



Antonio Mazzoni
(1717-1785)

Aminta
il rè pastore

Madrid, Real Coliseo del Buen Retiro 1756

*Opera seria en trois actes
sur un livret de Pietro Metastasio*

REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA
Juan Bautista Otero

Aminta, il rè pastore

CD I

ATTO I

1 à 3	Sinfonia		
	<i>Senza indicazione di tempo (2'10) - Andantino (1'54) - Allegro (0'43)</i>		
	Scena 1		
4	Intendo, amico rio	<i>Arioso di Aminta</i>	1'00
5	Bella Elisa, idol mio	<i>Recitativo secco</i>	1'28
6	Alla selva, al prato, al fonte	<i>Aria di Elisa</i>	5'57
	Scena 2		
7	Amico, ascolta	<i>Recitativo secco</i>	1'23
8	So che pastor son io	<i>Aria di Aminta</i>	6'41
	Scena 3		
9	Or che dici	<i>Recitativo secco</i>	0'18
10	Si spande al sole	<i>Aria di Alessandro</i>	6'03
	Scena 4		
11	Agenore! T'arresta	<i>Recitativo secco</i>	1'11
12	Per me rispondete	<i>Aria di Agenore</i>	6'24
	Scena 5		
13	No, voi non siete	<i>Recitativo secco</i>	0'28
14	Di tante sue procelle	<i>Aria di Tamiri</i>	5'56
	Scena 6		
15	Ah tornasti una volta!	<i>Recitativo secco</i>	0'19
	Scena 7		
16	Dal più fedel	<i>Recitativo secco</i>	1'26
	Scena 8		
17	Elisa? Aminta?	<i>Recitativo secco</i>	0'30
18	Vanne a regnar	<i>Duetto di Aminta-Elisa</i>	3'00

ATTO II

	<i>Scena 1</i>		
19	Seguimi	<i>Recitativo secco</i>	0'18
20	Al mio fedel dirai	<i>Aria di Tamiri</i>	5'49
	<i>Scena 2</i>		
21	Questa del campo greco	<i>Recitativo secco</i>	0'17
22	Barbaro, oh dio! mi vedi	<i>Aria di Elisa</i>	4'29
	<i>Scena 3</i>		
23	Nel gran cor	<i>Recitativo secco</i>	1'09
24	Ogni altro affetto ormai	<i>Aria di Agenore</i>	7'47
	<i>Scena 4</i>		
25	Agenore. Signor	<i>Recitativo secco</i>	0'47
26	Ah per voi la pianta umile	<i>Aria di Aminta</i>	7'40

CD II

	<i>Scena 5</i>		
1	Or per la mia Tamiri	<i>Recitativo secco</i>	1'57
2	Se vincendo vi rendo felici	<i>Aria di Alessandro</i>	5'26
	<i>Scena 6</i>		
3	Oh inaspettato	<i>Recitativo secco</i>	0'29
4	Misero me, ti perdo	<i>Recitativo accompagnato di Agenore</i>	1'46
	<i>Scena 7</i>		
5	Eccomi a te di nuovo	<i>Recitativo secco</i>	0'33
	<i>Scena 8</i>		
6	Dove Agenore?	<i>Recitativo secco</i>	1'04
7	Ah tu non sei più mio!	<i>Quartetto di Aminta-Elisa-Tamiri-Agenore</i>	2'13

ATTO III

	<i>Scena 1</i>		
8	Ahimè! declina il sol	<i>Recitativo accompagnato di Aminta</i>	2'23
	<i>Scena 2</i>		
9	Oh me infelice	<i>Recitativo secco</i>	0'23
10	L'amerò, sarò costante	<i>Aria di Aminta</i>	8'35
	<i>Scena 3</i>		
11	Uscite al fine	<i>Recitativo secco</i>	0'34
	<i>Scena 4</i>		
12	Ma senti Agenore	<i>Recitativo secco</i>	0'42
13	Io rimaner divisa	<i>Aria di Elisa</i>	5'41
	<i>Scena 5</i>		
14	Bella regina, addio	<i>Recitativo secco</i>	1'18
15	Se tu di me fai dono	<i>Aria di Tamiri</i>	6'14
	<i>Scena 6</i>		
16	Misero cor!	<i>Recitativo secco</i>	0'28
17	Sol può dir, come si trova	<i>Aria di Agenore</i>	5'22
	<i>Scena 7</i>		
18	Marcia		2'07
19	Voi, che fausti ognor donate	<i>Aria di Alessandro</i>	5'54
20	Olà, che più si tarda?	<i>Recitativo secco</i>	0'43
	<i>Scena 8</i>		
21	Ah giustizia, Signor	<i>Recitativo secco</i>	1'13
	<i>Scena 9</i>		
22	Signor, io sono Aminta	<i>Recitativo secco</i>	2'16
23	Dalla selva, e dall'ovile	<i>Coro</i>	0'29

> minutage total : 2h 15'41

REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

Aminta

Anna Maria Panzarella, *soprano*

Tamiri

Céline Ricci, *soprano*

Alessandro

Leif Aruhn-Solén, *ténor*

Elisa

Delphine Gillot, *soprano*

Agenore

Marina Pardo, *mezzo-soprano*

Hiro Kurosaki, *Premier Violon*

Guadalupe del Moral, **Emanuele Marcante**, **Renata Spotti**, *Violons I*

Andreas Preuss, **Mihoko Kimura**, **Vassilios Tsotsolis**, *Violons II*

Galina Zinchenko, **Marcial Moreiras**, **Marie-Liesse Barau**, *Altos*

Giovanna Barbati*, **Roberto Alonso**, *Violoncelles*

Juan Jaime Ruíz, *Contrebasse*

Barbara Ferrara, *Hautbois I et Flûte I* **Kathryn Elkin**, *Hautbois II et Flûte II*

François de Rudder, *Basson*

Nicolas Chedmail, *Cor I* **Philippe Bord**, *Cor II*

Hans Martin Rux, *Trompette I* **Almut Rux**, *Trompette II*

Marc Clos, *Timbales* **Andreas Martin***, *Archiluth*

Marta Graziolino*, *Harpe* **Elisabeth Geiger***, *Clavecin*

(a = 415 - tempérament Vallotti)

* *continuo*

Juan Bautista Otero

direction musicale



**Lors de sa création, dans le cadre
du Festival International de Musique “Tage alter Musik in Herne 2006”,
cette production avait également pour artisans**

Isidro Olmo Castillo, *direction adjointe*
Otero-Olmo, *dramaturgie et mise en espace*
Sabine Radermacher, *dramaturgie Tage alter Musik in Herne 2006*
Carles Roca, Mercé Puy, *management et production*
Ayanta Barilli, *assistante à la direction*
Lewis Amarante, *maquillage et coiffure*
Rosi Cuadrado, Anna Walmsley et Olalla Calvo, *assistantes à la production*
Daniel Buch, *rcoc-webmaster*

La Real Compañía Ópera de Cámara, pour cette production discographique, bénéficie du soutien de:
Vania produccions - María Luz Senra

REMERCIEMENTS / AGRADECIMIENTOS

Desearíamos agradecer la colaboración y el apoyo de la Biblioteca do Palácio da Ajuda de Lisboa y el Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna por facilitar el estudio de los manuscritos de Il rè pastore de Mazzoni para la edición crítica de nuestra partitura.

Al Dr. Richard Lorber y el equipo de Tage alter Musik in Herne 2006 y la WDR3.

A Pere Álvarez y el equipo del Auditori AXA-Winterthur de Barcelona.

A Jordi González e Isabel Vidal.

A Sabine Weber por su apoyo e interés.

A Benoît Haller por su acogida en Strasbourg.

A Christian Ragni y la Galeria Hilt de Basilea.

A Óscar Gil Carrasco y su familia.

Edition de la partition et matériel d'orchestre : Juan Bautista Otero pour RCOC Éditions



Real Compañía Ópera de Cámara
Juan Bautista Otero

www.rcoc-orquesta.com

ANTONIO MAZZONI (1717 – 1785)

Aminta, il rè pastore

Aminta, il rè pastore (*Aminta, le roi pasteur*) est une œuvre extraordinaire commandée par Farinelli au compositeur bolognais Antonio Mazzoni (1717-1785), suite à l'énorme succès remporté à Lisbonne par ses deux opéras antérieurs, *La Clemenza di Tito* (*La Clémence de Titus*) et *Antigono*. Mazzoni ayant dû précipitamment rentrer en Italie à la suite du terrible séisme survenu à Lisbonne en novembre 1755, Farinelli en profita pour présenter au Théâtre du *Buen Retiro* le prestigieux compositeur avec un opéra assez inhabituel pour le roi Ferdinand VI : «Point d'inconstance ni d'ambition là où se trouve le véritable amour, le roi pasteur.»

En suivant fidèlement le dynamique livret original métastasien, Mazzoni a composé un sublime *opera seria* en trois actes, plus bref que de coutume, lequel, à mon avis, constitue une synthèse du pathos, de la délicatesse et de la virtuosité de ce qu'on pourrait appeler le «son Farinelli». De surprenants éléments avant-gardistes d'une dramaturgie musicale raffinée, d'une part, un matériau orchestral et vocal, extrêmement élaboré, qui dépasse le cadre du langage proprement napolitain, d'autre part, sont quelques-unes des caractéristiques de son véritable style compositionnel, lequel, sans aucun doute, mérite d'être redécouvert de nos jours.

Aminta, Il rè pastore (*Aminta, the shepherd king*) is an extraordinary work commissioned by Farinelli from the Bolognese composer Antonio Mazzoni (1717-85) after the enormous success in Lisbon of his two previous operas, *La clemenza di Tito* and *Antigono*. When Mazzoni was forced to return hurriedly to Italy after the terrible Lisbon earthquake of November 1755, Farinelli seized his chance to present the prestigious composer at the Teatro del Buen Retiro in an unusual opera for King Ferdinand VI: 'There is no inconstancy or ambition where there is true love, or The Shepherd King'.

Faithfully adhering to the dynamic original libretto by Metastasio, Mazzoni composed a sublime *opera seria* in three acts, shorter than usual, which in my opinion constitutes a synthesis of the pathos, delicacy and virtuosity of what one might call the 'Farinelli sound'. Surprisingly avant-garde elements of refined musical dramaturgy and extremely elaborate orchestral and vocal writing, which exceeds the framework of a strictly Neapolitan idiom, are among the characteristics of a genuinely original compositional style which undoubtedly deserves rediscovery in our own time.

