



Teodora Gheorghiu
Les Talens Lyriques
Direction Christophe Rousset

Arias for
Anna De Amicis

AP
TE



Enregistré en novembre 2010 à / *Recorded in November 2010 at:* Eglise Saint Pierre, Paris

Directeur artistique / *Artistic director:* Nicolas Bartholomé

Prise de son / *Sound recording:* Nicolas Bartholomé, Koichiro Hattori, Emilie Ruby

Montage et mixage / *Editing and mixing:* Emilie Ruby

Remerciements à / *Thanks to:* Koichiro Hattori, Clément Spiess & Pan Foundation for Music

Photos © Caroline Doutre

Traduction en Anglais / *Translation in English:* Mary Pardoe

Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. Le mécène principal est la Fondation Annenberg - Grégory et Regina Annenberg Weingarten.

les|talens lyriques| 
Christophe Rousset



The ANNENBERG *F* FOUNDATION

Aparte - Little Tribeca

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

© 2011 Aparté AP021

© Pan Foundation for Music, Switzerland

Fabriqué en France / *Made in France*

HAUTE
REVUE
JEAN
FECIT

Teodora Gheorghiu
Les Talens Lyriques
Direction Christophe Rousset

Arias for
Anna De Amicis

Nicolò Jommelli (1714-1774), *Armida abbandonata* (1770)

1. « Miser' Armida... Odio, furor, dispetto » 6'38

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *Lucio Silla* (1772)

2. « Vanne. T'affretta... Ah se il crudel » 9'12

3. « In un istante... Parto, m'affretto » 7'28

4. « Sposo... mia vita... Fra i pensier » 6'23

5. « Dalla sponda tenebrosa » 6'35

Christoph Willibald Gluck (1714-1787), *Orfeo ed Euridice* (1762)

6. « Qual vita è questa mai... Che fiero momento » 4'34

Giovanni Battista Borghi (1738-1796), *Il trionfo di Clelia* (1773)

7. « Tanto avvezza alle sventure » 9'45

Josef Mysliveček (1737-1781), *Romolo ed Ersilia* (1773)

8. « Sorprender mi vorresti » 5'00

9. « Basta così vincesti » 4'46

Johann Christian Bach (1735-1782), *Zanaida* (1763)

10. « Tortorella abbandonata » 5'07

11. « Mentre volgo intorno il piede » 3'26

Pasquale Cafaro (1716-1787), *Antigono* (1770)

12. « E fra tante tempeste... Se balena » 12'42

Total 77'14

Anna-Lucia De Amicis-Buonsolazzi

(1733-1816)

Prima Donna et femme des Lumières

Naître au pied du Vésuve en 1733 et au sein d'une famille de chanteurs d'opéra, voilà qui donne le ton : Anna De Amicis embrassera la carrière de cantatrice.

À Naples, c'est possible, comme dans la plupart des villes de la péninsule, contrairement à Rome, où l'église interdit la scène aux femmes. Elle intègre donc l'une des rares corporations de l'époque dans laquelle talent et professionnalisme leur sont reconnus au même titre qu'aux hommes. La correspondance de Leopold Mozart montre même que la composition d'un opéra – pour son fils, en tous cas – dépend de la prima donna. Wolfgang ne peut s'impliquer totalement dans l'élaboration de *Lucio Silla*, à Milan, à la fin de l'année 1772, avant son arrivée : « *Aujourd'hui la De Amicis quitte Venise et sera donc ici dans quelques jours. Le travail commencera alors sérieusement car jusqu'à maintenant, il ne s'est pas passé grand-chose!* ».

Mozart disait lui-même écrire « *sur*

1 L. Mozart, lettre à sa femme, 28 novembre 1772.

mesure » pour chaque chanteur. Il l'avait entendue en 1770, dans le rôle éponyme d'*Armida abbandonata* de Jommelli, à Naples, d'où il rapporte : « *Sigra De Amicis a chanté à merveille!* » Mais c'est en sa présence qu'il voulait composer, de manière à ajuster ses interventions à ses qualités vocales et dramatiques « *comme un costume bien taillé!* ».

« *La più completa Buffa che mai l'Italia abbia prodotto!* »

Le musicographe Charles Burney rapporte qu'elle était l'élève de Vittoria Tesi⁵ mais Domenico, son père, ténor *buffo*, fut probablement un actif pédagogue. D'après Castil-Blaze⁶, elle chanta *La Serva padrona* de Pergolesi à ses côtés à Paris en 1758. Domenico fonda ensuite une compagnie d'*opera buffa*, avec ses trois enfants, qui sillonna l'Europe de 1759 à 1761. Durant la saison 1762-63, Anna est engagée au King's Theatre à Londres, où elle obtient un immense succès pour sa grâce et le raffinement de son chant : « *ella costituì l'attrazione principale della stagione di burlette!* » Il est évident que cette

2 W. A. Mozart, lettre à sa sœur, 27 mai 1770.

3 W. A. Mozart, lettre à son père, 28 février 1778.

4 Lettre d'A. Bimolle in F. C. Petty, *Italian Opera in London 1760-1800*, Ann Arbor 1980, p. 98 : « *la chanteuse d'opéra buffa la plus complète que l'Italie a produit!* ».

5 C. Burney, *De l'état présent de la musique en Allemagne, dans les Pays-Bas et les Provinces Unies*, Gênes, 1810, p. 277.
6 F. H. J. Castil Blaze, *L'Opéra-italien de 1548 à 1856*, Paris 1856, p. 155.

7 Bimolle, *Ibid.* : « *elle était l'attraction principale de la saison des opéras légers.* »

expérience de la scène à partir du genre léger, actif et plein de rebondissements, contribua à faire d'elle la comédienne que les Mozart appréciaient : « Elle chante et joue comme un ange⁸. »

« Bach a donné à Amicis les airs les plus magistraux qu'un homme puisse écrire⁹ »

Remarquée par Johann Christian Bach, alors directeur du King's Theatre, elle est engagée comme prima donna pour la saison suivante dans ses opéras *Orione* et *Zanaida*.

Les deux airs choisis ici, « Tortorella abbandonata » et « Mentre volgo » expriment l'infinie tristesse de Zanaida (fille de Soliman et prisonnière de Tamasse) pour le premier, et son angoisse pour le second. Ils tiennent de *Aria concertante* avec hautbois – probablement dans la symbolique décrite par Grétry : « Le hautbois champêtre et gai, sert aussi à indiquer un rayon d'espoir au milieu des tourmens¹⁰ » récurrente dans les scènes d'emprisonnement. Alter ego de la voix, il met en abîme son traitement quasi instrumental usant des mêmes trilles, gammes ou tierces, de la même légèreté de *staccato* si typiquement hautboïstique. Est-ce que ces vocalises ailées, figurant le chant et le vol de la tourterelle, ont pu

contribuer à mettre à jour les fameuses notes piquées et l'exceptionnel aigu d'Anna ? Burney la cite comme la première à accéder « au contre-mi avec la puissance d'une voix de poitrine lumineuse et claire. »

L'œuvre la propulse définitivement au firmament des *prime donne* et entérine son choix pour l'opéra *seria*. Cette démarche implique une technicité et une culture spécifiques au niveau de la *colorature* et de l'ajout d'ornements, les fameux *abbellimenti* - roulades, trilles, ports de voix, *appoggiatures*... de la maîtrise du souffle telles que la demandent les *arie di portamento*.

« Io vi son mallevadore che voi
rappresenterete divinamente la Severa
Ersilia in teatro¹¹ »

Dès lors, elle rejoint les scènes européennes les plus prestigieuses, créant l'opéra *Romolo ed Ersilia* de Hasse en 1765, lors des noces de l'archiduc Leopold d'Autriche avec l'infante Maria-Luisa, qui lui vaut d'être couverte de fleurs.

C'est donc au faite de sa gloire que Mozart l'entend, au printemps 1770, dans *Armida abbandonata* de Jommelli. Le plus célèbre des airs « Odio, furor, dispetto » – dans lequel elle invoque le tonnerre

8 L. Mozart, lettre à sa femme, 26 décembre 1772.

9 Burney, *Ibid*.

10 A. Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, 1796-97, T.VII, p. 238.

11 P. Metastasio, *Tutte le opere*, Milan 1954, IV, p. 396, lettre à Anna De Amicis : « Je suis garant que vous représenterez d'une façon divine la sévère Ersilia sur les planches du théâtre. »

pour détruire son palais et s'envole sur un char attelé de dragons – s'inscrit dans la grande tradition de l'*aria di furore* : interjections convulsives entrecoupées de silences ; *colorature* déferlantes figurant l'hystérie et projetant quinze fois la voix jusqu'au contre-ut... Maillon entre « Furie terribili » d'Armida de Haendel (*Rinaldo*, 1711) et « D'Orreste d'Ajace » d'Elettra de Mozart (*Idomeneo*, 1780), « Odio, furor, dispetto » galvanise l'auditoire et donne tout pouvoir au personnage maléfique – ce qui n'est pas le moindre des paradoxes de l'opéra des Lumières.

