Caldara, Scarlatti, Porpora, Sarti, Galuppi, Paisiello, Gluck). Ses dernières adaptations connues datent des années 1830-1840. On les doit à des compositeurs tels que Mercadante ou Pacini.

L'art de Metastasio a été financé par des mécènes princiers. En septembre 1729, il prend la succession de Pietro Pariati comme *poeta cesareo* de la cour impériale de Vienne. C'est dans cette ville que le célèbre abbé s'éteindra le 12 avril 1782. Laissant sa bibliothèque, sa fortune et les droits sur sa création à la famille Martinez qui l'a logé au Michaelerhaus pendant un demi-siècle.

Antigono – vertus et sensibilités baroques

De tous les livrets de Metastasio, *Antigono* est un exemple du dramatisme réformateur qui a caractérisé son style. Créé à Dresde en 1743 dans le repos de chasse de la Hubertusburg, *Antigono* s'inspire directement de l'histoire antique du royaume de Macédoine.

Le livret s'inspire d'Antigonos II Gonatas (277-239 avant notre ère), roi de Macédoine. L'intrigue amoureuse mêlée de politique restitue la sensibilité baroque et la philosophie politique de l'époque. Antigono veut épouser Bérénice, princesse Lagide de l'Égypte des Ptolémée et amante de son fils et héritier Démétrios. Le livret veut montrer aux souverains à la fois la continence (renoncement d'Antigono à la main et l'amour de Bérénice) et la justice (annuler la condamnation de Démétrios). Ces deux vertus cardinales sont celles du « bon gouvernement » des princes. Les amours clandestines entre Bérénice et Démétrios apportent les ingrédients nécessaires pour émouvoir les auditoires de l'époque. Par son intrigue, *Antigono* pourrait aisément être assimilé à un *Don Carlo* avec un dénouement heureux.

La *Scena di Berenice* un « tube »

Ce livret a connu de multiples adaptations tout au long du XVIII^e siècle. Cependant, plus que d'autres œuvres de Metastasio, l'intérêt des compositeurs s'est reporté notamment sur la scène vii de l'acte III, la célèbre *Scena di Berenice*.

Dans *Antigono*, la princesse Lagide Bérénice est en proie au dilemme du devoir et de l'amour. Face à elle, un monde d'hommes, figuré par son amant Démétrios et Antigono, à qui elle est promise. Cette « Élisabeth de Valois » de l'ère baroque a inspiré à Metastasio une héroïne au caractère déterminé plus qu'une princesse au mouchoir facile. À part les grands airs que le rôle chante dans la partition, Metastasio offre à Bérénice une scène digne des plus grands monologues de l'histoire la musique. Pas très loin en force dramatique du monologue d'Armide de Quinault et Lully, ou même de la scène de la lettre de Lady Macbeth de Piave-Maffei et Verdi. La scène se situe près du dénouement et Bérénice réagit à l'énième rejet de Démétrios. Elle est face à un dilemme cornélien et passe par toutes les

émotions. Oscillant entre dépit et désespoir, regret et espoir, le récit prépare un air où se synthétisent la résolution et l'explosion de la souffrance amoureuse frôlant la folie, sans jamais y succomber.

Véritable succès, *Antigono* a été mis en musique dans son intégralité par Hasse, Scalabrini, Jommelli, Bernasconi, Galuppi, Wagenseil, Conforto, Bertoni, Sammartini, Sarti, Cocchi, Mazzoni, Gluck, Pampani, Re, Ferrandini, Duran, Piccinni, Traetta, de Majo, Schwanenberger, Pompeo, Felici, Cafaro, Monza, Alessandri, Anfossi, Latilla, Bachschmid, Mortellari, Gazzaniga, Myslivecek, Parenti, Gatti, Paisiello, Zingarelli, Rossi, Caruso, Ceracchini, de Santis et à l'aube du xix^e siècle par Johann Nepomuk Poissl et Antonio Gandini.

Mais son « tube », la *Scena di Berenice*, a été isolée par Johann Christian Bach, Mariana Martinez, Johann Nepomuk Hummel, Sigismund Neukomm et, bien évidemment, Josef Haydn. C'est donc la *Scena* qui permet à l'auditeur des XX^e et XXI^e siècles de saisir la charge dramatique de l'*Antigono* de Metastasio. Haydn y est pour beaucoup, en composant sa *Scena di Berenice*, il a offert à l'« air de concert » ses lettres de noblesse.

Antigono – de l'Elbe au Tage

Antigono est créé le 10 octobre 1743 sous la direction au cembalo du compositeur Johann Adolf Hasse dans le théâtre du pavillon de chasse de la Hubertusburg près de Dresde. Cette première mouture du drame macédonien de Metastasio a eu un cadre idéal pour un *opera seria*. En effet, la cour de Dresde possédait un des souverains les plus mélomanes de son temps, Auguste III (1734-1763), électeur de Saxe et roi de Pologne. Ayant hérité de son père à la fois une infrastructure théâtrale en ordre de marche et le meilleur orchestre d'Europe, ce prince a employé certains des plus prestigieux musiciens de son temps. *Antigono* a été créé au cœur d'une partie de chasse qui, duraient plusieurs jours voire plusieurs semaines. D'ailleurs, le premier mouvement de l'ouverture de l'*Antigono* (Allegro di molto) avec cors obligés et hautbois et cordes à l'unisson représente assez bien les hallalis et les battues dans les bois giboyeux de la Hubertusburg. Concernant l'approche musicale de Hasse de la *Scena di Berenice*, il puise notamment dans les accents dramatiques du texte pour construire chaque

mouvement du récit. L'air en soit est de facture assez classique pour l'époque. Sous forme d'un aria da capo, « Perchè si tante siete » fait exploser l'émotion par un allegro furieux et lancinant.