Métastase écrit *Il rè pastore* cinq ans avant que Farinelli, fasciné par le texte, ne demande à Mazzoni une nouvelle composition dans laquelle il pourrait montrer, au moyen d'une belle traduction dans le style caldéronien de l'époque, le creuset authentique de l'œuvre à la cour espagnole, à savoir le monde traditionnel d'Arcadie de l'*Aminta* du Tasse venant se heurter au réalisme de l'histoire classique, personnifiée par Alexandre et ses campagnes au Moyen-Orient ; Vérité et Fidélité affrontant Ambition et Pouvoir.

Par sa durée – environ 2 heures –, moins étendue que pour un *opera seria* conventionnel, par le nombre limité de solistes – cinq –, et un orchestre conforme à celui d'un grand *opera seria*, cette œuvre s'avère être particulièrement attrayante, tant pour les interprètes que pour le public et les programmeurs.

Le projet *Aminta*, créé tout spécialement pour la 31^e édition du Festival International de Musique «Tage-Alter-Musik Herne 2006», fait partie de notre série de programmes appelés «Dialogs series», dans lesquels la *Real Compañía Ópera de Cámara* propose une mise en scène «concertante» d'opéras, de sérénades et d'oratorios, tirant leur inspiration de la figure de Farinelli, avec la passion et la vivacité d'une production entièrement mise en scène.

Juan Bautista Otero

Traduction : Pascal et Grégoire Bergerault
«PGB Traductions»

Metastasio wrote *Il rè pastore* five years before Farinelli, fascinated by the text, asked Mazzoni for a new composition in which, with the aid of a fine translation in the Calderonian style of the period, he could reveal to the Spanish court the true crux of the work, that is to say the clash between the traditional Arcadian world of Tasso's *Aminta* and the real events of Classical Antiquity, as embodied by Alexander the Great and his campaigns in the Middle East: Truth and Fidelity confronting Ambition and Power.

With a duration (at around two hours) shorter than that of a conventional *opera seria*, a limited number of soloists (five), and an orchestra of the size used for a large-scale *opera seria*, this work is a particularly attractive one for performers, audiences and concert organisers alike.

The *Aminta* project, created especially for the thirty-first 'Tage-Alter-Musik Herne' International Music Festival 2006, is part of our series of programmes entitled 'Dialogs series', in which the *Real Compañía Ópera de Cámara* presents 'concertante' stagings of operas, serenades and oratorios inspired by the figure of Farinelli, with the passion and energy of a fully staged production.

Juan Bautista Otero

Translation: Charles Johnston

Aminta, le roi pasteur

Une introduction de Juan Bautista Otero

LA VÉRITABLE VOIX DE FARINELLI

Concentrique, absorbant, hypnotique... ce sont là les mots qui me viennent à l'esprit pour qualifier cette première impression musicale de la période de Carlo Broschi dit "Farinelli" (1705-1782) à Madrid, de 1737 à 1759. Subjuguée par les dons inhabituels du chanteur, par les pittoresques chroniques de l'époque, la musicologie a consacré des fleuves d'encre à sa fulgurante carrière en Italie et à Londres, mais, en ce qui concerne son séjour en Espagne, on ne mentionne guère plus que son irruption anecdotique à la cour comme chanteur au service du roi bourbon convalescent, Philippe V. Pourtant, ce sont ses activités multiples en qualité de "directeur des divertissements royaux" d'Espagne, sous le règne dudit monarque – de 1737 à 1746 – et de celui de Ferdinand VI – de 1747 à 1759 –, qui constituent un cas exceptionnel de création artistique dans le cadre musical du XVIII^e siècle.

Rémunéré par les coffres royaux, sa charge de serviteur domestique du roi – bien éloignée de la lucrative figure de l'organisateur d'opéras du XVIII^e siècle –, impliquait non seulement la sélection et la production d'opéras, de sérénades, de cantates et de danses qui devaient être représentés

Aminta, il rè pastore

An introduction of Juan Bautista Otero

THE TRUE VOICE OF FARINELLI

Concentric, absorbing, hypnotic . . . that is how I imagine this first musical impression of the period Carlo Broschi (1705-82), known as 'Farinelli', spent in Madrid between 1737 and 1759. Captivated by the singer's exceptional gifts and the picturesque chronicles of the time, musicologists have devoted great floods of ink to his meteoric career in Italy and London, but as far as his sojourn in Spain is concerned they have done little more than retail trivial anecdotes of his appearance at court as a singer in the service of the convalescent Bourbon monarch Philip V. Yet his multifaceted activity as 'director of royal entertainments' in Spain during the reign of the aforesaid sovereign (from 1737 to 1746) and that of Ferdinand VI (from 1747 to 1759) represents an exceptional case of artistic creation in the musical environment of the eighteenth century.

Remunerated by the royal coffers, his duties as domestic servant to the king – far removed from the profitable trade of the eighteenth-century operatic impresario – involved not only the selection and production of operas, serenatas, cantatas and ballets to be performed in the royal

dans les palais et les théâtres royaux, mais aussi l'organisation des fêtes privées ou publiques de la cour. Il ne fait aucun doute que, vu la sélection de compositeurs, librettistes, peintres, chanteurs, musiciens et modélistes qu'il effectua pour les plus de vingt opéras qu'il fit monter, Farinelli ait donné naissance à un véritable style musical auquel tous les artistes se sont adaptés dans la réalisation de chaque œuvre représentée : celui qu'il imagina pour présenter à la cour, en créant une véritable avant-garde de l'opéra italien. Ce monde scénique farinellien est resté muet jusqu'à aujourd'hui. Il est seulement connu comme un catalogue d'œuvres dans les biographies du chanteur ou comme une excuse dans les spéculations autour de ses liens politiques. Avec cette première exécution et ce premier enregistrement contemporain d'un opéra de la période de Farinelli en Espagne, nous ouvrons la voie pour ce qui est de la découverte de ces couleurs, de ce langage musical si nouveau et tellement fragile, exubérant et exquis. Puisse *Aminta, il rè pastore* (1756) d'Antonio Mazzoni (Bologne, 1717-1785), ici présenté dans sa version originale à l'occasion de la commémoration du 250^e anniversaire de sa création, être notre modeste tribut payé non seulement à ceux qui en ont été les artisans directs, librettiste et compositeur, mais encore à la redécouverte de la figure complexe et fascinante de Carlo Broschi «Farinelli» lui-même.

Entantquetémoignageexceptionnelde sonactivité, la *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro* (*Description de l'état actuel du Théâtre*

palaces and theatres, but also the organisation of private or public festivities at court. There can be no doubt, given the selection of composers, librettists, painters, singers, musicians and costume designers he made for the more than twenty operas he put on, that Farinelli generated a genuine musical style to which all these artists had to adjust in realising each of the works performed: the style he devised for presentation at court, creating a veritable avant-garde of Italian opera. This world of Farinellian theatre has remained mute until now, known only as a catalogue of works in biographies of the singer or as a pretext for speculation about his political connections. With this first modern performance and recording of an opera from Farinelli's Spanish years, we make the first move towards rediscovering these colours, this new musical language, so fragile, exuberant and exquisite. *May Aminta, Il rè pastore* (1756) by Antonio Mazzoni (Bologna, 1717-85), in its original full version, recreated to commemorate the 250th anniversary of its premiere, stand as a modest tribute not only to those who were its direct architects, the librettist and the composer, but also to the complex and fascinating figure of Carlo Broschi 'Farinelli' himself.

An exceptional testimony to his activities is the *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro* (*Description of the current situation*

Royal du Buen Retiro) que Farinelli a écrite en 1758 – prochainement publiée en édition critique à l’initiative d’Isidro Olmo pour RCOC Éditions –, reprend de manière exhaustive les douze années de son travail intensif au service d’un monarque espagnol bourbon doué d’une des plus grandes sensibilités artistiques du XVIII^e siècle : Ferdinand VI. Farinelli commanda et produisit quinze opéras, six sérénades, huit intermèdes et une multitude de cantates à des compositeurs de la taille de Nicolò Jommelli, Baldassare Galuppi, Antonio Mazzoni, Nicola Conforto, ou encore Giovanni Battista Mele ; à des librettistes d’exception tels que Pietro Metastasio (Métastase), son ami intime – dix-sept œuvres –, à Pico della Mirandola (Pic de la Mirandole), G. A. Migliavacca, ou Joseph Bonechy ; des scénographies à des peintres du rang de Jacopo Amigoni, Francesco Battaglioli, Antonio Jolli ou Corrado Giaquinto. Et il parvint à réunir dans chaque production le nombre probablement le plus grand de chanteurs virtuoses de prestige des cours européennes : depuis de célèbres *castrati* comme Gizziello, Filippo Elisi ou Giovanni Manzuoli, des ténors comme l’Allemand Anton Raaff ou Domenico Panzacchi jusqu’aux *prime donne* telles que Regina Mingotti, Teresa Castellini ou Maddalena Parigi, parmi beaucoup d’autres. Dans le catalogue des quarante huit musiciens que Farinelli cite comme membres de l’orchestre du *Real Coliseo* du *Buen Retiro* – théâtre où fut donnée la première d’*Aminta, il rè pastore* de Mazzoni –, figurent, outre les compositeurs Nicola Conforto et José de Nebra comme *maestros al clave* («maîtres

of the Royal Theatre of Buen Retiro), which Farinelli wrote in 1758. This document – soon to be published in a critical edition by Isidro Olmo for RCOC Editions – gives an exhaustive account of his twelve years of intensive work in the service of the Spanish Bourbon monarch with the most pronounced artistic sensibilities of the eighteenth century: Ferdinand VI. Farinelli commissioned and produced fifteen operas, six serenatas, eight intermezzos and a multitude of cantatas by composers of the calibre of Nicolò Jommelli, Baldassare Galuppi, Antonio Mazzoni, Nicola Conforto, and Giovanni Battista Mele; texts by exceptional librettists such as his close friend Pietro Metastasio (seventeen works), Pico della Mirandola, G. A. Migliavacca and Joseph Bonechy; and decors by painters as distinguished as Jacopo Amigoni, Francesco Battaglioli, Antonio Jolli and Corrado Giaquinto. Moreover, he managed to assemble in each production probably the greatest number of prestigious virtuoso singers to be found at any European court, from celebrated castratos like Gizziello, Filippo Elisi and Giovanni Manzuoli and tenors like the German Anton Raaff and Domenico Panzacchi to *prime donne* including Regina Mingotti, Teresa Castellini and Maddalena Parigi, among many others. In the list of forty-eight musicians whom Farinelli mentions as members of the orchestra of the Real Coliseo del Buen Retiro, the theatre where Mazzoni’s *Aminta, Il rè pastore* was premiered, we find the composers Nicola Conforto and José de Nebra as

de clavier»), le violoniste José Herrando ou le hautboïste et compositeur Luis Misón, entre autres musiciens remarquables. Quand cette compagnie royale se déplaçait dans les théâtres des palais, elle était constituée de vingt quatre musiciens, tout comme la *Real Compañía Ópera de Cámara* vous le propose aujourd'hui dans la présente production.