Quelques mois plus tard, toujours à Naples, Anna tient le rôle de Bérénice, dans *Antigono* de Cafaro. L'air « Se balena » suit un grand *recitativo accompagnato* expressif dans lequel elle expose son tourment pour Demetrius, son amant exilé par Antigono. La monumentale introduction d'orchestre annonce l'exceptionnelle dimension d'un air d'une dizaine de minutes. Portée par l'énergie des battues de cordes, la tessiture vocale s'élargit jusqu'au contre-ré et affiche un saut de deux octaves du *la3* au *la5*. Dans l'esthétique de l'*aria di bravura*, cet air est démonstratif de tout le potentiel technique de l'interprète.

« Non vera che la signora Deamicis attà a rappresentare il personaggio di Bradamante col fuoco, con l'ardire, con la franchezza e con l'espressione necesserie a un tal carattere¹². »

¹² P. Metastasio, *Ibid.*, V, p. 139 : « il n'y avait que Madama Deamicis, qui puisse représenter le personnage de Bradamante

C'est encore cette verve virtuose que Mysliveček lui réserve en 1773 dans *Romolo ed Ersilia*, lorsqu'elle affirme son courage dans l'air « Surprendre. » La tradition figurative reste liée à la virtuosité en tant que transcription sonore des qualités morales et physiques implicites dans la source latine de *virtus* : valeur, mérite, maîtrise de soi.

Mais l'air « Basta così, vincisti » repose sur la simplicité d'expression et la précision de l'articulation. Son beau *cantabile* ne sollicite ni les *colorature*, ni les extrêmes de la tessiture. Comme le décrit Metastasio, Anna De Amicis avait cette capacité d'empathie avec les personnages dont on peut constater qu'elle l'a conduite jusqu'au sacrifice de la technique qui la faisait briller. C'est probablement ce qui lui vaut d'interpréter les œuvres dites « réformées » de Gluck : la première italienne d'*Alceste* en 1778 à Bologne et la reprise d'*Orfeo*, à Naples, en 1774, dans laquelle elle chante le désarroi d'Euridice dans sa « noble simplicité. »

C'est également cette couleur que Borghi sollicite dans *Il Trionfo di Clelia*, en 1773. L'air « Tanto avezza » exploite discrètement le trille et le saut d'octave au profit d'un chant retenu sur le camaïeu des cordes avec sourdines.

Il est vrai qu'entre-temps, Mozart a mis

avec le feu, l'audace, la franchise et l'expressivité nécessaire à un tel caractère. »

au jour une nouvelle palette d'expression insufflée par cette chanteuse exceptionnelle.

«*La De Amicis est notre meilleure amie, elle est très heureuse que Wolfgang l'ait si bien servie*¹³.»

La création de *Lucio Silla* a lieu le 26 décembre 1772. Si Mozart fête ses dix-sept ans un mois plus tard, il n'en est pas à sa première expérience en matière d'opéra. On peut citer en particulier *Mitridate, rè di Ponto*, opéra *seria* (Milan 1770), *Ascanio in Alba*, opéra pastoral (Milan 1771), *Il sogno di Scipione*, action théâtrale (Salzbourg 1772). *Lucio Silla* est la troisième commande du Teatro Regio Ducal de Milan. Les conditions de composition ne sont pas idéales, mais après une première un peu houleuse, tout se déroule pour le mieux : «*La prima donna remporte généralement le plus grand succès et doit bisser ses airs.*»¹⁴

Les habitudes du public y sont pourtant totalement bousculées. En particulier, Mozart torde le cou du sacro-saint *aria da capo* et élabore une dramaturgie formelle intense et colorée par des changements d'orchestration et un parcours tonal dont il est le seul maître puisqu'il écrit lui-même «en toutes notes», édulcorant toute possibilité d'ajout d'*abbellimenti*. En outre, le personnage de Giunia chemine vers la sagesse dans un parcours initiatique que le traitement de la technique vocale pourrait, à lui seul, retracer.

13 L. Mozart, lettre à sa femme, 26 décembre 1772.

14 L. Mozart, lettre à sa femme, 2 janvier 1773. Cf. également, dans la même lettre, son récit de la première de l'opéra.

Pour le premier air, «*Dalla sponda tenebrosa*», il juxtapose des alternances de *tempi* et d'expression. Elle évolue de l'abatement des parties lentes, figurant les ténèbres par le grave, à la décision de s'opposer à Silla, signifiée par le style *di bravura* et la conquête de l'aigu. Le deuxième, «*Ah se il crudel*», est une grande forme-sonate avec sa première exposition magistrale à l'orchestre. Sa virtuosité annonce le grand «*Matern aller Arten*» de *l'Enlèvement au sérail* (1782). L'écriture instable du développement transmet néanmoins, de manière presque souterraine, l'angoisse du personnage qui reconstitue ses forces avec les *colorature*.

«*Parto, m'affretto*», est précédé d'un *recitativo accompagnato* aux couleurs inouïes. La plainte s'exprime en *ré* mineur, instable et chromatique, tendue par les tremolos. La décision de partir est prise et l'air cursif, *Allegro assai*, figure la panique de la fuite et l'angoisse de la mort : les *aposiopeses*¹⁵ saccadent la ligne, que seules les *colorature* peuvent rétablir. Ainsi est amené le contre-*ré*, sommet de la course à l'abîme.

La dernière intervention de Giunia lui donne accès à l'initiation. Le récitatif «*Sposo... mia vita*», aux dimensions exceptionnellement déployées, exprime encore les doutes qui la rongent : les couleurs blafardes de la mort et les gouttes

¹⁵ Figure de rhétorique qui exprime les hésitations par l'utilisation de silences.

de sang sont rendues quasiment visibles par l'alliage des flûtes et des altos divisés et par les notes répétées des violons. C'est sur la *catabasis*¹⁶ de leur phrase que l'air «*Fra i pensier*» s'élève en *ut* mineur, infiniment sombre et pourtant palpitant des triolets des cordes avec sourdines. Giunia est désormais capable de surmonter l'angoisse de la mort. Dans l'*Allegro*, la vision de l'*ombra fida* presque *voce sola*, dans les profondeurs de la voix, porte sa résolution. Ici, nul besoin de suraigu ni de *colorature* pour affirmer sa bravoure, mais la simplicité mélodique de l'expression syllabique. L'alchimie de la rencontre entre Mozart et Anna De Amicis a fait voler les conventions en éclats. La prima donna accepte de se départir des attributs qui font sa gloire pour exprimer l'intensité du message. Ce n'est pas le moindre aspect de sa sagesse que d'avoir également su se retirer au début des années quatre-vingt, en renonçant à des cachets toujours aussi mirobolants, pour privilégier une vie aux côtés des siens et réserver la splendeur de son chant à l'intimité des salons.

Florence Badol-Bertrand

¹⁶ Figure de rhétorique qui exprime la mort par ses lignes descendantes.

Teodora Gheorghiu

La soprano roumaine Teodora Gheorghiu a d'abord étudié la flûte traversière, avant de découvrir sa véritable vocation dans le chant. Elle reçoit sa formation à l'académie de musique "Gheorghe Dima" de Cluj et participe à de nombreuses masterclasses internationales. Elle est lauréate de plusieurs concours de chant internationaux, dont le concours Reine Elisabeth à Bruxelles, le concours Julian Gayarre à Pamplone ou le concours Georges Enescu à Bucarest.

En 2003, elle fait ses débuts à l'Opéra national roumain à Bucarest, dans le rôle de la Reine de la Nuit (*Die Zauberflöte*). Suivent des engagements au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, au Théâtre de Lucerne, à l'Opéra national de Lorraine à Nancy, au Grand Théâtre de Genève, à l'Opéra de Lausanne, ainsi qu'au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, où on l'entend notamment dans les rôles de Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Musetta (*La Bohème*) et Zaide (dans l'opéra de Mozart du même nom).