Le rôle de Bérénice a été créé par la très célèbre chanteuse Faustina Bordoni. Elle avait épousé Hasse en 1730, qui lui avait composé quasiment tous les rôles principaux de ses opéras. La tessiture large de Faustina Bordoni permet aussi à Hasse d'accentuer le dramatisme dans le récit par des incursions dans l'aigu ainsi que par des effets extrêmement bien réussis dans les graves, notamment dans les crescendi de l'aria.

L'adaptation de Lisbonne montre une évolution dans le style. L'*Antigono* d'Antonio Mazzoni a été commandé par le roi Joseph I^{er} du Portugal (1750-1777) pour le nouvel opéra royal inauguré le 31 mars 1755. *Antigono* devait être créé le 4 novembre 1755 et une répétition générale le 27 octobre avait déjà eu lieu. Hélas c'était sans compter avec la fureur de la nature, puisque le 1er novembre 1755 à 9h30 du matin, un terrible tremblement de terre a totalement détruit la ville de Lisbonne avec ses trésors, le tsunami qui s'ensuivit finit d'engloutir les restes de l'opéra royal et ses projets.

En examinant cette adaptation à la richesse musicale étonnante, on saisit aussi la splendeur de l'orchestre et des moyens de l'opéra royal de Lisbonne englouti sous les décombres. Pour *Antigono*, troisième création sur la scène lisboète, la troupe était composée exclusivement de chanteurs. En effet depuis le règne du très pieux Joao V (1706-1750), les femmes ne pouvaient pas monter sur scène. C'est pourquoi le rôle de Bérénice a été créé par un castrat, Domenico Luciani. D'ailleurs ce jeune castrat avait une « voix charmante et douce, mais d'une puissance inégalable dans le pathos », si l'on croit les lettres du Nonce Apostolique à Lisbonne. Luciani devait partager la scène avec des véritables célébrités de l'époque : les castrats Caffarelli et Guadagni et le ténor Anton Raaff (créateur du rôle d'Idomeneo de Mozart et du Gunther von Schwarzburg de Holzbauer).

La *Scena di Berenice* de Mazzoni se rapproche davantage vers le style réformé de Gluck que des exigences baroques, et sa partition a une structure assez intéressante. Mazzoni aborde le récit par un accompagnement assez complexe des cordes qui augmente l'intensité dramatique. Par ailleurs, des thèmes associés aux personnages se font entendre dans le

récit de Bérénice qui évoque leur présence comme autant de spectres. L'air suivant, « Non partire », est beaucoup plus léger et semble conçu comme le calme avant la tempête. Puis le récit accompagné se fait plus déterminé et annonce l'aria da capo final où l'orchestre explose en *tutti*. Cette construction très dramatique est très proche de ce que des compositeurs tels que Sacchini, Piccinni et même le Gluck du *Trionfo di Clelia* ou *Paride ed Elena* ont pu produire. Mazzoni est un précurseur dans l'emploi des contrastes dramaturgiques pour évoquer les affetti. Il abandonne ici la vocalise excessive pour un discours plus épuré et plus efficace.

J. C. Bach et Mozart une *scena* perdue et la naissance de l'air de concert

Johann Christian Bach est le seul fils du Cantor de Leipzig à s'être durablement aventuré dans l'art opératique. Ce compositeur a vécu l'époque de réforme de l'*opera seria*. Après quasiment un siècle et demi d'une approche

plutôt virtuose de l'opéra, la réforme métastassienne des livrets privilégie des formats parfois plus courts mais tout aussi puissants. Malheureusement, la *Scena di Berenice* (Wg.38) que Johann Christian Bach a composée est perdue. Pour combler ce manque, le présent disque propose un air de son pasticcio *Berenice* (1764), « Confusa smarrita », qui dépeint les mêmes affetti que la scène de Metastasio. Johann Christian Bach a été un des compositeurs les plus célèbres de son temps. Le jeune Mozart prit des cours avec lui lors de son séjour à Milan et l'appréciait énormément. Il ne compose d'ailleurs pas non plus de *Scena di Berenice*. Son lied avec orchestre « A Berenice – Sol nascente » (K.70-K.61C) la remplace. Vraisemblablement composé en février 1767 ou 1769 à Salzburg alors que Mozart n'avait que 11 ans, cet air de concert répond totalement aux exigences stylistiques du genre. L'approche de Mozart est en effet plus concertante que dramatique. Son texte provient, semble-t-il, de l'opéra *Vologeso* de Giuseppe Sarti sur un livret d'Apostolo Zeno. Cependant, la construction de cet air est assez intéressante. Composé d'une première partie en récit accompagné, il prend ensuite la forme d'un aria da capo (Allegro moderato) qui

conclue par des vocalises aux aigus époustouflants. Caractéristique des productions du jeune Mozart, cet air s'apparente à ses partitions des années 1770 *Mitridate* ou *Lucio Silla*.