ANTONIO MAZZONI OU LA RECHERCHE SANS FIN

Plusieurs sources évoquent les circonstances de la commande d'*Aminta* et le séjour d'Antonio Mazzoni à la cour espagnole. Outre les détails pécuniaires relatifs à l'embauche d'artistes, le régime des répétitions, la rétribution des scénographies, les livrets et les cadeaux, Farinelli signale dans son œuvre¹ l'arrivée de certaines des figures clefs pour ses objectifs artistiques. Tel est le cas du castrat Gioacchino Conti «Gizziello» ou du ténor Anton Raaff, tous les deux venus de la cour portugaise, après avoir chanté en 1755 dans deux des opéras de Mazzoni de style napolitain monumental, *La Clemenza di Tito* et *Antigono* :

«Don Antonio Raff [sic], ténor, est venu à passer par cette cour [en provenance] de celle de Lisbonne avec recommandation particulière des souverains eux-mêmes ; et ayant chanté dans le Quarto de los Reyes² [du Palais d'Aranjuez] le 16 juillet 1755, il a mérité l'approbation

maestros al clave (continuo players), the violinist José Herrando, and the oboist and composer Luis Misón, among other notable musicians. When this royal company moved around the theatres of the Bourbon palaces, it was made up of twenty-four musicians, exactly the number that the Real Compañía Ópera de Cámara offers you today in the present production.

ANTONIO MAZZONI: A TIRELESS EXPERIMENTER

Several sources evoke the circumstances in which Antonio Mazzoni was commissioned to write *Aminta* and his sojourn at the Spanish court. In addition to the financial details concerning the hiring of artists, the rehearsal schedule, the appointment of designers, the printing of librettos and the purchase of gifts, Farinelli mentions in his *Descripción* the arrival of some of the key figures for his artistic ambitions. This is the case with the castrato Gioacchino Conti 'Gizziello' and the tenor Anton Raaff, both of whom came from the Portuguese court after singing in two of Mazzoni's operas in the monumental Neapolitan style, *La clemenza di Tito* and *Antigono*, in 1755:

'Don Antonio Raff [sic], tenor, came to this court from that of Lisbon with the special recommendation of the [Portuguese] sovereigns; and having sung in the Royal Apartments [of Aranjuez Palace] on 16 July 1755, he merited the approval of Their Majesties. And for this reason he

de Leurs Majestés. Et pour ce motif il a été retenu [par contrat] pour chanter dans toutes les représentations qui se feraient dans le Real Teatro [du Buen Retiro] et le [Real] Sitio d'Aranjuez, avec l'allocation de 800 doubloons d'or par an, plus 700 de la même espèce pour frais de coche.»

L'obtention du contrat de *Il rè pastore* est dû probablement au prestige de Mazzoni en tant que compositeur, au succès de ses opéras à Lisbonne, et à la réputation des chanteurs mentionnés. On ne négligera pas pour autant le fait que Farinelli affichait depuis 1732 la citoyenneté bolognaise et qu'il était membre, tout comme Mazzoni, de l'*Accademia Filarmonica di Bologna* (L'Académie Philharmonique de Bologne) depuis 1730. D'autre part, le terrible tremblement de terre survenu en novembre 1755, qui détruisit une grande partie de la ville et des théâtres de Lisbonne, contraignit à l'exode de nombreux artistes, dont celui de notre compositeur, Antonio Mazzoni, et celui du librettiste d'origine française Joseph Bonechy, qui s'établit également à la cour espagnole. On voit ainsi que convergent suffisamment d'éléments pour qu'on puisse s'expliquer comment dut se passer la commande, ce que corrobore en outre dans sa *Descripción* Farinelli lui-même :

«[Opéra] 14 / celui du Roi Pasteur, mis en musique en l'année 1756 par Don Antonio Mazzoni, auquel on a versé 10 547 réaux et 6 maravedís. Pour son passage en cette cour, suite

was retained to sing at all the performances to be held in the Real Teatro [del Buen Retiro] and the [Real] Sitio d'Aranjuez, with the allowance of 800 gold doubloons per annum, plus 700 in the same coin for the upkeep of a coach.'

The commission for *Il rè pastore* was probably due to Mazzoni's prestige as a composer, the success of his operas in Lisbon, and the reputation of the singers already mentioned. But we should not overlook the fact that Farinelli had possessed Bolognese citizenship since 1732, and in 1730 had become a member, like Mazzoni, of the *Accademia Filarmonica di Bologna*. Moreover, the terrible earthquake of November 1755, which destroyed a large part of the city of Lisbon and many of its theatres, forced numerous artists to leave, among them our composer, Antonio Mazzoni, and the French librettist Joseph Bonechy, who also moved to the Spanish court. Thus sufficient elements converge to show how the commission must have come about, and the circumstances are corroborated by Farinelli himself in his *Descripción*:

'[Opera] 14 / The Shepherd King, set to music in the year 1756 by Don Antonio Mazzoni, who was paid 10,547 reals and 6 maravedis, during his visit to this court caused by the earthquake that occurred in Portugal the previous year, 1755. In order to return to Italy, he produced arias to

au tremblement de terre survenu au Portugal l'année précédente en 1755. Pour s'en retourner en Italie, il fit quelques arias pour plaire à quelques virtuoses, ce pourquoi et à titre d'aide, et grâce aux musiciens, compatissant à son malheur, lui furent versés 30 réaux de billon².»

Antonio Maria Mazzoni, avait été disciple du prestigieux violoniste et compositeur, également d'origine bolognaise, Luca Antonio Predieri : *maestro* au service de la cour de Charles VI à Vienne, et, comme allait l'être aussi Mazzoni, maître de Chapelle de la cathédrale de Bologne et «prince» de l'*Accademia Filarmonica* de cette même ville.

Mazzoni reçut une formation musicale complète. Il entra dans ladite académie en 1736 à l'âge de dix-neuf ans, comme ténor virtuose – fait très significatif quand on veut analyser le raffinement des arias qu'il écrivit pour le ténor Anton Raaff. Comme compositeur, il exerça dans la catégorie de «prince» académique en 1757, 1761, 1771-73 et 1784 (examinateur, à son entrée dans cette institution, du jeune Mozart). Il fut encore un violoniste virtuose – cela ne fait aucun doute quand on voit la qualité de ce qu'il écrit pour les cordes et la relation étroite qu'il entretient dans toutes ses œuvres avec le chant –, et un claveciniste insigne – maître de clavecin au *Teatro Comunale di Bologna* (Théâtre Communal de Bologne).

please some virtuosos, for which reason and as a means of aiding him, and thanks to the musicians who took pity on his misfortune, he was paid 30 reals of billon.¹

Antonio Maria Mazzoni had been a pupil of the prestigious violinist and composer Luca Antonio Predieri, also a native of Bologna, who was *maestro di cappella* at the court of the Emperor Charles VI in Vienna and, like Mazzoni himself at a later date, *maestro di cappella* at Bologna Cathedral and *principe* ('prince') of the city's *Accademia Filarmonica*.

Mazzoni received a complete musical training. He joined the Bolognese academy at the age of nineteen in 1736, as a virtuoso tenor – a fact of considerable significance when one comes to analyse the refinement of the arias he wrote for the tenor Anton Raaff. As a composer, he served as the academy's *principe* in 1757, 1761, 1771-3 and 1784 (and was an examiner for the young Mozart when he entered this institution). He was also a virtuoso violinist – a fact of which there can be no doubt given the quality of his string writing and its close relationship with the vocal line in all his works – and a distinguished harpsichordist, *maestro al cembalo* at the *Teatro Comunale* in Bologna.

Héritier du langage musical napolitain de Predieri – lequel, dans ses opéras, était proche de l'œuvre de Porpora, Vinci et Leo –, Mazzoni a pu développer son propre style compositionnel en l'espace des vingt trois ans d'une période créative consacrée à l'opéra. Il composa une vingtaine d'œuvres pour la scène. Depuis des opéras monumentaux comme *Didone abbandonata* (*Didon abandonnée*) (1752), *Achille in Sciro* (*Achille à Sciro*) (1754), *La Clemenza di Tito* (1755) ou encore *Antigono* (1755) – tous très proches du langage de la seconde école napolitaine de Jommelli, Pérez ou Terradellas –, jusqu'à la préciosité inhabituelle et à esprit irrévérencieux que nous avons découverts dans sa mise en musique du texte métastasien de *Il rè pastore*. L'édition critique que j'ai pu réaliser de cet opéra, à partir des manuscrits conservés à Bologne et Lisbonne, m'a donné l'occasion d'approfondir en ce qui concerne les caractéristiques propres au véritable langage créé par Mazzoni pour Farinelli. Pour ce qui est de son interprétation, il a été essentiel de comprendre les liens étroits unissant dramaturgie musicale et dramaturgie textuelle créés par le compositeur bolognais dans l'opéra qui nous occupe, et la fidélité à l'imaginaire dramatique créé par le librettiste préféré des deux protagonistes, Pietro Metastasio – significativement poète auteur de la moitié de la production pour la scène de Mazzoni et de celle effectuée par Farinelli.