En 2004, elle fait ses débuts au Staatsoper de Vienne et en 2007, elle y est engagée pour une durée de trois ans en tant que membre de la troupe. Au Staatsoper, elle interprète

les rôles d'Adele (*Die Fledermaus*), la Reine de la Nuit (*Die Zauberflöte*), Nannetta (*Falstaff*), Fiakermilli (Arabella), Adina (*L'Elisir d'Amore*), Elvira (*L'Italiana in Alger*), Sophie (*Werther*) et Eudoxie (*La Juive*). En 2009, elle incarne la Chanteuse italienne (*Capriccio*) au Festival Richard Strauss de Garmisch-Partenkirchen.

Teodora Gheorghiu travaille avec des chefs d'orchestre renommés tels que Seiji Ozawa, Franz Welser-Möst, Marco Armiliato, Bertrand de Billy, Peter Schneider, Adam Fischer, Stefano Montanari ou Christophe Rousset. Outre son activité à l'opéra, ses projets de concert comprennent, entre autres, les œuvres majeures de Bach, Haendel, Haydn, Mozart et Brahms.

Christophe Rousset

Direction

C'est en grandissant à Aix-en-Provence où il assiste aux répétitions du Festival d'Art Lyrique que Christophe Rousset développe une passion pour l'esthétique baroque et pour l'opéra.

Dès l'âge de treize ans, il décide d'assouvir son goût prononcé pour la découverte du passé par le biais de la musique, en étudiant le clavecin. Il poursuit ses études à La Schola Cantorum de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire Royal de la Haye dans la classe de Bob van Asperen. À 22 ans, il remporte le prestigieux Premier Prix, ainsi que le Prix du public, du septième concours de clavecin de Bruges (1983).

Remarqué par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste, il débute sa carrière de chef avec Les Arts Florissants puis Il Seminario Musicale, avant de fonder son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991.

En quelques saisons, Christophe Rousset impose son image de jeune chef doué et il est aujourd'hui invité à diriger dans les

festivals, les opéras et les salles de concert du monde entier : De Nederlandse Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Teatro Real de Madrid, Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, Barbican Centre, Carnegie Hall, Festival des Proms de Londres, Festival d'Aix-en-Provence, Theater and der Wien, Opéra Royal de Versailles.

Sa discographie à la tête des Talens Lyriques est considérable et il a remporté de grands succès avec notamment la bande-son du film *Farinelli* (Aavidis), *Mitridate* de Mozart (Decca), *Persée, Roland et Bellérophon* de Lully (Astrée, Ambroisie, Aparté) ou *Tragédiennes* avec Véronique Gens (Virgin Classics).

Parallèlement à son parcours de chef d'orchestre, Christophe Rousset poursuit sa carrière de claveciniste et de chambriste en se produisant et en enregistrant sur les plus beaux instruments historiques.

Ses intégrales des œuvres pour clavecin de François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Henri d'Anglebert et d'Antoine Forqueray sont des références et il a également consacré plusieurs disques aux pièces de Johann Sebastian Bach (*Partitas, Variations Goldberg*, Concertos pour clavecin, *Suites Anglaises, Suites Françaises, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*). Il a également enregistré sur les instruments du Musée de la Musique

de Paris, trois disques distincts dédiés à Pancrace Royer, Jean-Philippe Rameau et Johann Jakob Froberger. Ses deux derniers albums, *Suites* de Louis Couperin et *Bach Fantasy* de Johann Sebastian Bach, ont tous deux été largement récompensés par la presse.

Christophe Rousset se consacre, par ailleurs, à la recherche musicale à travers des éditions critiques et a également publié en 2007 une monographie de Rameau chez Actes Sud.

Sa volonté de transmettre passe également par la formation de jeunes musiciens. Il a enseigné le clavecin et la musique de chambre à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne après avoir été professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris. Il collabore également avec des structures d'insertion professionnelle à l'instar de l'Académie d'Ambronay, de l'Orchestre Français des Jeunes Baroque ou encore du Jeune Orchestre Atlantique.

Christophe Rousset est Officier des Arts et Lettres et Chevalier dans l'Ordre national du Mérite.

Les Talens Lyriques

Violons I : Virginie Descharmes, Jonathan Guyonnet, Charlotte Grattard, Paolo Cantamessa, Jean-Marc Haddad

Violons II : Gabriel Grosbard, Marie-Hélène Landreau, Karine Gillette, Corrado Masoni, Catherine Ambach

Altos : Lucia Peralta, Sarah Brayer-Leschiera, Delphine Grimbart

Violoncelles : Emmanuel Jacques, Mathurin Matharel, Isabelle Saint-Yves

Contrebasse : Luděk Brány

Flûtes traversières : Jocelyn Daubigny, Stefania Troffaes

Hautbois : Gilles Vanssons, Anna Starr

Bassons : Catherine Pépin, Carles Cristobal

Cors : Lionel Renoux, Eric Villevière

Trompettes : Philippe Genestier, Emmanuel Mure

Continuo :

Violoncelle : Emmanuel Jacques

Clavecin : Stéphane Fuget

L'Ensemble de musique instrumentale et vocale Les Talens Lyriques a été créé il y a vingt ans par le claveciniste et chef d'orchestre Christophe Rousset, qui, en choisissant ce nom (sous-titre de l'opéra de Rameau *Les Fêtes d'Hébé*, 1739), témoigne de son attrait pour le XVIII^e siècle.

Défendant un large répertoire allant du début du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle avec une prédilection pour l'opéra, l'Ensemble s'attache à éclairer les grands chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique baroque européenne, tout en révélant de véritables chaînons manquants et méconnus. Ce travail musicologique et éditorial constitue l'une des originalités des Talens Lyriques, qui connaissent, grâce à la recréation de ces inédits, de grands succès publics et critiques.

Les Talens Lyriques se sont ainsi imposés depuis deux décennies comme l'un des ensembles français les plus recherchés sur les scènes musicales du monde entier. Ensemble à géométrie variable, il réunit musiciens et chanteurs, professionnels en début de carrière ou confirmés, tous passionnés par l'interprétation de ce patrimoine musical baroque et classique oublié.

Les Talens Lyriques voyagent ainsi de Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*), Cavalli (*La Didone*, *La Calisto*) à Haendel (*Scipione*, *Riccardo Primo*, *Rinaldo*, *Admeto*, *Giulio Cesare*, *Serse*, *Arianna*, *Tamerlano*, *Alcina*, *Ariodante*, *Semele*) en passant par Lully

(*Persée, Roland, Bellérophon*), Desmarest (*Vénus et Adonis*), Mondonville (*Les Fêtes de Paphos*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile, Il Matrimonio segreto*), Traetta (*Antigona, Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martin y Soler (*La Capricciosa corretta, Il Tutore burlato*), Mozart (*Mitridate, Die Entführung aus dem Serail, Così fan tutte*), Salieri (*La Grotta di Trofonio*), Rameau (*Zoroastre, Castor et Pollux, Platée, Les Indes Galantes*) ou Gluck (*Bauci e Filemone*),...

Parallèlement, l'Ensemble explore d'autres formes musicales de la même époque (le motet, le madrigal, la cantate et les airs de cour), ainsi que le répertoire sacré (oratorios, messes, Stabat Mater, Leçons de Ténèbres, Litanies).

Depuis quelques années, l'Ensemble interprète également les œuvres de la toute fin du XVIII^e siècle, ainsi que celles des débuts du Romantisme, avec notamment Cherubini (*Médée*), Garcia (*Il Califfo di Bagdad*), jusqu' à Berlioz, Massenet ou Saint-Saëns.

La récréation de ces œuvres est indissociable d'une collaboration étroite avec des metteurs en scène tels que Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Eric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo, Claus Guth, etc.

En 2011-2012, Les Talens Lyriques se produisent notamment à La Monnaie de Bruxelles (*Médée* de Cherubini), à l'Opéra

de Dijon (*Così fan tutte* de Mozart), au Capitole de Toulouse (*Les Indes Galantes* de Rameau), et en tournée européenne (Santa Cecilia à Rome, Bozar à Bruxelles, Arsenal de Metz, Stockholm Early Music Festival, Tage Alter Musik Herne, Opéra Comique à Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique, Wiener Konzerthaus, etc.)

La discographie comprend une quarantaine de succès, enregistrés chez Erato, Fnac Music, Auvidis, Decca, Naïve, Ambrosie, Virgin Classics et Aparté.

En 1994, Les Talens Lyriques ont réalisé la bande-son du film *Farinelli*. En 2001, l'Ensemble se voit décerner une Victoire de la Musique Classique.

Depuis 2007, Les Talens Lyriques s'emploient à faire découvrir la musique baroque au jeune public à travers des résidences pédagogiques dans des collèges parisiens.