Marianna von Martinez l'égérie de la Vienne rococo

Le génie musical féminin d'avant le XIX^e siècle est un terrain largement méconnu. Elles occupent pourtant une place déterminantes aux XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, la carrière et la vie de Metastasio sont intimement liées à la figure de Marianna von Martinez.

Metastasio a connu Niccolo, le père de Marianna, dans sa jeunesse en Italie. Tous deux au service d'un prince à Vienne, les deux amis se retrouvent et Niccolo invite Metastasio à venir s'installer chez lui en 1734, au troisième étage de la Michaelerhaus. Ce vaste immeuble donne sur la Michaelerplatz. Il abrite un échantillon de ce que Vienne porte de meilleur, socialement et musicalement. La famille Martinez loue en outre au jeune Haydn une chambre de bonne sous les combles, et les

premier et deuxième étages sont occupés par la princesse douairière Esterhazy. Enfin, on compte le compositeur Nicola Porpora parmi les habitants. Marianna Martinez se trouve donc au centre d'un des salons musicaux les mieux fréquentés de Vienne et de cotoie, grâce à Metastasio, les plus grandes personnalités littéraires et politiques de son temps. Ainsi, dès son plus jeune âge et sous l'influence de Metastasio, elle prend des cours de clavecin avec le jeune étudiant des combles, Josef Haydn et à l'âge de 10 ans elle apprend le chant avec Nicola Porpora, le maître de Farinelli et des plus grands castrats. D'ailleurs, pendant ces cours, c'est Haydn qui l'accompagnait. Plus tard, elle se perfectionne dans l'art de la composition avec Johann Adolf Hasse et Giuseppe Bonno, le compositeur de la cour. La *Scena di Berenice* de Marianna Martinez a vraisemblablement été créée, par elle-même, dans son salon ainsi que Charles Burney en livre le témoignage. Composée pour sa voix, cette partition laisse imaginer des aptitudes techniques impressionnantes. Le dramatisme y est dosé avec une grande maîtrise des nuances. Et on y retrouve à la fois le discours dramatique et sentimental de Metastasio ainsi qu'une profondeur théâtrale efficace, en particulier

dans l'aria da capo aux couleurs désespérées. Tout comme Marie-Theresia de Paradis, la créatrice des concertos pour piano de Mozart (n° 18, K.456) et de Haydn (HobXVIII:4), Marianna Martinez n'est pas aussi connue aujourd'hui que ses pairs masculins. Alors qu'elle fut l'égérie musicale de Vienne, sa musique est passée à la trappe.

Haydn et « Quelque chose d'un air agréable »

Dans toute la production vocale de Haydn, deux grandes scènes de concert se détachent : *Arianna* et *Berenice*. Entre la première (1789) et la deuxième (1795), deux périodes de la vie de Haydn se démarquent. La *Scena di Berenice* est, comparée à *Arianna*, d'une teneur beaucoup plus ample et exigeante.

Deux explications peuvent être avancées. Haydn compose cette grande scène lors de son séjour à Londres. Alors qu'il triomphait avec ses symphonies, Haydn voulut profiter du dynamisme de la scène londonienne pour se faire connaître dans le répertoire vocal. Or Londres accueille l'une des plus grandes soprani du XVIII^e siècle déclinant, Brigitta

Giorgi Banti. Cette soprano aux moyens exceptionnels a créé pratiquement tous les rôles importants des compositeurs italiens de son temps. Paisiello notamment lui confie la plupart de ses rôles-titres. Une belle revanche pour une ancienne chanteuse de rue, métier qu'elle exerça avant de monter sur scène. Néanmoins si l'on en croit les témoignages, la Banti était une diva capricieuse et au caractère bien trempé.

La création de la *Scena di Berenice* eut vraisemblablement lieu le 4 mai 1795 au King's Theatre de Haymarket à Londres. Elle clôt un concert triomphal, à en croire un témoignage d'époque : « récitatif très admirablement composé/ Quelque chose d'un air agréable/ Récitatif je pense. Se termine par un air en mineur [...] ».

La version de Haydn fait voler en éclat le cadre de l'air de concert. L'on sait d'ailleurs que Haydn conservera précieusement le manuscrit et le légua vraisemblablement à Neukomm à sa mort, celui-ci à son tour le légua à Moscheles. Actuellement cette œuvre monumentale du genre se trouve aux Archives de la Ville de Vienne.