Having inherited the Neapolitan musical language of Predieri – whose operas resemble the output of Porpora, Vinci and Leo – Mazzoni went on to develop his own compositional style over the twenty-three years in which he wrote for the operatic stage. He composed around twenty works for the opera house, from monumental operas such as *Didone abbandonata* (1752), *Achille in Sciro* (1754), *La clemenza di Tito* (1755) and *Antigono* (1755) – all very close to the language of the second Neapolitan school of Jommelli, Pérez and Terradellas – to the unusual preciousity and irreverent spirit we have discovered in his setting of the Metastasian text of *Il rè pastore*. The critical edition of this opera which I have produced from the manuscripts conserved in Bologna and Lisbon has given me the opportunity to make a thorough study of the specific characteristics of the fully fledged language created by Mazzoni for Farinelli. For its interpretation, it proved essential to understand the close links forged between musical and textual dramaturgy by the Bolognese composer in the present opera, and to remain faithful to the imaginative world conceived by the favourite librettist of the two protagonists, Pietro Metastasio – who, significantly enough, was the author of the texts of half Mazzoni's oeuvre for the stage and half the works put on by Farinelli.

AMINTA OU LE PARADIS PERDU

Le sous-titre de cette œuvre renferme une curieuse confrontation. On y trouve deux mots qui sans doute ont été à l'origine d'une bonne part du succès dudit opéra : «roi pasteur». De nos jours le débat entre les deux statuts : «roi/berger» nous laisse de marbre – de là notre décision de privilégier le titre symbolique d'*Aminta* pour synthétiser ce drame. Toutefois, derrière la bienveillance apparente que nous suggère une telle expression du monde bucolique, se cache une lutte intense entre deux mondes, deux idéaux, deux styles de vie opposés et que Mazzoni-Métastase proposent de réconcilier : la liberté que procure le pouvoir face à la liberté de l'individu à l'état pur et dont le *lieto fine* de l'opéra suggère la possible préservation. Un débat entre idéalisme et matérialisme à mon sens toujours en vigueur.

Dans le paradis, dans cette Arcadie versifiée jusqu'à plus soif depuis plus de deux siècles, et que Métastase situe cette fois à Sidon - un Liban historique si tristement actuel ; dans ce monde où les vertus restent intactes, où prévalent des sentiments et des idéaux au-dessus de désirs vains et d'ambitions, surgit le pouvoir absolu, personnifié par Alexandre Le Grand (Alessandro)¹. Soutenu par une masse instrumentale au grand complet dans ses trois arias et par de multiples gestes orchestraux qui symbolisent clairement la volonté et le caprice

AMINTA OR PARADISE LOST

The subtitle of this work enshrines a curious confrontation between two words which were doubtless responsible for a goodly measure of the success it enjoyed: 'shepherd/king'. Nowadays, any debate on the respective merits of these two ways of life leaves us quite indifferent – which is why we decided to choose the symbolic title *Aminta* to sum up the drama. However, behind the apparent benevolence suggested by this evocation of a bucolic setting lies an intense struggle between two worlds, two ideals, two opposing conceptions of life which Mazzoni-Metastasio propose to reconcile: the freedom granted by power set against the freedom of the individual in his purest state, which the opera's *lieto fine* suggests it is possible to preserve. A debate between idealism and materialism which in my opinion is still valid today.

We are in paradise, that Arcadia already versified ad nauseam for more than two centuries, which Metastasio situates this time in Sidon (historically part of Lebanon, a setting still sadly relevant now). Into this world where the virtues remain intact, where feelings and ideals prevail over vain desires and ambitions, comes absolute power as personified by Alexander the Great (Alessandro).² Throwing the full weight of his instrumental forces behind Alessandro's three arias, with the support of multiple orchestral gestures which

des dieux, Mazzoni illustre avec sa musique comment le conquérant macédonien tire de façon brutale de leur songe idyllique un berger et une nymphe : Aminta et Elisa. Derrière les fastes du pouvoir et la gloire offerts par le secret révélé de la véritable origine d'Aminta, héritier légitime au trône de Sidon, se dissimule une lutte pénible et éternelle qui se trame à l'intérieur de l'homme : entre la soif de pouvoir et le fait de rester fidèle à un idéal : la vérité. Mazzoni et Métastase y opposent deux personnages transitoires, Tamiri et Agenore – respectivement une princesse et un noble –, provenant du monde «royal» de Sidon. Tous les deux souffrent non seulement à cause de leurs destins : l'exil de Tamiri, transformé presque en délire, et le débat intérieur incessant entre devoir et désir d' Agenore ; mais ils souffrent en outre pour être entrés en contact avec la pureté du monde arcadien d'Aminta et d'Elisa, désormais perturbée.

La *sinfonia* tripartite résume dès les premières mesures cette menace, sous forme de toutes petites cellules rythmiques et mélodiques qui parviennent à troubler la paix de quelques passages, voire à dynamiter le calme apparent du second mouvement, dans lequel Mazzoni distribue la mélodie principale entre trois voix principales chez les cordes pour produire, aussi bien chez l'interprète que chez l'auditeur, un effet d'instabilité inquiétante. La plupart des motifs qui apparaissent dans la *sinfonia*

clearly symbolise the will and the capriciousness of the gods, Mazzoni illustrates in his music how the Macedonian conqueror brutally wrenches from their idyllic dream a shepherd and a nymph, Aminta and Elisa. Concealed behind the splendour and glory offered them by the revelation of the secret of Aminta's true origins (he is the rightful heir to the throne of Sidon) lies the painful eternal struggle in man between the lust for power and the urge to remain true to an ideal, to the truth. Mazzoni and Metastasio contrast the pair of lovers with two characters in transit from the 'royal' world of Sidon, the princess Tamiri and the nobleman Agenore. Both of them suffer not only because of their respective destinies – Tamiri's exile, transformed almost into frenzy, and Agenore's incessant inner debate between duty and desire – but also because they have come into contact with the purity of the Arcadian world of Aminta and Elisa, now under threat.

This menace is summed up by the three-section *sinfonia* right from its first bars, in the shape of tiny rhythmic and melodic cells which succeed in disturbing the peace of certain passages, even to dynamiting the apparent calm of the second movement, in which Mazzoni distributes the main melody among the three principal voices of the strings in order to produce an effect of disquieting instability in performer and listener alike. Most of the motifs which appear in the *sinfonia* are later reintroduced in the arias; they

sont réintroduits par Mazzoni dans chacune des arias, et sont fondamentaux non seulement pour la compréhension de l'état d'âme de chaque personnage, mais aussi pour la décision du type d'articulation à adopter et des coups d'archets à donner, pour la dynamique et pour l'interprétation de la palette variée d'indications de tempo.

Les arias reflètent les fragiles fondements sur lesquels reposent les quatre personnages menacés. La nature a sa propre vie dès le début de l'œuvre : dans l'*arioso* «*Intendo, amico rio* », l'élément aquatique parle déjà au protagoniste de la menace imminente qui plane et que rien ne laisse suspecter. Les trois sublimes arias d'Aminta, axe principal du drame, rassemblent avec une beauté inhabituelle cette pureté idéale – mise en musique dans les parties A de ses arias –, qui est troublée par les inclérences du destin – les ombres qui sont exprimées dans les parties B avec de soudains changements de tempo, inattendus, comme quelque chose d'obsessionnel qui le tourmente. Tel est le cas des arias des premier et second actes «*So che pastor son'io*» et «*Ah, per voi la pianta umile*», ou de ce superbe *recitativo accompagnato* qui ouvre le troisième. La palette exquise d'*affetti* que le public farinellien attendait de *castrati* tels que Gizziello ou Elisi, est patente dans «*L'amerò, sarò costante*» avec lequel s'achève l'intervention d'Aminta. Mazzoni réussit à peindre en Elisa un personnage plus sûr de lui-même, possessif et rebelle. De l'effervescence du chant plein d'illusion de «*Alla selva, al prato, al fonte*», dans

are of fundamental importance not only for the understanding of each character's mood, but also for determining the type of articulation and bowing to be adopted, the dynamics, and the interpretation of the varied palette of tempo indications.

The arias reflect the fragile foundations on which the four threatened characters repose. The natural world has a life of its own from the very start of the work: in the *arioso* 'Intendo, amico rio', the aquatic element already tells the protagonist of the looming menace unsuspected by all. The three sublime arias of Aminta, the backbone of the drama, show this ideal purity with rare beauty in the music of their A sections, while the B sections are disturbed by the harshness of fate in the form of shadows that fall over the music, with sudden unexpected changes of tempo, like some obsession that torments them. This is the case with the arias in the first and second acts, 'So che pastor son'io' and 'Ah, per voi la pianta umile', and the superb *recitativo accompagnato* which opens the third. The exquisite palette of *affetti* that Farinelli's audiences expected of *castratos* like Gizziello and Elisi is manifest in 'L'amerò, sarò costante', Aminta's final solo number. Mazzoni manages to depict in Elisa a more self-confident character, possessive and indomitable. In the effervescent, optimistic 'Alla selva, al prato, al fonte', the

lequel le pouvoir d'attraction de ses *coloraturas*⁵ et les répliques de l'orchestre en sextolets mettent en évidence la force centripète qui s'exerce sur Aminta, il en vient dans le second acte, avec «*Barbaro, oh dio!*», à condenser la puissance – d'abord en sol mineur - qui va s'affaiblissant pour se transformer en désespoir, exprimé au moyen de modulations vers des tonalités mineures chaque fois plus éloignées. Finalement, «*lo rimaner divisa*», une aria parlante dans laquelle l'*allegro di molto* se change brutalement en un *giusto andantino*, illustre de façon magistrale l'incrédulité d'Elisa devant les événements, son énergie brisée.

C'est à Teresa Castellini, l'exceptionnelle soprano farinellienne qui en 1756 donna vie à Tamiri, que Mazzoni a dédié la seule aria comportant des *coloraturas* étendues et rapides de tout l'opéra. Comme s'il s'agissait d'un monolithe, «*Di tante sue procelle*» s'élève au-dessus de toutes les autres arias par sa vertigineuse virtuosité dépeignant cet esprit en mouvement qu'est Tamiri, plein de contradictions et qui ne se trouve qu'à la fin de l'œuvre. Son aria exclamative du second acte est spectaculaire : «*Al mio fedel dirai*» résume à travers trois *tempi* différents consécutifs l'incapacité de Tamiri à trouver les mots qui puissent décrire son état d'âme : un blocage absolu. Finalement, le provocant «*Se tu di me fai dono*» ferme, avec une éternelle question, l'ébauche du personnage qui est, musicalement parlant et, sur un plan dramaturgique, le plus complexe de l'œuvre. Lui

power of attraction of her *coloratura* and the orchestral response in sextuplets make plain the centripetal force she exercises on Aminta. Then, in the second act, with 'Barbaro, oh dio!', the composer goes on to condense this power (initially in G minor) which continues to weaken until it turns to despair, expressed through modulations to ever more distant minor keys. Finally, 'lo rimaner divisa', an *aria parlante* in which the *allegro di molto* abruptly changes to *andantino giusto*, masterfully illustrates Elisa's incredulity at the turn events have taken, her energy broken.