Les Talens Lyriques sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. Le mécène principal est la Fondation Annenberg - Grégory et Regina Annenberg Weingarten. L'Ensemble est membre de la FEVIS et du PROFEDIM (Syndicat Professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).

www.lestalenslyriques.com

Anna-Lucia De Amicis-Buonsolazzi

(1733-1816)

Prima Donna and a woman of the Enlightenment

Anna De Amicis was born into a family of opera singers in Naples in 1733 and, hardly surprisingly, she followed suit in her career.

In Rome the Church forbade women to appear on stage, but in Naples and most other cities of the peninsula, a theatrical career was possible. Anna joined one of the few corporations of the time that recognised the talent and professionalism of men and women alike. Leopold Mozart's correspondence shows that – for his son, at any rate – even the composition of an opera depended on the presence of the prima donna. Wolfgang was not able to become fully involved in his work on *Lucio Silla* until her arrival in Milan at the end of 1772: “Today the signora De Amicis leaves Venice, so she will be here in a few days. Work will then begin in earnest; hitherto nothing much has happened.”¹

Mozart himself said that his arias were “tailor-made” for each singer. He had heard Anna De Amicis sing the role of Anna in Jommelli's *Armida abbandonata* in Naples in 1770. “Signora De Amicis sings incomparably,” he wrote at the time.² But he wanted her to be present when he composed for her: “I like the aria to fit the singer as perfectly as a well-made suit of clothes.”³

“The most accomplished *opera buffa* singer Italy has ever produced”⁴

According to the music historian Charles Burney, Anna De Amicis had studied with Vittoria Tesi,⁵ but she may also have been taught by her father, the *opera buffa* tenor Domenico De Amicis, who was probably also active as a teacher. Castil Blaze tells us that father and daughter took part in Pergolesi's *La Serva padrona* in Paris in 1758.⁶ The following year, with his three children, Domenico formed a company that performed comic operas all over Europe until 1761. During the 1762-63 season, Anna was engaged at the King's Theatre, London, where the grace and refinement of her singing brought her great acclaim⁷ and “she was the main attraction of the light opera season”.⁸ Clearly her stage experience, beginning with the lively light operatic genre, full of twists and turns, stood her in good stead, enabling her to become the artist the Mozarts so appreciated: “She sings and acts like an angel,” wrote Leopold.⁹

“The principal songs ... [were] excellent, being calculated to display the compass of voice and delicate and difficult expression and execution of De Amicis”¹⁰

Her skills came to the notice of Johann Christian Bach, when he was director of the King’s Theatre in London, and she was engaged as *prima donna* for the following season, to take part in his operas *Orione* and *Zanaida*.

In the latter *opera seria*, the Turkish princess Zanaida is held prisoner by the Persian sovereign Tamasse. The two arias presented here, “Tortorella abbandonata” and “Mentre volgo”, express respectively Zanaida’s great sadness and her anxiety. They take after the *aria concertante* with oboe accompaniment – the instrument was often used to accompany the voice in prison scenes – probably with the symbolism described by Grétry: “The oboe, rustic and gay, also serves to indicate a glimmer of hope amidst torment.”¹¹ Acting as *alter ego*, it reflects the almost instrumental treatment of the voice, using the same trills, scales and arpeggios, and the same light staccato (one of its typical features). Did these light vocalises, depicting the bird’s song and flight, help to reveal Anna’s famous staccato and her exceptional high notes? Burney wrote: “De Amicis was not only the first who introduced staccato divisions in singing on our stage, but the

first singer that I had ever heard go up to E flat in altissimo, with true, clear and powerful *real* voice.”¹²

Anna De Amicis was thus definitively promoted to the firmament of *prima donnas*. *Zanaida* also confirmed the validity of her decision to leave comic opera for *opera seria*, which required, for the *arie di portamento*, specific technical skills and culture in the *coloratura*, the addition of ornaments – the famous *abbellimenti* (roulades, trills, *ports de voix*, appoggiaturas, etc.) – and in breath control.¹³

“I stand surety that you will embody the severe Ersilia divinely in the theatre”¹⁴

Henceforth Anna De Amicis appeared on Europe’s most prestigious stages. In 1765 she gave the triumphant first performance of J. A. Hasse’s *Romolo ed Ersilia*, for the wedding of Archduke Leopold of Austria to Infanta Maria Luisa of Spain, and was praised to the skies.

So Mozart heard Anna when she was at the height of her fame, in spring 1770, in Niccolò Jommelli’s *Armida abbandonata*. The most famous aria, “Odio, furor, dispetto”, in which Armida calls upon the Furies to avenge her betrayed love, belongs to the great *aria di furore* tradition: convulsive interjections interspersed with moments of silence, waves of *colorature*

representing hysteria and projecting the voice fifteen times to high C. Linking Armida's "Furie terribili" in Handel's *Rinaldo* (1711) to Elettra's "D'Oreste, d'AJace" in Mozart's *Idomeneo* (1780), "Odio, furor, dispetto" filled audiences with enthusiasm and – not the least of the paradoxes of eighteenth-century opera – gave authority to the evil character.

A few months later, also at the Teatro San Carlo in Naples, Anna took the part of Berenice in Pasquale Cafaro's *Antigono*. The aria "Se balena" comes after an expressive *recitativo accompagnato* in which she voices her suffering at being separated from her lover Demetrius, who has been exiled by Antigono. The monumental orchestral introduction is in keeping with the exceptional duration of the aria (some ten minutes). Carried by the energy of the strings, the vocal part extends to high D and includes a two-octave leap from a' to a". This is an *aria di bravura*, demonstrating the singer's technical skills.

"Among the dramatic heroines ... there was absolutely no one but the signora De Amicis suited to portray the character ... with the necessary fire, boldness, frankness and expression"¹⁵

Josef Mysliveček, in his opera *Romolo ed Ersilia* of 1773, required similar verve and virtuosity of Anna in the aria "Sorprender", in which the heroine affirms her courage.

Virtuosity in the *opera seria* represents courage, that of the character in the opera and that of the singer portraying that character. We remember that the word "virtuosity" is derived from the Latin *virtus*, meaning "skill and excellence".

But the aria "Basta così, vincesti" calls for simple expression and precise articulation. Its fine *cantabile* requires neither coloratura nor extremes in the vocal range. Anna De Amicis identified perfectly with the characters she portrayed, which is probably why she was chosen to perform Gluck's so-called "reform" operas: the Italian premiere of *Alceste* in Bologna in 1778, and the revival of *Orfeo ed Euridice* in Naples in 1774, in which she portrayed Euridice's dismay in all its "noble simplicity".

Giovanni Battista Borghi's *Il Trionfo di Clelia* (1773) requires similar qualities. In the aria "Tanto avezzo", the vocal part, though restrained, makes discreet use of the trill and the octave leap, over a monochrome of muted strings.

Meanwhile, Mozart had revealed a new palette of expression, inspired by Anna De Amicis and her exceptional qualities.

"Signora De Amicis is our best friend... and is overjoyed because Wolfgang has served her remarkably well"¹⁶

Lucio Silla was premièred on 26 December 1772. Mozart reached his seventeenth birthday a month later, and this was not his first experience of opera, but his seventh; he had already written, amongst others, *Mitridate, rè di Ponto* (opera seria, Milan, 1770), *Ascanio in Alba* (pastoral opera, Milan, 1771) and *Il sogno di Scipione* (azione teatrale, Salzburg, 1772). *Lucio Silla* was his third commission from the Teatro Regio Ducal in Milan (after *Mitridate* and *Ascanio*). The conditions were not ideal for its composition, but after a difficult première (it began three hours late and was four hours long, plus three ballets)¹⁷ everything went very well. Leopold Mozart wrote on 9 January 1773: “The opera is an extraordinary success, and every day the theatre is surprisingly full. Every evening the arias are repeated and since the first night the opera has gained daily in popularity and has won increasing applause.” There were twenty-six performances to full houses, and Anna De Amicis had to repeat her arias.

The opera was far from what audiences were used to at that time. In particular, Mozart did away with the sacrosanct *aria da capo*; he created an intense formal drama coloured by changes in orchestration, and since he wrote out his ornamentations fully himself, he left little opportunity for the addition of *abbellimenti*. The character of Giunia in the opera follows an

initiatory course, a progression towards wisdom, which is reflected in the different treatment of the vocal technique from aria to aria.

In the first aria, “Dalla sponda tenebrosa”, Mozart alternates different tempos and moods. In a nobly spacious *adagio* section making use of the low register, Giunia mourns her father and her lover; then, *allegro*, in bravura style, moving to the high register, she swears vengeance on the tyrant Lucio Silla. The second aria, “Ah se il crudel periglio”, with its very original passagework and its coloratura writing carrying great force, is a splendid showpiece, its virtuosity looking forward to the great “Matern aller Arten” in *Die Entführung aus dem Serail* (1782).