Son instrumentation est plus riche que celle des précédentes adaptations puisqu'elle inclut

des clarinettes. Sa sophistication renforce le dramatisme de ce monologue désespéré. Dès les premières mesures, le décor est campé. Bérénice, seule face à ses noirs pressentiments, se heurte aux parois de son labyrinthe intérieur jusqu'au fortissimo final. La simple coda de l'*Arianna* de 1789 devient une descente vers le désespoir. L'intensité de cette scène suit le schéma amorcé par les grandes scènes de désespoir, notamment celle de la *Nina* de Paisiello. Elle annonce les grands moments de l'opéra romantique, comme la grande scène d'*Ermione* de Rossini ou la cabaletta finale de *L'Esule di Granata* de Meyerbeer.

La *Scena di Berenice*, « leitmotiv » de la musique vocale du XVIII^e siècle, a su, par son texte, séduire la diversité des génies musicaux. Haydn a rendu cet extrait de Metastasio à la postérité en le faisant entrer dans le siècle romantique. Le dilemme de Bérénice, désespérée et confuse, face à un destin insupportable, fait écho, à travers les âges, à l'évocatrice monologue de Molly Bloom parachevant *l'Ulysse* de James Joyce.

Pedro Octavio Diaz

“Berenice, che fai...” from opera to exercise in style

In drawing a parallel between several adaptations of the recitative and aria “Ah Berenice, che fai” one can grasp the dramatic depth of the scene and the enthusiastic inspiration that several great geniuses of the eighteenth century drew from it to create concert-aria masterpieces.

This programme spans a half of century of music, marked by the birth and stylistic development of the concert aria, from Hasse (1743), through Mozart’s youth (1767) to Haydn’s flourishing maturity (1795).

Moreover, the programme documents a social evolution of music, between Hasse’s first adaptation for the private theatre of King and Elector Augustus III in 1743 and Mariana Martinez’s rather concertante and salon-like work. Noticeable are a transformation in the way of listening to music and a shifting of the drama’s genesis from the stage to the salons of private homes. In the second half of the eighteenth century, sociability no longer seemed to

be exclusively restricted to the opera theatre, and the salon appeared as a more intimate alternative.

Metastasio – the librettist *par excellence*

For anyone who has the opportunity to stroll leisurely in Rome, the Piazza de la Chiesa Nova is a fascinating place. The remarkable façade of the Chiesa Santa Maria in Vallicella greets the eye with its pilasters and pediments. But the keen observer will also notice a silhouette standing in a corner of the square – the monument that the Romans erected to the eighteenth century’s greatest librettist and poet, Pietro Metastasio.

The statue, unveiled in 1882, a century after the death of the man of letters and music, shows the poet immersed in his thoughts, his papers in one hand and a quill in the other. According to certain accounts, Pietro Trapassi, better known as Pietro Metastasio, was a courteous, rather serious man, very generous in both his writings and his overflowing sensibility. Today, Metastasio’s poetry may seem bombastic. But this reproach of contemporary

literary commentators vanishes as soon as music illustrates the emotions Metastasio aroused in all of his works.

Metastasio made his debut in 1721, aged twenty-three, with the serenata *Endimione*. His fame was confirmed the following year with *Gli Orti Esperidi*, a serenata for the Naples court set by Nicola Porpora and first performed by castrato Farinelli. The latter became one of his closest friends, exchanging a constant correspondence with him. As a successful author, Metastasio saw his librettos adapted by nearly all the composers of the Baroque and Rococo periods (Handel, Caldara, Scarlatti, Porpora, Sarti, Galuppi, Paisiello, Gluck). The last known adaptations, by composers such as Mercadante and Pacini, date from 1830–1840. Metastasio's art was funded by princely patrons. In September 1729, he succeeded Pietro Pariati as *poeta cesareo* of the imperial court in Vienna. This is where the famous abbate died on 12 April 1782, leaving his library, his fortune and the rights to his works to the Martinez family, with whom he had lived in the Michaelerhaus for half a century.

Antigono – baroque virtues and sensibilities

Among all Metastasio's librettos, *Antigono* is an example of the dramatic reform characteristic of his style. Premiered in Dresden in 1743 at the hunting lodge of Hubertusburg, *Antigono* directly draws on the ancient history of the kingdom of Macedonia.

The libretto is inspired by Antigonus II Gonatas (277–239 BCE), king of Macedonia. Blending love and politics, the plot captures the baroque sensibility and the political philosophy of the time. Antigonus wishes to marry Berenice, the Lagid princess of Ptolemaic Egypt and lover of his son and heir Demetrius. The libretto purports to show sovereigns models of both continence (Antigonus's renunciation of Berenice's hand and love) and justice (the quashing of Demetrius's sentence). These two cardinal virtues are those of a "good" princely government. Berenice and Demetrius's secret love provides the necessary ingredients to move the audiences of the time. *Antigono*'s plot could easily be likened to a *Don Carlo* with a happy ending.

The *Scena di Berenice* a “hit”

The libretto saw numerous adaptations throughout the eighteenth century. Nevertheless, more so than with other works by Metastasio, composers focussed on one scene in particular, the famous *Scena di Berenice* (Act IV, Scene 7).