Teresa Castellini, the distinguished soprano from Farinelli's company who created the role of Tamiri in 1756, was assigned the only aria with extended rapid *coloratura* in the whole opera. Like some kind of monolith, 'Di tante sue procelle' rises above all the other arias in its giddy virtuosity depicting Tamiri's vacillating spirit, full of contradictions, which finds resolution only at the end of the work. Her exclamatory aria in the second act is spectacular: by means of three different successive tempos, 'Al mio fedel dirai' sums up Tamiri's inability to find words to describe her state of mind – a total mental block. Finally, the defiant 'Se tu di me fai dono' rounds off with an eternal question the sketch of the character who is both musically and dramatically the most complex in the work. Set against her, like a lost soul, is Agenore. 'Per me

fait face, comme une âme en peine, Agenore : «*Per me rispondete*» ou «*Ogni altro affetto*» montrent avec subtilité la lutte intérieure qu'il ne parvient pas à alléger et qui le tourmente dans tout l'opéra ; le point culminant de ce tourment est l'aria «*Sol può dir*», dans laquelle nous assistons, moyennant d'âpres modulations et de brusques interventions orchestrales, à un bel exemple rococo de l'expression d'une situation sans issue : Agenore perdu dans sa question insoluble, dans un cercle dont il ne parvient pas à sortir.

Étranger à ces tourments, Alessandro est le seul personnage qui bénéficie dans ses trois interventions d'une orchestration bigarrée, au complet, symbolisant le pouvoir total, la tentation absolutiste au moyen de cors, trompettes, timbales, hautbois et bassons. Le brillant et l'élégance de ses *coloraturas* - comme quelque chose qui vient tenter, véritable «appât» pour le reste des individus ; la conception des interventions orchestrales qui, contrairement aux arias des autres personnages, dans celles d'Alessandro ne sont pas en désaccord mais s'ajustent parfaitement bien avec les *affetti* exprimés par la voix, répondent à ses ordres et corroborent le versant tout puissant du macédonien. «*Si spande al sole*» et «*Se vincendo vi rendo felici*» se font l'écho de manière allégorique, grâce à la puissance explosive des motifs mélodiques et rythmiques de l'orchestre, de la stratégie politique de ses conquêtes, tandis que sa dernière intervention, «*Voi che fausti*

rispondete» and 'Ogni altro affetto' subtly show the inner struggle which he cannot relieve and which tortures him throughout the opera. The culmination of this torment comes in the aria 'Sol può dir', in whose pungent modulations and sudden orchestral interventions we see a fine Rococo example of the expression of a situation that goes nowhere: Agenore lost in his insoluble dilemma, in a vicious circle from which he cannot escape.

A stranger to such torments, Alessandro is the only character who flaunts, in all three of his solo numbers, such full and colourful orchestration, symbolising total power and the temptations of absolutism in the use of oboes, bassoons, horns, trumpets and drums. The brilliance and elegance of his *coloratura* – as something tempting, veritable 'bait' to snare the other protagonists – and the conception of the orchestral interventions, which unlike the arias of those other characters are not at variance with the vocal line but fit in perfectly with the *affetti* expressed by the voice, as if replying to its orders, confirm the omnipotent dimension of the Macedonian sovereign. 'Si spande al sole' and 'Se vincendo vi rendo felici', thanks to the explosive force of the melodic and rhythmic motifs in the orchestra, echo in allegorical fashion the political strategy of his conquests, while his last number, 'Voi che fausti ogn'or donate', acts as a prelude to

ogn'or donate» est comme un présage de la grave erreur qu'il va commettre. Mazzoni ne met pas musicalement en doute le pouvoir d'Alessandro – en plaçant même, avant cette aria, une marche souveraine qui en est la démonstration. Les fissures et l'erreur alexandrine ne se trouvent dévoilées que dans les dernières lignes du récitatif final, juste avant le chœur. De cette manière, Métastase dénonce comme une vaine prétention humaine le désir d'être aimé par tous. Suivant la tradition de *l'opera seria* napolitain, le chœur final devait être très bref - dans le cas qui nous intéresse, à peine d'une trentaine de mesures. Cela était dû à la longue durée totale du spectacle, dans lequel on intercalait deux *balletti* entre les trois actes, en plus d'ajouter un ballet festif comme conclusion.

Les dieux semblent être omniprésents dans cette œuvre. Ils interviennent et font irruption au gré de leur caprice, ils signalent et réclament leurs droits sur les destins des personnages : l'impressionnant et fugace quatuor, couronnement du second acte, est un échantillon de l'esprit quasi préromantique latent dans cette œuvre et qui apparaît dès le début de cette dernière pour exposer le danger qui menace le paradis arcadien. L'orchestre paraît imposer un cadre opprimant aux quatre personnages désarmés, qui ne sont plus maîtres d'eux-mêmes, avec la peur de l'inconnu, du destin auquel ils ne peuvent échapper et dont seulement Alessandro se trouve exempté ; c'est l'orchestre, tel un personnage autonome, qui se révèle être

the grave error he will commit. In musical terms, Mazzoni does not place Alessandro's power in doubt – he even inserts a swaggering march before this aria to demonstrate it. The cracks in Alexander's philosophy and his mistaken attitude are revealed in the last lines of the final recitative, just before the *coro*. In this way, Metastasio shows that the wish to be loved by all is a vain human pretension. Following the tradition of Neapolitan *opera seria*, the concluding *coro* had to be brief – in this case barely thirty bars. This was due to the lengthy total duration of the spectacle, which also featured two interpolated *balletti* between the acts and a final *ballo* to conclude the evening's festivities.

The gods seem to be omnipresent in this work. They intervene and burst in on the action as they please, asserting and claiming their rights on the characters' destinies. The brief yet impressive quartet, the crowning glory of the second act, is a specimen of the almost pre-Romantic spirit latent in this work, which emerges right from the start to expose the danger that threatens the Arcadian paradise. The orchestra seems to impose an oppressive framework on the four defenceless characters, beside themselves with fear of the unknown, of the destiny they cannot escape and from which only Alessandro is exempt. It is the orchestra, like an independent character, which is revealed as the messenger of

le messager de la volonté et du pouvoir divins dans le déchirant duo entre Elisa et Aminta à la fin du second acte, «*Vanne a regnar*». Oublions que nous assistons à l'exécution d'un opéra «galant». L'abondance de gestes créatifs mis en œuvre par Mazzoni atteste son souci fondamental d'émerveiller qui l'embarrasse et l'amène à faire des recherches, quitte à échouer, tant en matière de textures instrumentales que dans l'efficacité de formules d'articulation et de dynamique. Son inspiration mélodique extraordinaire ne suffit pas à Mazzoni – les captivantes *coloraturas* de n'importe quelle aria d'Aminta, d'Elisa ou d'Agénore, véritables «hits» du dix-huitième siècle, sont des preuves suffisantes de ses dons. Il n'hésite pas à se lancer dans les *finales* de sections ou d'arias les plus divers, ceux-ci différant les uns des autres par de microscopiques détails ; il n'hésite pas non plus à proposer de conscientes modulations abruptes à l'intérieur des brèves sections des arias, de fusionner des *affetti* opposés dans une même phrase : voir le calme exprimé au moyen d'un *allegro* délirant de Tamiri dans son aria de *coloratura*, comme s'il s'agissait d'une véritable Ophélie. Mazzoni n'a pas plus d'hésitation à accorder une personnalité propre au langage des seconds violons – qui personnifient souvent les conflits qui brisent le cœur –, les altos et les basses – qui paraissent assumer un rôle proche des dieux – ou les premiers violons qui, avec un don d'ubiquité totale, passent du fait de commenter *colla voce* les vicissitudes de l'âme du personnage à celui de s'opposer à lui et de s'unir au reste de l'orchestre pour s'ériger en un

the divine will in the heartrending duet for Elisa and Aminta at the end of the second act, 'Vanne a regnar'. Let us forget that we are present at a performance of a 'galant' opera. A wealth of creative gestures on Mazzoni's part attest to the fundamental urge to move the listener which overwhelms the composer and prompts him constantly to experiment (albeit sometimes unsuccessfully) with instrumental textures and effective formulas of articulation and dynamics. Mazzoni is not content with his extraordinary melodic inspiration (the captivating coloratura of the arias for Aminta, Elisa or Agénore, any of which could be genuine eighteenth-century 'hits', offers sufficient proof of his skills). He does not hesitate to try his hand at the most varied finales to sections or arias, which differ from one another in microscopic details, nor to present deliberately abrupt modulations within brief sections of the arias, nor to blend opposing *affetti* in a single phrase, as in the calm expressed through a delirious *allegro* for Tamiri in her coloratura aria, as if she were a veritable Ophelia. Equally, he has no hesitation in granting a distinct personality to the writing for the second violins, which often represent heartbreaking conflicts; for the violas and basses, which seem to assume a role close to that of the gods; or for the first violins, which with total ubiquity move from commenting *colla voce* on the inner vicissitudes of a character to the role of opposing him or her and combining with the rest of the orchestra to become a character in

personnage à part entière. Les instruments à vent évoquent un rôle vaticinateur ; les cors, émules de Diane, accompagnent la nymphe Elisa et s'unissent aux trompettes et aux timbales comme hérauts de la volonté divine ou de la gloire terrestre d'Alessandro.