“Parto, m’affretto” is preceded by a *recitativo accompagnato* showing very original colours. The lament is expressed in D minor, unstable and chromatic, tensed by the use of tremolo. After Giunia’s decision to depart, the cursory aria, *Allegro assai*, depicts the panic of flight and the anxiety of death, with sudden halts (use of the rhetorical device of *aposiopesis*¹⁸), before a coloratura display, peaking at high D.

Giunia’s final recitative and aria mark her initiation. The recitative “Sposo... Mia vita”, exceptionally broad in its dimensions, expresses once more the doubts by which

she is beset: the pallid colours of death and the drops of blood are made almost visible by the combination of the flutes and violas *divisi* and the repeated notes of the violins. On an ascending line this time (contrasting with the previous *cata-basis*¹⁹), the aria “Fra i pensier” rises in C minor, infinitely sombre, yet palpitating with the triplets from the muted strings. Giunia is now capable of overcoming the anxiety of death. In the *Allegro*, the vision of the “*ombra fida*” almost *a voce sola*, in the voice’s depths, supports her resolution. Here, there is no need for bravura: Mozart uses the melodic simplicity of syllabic expression. The alchemy of Mozart’s meeting with Anna De Amicis shattered the conventions. The prima donna agreed to abandon the attributes for which she was so famous, in order to express the intensity of this message. And the fact that she chose to retire from the opera stage in the early 1780s, giving up the incredibly high fees she still commanded, in order to live happily with her family and friends, reserving the splendour of her singing for the intimacy of the salons, was not the least aspect of her wisdom.

Florence Badol-Bertrand

- 1 Leopold Mozart, letter to his wife, 28 November 1772.
- 2 Wolfgang Amadeus Mozart, letter to his sister, 27 May 1770.
- 3 Wolfgang Amadeus Mozart, letter to his father, 28 February 1778.
- 4 Letter from Arcangelo Bimolle to Chiara Aquilante, quoted in F. C. Petty, *Italian Opera in London 1760-1800*, Ann Arbor 1980, p. 98. “La più completa Buffa che mai l’Italia abbia prodotto.”
- 5 See Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 2nd ed., London 1775.
- 6 F. H. J. Castil Blaze, *L’Opéra-italien de 1548 à 1856*, Paris 1856, p. 155.
- 7 See Burney, *A General History Of Music: From The Earliest Ages to the Present Period*, London 1789, IV, p. 479.
- 8 Arcangelo Bimolle, *op.cit.* “Ella costitui l’attrazione principale della stagione di burlette.”
- 9 Leopold Mozart, letter to his wife, 26 December 1772.
- 10 Charles Burney, on Bach’s *Orione* and *Zanaida*, in *A General History*, IV, p. 481.
- 11 André Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, 1796-97, vol. VII, p. 238.
- 12 Charles Burney, *A General History*, IV, p. 481.
- 13 See treatises by P. Tosi, *Opinioni de cantori antichi e moderni o sianno osservazioni sopra il canto figurato* (1723); G. B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato* (1774); Manuel Garcia Jr, *Traité complet de l’art du chant* (1847), published in English as “Garcia’s Treatise on the Art of Singing”, London: Leonard & Co., n.d. (1924); and the study by K. & E. Ott, *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik*, vol. 3, *Die Vocal in der Zeit Mozarts*, Munich, 1998.
- 14 Letter from Pietro Metastasio to Anna De Amicis, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, Milan 1954, IV, p. 396.
- 15 P. Metastasio, *op. cit.*, V, p. 139.
- 16 Leopold Mozart, letter to his wife, 26 December 1772.
- 17 For a detailed account of the première, see Leopold Mozart’s letter to his wife of 2 January 1773.
- 18 In which the speaker abruptly stops or falls short of completing a statement.
- 19 The descending line representing death.

Teodora Gheorghiu

The Romanian soprano Teodora Gheorghiu studied the flute first of all, before turning to singing, her true vocation, at the "Gheorghe Dima" Academy of Music in Cluj, Romania, while also following many international masterclasses. She has won prizes at several international singing competitions, including the Julian Gayarre Competition (Pamplona, 2002), the George Enescu Competition (Bucharest, 2003) and the Queen Elisabeth Competition (Brussels, 2004).

In 2003 Teodora Gheorghiu made her début with the Romanian National Opera in Bucharest as the Queen of the Night in *Die Zauberflöte*. She was subsequently invited to appear at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, the Lucerne and Lausanne opera houses, the Opéra National de Lorraine (Nancy), the Grand Théâtre in Geneva, and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. She made a particularly strong impression as Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Musetta (*La Bohème*) and Zaide in the Mozart opera of the same name.

Teodora Gheorghiu made her début at the Vienna State Opera in 2004, and in

2007 she was engaged for a period of three years as a member of the company. During that time she sang the roles of Adele (*Die Fledermaus*), the Queen of the Night (*Die Zauberflöte*), Nannetta (*Falstaff*), Fiakermilli (*Arabella*), Adina (*L'Elisir d'Amore*), Elvira (*L'Italiana in Algeri*), Sophie (*Werther*) and Eudoxie (*La Juive*). In 2009 she sang the role of the Italian Singer in *Capriccio* at the Richard Strauss Festival in Garmisch-Partenkirchen.

Teodora Gheorghiu has worked with renowned conductors such as Seiji Ozawa, Franz Welser-Möst, Marco Armiliato, Bertrand de Billy, Peter Schneider, Adam Fischer, Stefano Montanari and Christophe Rousset.

She also gives recitals and her concert projects include major works by Bach, Händel, Haydn, Mozart and Brahms.

Christophe Rousset

Conductor

Christophe Rousset's passion for the Baroque aesthetic and for opera dates from his youth in Aix-en-Provence, where he would attend rehearsals for the Festival d'Art Lyrique.

At the age of thirteen, to satisfy his keen interest in discovering the past through music, he took up the harpsichord. That led him to the Schola Cantorum in Paris, where he studied with Huguette Dreyfus, then to the Royal Conservatory in The Hague, to work with Bob van Asperen. At twenty-two he won the prestigious First Prize, as well as the Public Prize, in the Seventh Bruges International Harpsichord Competition (1983).

Christophe Rousset's performances as a harpsichordist soon attracted the attention of the international press as well as record companies. He began his career as a conductor with Les Arts Florissants, then Il Seminario Musicale, before forming his own ensemble, Les Talens Lyriques, in 1991. He is now invited to conduct at festivals, opera houses and concert halls all over the world: De Nederlandse Opera (Amsterdam), Théâtre

des Champs-Élysées (Paris), Teatro Real (Madrid), Carnegie Hall (New York), Aix-en-Provence Festival, Theater an der Wien (Vienna), Royal Opera House (Versailles), Théâtre Royal de la Monnaie (Brussels), and so on.

He has made many very successful recordings with Les Talens Lyriques, including the original soundtrack of the film *Farinelli* (Auvidis), Mozart's *Mitridate* (Decca), Lully's *Persée* and *Roland* (Astrée, Ambroisie) and *Tragédiennes* with Véronique Gens (Virgin Classics).

As a harpsichordist Christophe Rousset has recorded the complete harpsichord works of François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Henri d'Anglebert and Antoine Forqueray; he has also made several recordings of works by J. S. Bach (*Partitas*, *Goldberg Variations*, Harpsichord Concertos, *English Suites*, *French Suites*, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*) and three separate albums devoted to Pancrace Royer, Jean-Philippe Rameau and Johann Jakob Froberger, played on instruments belonging to the Musée de la Musique in Paris. His latest recordings, for the Aparté label, *Suites* by Louis Couperin and *Fantasy* by Bach, have received many distinctions from the international press.

Christophe Rousset also devotes time to musical research; he has published critical editions and a monograph on Jean-Philippe Rameau (Actes Sud, 2007).

He is also dedicated to the training of young musicians. He was professor at the Paris Conservatoire CNSM, but now he teaches the harpsichord and chamber music at the Accademia Chigiana in Siena. He also works with structures devoted to the integration of young musicians into a work environment (Académie d'Ambronay, Orchestre Français des Jeunes Baroque, Jeune Orchestre Atlantique).

Christophe Rousset is an Officier des Arts et Lettres and a Chevalier of the Ordre National du Mérite.