In *Antigono*, the Lagid princess Berenice is caught in a dilemma between duty and love. She faces a world of men, represented by Demetrius, her lover, and Antigono, to whom she is promised. This “Elisabeth of Valois” of the Baroque era inspired Metastasio to create a determined heroine rather than a tearful princess. Besides the great arias given to the character in the score, Metastasio offers Berenice a scene worthy of the greatest monologues in music history, not very far in dramatic strength from Quinault and Lully’s monologue of Armide, or even from Lady Macbeth’s letter scene in Piave-Maffei and Verdi’s opera. The scene takes place near the denouement, as Berenice reacts to yet another rejection by Demetrius. Faced with a Cornelian dilemma, she goes through a whole range of

emotions. Wavering between bitterness and despair, regret and hope, the recitative makes way for an aria that synthesizes the resolution and explosion of the pangs of love, verging on madness, but without ever yielding to it.

Antigono met with a genuine success and was entirely set by Hasse, Scalabrini, Jommelli, Bernasconi, Galuppi, Wagenseil, Conforto, Bertoni, Sammartini, Sarti, Cocchi, Mazzoni, Gluck, Pampani, Re, Ferrandini, Duran, Piccinni, Traetta, de Majo, Schwanenberger, Pompeo, Felici, Cafaro, Monza, Alessandri, Anfossi, Latilla, Bachschmid, Mortellari, Gazzaniga, Myslivecek, Parenti, Gatti, Paisiello, Zingarelli, Rossi, Caruso, Ceracchini, de Santis, and, at the dawn of the nineteenth century, Johann Nepomuk Poissl and Antonio Gandini.

But its “hit”, the *Scena di Berenice*, was singled out by Johann Christian Bach, Mariana Martinez, Johann Nepomuk Hummel, Sigismund Neukomm and, of course, Josef Haydn. The *Scena* therefore allows the twentieth- and twenty-first-century listener to grasp the dramatic charge of Metastasio’s *Antigono*. Haydn’s contribution was a major one, and by composing his *Scena di Berenice* he gave the “concert aria” its credentials.

Antigono – from the Elbe to the Tagus

Antigono was first performed on 10 October 1743, conducted from the harpsichord by the composer Johann Adolf Hasse in the theatre of the hunting lodge of Hubertusburg near Dresden. This first version of Metastasio's Macedonian drama benefited from an ideal setting for an *opera seria*. The Dresden court had one of the most music-loving sovereigns of the time, Augustus III (1734–1763), Elector of Saxony and King of Poland. Having inherited from his father both a theatrical infrastructure in working order and the best orchestra in Europe, the Prince employed some of the most prestigious musicians of the time. *Antigono* was premiered in the midst of one of those hunting parties that lasted several days, or even weeks. The first movement of *Antigono's* overture (Allegro di molto), with obbligato horns and unison strings, fairly well depicts the hallalis and battues in the Hubertusburg game-rich forest. For his musical approach to the *Scena di Berenice*, Hasse draws on the text's dramatic accents to build each gesture of the recitative. The aria itself is rather classical for the period.

In the form of an aria da capo, "Perchè si tante siete" causes an emotional outburst with its furious, insistent allegro.

Berenice's role was premiered by the very famous singer Faustina Bordoni. In 1730 she had married Hasse, who wrote almost all his operas' main roles for her. Faustina Bordoni's large tessitura also enabled Hasse to emphasize the dramatism in the recitative, with incursions into the treble range and extremely successful effects in the lower register, notably in the aria's crescendos.

The Lisbon adaptation reveals an evolution in style. Antonio Mazzoni's *Antigono* was commissioned by King Joseph I of Portugal (1750–1777) for the new royal opera that opened on 31 March 1755. The work was to be premiered on 4 November 1755, and a dress rehearsal had already taken place on 27 October. Unfortunately, Nature in its fury decided otherwise: on 1 November 1755 at 9h30 AM, a terrible earthquake entirely destroyed the city of Lisbon and its treasures, and the tidal wave that followed engulfed what was left of the royal opera and its projects.

A study of this adaptation and its surprisingly rich music reveals the splendour of the orchestra and resources of the Lisbon royal

opera that were buried under the rubble. For *Antigono*, the third new production on the Lisbon stage, the troupe exclusively comprised male singers. Since the reign of the very religious João V (1706–1750), women were not allowed to appear on stage. The role of Berenice was therefore first sung by a castrato, Domenico Luciani. This young singer had “a charming, soft voice, but with a matchless power in pathos”, according to a letter written by the papal nuncio in Lisbon. Luciani would have shared the stage with genuine celebrities of the period: castratos Caffarelli and Guadagni, and tenor Anton Raaff (the creator of Mozart’s Idomeneo and Holzbauer’s Gunther von Schwarzburg). Mazzoni’s *Scena di Berenice* is closer to Gluck’s reform style than to Baroque requirements, and his score reveals a rather interesting structure. Mazzoni approaches the recitative via a fairly complex string accompaniment that enhances dramatic intensity. Moreover, themes associated with the characters are heard in Berenice’s recitative, evoking their presence like ghosts. The following aria, “Non partire”, is much lighter and seems to depict the calm before the storm. Then the accompanied recitative becomes more determined,

heralding the final aria da capo, where the orchestral tutti explode. The highly dramatic construction is very close to what composers such as Sacchini, Piccinni and even Gluck in the *Trionfo di Clelia* or *Paride ed Elena* wrote. Mazzoni appears as a precursor in the use of dramaturgic contrasts to suggest the *affetti*. He forgoes excessive coloratura in favour of a more refined and effective style.