La dramaturgie musicale proposée par Mazzoni dans *Aminta* nous oblige à nous interroger sur la dynamique et sur l'articulation dans chaque réexposition de motifs mélodiques ou rythmiques. Les préceptes de symétrie du baroque perdent leur validité. Contre «l'effet miroir» paraissent se rebeller les mélodies quand elles réapparaissent exposées dans chaque aria, elles rejettent le fait d'être réinterprétées de la même manière. La réitération musicale acquiert un poids dramaturgique propre : rien n'est dit deux fois de la même manière. Et les petits changements mis en place pour obtenir une sensation quasi hypnotique sont ici parfaitement légitimes. N'oublions pas que dans *Il rè pastore* nous vivons la fin de la forme de l'aria *da capo*, sur son versant le plus étendu, préalablement à sa transformation définitive en «durchkomponiert». C'est-à-dire que nous nous situons dans la dernière période, pour la dernière occasion musicale de défendre le pouvoir de la rhétorique. En entendant et en interprétant ces arias, se produit un phénomène singulier : au début cela nous donne la sensation de quelque chose d'excessif, qui dure trop. Nos oreilles, habituées à la consommation rapide

its own right. The wind instruments suggest a prophetic role; the horns, emblems of Diana, accompany the nymph Elisa and join forces with the trumpets and drums as heralds of the divine will or the earthly glory of Alessandro.

The musical dramaturgy proposed by Mazzoni in *Aminta* obliges us to examine the question of dynamics and articulation at each restatement of melodic or rhythmic motifs. The precepts of Baroque symmetry lose their validity. The melodies appear to rebel against the 'mirror effect' when they are stated anew in each aria, refusing to be interpreted in the same manner as before. Thus musical reiteration acquires a dramaturgical weight of its own: nothing is said the same way twice. And the small changes introduced in order to obtain a quasi-hypnotic sensation are here perfectly legitimate. Let us not forget that in *Il rè pastore* we encounter the end of the *da capo* aria in its most extended form, before it finally mutated to the 'through-composed' type. That is to say that we are in the very last period when music had an opportunity to defend the power of rhetoric. When one hears and performs these arias, a singular phenomenon occurs: at first one has an impression of excess, of something which goes on too long. Our ears, accustomed to rapid consumption of melody, have already heard 'what is indispensable'. But once we have got past this moment of auditory

de mélodies, ont déjà entendu «ce qui est indispensable». Mais, dépassé ce moment de crise auditive – généralement peu de temps avant la fin du second acte –, cette voracité semble succomber, à cause de la nouveauté mélodique, à la fascination hypnotique de la répétition imperceptiblement variée, comme dans une sorte de mantra harmonieux. Laissons-nous séduire par la musique d'*Aminta*, comme s'il s'agissait d'une fresque de Tiepolo, par ce langage de ce qui est indéfini dans le cadre de ce qui est à naître.

Juan Bautista Otero, Barcelone - octobre 2006
Traduction française :
© Pascal et Grégoire Bergerault (PGB Traductions)

crisis – generally shortly before the end of the second act – our craving for melodic novelty seems to yield to the hypnotic fascination of imperceptibly varied repetition, as in a sort of harmonic mantra. Let us be seduced by the music of *Aminta*, as we might be by a fresco by Tiepolo, by this language of the undefined in the sphere of what is to be born.

Juan Bautista Otero, Barcelona, October 2006
Translation: Charles Johnston

¹ Voir *supra* : *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro (Description de l'état actuel du Théâtre Royal du Buen Retiro)*, 1758. (N.D.T.)

² Comprendre : les Appartements royaux. (N.D.T.)

³ Alliage d'argent et de cuivre. (N.D.T.)

⁴ Nous gardons délibérément le nom italien des différents protagonistes, y compris pour Alexandre le Grand (désigné dans l'opéra par Alessandro). (N.D.T.)

⁵ Le mot *coloratura* renvoie à un passage de virtuosité vocale formé de trilles, gammes, arpèges grands sauts, figures répétées... qui, sous forme de vocalises – rarement notées –, prend place dans un air de bravoure au sein d'un opéra. (N.D.T.)

¹ A copper and silver alloy. (Translator's note)

² For the sake of consistency all the characters are referred to here by their Italian names, including the historical figure of Alexander. (Translator's note)

Pietro Metastasio

Il rè pastore

CD I

ATTO I

Sinfonia

1 à 3

Scena 1

[Vasta, ed amena campagna irrigata dal fiume Bostreno, sparsa di greggi, e pastori. Largo, ma rustico ponte sul fiume. Innanzi tuguri pastorali. Veduta della città di Sidone in lontano.]

Aminta assiso sopra un sasso, cantando al suono delle avene pastorali; indi Elisa.

Aminta

- 4 *Intendo, amico rio,
 Quel basso mormorio;
 Tu chiedi in tua favella,
 Il nostro ben dov'è?*

[Vedendo Elisa, getta le avene, e corre ad incontrarla.]

- 5 *Bella Elisa, idol mio,
 Dove?*

Elisa [Lieta, e frettolosa.]
A te caro Aminta.

ACTE I

Sinfonia

1 à 3

Scène 1

(Une campagne étendue et riante, arrosée par le fleuve Bostrenus. Troupeaux et bergers à perte de vue. Sur le fleuve, un pont large mais rustique. Cabanes de bergers au premier plan. On aperçoit au loin la ville de Sidon.)

Amyntas, assis sur un rocher, chantant au son de la musette, puis Elisa

Amyntas

- 4 *J'entends, ruisseau ami,
 Ton doux murmure :
 Tu demandes en ton langage
 Où est celle que nous aimons.*

(Voyant Elisa, il jette la musette et court au devant d'elle)

- 5 *Belle Elisa, ma bien-aimée,
 Où vas-tu ?*

Elisa *(joyeuse et empressée)*
Je viens à toi, cher Amyntas.

Aminta

*Oh dei! Non sai
Che il campo d'Alessandro
Quindi lungi non è? Che tutte infesta
Queste amene contrade
Il macedone armato?*

Elisa

Il so.

Aminta

*Ma dunque
Perchè sola t'esponi all'insolente
Licenza militar?*

Elisa

*Rischio non teme,
Non ode amor consiglio.
Il non vederti è il mio maggior periglio.*

Aminta

E per me...

Elisa

*Deh m'ascolta. La mia
Pietosa madre (oh cara madre!) al fine
Già l'amor mio seconda; ella de'nostri
Sospirati imenei va l'assenso a implorar
Al genitore; e l'otterrà: me lo predice il core.*

Aminta

Ah!

Elisa

Tu sospiri, Aminta?

Aminta

*Oh mia sola, oh mia vera
Felicità! Quei cari detti...*

Amyntas

Oh dieux ! Ne sais-tu pas
Que le camp d'Alexandre
Est près d'ici ? Que ces contrées riantes
Par le Macédonien en armes
Partout sont envahies ?

Elisa

Je le sais.

Amyntas

Pourquoi donc,
Pourquoi donc seule t'exposes-tu
À l'insolent désordre des soldats ?

Elisa

Je ne crains pas les périls,
Amour ignore la prudence,
Ne point te voir est tout ce qui m'éffraie.

Amyntas

Et pour moi...

Elisa

Ecoute-moi plutôt. Ma pieuse mère
(oh ma mère chérie !) à notre amour
enfin consent ; pour un hymen tant désiré
elle va de mon père implorer la faveur.
Elle y réussira, mon cœur me le prédit.

Amyntas

Ah !

Elisa

Amyntas, tu soupires ?

Amyntas

Oh mon seul, oh mon vrai bonheur !
Que ces chères paroles...

Elisa

Addio.

*Corro alla madre, e vengo a te. Fra poco
lo non dovrò mai più lasciarti: insieme
Sempre il sol noi vedrà, parta, o ritorni.
Oh dolce vita! Oh fortunati giorni!*

- 6 *Alla selva, al prato, al fonte
lo n'andrò col gregge amato;
E alla selva, al fonte, al prato
L'idol mio con me verrà.*

*In quel rozzo angusto tetto,
Che ricetta a noi darà,
Con la gioia, e col diletto
L'innocenza albergherà.*

[Parte.]

Scena 2

**Aminta; poi Alessandro,
ed Agenore con picciol seguito.**

- 7 **Alessandro** [Ad Aminta.]
Amico, ascolta.

Aminta
(Un guerrier!) Che domandi?

Alessandro
Sol con te ragionar.

Aminta
*Signor, perdona,
Qualunque sei; d'abbeverar la greggia
L'ora già passa.*

Alessandro
*Andrai; ma un breve istante
Donami sol. (Che signoril sembiente!)*
[Piano ad Agenore.]

Elisa

Adieu.

Je me hâte vers elle et je reviens à toi.
Bientôt je n'aurai plus à te quitter : toujours ensemble
Le soleil nous verra, qu'il parte ou qu'il revienne.
Oh douce vie, jours fortunés !

- 6 Au bois, au pré, à la fontaine,
J'irai avec mes chers troupeaux ;
Au bois, à la fontaine, au pré,
Mon aimé ira avec moi.

Sous ce toit modeste et rustique
Où nous ferons notre séjour,
Avec la joie et les délices
L'innocence habitera.

(*elle part*)

Scène 2

**Amyntas, puis Alexandre et Agénor accompagnés
d'une suite de quelques hommes**

- 7 **Alexandre** (à Amyntas)
Écoute, ami.

Amyntas
(Un guerrier !) Que veux-tu ?

Alexandre
Rien d'autre qu'échanger quelques mots avec toi.

Amyntas
Seigneur, pardonne-moi,
Qu'il que tu sois : d'abreuver mon troupeau
L'heure déjà s'avance.

Alexandre
Tu iras sans retard, et je ne te demande
Qu'un bref instant. Quel noble aspect !
(*Bas, à Agénor*)

Aminta

(Da me che mai vorrà!)

Alessandro

Come t'appelli?

Aminta

Aminta.

Alessandro

E il padre?

Aminta

Alceo.

Alessandro

Vive?

Aminta

No; scorse

Un lustro già ch'io lo perdei.

Alessandro

Che avesti

Dal paterno retaggio?

Aminta

Un orto angusto

Ond'io traggo alimento,

Poche agnelle, un tugurio, e il cor contento.

Alessandro

Vivi in povera sorte.

Aminta

Assai benigna

Sembra a me la mia stella:

Non bramo della mia sorte più bella.

Alessandro

Ma in sì scarsa fortuna...

Aminta

Assai più scarse

Son le mie voglie.

Amyntas

Que peut-il me vouloir ?

Alexandre

Comment t'appelles-tu ?

Amyntas

Amyntas.

Alexandre

Et ton père ?

Amyntas

Alcée.

Alexandre

Est-il en vie ?