Les Talens Lyriques

The vocal and instrumental ensemble Les Talens Lyriques was formed twenty years ago, in 1991, by the harpsichordist and conductor Christophe Rousset. His choice of name – ‘Les Talens Lyriques’ is the subtitle of Rameau’s opera *Les Fêtes d’Hébé* (1739) – is evidence of his passion for the eighteenth century.

Performing a wide repertoire of works covering the whole of the seventeenth and eighteenth centuries, with a predilection for opera, the ensemble seeks to shed light on the great masterpieces of European Baroque music, while revealing missing links and unknown works that deserve to be revived.

Les Talens Lyriques have thus built up a sound reputation over the years and are now among the most sought-after French ensembles on the international music scene. Varying in size according to requirements, the ensemble brings together musicians and singers, young professionals at the beginning of their careers as well as experienced artists, all of them sharing a passion for the performance of forgotten works belonging to the Baroque and Classical musical heritage.

Composers whose works the ensemble performs range from Monteverdi (*L’Incoronazione di Poppea*, *Il Ritorno d’Ulisse in patria*) and Cavalli (*La Didone*, *La*

Calisto) to Handel (*Scipione, Riccardo Primo, Rinaldo, Admeto, Giulio Cesare, Serse, Arianna, Tamerlano, Alcina, Ariodante, Semele*) and include Lully (*Persée, Roland, Bellérophon*), Desmarest (*Vénus et Adonis*), Mondonville (*Les Fêtes de Paphos*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile, Il Matrimonio segreto*), Traetta (*Antigona, Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martin y Soler (*La Capricciosa corretta, Il Tutore burlato*), Mozart (*Mitridate, Die Entführung aus dem Serail, Così fan tutte*), Salieri (*La Grotta di Trofonio*), Rameau (*Zoroastre, Castor et Pollux, Platée, Les Indes Galantes*), Gluck (*Bauci e Filemone*) and so on.

The ensemble also explores other musical forms of the same period (motet, madrigal, cantata, *air de cour*), as well as sacred music (oratorios, masses, Stabat Mater, Tenebrae, Litanies).

In recent years, the ensemble has also performed works dating from the very end of the eighteenth century and ones belonging to the early Romantic period: for example, works by composers from Cherubini (*Médée*) and Garcia (*Il Califfo di Bagdad*) to Berlioz, Massenet and Saint-Saëns.

In the revival of these works Les Talens Lyriques always work in close collaboration with directors such as Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Eric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo, and Claus Guth.

The ensemble's engagements for 2011-2012

include *Médée* by Cherubini at La Monnaie in Brussels, Mozart's *Così fan tutte* at the Dijon Opéra, *Les Indes Galantes* by Rameau at Le Capitole in Toulouse, and a European tour, taking in the Accademia Santa Cecilia in Rome, Bozar in Brussels, the Arsenal in Metz, Stockholm Early Music Festival, Tage Alter Musik Herne, the Opéra Comique, Théâtre des Champs-Élysées and Cité de la Musique in Paris, the Wiener Konzerthaus, and so on.

Les Talens Lyriques have made forty or so highly successful recordings, for Erato, Fnac Music, Auvidis, Decca, Naïve, Ambroisie, Virgin Classics and Aparté.

In 1994 Les Talens Lyriques recorded the soundtrack of the film *Farinelli*. In 2001 the ensemble was awarded a Victoire de la Musique Classique.

Since 2007 Les Talens Lyriques have contributed to making the Baroque repertoire better known to young people, through residencies and workshops at schools in Paris.

Les Talens Lyriques receive support from the French Ministry of Culture and Communication, the City of Paris and Le Cercle des Mécènes. The ensemble's principal patron is the Annenberg Foundation (Gregory and Regina Annenberg Weingarten).

The ensemble is a member of FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) and of PROFEDIM (Syndicat Professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).

www.lestalenslyriques.com

Arias for
Anna De Amicis

Nicolò Jommelli, Armida abbandonata

1. *Miser Armida... Odio, furor, dispetto*

Miser Armida!
Che ti giovàr le tante Arti tessal' alfin?
Questa bellezza,
Che ti giovò?
Don'infelice, e vano
Di natura, e d'amore, io ti rifiuto.
Ah no! pera, pera Rinaldo,
E se può nulla la mia beltà negletta,
Tutta s'adopri; e la mercè sia questa
Del troncatore dell'esecrabil testa.

- Odio, furor, dispetto,
Dolor, rimorso e sdegno,
Vengon nel punto estremo
Tutt'a squarciarmi il petto:
Ardo, deliro e fremo,
Ho cento smanie al cor.
Udite, o Furie, udite;
Vi muova il mio tormento.
A vendicar, venite
Il mio tradito amor.

Wolfgang Amadeus Mozart, Lucio Silla

2. *Vanne. T'affretta... Ah se il crudel*

Vanne. T'affretta...
Forse lungi da te potria lo sposo per un soverchio ardir...
L'impetuosa alma sua tu ben conosci.
Ah per pietade, fa che rimanga ad ogni sguardo ascoso.
Dilli, che se m'adora; dilli, che se m'è fido
Serbi i miei ne' suoi giorni.
A te l'affido.

- Ah se il crudel periglio
Del caro ben rammento
Tutto mi fa spavento
Tutto gelar mi fa.

Nicolò Jommelli, *Armida abbandonata*
Naples, livret de Francesco Saverio de Rogatis
1. Miser'Armida... *Odio, furor, dispetto*

*Misérable Armide !
A quoi tous tes artifices thessaliens t'ont-ils finalement servi ?
Cette beauté,
À quoi t'a-t-elle servi ?
Triste don, et vain,
De la nature et de l'amour, je te repousse.
Ah non ! Que Renaud périsse,
Et si ma beauté délaissée est impuissante,
Je m'y adonnerai toute entière; et que cette beauté soit le salaire
De celui qui tranchera la tête exécrée.*

- Haine, fureur, dépit,
Douleur, remords et colère,
Tous viennent en cet instant extrême
Me déchirer le cœur :
Je brûle, je délire et je tremble,
J'ai cent et cent angoisses au cœur.
Ecoutez, Furies, écoutez,
Que mon tourment vous mette en marche.
Venez venger
Mon amour trahi.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Lucio Silla*
Milan, livret de Giovanni de Gama, revu par Pietro Metastasio
2. Vanne. *T'affretta... Ah se il crudel*

*Va-t-en. Hâte-toi...
Peut-être que, loin de toi et dans un audacieux excès,
Mon époux serait capable de...
Tu connais bien son âme impétueuse.
Ah, par pitié, fais qu'il se tienne caché de tous les regards.
Dis-lui, s'il m'adore, dis-lui, s'il m'est fidèle,
Qu'il préserve ma vie en préservant la sienne.
Je te le confie.*

- Ah ! Si je pense au cruel péril
Qui menace mon cher amant,
Tout m'épouvante,
Tout me fait frissonner.

Nicolò Jommelli, *Armida abbandonata*
Naples, libretto by Francesco Saverio de Rogatis
1. Miser'Armida... *Odio, furor, dispetto*

Wretched Armida!
To what avail were all your Thessalian wishes?
To what avail
This beauty?
Vain, pathetic gift
Of nature and of love, I renounce you.
Ah no! Let Rinaldo perish,
And though my neglected beauty is powerless,
I shall make full use of it; this beauty shall reward
Whoever severs that loathsome head!

Hate, fury, resentment,
Pain, remorse and ire,
All come at this extreme moment
To rend my heart:
I burn, I am delirious, I tremble,
I have a hundred anxieties in my heart.
Listen, Furies, listen.
Let my torment stir you!
Come, avenge
My betrayed love!

Wolfgang Amadeus Mozart, *Lucio Silla*
Milan, libretto by Giovanni de Gama, revised by Pietro Metastasio
2. Vanne. *T'affretta... Ah se il crudel*

Go, make haste – perhaps far from you
And through excess of boldness could my betrothed...
You know his impetuous spirit.
Have pity. See to it that he remain hidden from all eyes.
Tell him, if he honours me,
Tell him, if he is true to me,
Then he should preserve his life and mine also.
I put him in your charge.

Ah, when I recall
The cruel peril of my beloved,
I am filled with horror,
I am chilled with fear.

Se per sì cara vita
Non veglia l'amistà,
Da chi sperare aita
Da chi sperar pietà?

3. In un istante... Parto, m'affretto

In un istante oh come s'accrebbe il mio timor!
Pur troppo è questo un presagio funesto delle sventure mie!
L'incauto sposo più non è forse ascoso al reo tiranno.

A morte ei già lo condannò,
Fra i miei spaventì, nel mio dolore estremo, che fo?
Che penso mai?
Misera, io tremo!