J.C. Bach and Mozart a lost *scena* and the birth of the concert aria

Johann Christian was Bach’s only son to enduringly venture into opera. He lived at the time of the *opera seria* reform. After almost a century and a half of a rather virtuosic conception of opera, Metastasio’s reform of the libretto favoured formats that were shorter, but no less powerful.

Unfortunately, Johann Christian Bach’s *Scena di Berenice* (Wg.38) is lost. To make up for the loss, this recording offers an aria from his pasticcio *Berenice* (1764), “Confusa smarrita”, which depicts the same *affetti* as Metastasio’s

scene. Johann Christian Bach was one of the most famous composers of his time. The young Mozart took lessons with him during his stay in Milano and was very fond of him. Mozart did not set the *Scena di Berenice*, but wrote an orchestral lied instead, “A Berenice – Sol nascente” (K.70-K.61C). Probably composed in February 1767 or 1769 in Salzburg when he was only eleven, this concert aria fully meets the genre’s stylistic requirements. Mozart’s conception is indeed more concertante than dramatic. His text is believed to come from Giuseppe Sarti’s opera *Vologeso*, on a libretto by Apostolo Zeno. The construction of the aria is nevertheless quite interesting. An accompanied recitative is followed by an aria da capo (Allegro moderato) that ends with amazingly high coloratura. The aria, typical of the young Mozart, is related to the scores he composed in the 1770s, including *Mitridate* and *Lucio Silla*.

Marianna von Martinez the muse of rococo Vienna

Prior to the nineteenth century, female musical genius was a largely neglected field. Female composers nevertheless played a decisive role in the seventeenth and eighteenth centuries. Metastasio’s career and life are thus intimately connected with Marianna von Martinez.

Metastasio met Marianna’s father Niccolo during his youth in Italy. Both then served the same prince in Vienna, and in 1734 Niccolo invited Metastasio to move into his apartment, on the third floor of the Michaelerhaus. This large building on the Michaelerplatz was the home of some of the best people – socially and musically – then living in Vienna. The Martinez family also rented out a small room in the attic to the young Haydn, and the first and second floors were occupied by the Dowager Princess Esterházy. Finally, the composer Nicola Porpora also counted among the tenants. Marianna Martinez was therefore in the centre of one of the most prestigious musical salons in Vienna and,

thanks to Metastasio, rubbed shoulders with the greatest literary and political figures of her time. At a very young age, under the influence of Metastasio, she took harpsichord lessons with the young student living in the attic, Josef Haydn, and at ten she was taught to sing by Nicola Porpora, the teacher of Farinelli and the greatest castratos. During these lessons, she was accompanied by Haydn himself. Later, she further studied composition with Johann Adolf Hasse and Giuseppe Bonno, the court composer.

Marianna Martinez's *Scena di Berenice* was most likely premiered by herself, in her salon, according to Charles Burney's account. Written for her own voice, the score reveals her impressive technical capacities, as well as a subtly, masterly controlled dramatism. To Metastasio's dramatic, sentimental poetry it adds an efficient theatrical profundity, particularly in the desperate colours of the aria da capo.

Just like Maria Theresia von Paradis, the first performer of piano concertos by Mozart (No. 18, K.456) and Haydn (HobXVIII:4), Marianna Martinez is not as well known today as her male peers. Though she was Vienna's muse, her music has sunk into oblivion.

Haydn and "Something of a pleasing air"

Among all Haydn's vocal compositions, two great concert scenes stand out, *Arianna* (1789) and *Berenice* (1795), stemming from two different periods in his life. Compared to *Arianna*, the *Scena di Berenice* is a much richer and more exacting work.

There are two possible explanations for this. Haydn composed his great *scena* during his visit to London. In the wake of the resounding success of his symphonies, he wanted to take advantage of the very dynamic London scene to make himself known in the vocal repertoire. Now, one of the greatest sopranos of the late eighteenth century, Brigitta Giorgi Banti, had moved to London. This extraordinarily gifted singer created almost all the major roles written by Italian composers of the period. Paisiello in particular entrusted most of his title roles to her – a fine revenge for someone who started out as a street singer before entering the theatre. However, according to contemporary accounts, Banti was a capricious and rather temperamental diva.

The first performance of the *Scena di Berenice*

was probably given on 4 May 1795 at the King's Theatre on London's Haymarket, concluding a triumphant concert, according to a contemporary witness: "Recitative very finely composed. Something of a pleasing air. Recitative I think. Ends with an air in the minor key." Haydn's setting shatters the framework of the concert aria. And we know that Haydn carefully preserved the manuscript and probably bequeathed it on his death to Neukomm, who in turn left it to Moscheles. The score of this masterpiece in the genre is now in the City of Vienna Archives.