Amyntas

Non ; voilà déjà cinq ans

Que je le perdis.

Alexandre

Et que t'a-t-il laissé

En héritage ?

Amyntas

Un humble jardinet

Qui m'aide à me nourrir,

Quelques agneaux, une cabane, et le cœur joyeux.

Alexandre

Une vie de misère !

Amyntas

Mon étoile pourtant

Me paraît bienveillante :

Je ne veux point d'un sort plus beau.

Alexandre

Mais une si humble fortune...

Amyntas

Rend plus humbles

Mes désirs.

Alessandro

*Aspro sudor t'appresta
Cibo volgar.*

Aminta

*Ma lo condisce.
Se altro non brami, addio.*

Alessandro

*Senti. I tuoi passi
Ad Alessandro io guiderò, se vuoi.*

Aminta

No.

Alessandro

*Ma può il ciel di tua sorte
In un punto cangiar tutto il tenore.*

Aminta

Si; ma il cielo fin or mi vuol pastore.

8 So che pastor son io,
Ne cederei fin or
Lo stato d'un pastor
Per mille imperi.

*Se poi lo stato mio
Il ciel cangiar vorrà,
Il ciel mi fornirà
D'altri pensieri.*

[Parte.]

Scena 3

Alessandro, ed Agenore

Agenore

9 Or che dici, Alessandro?

Alexandre

À l'âpre sueur de ton front
Tu ne peux récolter que pitance grossière.

Amyntas

C'est elle cependant qui lui donne son goût.
Si c'est là tout ce que tu veux, adieu.

Alexandre

Écoute-moi : vers Alexandre
Si tu le veux je conduirai tes pas.

Amyntas

Non.

Alexandre

Mais le ciel d'un seul coup
De ton sort peut changer le cours.

Amyntas

Oui ; mais le ciel jusqu'ici m'a voulu berger.

8 Je sais que je suis un berger,
Et je n'échangerais
Cet état fortuné
Pour mille empires.

Et si le ciel un jour
Veut changer mon état,
Peut-être alors il m'enverra
D'autres pensées.

(il part)

Scène 3

Alexandre, Agénor

Agénor

9 Eh bien, qu'en dis-tu, Alexandre ?

Alessandro

Ah certo asconde
Quel pastorel lo sconosciuto erede
Del soglio di Sidone! Eran già grandi
Le prove tue; ma quel parlar, quel volto
Son la maggior.

- 10 *Si spande al sole in faccia
Nube talor così,
E folgora, e minaccia
Su l'arido terren.*

*Ma poi che in quella foggia
Assai d'amori uni,
Tutta si scioglie in pioggia,
E gli feconda il sen.*

[Parte col seguito.]

Scena 4

Tamiri in abito pastorale, ed Agenore

- 11 **Tamiri**
Agenore! T'arresta: odi...

Agenore
*Perdona, leggiadra pastorella: io d'Alessandro
Deggio or su l'orme...
(Oh dei! Tamiri è quella,
O m'inganna il desio?)
Principessa!*

Tamiri
Ah mio ben!

Agenore
Sei tu?

Tamiri
Son io.

Alexandre

Ah, j'en suis sûr, en ce berger se cache
L'héritier inconnu du trône de Sidon.
Les preuves que tu avançais
En disaient déjà long ; mais ce ton, ce visage,
En disent plus encore.

- 10 Parfois un sombre nuage
*Du soleil voile l'éclat ;
Il lance des feux, il menace,
Au-dessus de l'aride sol.*

*Mais lorsqu'il a amassé
Gouttes d'eau en quantité,
En pluie on le voit se changer,
Qui féconde le sein de la terre.*

(il part, accompagné de sa suite)

Scène 4

Tamiris en habit de berger, Agénor

- 11 **Tamiris**
Agénor ! Arrête-toi, écoute...

Agénor
Pardonne, charmante bergère : d'Alexandre
Je dois suivre les pas.
(à part) Oh dieux ! C'est Tamiris,
Ou mes désirs me trompent-ils ? (haut)
Princesse !

Tamiris
Mon bien-aimé !

Agénor
Est-ce bien toi ?

Tamiris
C'est moi.

Agenore

Tu qui? Tu in questa spoglia?

Tamiri

*Io deggio a questa
Il sol ben che mi resta,
Ch'è la mia libertà; giacchè Alessandro
Padre, e regno m'ha tolto.*

Agenore

*Oh quanto mai
Ti piansi, e ti cercai! Ma dove ascosa
Ti celasti fin or?*

Tamiri

*La bella Elisa fuggitiva m'accolse.
Odi.*

Agenore *[In atto di partire.]*

Che brami?

Tamiri

Come sto nel tuo core?

Agenore

*Ah! non lo vedi?
A'tuoi begli occhi, o principessa, il chiedi.*

12

*Per me rispondete,
Begli astri d'amore:
Se voi nol sapete,
Chi mai lo saprà?*

*Voi tutte apprendeste
Le vie del mio core
Quel di che vinceste
La mia libertà.*

[Parte.]

Agénor

Toi, ici ? Toi, dans ces habits ?

Tamiris

C'est à eux que je dois
Le seul bien qui me reste,
Ma liberté, puisqu'Alexandre
M'a pris et mon père et le trône.

Agénor

Oh, que de fois
Je t'ai pleurée, je t'ai cherchée !
Mais où jusqu'à ce jour te tenais-tu cachée ?

Tamiris

La belle Elisa m'accueillit fugitive.
Écoute.

Agénor *(sur le point de partir)*

Que veux-tu ?

Tamiris

Quelle place ai-je dans ton cœur ?

Agénor

Tu ne le vois donc pas ?
À tes beaux yeux, princesse, il faut le demander.

12

Pour moi répondez,
Beaux astres d'amour :
Si vous l'ignorez,
Qui donc le saura ?

Vous avez appris à connaître
Tous les chemins qui mènent à mon cœur,
Le jour où de ma liberté
Vous vous êtes rendus maîtres.

(il part)

Scena 5

Tamiri sola

Tamiri

- 13 *No, voi non siete, o dei,
Quanto fin or credei,
Inclementi con me. Cangiaste, è vero,
In capanna il mio soglio, in rozzi velli
La porpora real; ma fido ancora
L'idol mio ritrovai:
Pietosi dei, voi mi lasciaste assai.*

- 14 *Di tante sue procelle
Già si scordò quest'alma;
Già ritrovò la calma
Sul volto del mio ben.*

*Tra l'ire delle stelle
Se palpito d'orrore,
Or di contento il core
Va palpitando il sen.*

[Parte.]

Scena 6

Elisa sommamente allegra, e frettolosa,
poi Aminta

- 15 *Elisa
Ah tornasti una volta! Andiamo.*

Aminta
E dove?

Elisa
Al genitor.

Aminta
Dunque ei consente...

Scène 5

Tamiris, seule

Tamiris

- 13 *Non, non, vous n'êtes pas, ô dieux,
Pour moi aussi impitoyables
Que je l'ai cru jusqu'à ce jour. Vous avez changé, il est vrai,
Mon palais en chaumière et la pourpre royale
En vêtements grossiers ; pourtant fidèle encore
J'ai retrouvé celui que j'aime :
Dieux bons, c'est un trésor que vous m'avez laissé.*

- 14 *De tant et tant d'orages
Mon âme ne se souvient plus ;
Elle a retrouvé la paix
Sur le visage de mon bien-aimé.*

*Parmi la fureur des astres,
Si jadis il frémit d'horreur,
Ce cœur au fond de ma poitrine
Désormais palpite de joie.*

(elle part)

Scène 6

Elisa au comble de la joie,
puis Amyntas

- 15 *Elisa
Enfin te voilà de retour ! Partons.*

Amyntas
Où donc ?

Elisa
Chez mon père.

Amyntas
Il a donc consenti...

Elisa

*Il core non m'ingannò: sarai mio sposo, e prima
Che il sol tramonti.*

[In atto di partire.]

Scena 7

Agenore seguito da Guardie Reali, e Nobili di Sidone, che portano sopra bacili d'oro le regie insegne; Aminta, ed Elisa.

Agenore

16 *Dal più fedel vassallo
Il primo omaggio, eccelso rè, ricevi.*

Elisa [Ad Aminta.]
Che dice?

Aminta [Ad Agenore.]
A chi favelli?

Agenore
A te, Signor.

Aminta [Con viso sdegnoso.]
*Lasciami in pace; e prendi Alcun altro a schernir.
Liberò io nacqui,
Se rè non sono; e, se non merto omaggi,
[Crescendo il risentimento.]
Ho un core almen che non sopporta oltraggi.*

Agenore
*Quel generoso sdegno
Te scopre, e me difende. Odimi, e soffri
Che ti svelli a te stesso il zelo mio.*

Elisa
Come! Aminta ei non è? [Ad Agenore.]

Agenore
No.

Elisa

Mon cœur ne m'a pas trompée : tu seras mon époux
Avant que le soleil ne se couche.

(elle veut partir)

Scène 7

**Entre Agénor suivi de la garde royale
et de nobles de Sidon portant les insignes royaux
sur des plateaux en or**

Agénor

16 De ton vassal le plus fidèle,
Ô grand roi, reçois le premier hommage.

Elisa (à Amyntas)
Que dit-il ?

Amyntas (à Agénor)
À qui parles-tu ?

Agénor
À toi, Seigneur.

Amyntas (avec une expression de dédain)
*Laisse-moi donc en paix, et réserve à un autre
Tes railleries. Si je ne suis point roi,
Je suis né libre, et si je suis indigne de l'hommage,
(avec une colère grandissante)
mon cœur, du moins, ne peut souffrir d'être outragé.*

Agénor
*Ce généreux courroux trahit une âme noble
Et parle en ma faveur. Écoute-moi et souffre
Que mon zèle à toi-même ose te révéler.*

Elisa
Comment ! Il n'est pas Amyntas ?

Agénor
Non.

Aminta
E chi son io?

Agenore
*Tu Abdolonimo sei, l'unico erede
Del soglio di Sidone.*

Aminta
Io?

Agenore
*Si. Scacciato
Dal reo Stratone il padre tuo, bambino
Al mio ti consegnò. Questi morendo
Alla mia fé commise
Te, il segreto, e le prove.*

Aminta [Ad Agenore.]
Dunque Alessandro...