Ah no, più non si tardi. Il Senato mi vegga.
Al di lui piede grazia e pietà s'implori per lo sposo fedel.
S'ei me la nega, si chiedi al Ciel.
Se il Ciel l'ultimo fine dell'adorato sposo oggi prescrisse,
Trafigga me chi l'idol mio trafisse.

- Parto, m'affretto.
Ma nel partire
Il cor si spezza.
Mi manca l'anima,
Morir mi sento.
Né so morir,
E smanio, e gelo, e piango, e peno.
Ah se potessi almeno,
Fra tanti spasimi, morir così.

Ma per maggior mio duolo,
Verso un'amante oppressa
Divien la morte istessa
Pietosa in questo dì.

4. Sposo... mia vita... Fra i pensier

Sposo... mia vita...
Ah dove... dove vai?
Non ti seguio?
E chi ritiene i passi miei?
Chi mi sa dir?...

Ma intorno altro, ahì lassa, non vedo che silenzio, ed orror!
L'istesso Cielo più non m'ascolta, e m'abbandona.
Ah forse l'amato bene già dalle rotte vene versa l'anima e'l sangue...
Ah pria ch'ei mora, su quella spoglia esangue spirar vogl'io...
Che tardo?
Disperata a che resto?

Si l'amitié ne veuille pas
Sur une vie si chère,
De qui espérer secours,
De qui espérer pitié ?

3. In un istante... Parto, m'affretto

Combien, en un instant, s'est accrue mon alarme !
Hélas, voilà un bien funeste présage de mon infortune !
Mon imprudent époux n'est peut-être plus à l'abri de l'infâme tyran.
Il l'a déjà condamné à mort.
En proie à mes tourments, en ma douleur extrême, que faire ?
A quoi me résoudre ?
Malheureuse, je tremble !
Non, ne tardons plus. Que le Sénat me voie.
A ses pieds, implorons grâce et pitié pour mon fidèle époux.
S'il me la refuse, je la demanderai au Ciel.
Si le Ciel ordonnait aujourd'hui l'instant ultime de mon époux adoré,
Qu'il me frappe, celui qui frappera mon bien-aimé.

- Je pars, je me hâte.
Mais en partant,
Mon cœur se brise.
Le courage me manque,
Je me sens mourir.
Pourtant, je ne sais mourir,
Et la fièvre me prend et je gèle et je pleure et je souffre.
Ah si, en proie à de telles angoisses,
Je pouvais au moins mourir.

Mais pour porter ma douleur à son comble,
La mort elle-même
Prend aujourd'hui pitié
D'une amante opprimée.

4. Sposo... mia vita... Fra i pensieri

Mon époux... ma vie...
Ah ! Où... où vas-tu ?
Et je ne te suis pas ?
Mais qui retient mes pas ?
Qui pourra me dire ?...
Mais je ne vois autour de moi, hélas ! que silence et horreur !
Le Ciel lui-même ne m'écoute plus et m'abandonne.
Ah, peut-être mon bien-aimé verse-t-il déjà son sang et son âme par
[ses veines béantes...
Ah, avant qu'il ne meure, je veux expirer sur sa dépouille exsangue...
[Pourquoi attendre ? Misérable, pourquoi m'attarder ?
Entends-je ou crois-je seulement entendre le son plaintif d'une

Should friendship not keep guard
Over his precious life,
From whom can aid be sought,
From whom compassion?

3. In un istante... Parto, m'affretto

Oh, how in an instant my fear increases!
What a baneful presentiment of my misfortunes!
Maybe my incautious husband is no longer concealed from the
[wicked tyrant.
He has already sentenced him to death.
In my fear, my extreme suffering, what shall I do?
What thoughts are these?
Hapless one, I tremble!
But no, I may no longer delay. I will go before the Senate.
At their feet I will beg for pardon and mercy for my faithful husband.
If they refuse, I shall appeal to Heaven.
If Heaven has ordained this day to be my beloved husband's last,
Let the sword that pierced him, likewise pierce me.

I go, I hasten.
But leaving thus
Breaks my heart.
My soul departs,
I feel myself dying,
And yet I cannot die,
I pine and shiver, I weep, and suffer.
Ah, could I but die
Of such great grief!

But to increase my torment,
Death itself this day scorns
A loving soul
Bowed down with care.

4. Sposo... mia vita... Fra i pensieri

Husband... my life...
Ah, where... where are you going?
May I not follow you?
And who restrains my steps?
Who can bid me? ...
But all around, ah, alas, I see but silence and dread!
Heaven itself heeds me no more, and forsakes me.
Ah, perhaps already my dearest love pours forth his soul and
[blood from his severed veins...
Ah, before he dies, bowed over his bleeding body I wish to expire ...
Why do I tarry?
Bereft of hope, why do I delay?

*Odo, o mi sembra udir di fiacca voce languido suon, ch'è sé mi chiama?
Ah sposo, se i tronchi sensi estremi de' labbri suoi son questi,
corro, volo a cader dove cadesti.*

- Fra i pensier più funesti di morte
Veder parmi l'esangue consorte
Che con gelida mano m'addita
La fumante sanguigna ferita,
E mi dice: che tardi a morir?
Già vacillo, già manco, già moro
E l'estinto mio sposo, che adoro
Ombra fida m'affretto a seguir.

5. *Dalla sponda tenebrosa*

Dalla sponda tenebrosa
Vieni o padre, o sposo amato
D'una figlia e d'una sposa
A raccor l'estremo fiato.

Ah tu di sdegno, o barbaro,
Smani fra te, deliri,
Ma non è questa, o perfido
La pena tua maggior.

Io sarò paga allora
Di non averti accanto,
Tu resterai frattanto
Coi tuoi rimorsi al cor.

Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice

6. *Qual vita è questa mai... Che fiero momento*

*Qual vita è questa mai che a vivere incomincio!
E qual funesto, terribile segreto Orfeo m'asconde!
Perché piange e s'affligge?*

*Ah, non ancora troppo avvezza agli affanni, che soffrono i viventi, a sì gran colpo manca la mia costanza.
Agli occhi miei si smarrisce la luce, oppresso in seno mi diventa affannoso il respirar.
Tremo, vacillo, e sento fra l'angoscia e il terrore da un palpito crudel vibrarmi il core.*

- Che fiero momento,
Che barbara sorte,
Passar dalla morte
A tanto dolor!

Avvezzo al contento
D'un placido oblio,
Fra queste tempeste

[faible voix qui m'appelle à elle ?

Ah, mon époux - si ce sont là les ultimes échos brisés de ses lèvres ,
je cours, je vole pour tomber là où tu es tombé.

- En proie aux pensées de mort les plus funestes,
Il me semble apercevoir mon mari exsangue
Désigner de sa main glacée la plaie,
Fumante de la chaleur du sang,
Et me dire : qu'attends-tu pour mourir ?
Déjà je vacille, je m'évanouis, je meurs
Et, ombre fidèle, je me hâte de suivre
Mon époux agonisant, que j'adore.

5. *Dalla sponda tenebrosa*

Depuis la rive ténébreuse,
Viens, ô mon père, viens, ô mon époux,
Recueillir le souffle extrême
D'une fille et d'une épouse.

Ah, toi, barbare,
Tu enrages de colère !
Mais ce ne sera pas là, perfide,
Ta plus grande peine.

Je serai alors apaisée
De ne pas t'avoir à mes côtés,
Tandis que tu resteras
Le cœur dévoré de remords.

Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice

Vienne, livret de Ranieri de' Calzabigi

6. *Qual vita è questa mai... Che fiero momento*

*Quelle est cette vie que je commence à vivre ? [Et quel funeste
et terrible secret Orphée me cache-t-il ? [Pourquoi pleure-t-il et
s'afflige-t-il ? [Pas encore accoutumée aux affres que souffrent les
mortels, [Ma constance ne sait pas affronter une si grande émotion.
[À mes yeux disparaît la lumière, mon souffle oppressé trouble
ma respiration. [Je tremble, je chancelle et je sens vibrer mon cœur,
[Saisi en une implacable palpitation par l'angoisse et par la terreur !*

- Quel moment cruel !
Quel sort barbare !
Passer de la mort
À toute cette douleur !

Endormi par les charmes
D'un paisible oubli,
Mon cœur est plongé

Do I hear, or think I hear, the faint sound of a feeble voice, calling to me?
Ah, my husband, if these are the last broken sounds of your voice,
I hasten, I fly, to fall where you have fallen.

Amidst the gloomiest thoughts of death
I fancy I see my lifeless husband;
With ice-cold hand he shows me
The fresh and bloody wound
And says: Why do you hesitate to die?
Already I falter, I faint, I die,
And like some faithful shade, hasten
To follow my beloved husband, who is dead.