Its instrumentation is richer than that of the previous settings, since it comprises clarinets. Its sophistication enhances the dramatism of the desperate monologue. The stage is set from the very first bars. Berenice, alone with her dark forebodings, is lost in her interior labyrinth up to the final fortissimo. The simple coda of the 1789 *Arianna* becomes a descent into despair. The intensity of the scene follows the pattern initiated by great scenes of despair such as that in Paisiello's *Nina*. It foreshadows grand moments of Romantic opera, including the great scene in Rossini's *Ermione* or the final cabaletta in Meyerbeer's *L'Esule di Granata*. The *Scena di Berenice*, a "leitmotiv" of eight-

eenth-century vocal music, was appreciated for its text and attracted musical geniuses in all their diversity. Thanks to Haydn, Metastasio's excerpt entered the Romantic era and was handed down to posterity. Across the centuries, Berenice's dilemma as she faces an unbearable fate, desperate and confused, echoes Molly Bloom's evocative monologue at the end of James Joyce's *Ulysses*.

Pedro Octavio Diaz

translated by Dennis Collins

HAYDN | MAZZONI | MARTINEZ | HASSE

Scena di Berenice

Recitativo

Berenice, che fai? Muore il tuo
bene,

stupida, e tu non corri? Oh Dio!
[1040]

Vacilla l'incerto passo; un gelido
mi scuote

insolito tremor tutte le vene,
e a gran pena il suo peso il piè
sostiene.

Dove son? Qual confusa
folla d'idee tutte funeste adombra
[1045]

la mia ragion?

Veggio Demetrio: il veggio
che in atto di ferir... Fermati! Vivi!
D'Antigono io sarò. Del core ad onta
volo a giurargli fè: dirò che l'amo;
dirò... Misera me, s'oscura il giorno,
[1050]

balena il ciel! L'hanno irritato i miei
meditati spergiuri. Ahimè! Lasciate
ch'io soccorra il mio ben, barbari
Dei.

Voi m'impedite, e intanto
forse un colpo improvviso... [1055]
Ah, sarete contenti; eccolo ucciso.

Aspetta, anima bella: ombre
compagne

Récitatif

Bérénice, que fais-tu ? Ton amour
se meurt,

Insensée, et tu n'accours pas ? Mon
Dieu !

Mon pas incertain chancelle ; mon
corps est saisi

D'un étrange et glacial tremblement,
Et difficilement j'en supporte le
poids.

Où suis-je ? Quelles idées folles
Et confuses obscurcissent
Ma raison ?

Je vois Démétrius : je le vois
Sur le point de blesser... Arrête ! Vis !
Je serai à Antigone. En dépit de mes
sentiments,

Je cours lui jurer fidélité ; je lui dirai
que je l'aime ;

Je dirai... Pauvre de moi ! Le jour
s'obscurcit,

L'éclair traverse le ciel ! Mes offenses
volontaires

Ont dû le contrarier. Hélas !
Laissez-moi

Porter secours à mon amour, Dieux
cruels.

Vous m'en empêchez, et entre-
temps,

Recitative

Berenice, what doest thou? Thy
love is dying, fool, and thou dost
not run? O God!

My uncertain step falters: a strange
and glacial trembling shaketh all
my veins,

and with great difficulty doth my
foot bear its weight.

Where am I? What confused
crowd of baleful thoughts darkens
my reason?

I see Demetrius: I see him in the act
of wounding ... Stop! Live!

I will be Antigone's. Despite my
heart I fly to swear him fidelity: I
will tell him that I love him,

I will... Woe is me, the day darkens,
lightning traverses the heavens! My
willing offenses have angered

them. Alas! Let me
bring succour to my love, cruel

Gods.

You prevent me, and meanwhile
perhaps a sudden blow ...

Ah, you will be content: behold
him dead.

Wait, beautiful soul: let us go to
Lethe, friendly shadows. If I

a Lete andrem. Se non potei salvarti
potrò fedel... Ma tu mi guardi, e
parti?

Aria

Non partir, bell'idol mio: [1060]
per quell'onda all'altra sponda
voglio anch'io passar con te.

Recitativo

Me infelice!
Che fingo? Che ragiono?
Dove rapita sono (trasporti) [1065]
dal torrente crudel de' miei martiri?
(piange)
Misera Berenice, ah, tu deliri!

Aria

Perchè se tanti siete,
che delirar mi fate,
perchè non m'uccidete, [1070]
affanni del mio cor?

Crescete, oh Dio, crescete
finchè mi porga aita
con togliermi di vita
l'eccesso del dolor. (parte)

Peut-être qu'un coup soudain...
Ah, vous serez contents ; le voici
mort.

Attends, belle âme ; ombres amies,
nous irons
Rejoindre le Léthé. Si je ne peux te
sauver
Je pourrais, fidèle... Mais tu me
regardes et tu pars ?

Aria

Ne pars pas, mon bien-aimé :
Par ce fleuve vers l'autre rive,
Je veux moi aussi passer avec toi.

Récitatif

Ah, malheureuse !
Que feindre ? Que dire ?
Où suis-je emportée (avec transport)
Dans le torrent cruel de mes
martyres ?
Pauvre Bérénice, ah, tu délirés !

Aria

Car si vous êtes si nombreux
À me faire délirer,
Pourquoi ne me tuez-vous pas,
Tourments de mon cœur ?