5. *Dalla sponda tenebrosa*

From the dark shore
Come, O father, O beloved husband,
To receive the last breath
Of a daughter and a wife.

You, barbarian,
Rage in your wrath,
But this, traitor, is not
Your sorest punishment.

In time I shall be happy,
No longer constrained to be near you.
But you meanwhile will remain
With torments in your heart.

Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice

Vienne, libretto by Ranieri de' Calzabigi

6. *Qual vita è questa mai... Che fiero momento*

*What is this life that now I begin to live? And what is the terrible,
baneful secret that Orpheus is keeping from me? [Why is he
grieved and weeping thus? [Ah, I am not yet well accustomed to
these pangs the living feel. [At so great a blow my resolution fails;
[My sight grows dim; I am oppressed and find it hard to draw my
breath. [I tremble, I reel and, amidst such anguish and terror, [I
feel my heart throbbing with a fierce beat.*

What a cruel moment,
What a barbarous fate,
To pass from death,
To such sorrow!

Accustomed to the contentment
Of peaceful oblivion,
My heart is lost

Si perde il mio cor.

Vacillo, tremo.

Giovanni Battista Borghi, *Il trionfo di Clelia*

7. Tanto avvezza alle sventure

Tanto avvezza alle sventure,
Tanto al Ciel mi veggio in ira
Ch'ogni zeffiro che spira
Parmi un turbine crudel.

Segna timid' e incostante
Orme incerte e mal sicure
Né ritrova il piè tremante
Un sentier che sia fedel.

Josef Mysliveček, *Romolo ed Ersilia*

8. Sorprender mi vorresti

Sorprender mi vorresti
Nume dell'alme imbellè
Ma invan a me favelli:
Nume non sei per me.
All'alma mia disciolta
Invan catene appresti,
Fra suoi rigori involta
Scherno farà di te.

9. Basta così vincesti

Basta così vincesti,
Ceduto ha il mio rigore.
Tutto il mio cor vedesti,
Non dimandar di più.
Nel suo dover costante
Sempre sarà quest'alma
Benché a celar bastante
Gli affetti suoi non fù.

Johann Christian Bach, *Zanaida*

10. Tortorella abbandonata

Tortorella abbandonata,
Così mesta, ognor si geme,
Così mesta, ognora geme.
E le valli senza speme, fa col canto risuonar.

Dans de telles tempêtes.

Je tremble, je chancelle.

Giovanni Battista Borghi, *Il trionfo di Clelia*

Naples, livret de Pietro Metastasio
7. Tanto avvezza alle sventure

Je suis si destinée aux malheurs,
Je me vois tellement en colère contre le ciel
Que le moindre souffle d'un zéphyr
Me semble être un tourbillon cruel.

Mon pied tremblant dessine,
Timide et inconstant
Des traces incertaines et indécises,
Sans retrouver un seul sentier qui lui soit fidèle.

Josef Mysliveček, *Romolo ed Ersilia*

Naples, livret de Metastasio
8. Sorprender mi vorresti

Tu voudrais me surprendre,
Dieux des faibles âmes,
Mais tu me parles en vain :
Tu n'es pas un Dieu pour moi.
Pour mon âme dissoute,
En vain tu apprêtes tes chaînes,
Abritée par ses rigueurs
Elle se moquera de toi.

9. Basta così vincesti

Cela suffit, tu as gagné,
Ma rigueur a cédé.
Tu as vu mon cœur tout entier,
Ne demande plus rien.
Constante en son devoir
Sera toujours cette âme
Bien qu'elle ne fut pas capable
De celer ses sentiments.

Johann Christian Bach, *Zanaida*

London, livret de Giovan-Gualberto Bottarelli
10. Tortorella abbandonata

Tourterelle abandonnée,
Si triste, toujours si plaintive,
Si triste, toujours elle se lamente.
Elle fait résonner de son chant les vallées sans espoir.

In such storms.

I reel, I tremble...

Giovanni Battista Borghi, *Il trionfo di Clelia*

Naples, libretto by Pietro Metastasio
7. Tanto avvezza alle sventure

So inured am I to misfortunes,
So angry am I with the heavens,
That the slightest breeze that blows
Seems to me to be a cruel whirlwind.

Timid and unsure,
My trembling feet,
Take uncertain and unsteady steps,
And find no path that is to be trusted.

Josef Mysliveček, *Romolo ed Ersilia*

Naples, libretto by Metastasio
8. Sorprender mi vorresti

You would surprise me,
God of weak souls!
But in vain you speak to me;
You are no god for me.
In vain you prepare your chains
For my soul now freed;
Protected by its severity,
It will make a mockery of you.

9. Basta così vincesti

Enough! You have won!
My harshness has failed.
You have seen my whole heart,
Ask no more.
Constant in its duty
This soul will ever be,
Though it was unable
To conceal its feelings.

Johann Christian Bach, *Zanaida*

London, libretto by Giovan-Gualberto Bottarelli
10. Tortorella abbandonata

Forsaken dove,
So sad, forever plaintive,
So sad, forever she laments,
And hopelessly makes the valleys resound with her song.

Tale appunto di mia sorte,
Già prevedo il reo tenore,
Ma saprò con reggio core,
Del destino trionfar.

11. *Mentre volgo intorno il piede*

Mentre volgo intorno il piede
Palpitar mi sento il cor.
Giusti Dei da che procede
Non intendo il mio timor.

Pasquale Cafaro, Antigono

12. *E fra tante tempeste... Se balena*

E fra tante tempeste che sarà di Demetrio?

Esule, afflitto, chi sà dove lo guidi...

Ohime non posso che a lui pensar.

Ah fuggi dal mio core importuna pietà

Che il padre offendi.

Ed io misera tanto dunque sarò,

Che un tenero dovere si converte in delitto.

Per me diventa crudeltà.

Ma questa non mi fido soffrir

Di strane insolita vicenda.

Numi che fia pietà di me vi prenda!

- Se balena il ciel talora

Dopo i nemi e la tempesta

Cessa il vento e vien l'aurora

L'atre nubi a serenar.

Sol per me ognor funesta

È la sorte mia crudele.

E a chiunque io sia fedele

Sempre resto a palpitar.

Ainsi, je prévois déjà
La sinistre nature de mon sort,
Mais je saurai triompher du destin
Avec le courage d'une reine.

11. *Mentre volgo intorno il piede*

Tandis que je porte çà et là mes pas,
Je sens palpiter mon cœur.
Justes Dieux qui l'inspirez,
Je ne comprends pas ma peur.

Pasquale Cafaro, *Antigono*

Naples, livret de Pietro Metastasio
12. *E fra tante tempeste... Se balena*

*En proie à tant de tempêtes, qu'advient-il de Démétrius ?
Exilé, accablé, qui sait où il erre...
Hélas, je ne peux détourner mes pensées de lui.
Ah, fuis de mon cœur, importune pitié
Qui offense mon père.
Et moi, je serai donc si misérable
Qu'un tendre devoir se transforme en méfait.
Il se change en cruauté pour moi.
Mais je ne me sens pas capable de supporter
Cette singulière aventure des plus étranges.
Dieux, puissiez-vous prendre pitié de moi !*

- Si parfois le ciel s'éclaire
Après les nuages et la tempête,
Le vent cesse et l'aurore vient
Apaiser les nuées obscures.
Pour moi seul, toujours funeste
Est mon sort cruel.
Et je reste fidèle à tous ceux
Pour qui mon cœur toujours bat.

Textes établis et traduits par Jérémie Leroy-Ringuet

Thus, already I foresee
The sinister nature of my fate;
But with regal courage
I shall triumph over destiny.

11. *Mentre volgo intorno il piede*

While here and there I turn my steps,
I feel my heart tremble.
Just Gods, who inspire it,
I do not understand my fear.

Pasquale Cafaro, *Antigono*

Naples, libretto by Pietro Metastasio
12. *E fra tante tempeste... Se balena*

Beset by such troubles, what is to become of Demetrius?
Exiled, oppressed, who knows whither he wanders.
Alas, my thoughts turn only to him.
Ah, begone from my heart, importunate pity,
An offence to my father!
And I shall therefore be so wretched
That a tender duty turns into misdeed.
For me it becomes cruelty.
But I feel unable to bear
This most strange and singular adventure.
O Gods, may you take pity on me!

If sometimes, after rain
And storm, the sky brightens,
The wind drops and the dawn comes
To banish the dark clouds,
For me alone my cruel fate
Is ever disastrous,
And I remain faithful to those
For whom my heart continues to beat.