Augmentez, oh Dieu, augmentez,
Jusqu'à ce que me vienne en aide,
En m'ôtant la vie,
L'excès de ma douleur. (Elle part)

cannot save you, I can be faithful
... But thou lookest at me and
leavest?

Aria

Leave not, my beloved:
Through these waves to the other
bank I too would pass with thee.

Recitative

Ah, woe is me!
What should I feign? What should
I say?
Whither am I taken (with abandon)
By the cruel torrent of my
suffering? (weeps)
Poor Berenice, ah, you are crazed!

Aria

Why, if you who make me crazed
are so many,
Why do you not kill me,
O torments of my heart?

Grow, O God, grow,
Until cometh to my aid
by taking away my life,
the excess of my pain. (She leaves)

JC BACH

Aria

Confusa, smarrita,
spiegarti vorrei
Che fosti... che sei...
Intendimi, oh Dio!
Parlar non poss'io:
Mi sento morir.
Fra l'armi, se mai
Di me ti rammenti,
lo voglio... Tu sai...
Che pena! Gli accenti
Confonde il martir

Air

Confuse, perdue,
Je voudrais te dire...
Que tu étais... que tu es...
Comprends-moi, oh Dieu !
Je ne puis parler,
Je me sens mourir.
Si jamais en combattant,
Tu te souviens de moi,
Je veux... Tu sais...
Quelle peine ! Les mots me
manquent
Et accablent mon martyre.

Aria

Confounded, lost,
I would tell thee
That thou wert ... thou art ...
Hear me, O God!
I cannot speak:
I feel that I am dying.
If ever bearing arms
Thou remember'st me,
I would ... Thou knowest ...
What pain! The words
Compound my torment

MOZART

Sol nascente

Recitativo

A Berenice e Vologeso sposi
Apparve al fin aurora
Di contentezza e pace.
Luce assai più festiva e più vivace,
Ch'oggi nacque di nuovo,
A me si rappresenta
In Sigismondo prence e mi
rammenta
Il mio dover di raccontar le lodi
Di questo dì solenne. Io lo prevedi,
E volendo formar il mio concetto,

Récit

Pour les époux Bérénice et Vologèse
Apparaît enfin une aurore
De bonheur et de paix.
La lumière plus festive et plus vive
Qui naît aujourd'hui à nouveau,
Pour moi représente
Le prince Sigismond et me rappelle
Mon devoir de faire l'éloge
De ce jour solennel. Je l'ai prévu,
Et voulant réaliser mon projet,
J'ai trouvé mes forces trop faibles.

Recitative

For the spouses, Berenice and
Vologeso,
At last the dawn
Of contentment and peace appears.
The light, more festive and
vivacious,
Which today is born anew,
Represents for me
Prince Sigismund and recalls my
duty
to tell the praises

Deboli troppo i sensi miei trovai.
Confuso dunque e in fretta io mi
portai
Del Pegaso su le ali
Sin alla etrusca sponda
Da quella Musa celebre e faconda,
A domandar soccorso.
Ma non bastante anche essa
A soddisfar le mie richieste ansiose,
In questi pochi accenti a me
rispose:
Virtù, che di lodare in ciel istesso
La cura ed il potere a sé ritiene,
Solo ammirar tacendo a noi
conviene.

Aria

Sol nascente in questo giorno,
Deh! perdona al tenue ingegno,
E ammirarti io vo' tacendo,
E ammirando io tacerò.
Del tuo lustro chiaro e degno,
Di virtù sì rare adorno,
La grandezza io non comprendo,
E a dover spiegar non so.

Donc confuse et en hâte je me suis
transportée
Sur les ailes de Pégase
Jusqu'au rivage étrusque
Pour à la muse célèbre et féconde,
Demander de l'aide.
Mais même elle ne suffit pas
À satisfaire mes demandes
anxieuses,
Et me répondit avec ces quelques
mots :
De louer la vertu, le ciel pour
lui-même
S'est réservé le soin et le pouvoir,
À nous il convient seulement
d'admirer en silence.

Air

Ô soleil qui naît en ce jour,
Ah, pardonne à mon faible esprit,
Je veux en silence admirer
Et en admirant me taire.
De ton lustre brillant et respectable,
Orné d'une vertu si rare,
Je ne peux comprendre la grandeur,
Et je ne sais l'expliquer.

Of this solemn day. I foresaw it,
And wanting to form my own
conceit,
I found my senses too weak.
Thus confused and in haste did I
take the
Wings of Pegasus
Unto the Etruscan bank
From that celebrated and fertile
Muse
To ask for succour.
But not even she sufficed
To satisfy my anxious requests
In these few words did she to me
reply:
Virtue, whose praise heaven has
for itself
Reserved the care and the power,
We are only to admire in silence.

Air

O sun arising on this day,
Ah! Forgive my feeble spirit,
And I would admire thee silently,
And admiring I will be silent.
The grandeur of your clear and
Worthy gleam, adorned with
virtues
So rare, I cannot comprehend,
And know not how to explain.





Danny and Sylvia Fine Kay
Foundation



apartemusic.com