Agenore
*T'attende, e di sua mano
Vuol coronarti il crin. Le regie spoglie
Quelle son, ch'ei t'invia. Questi, che vedi,
Son tuoi servi, e custodi.
Ah vieni ormai;
Ah questo giorno ho sospirato assai!*
[Parte.]

Scena 8

Elisa allegra, Aminta attonito.

17 **Aminta**
Elisa?

Elisa
Aminta?

Aminta
È sogno?

Amyntas
Qui suis-je donc ?

Agénor
Tu es Abdolonimos, l'unique héritier
Du trône de Sidon.

Amyntas
Moi ?

Agénor
Oui. Chassé par le cruel Straton,
Ton père au mien, enfant, te confia.
Celui-ci en mourant à ma fidélité
Recommanda tes jours,
Ton secret et les preuves.

Amyntas (à Agénor)
Donc Alexandre...

Agénor
T'attends, et de sa main
Il veut te couronner. Et ce manteau royal,
Lui-même te l'envoie. Ceux que tu vois ici
Sont tes valets, tes gardes.
Viens, suis-moi maintenant :
Ah, trop longtemps j'ai attendu ce jour !
(il part)

Scène 8

Elisa rayonnante, Amyntas interdit

17 **Amyntas**
Elisa ?

Elisa
Amyntas ?

Amyntas
Est-ce un rêve ?

Elisa
Ah no!

Aminta
Tu credi dunque...

Elisa
*Si. Non è strano questo colpo per me, benché
Improvviso: un cor di rè sempre io ti vidi in viso.*

18 **Elisa**
*Vanne a regnar, ben mio;
Ma fido a chi t'adora
Serba, se puoi quel cor.*

Aminta
*Se ho da regnar, ben mio,
Sarò sul trono ancora
Il fido tuo pastor.*

Elisa
Ah che il mio rè tu sei!

Aminta
Ah che crudel timor!

Elisa/Aminta
*Ah! proteggete, o dei,
Questo innocente amor.*

Elisa
Oh non !

Amyntas
Tu crois donc...

Elisa
Oui. Le coup est soudain mais n'a rien qui m'étonne :
J'ai toujours vu un cœur de roi sur ton visage.

18 **Elisa**
*Va, règne, mon bien-aimé,
Mais fidèle à qui t'adore,
Garde s'il se peut ton cœur.*

Amyntas
*Si je dois régner un jour
Sur le trône je resterai
Ton fidèle berger.*

Elisa
Faut-il donc que tu sois mon roi !

Amyntas
Ah, cruelles alarmes !

Elisa, Amyntas
*Ah, protégez, ô dieux,
Cet amour innocent.*

ATTO II

Scena 1

[Grande, e ricco padiglione d'Alessandro da un lato; ruine inselvatichite di antichi edifici dall'altro. Campo de' Greci in lontano. Guardie del medesimo in vari luoghi.]

**Tamiri in atto di timore,
Elisa conducendola per mano.**

19 Elisa [Incaminandosi verso il padiglione.]
Seguimi.

Tamiri [Risoluta.]
*Aspetta: il tuo coraggio
M'inspira ardir.*

Elisa [Incaminandose, come sopra.]
Dunque mi segui.

Tamiri [Fa qualche passo, e poi s'arresta.]
*Oh dio! Mille rischi ho presenti.
No, non ho cor.*

Elisa [Le fugge la mano.]
Dunque mi lasci?

Tamiri
Ah senti.

20 *Al mio fedel dirai
Ch'io son...ch'io venni...Oh dio!
Tutto il mio cor tu sai;
Parlagli col mio cor.*

*Che mai spiegar, che mai
Dirti di più poss'io?
Tu vedi il caso mio,
E tu conosci amor.*

[Parte.]

ACTE II

Scène 1

(D'un côté de la scène, la tente d'Alexandre, vaste et richement ornée; de l'autre, des ruines d'édifices antiques, envahies par la végétation. On aperçoit au loin le camp des Grecs. Des gardes sont postés en plusieurs endroits)

**Tamiris, emplie de crainte,
Elisa, la conduisant par la main**

19 Elisa *(se dirigeant vers la tente)*
Suis-moi.

Tamiris *(résolue)*
Attends : ton courage
M'inspire de l'audace.

Elisa *(sans s'arrêter)*
Eh bien, suis-moi.

Tamiris *(fait quelques pas, puis s'arrête)*
Dieu ! J'entrevois mille périls.
Non, je n'ai pas le cœur.

Elisa *(lâchant la main de Tamiris)*
Tu m'abandonnes donc ?

Tamiris
Ah, écoute !

20 Tu diras à celui que j'aime
Que je suis... Que je vins... Oh Dieu !
Tu connais le fond de mon cœur,
Avec mon cœur va lui parler.

Que t'expliquer, et que pourrais-je
Te dire encore ?
Tu vois quel est mon sort
Et tu connais l'amour.

(elle part)

Scena 2

Elisa, poi Agenore

Elisa

- [21] *Questa del campo greco
È la tenda maggior: qui l'idol mio
Certo ritroverò.*

Agenore [Arrestandola.]
Dove t'affretti, leggiadra ninfa?

Elisa [Vuol passare.]
Io vado al rè.

Agenore [La ferma.]
*Perdona,
Veder nol puoi.*

Elisa

- [22] *Barbaro, oh dio! mi vedi
Divisa dal mio ben;
Barbaro, e non concedi
Ch'io ne dimandi almen?*

*Come di tanto affetto
Alla pietà non cedi?
Hai pure un core in petto,
Hai pure un alma in sen?*

[Parte.]

Scena 3

Agenore, ed Aminta

Agenore

- [23] *Nel gran cor d'Alessandro, o dei clementi,
Secondate i miei detti
A favor di Tamiri. Ah n'è ben degna
La sua virtù, la sua beltà...Ma dove,
Dove corri, mio rè?*

Scène 2

Elisa, puis Agénor

Elisa

- [21] *Voici du camp des Grecs
La tente principale : ici certainement
Je retrouverai mon aimé.*

Agénor (*l'arrêtant*)
Où donc te hâtes-tu, nymphe charmante ?

Elisa (*voulant passer*)
Je me rends chez le Roi.

Agénor (*l'en empêchant*)
*Pardonne-moi,
Mais tu ne peux le voir.*

Elisa

- [22] *Barbare, oh Dieu ! Tu me vois
Séparée de celui que j'aime ;
Barbare, et tu ne permets pas
Qu'au moins je m'informe de lui ?*

*Se peut-il, devant tant d'amour,
Qu'à la pitié tu ne cèdes ?
Tu as pourtant un cœur dans ta poitrine,
Tu as pourtant une âme dans ton sein !*

(*elle part*)

Scène 3

Agénor, Amyntas

Agénor

- [23] *Ô dieux cléments, dans le cœur généreux d'Alexandre
Secondez mes paroles
En faveur de Tamiris. Sa vertu, sa beauté
N'en sont que trop dignes... Mais où,
Où donc cours-tu, mon roi ?*

Aminta

*La bella Elisa
Pur da lungi or mirai; perchè s'asconde?
Dov'è?*

Agenore

Parti.

Aminta

*Senza vedermi? Ingrata!
Ah! raggiungerla io voglio.*

[S'incammina.]

Agenore [L'arresta.]

Ferma, Signor.

Aminta

Perchè?

Agenore

Non puoi.

Aminta

Non posso? Chi dà legge ad un rè?

Agenore

*La sua grandezza,
La giustizia, il decoro, il bene altrui,
La ragione, il dover.*

Aminta

*Dunque pastore
Io fui men servo? E che mi giova il regno?*

Agenore

*Se il regno a te non giova,
Tu giovar devi a lui. Te dona al regno
Il ciel, non quello a te.*

Aminta

Povera Elisa!

Amyntas

*De loin j'ai vu passer
La charmante Elisa : pourquoi se cache-t-elle ?
Où donc est-elle ?*

Agénor

Elle est partie.

Amyntas

*Quoi, partie sans me voir ? L'ingrate !
Ah ! Je veux aller la rejoindre.*

(il veut partir)

Agénor (*l'arrêtant*)

Arrête-toi, Seigneur.

Amyntas

Pourquoi ?

Agénor

Tu ne le peux.

Amyntas

Je ne le puis ? Qui commande à un roi ?

Agénor

*Sa grandeur,
La justice, l'honneur, le bien d'autrui,
La raison, le devoir.*

Amyntas

*Lorsque j'étais berger
J'étais donc moins esclave ? À quoi sert de régner ?*

Agénor

*Si le trône ne te sert point,
C'est toi qui dois servir le trône.
Le ciel te donne à lui, il ne t'appartient pas.*

Amyntas

Pauvre Elisa !

Agenore

24 *Ogni altro affetto ormai
Vinca la gloria in te.
Parli una volta il rè,
Taccia l'amante.*

*Sempre un pastor sarai,
Se l'arte di regnar
Pretendi d'imparar
Da un bel sembiante.*

Scena 4

Alessandro, Aminta ed Agenore

25 **Alessandro** [Ad Agenore, che parte.]
Agenore.

Agenore
Signor.

Alessandro
*Fermati; io deggio
Poi teco favellar. Per qual cagione
[Agenore si ferma.]
[Ad Aminta.] Resta il rè di Sidone
Ravolto ancor fra quelle lane istesse?
Or va; deponi
Quelle rustiche vesti; altre ne prendi,
E torna a me. Già di mostrarti è tempo
A'tuoi fidi vassalli.*

Aminta
*Ah fate, o numi,
Fate che Aminta in trono
Se stesso onori, il donatore, e il dono!*

26 *Ah per voi la pianta umile
Prenda, oh dei, miglior sembianza,
E risponda alla speranza
D'un sì degno agricoltor!*

Agénor

24 *Que désormais le souci de ta gloire
Fasse taire en ton cœur tout autre sentiment.
Que le roi parle enfin,
Que se taise l'amant.*

*Toujours berger tu resteras,
Si tu prétends apprendre
D'un beau visage
L'art de régner.*

Scène 4

Alexandre, Amyntas et Agénor

25 **Alexandre** (*à Agénor, qui est sur le point de partir*)
Agénor !

Agénor
Seigneur.

Alexandre
Demeure. Avec toi tout à l'heure
Je veux m'entretenir.
(*Agénor s'arrête*)
(*à Amyntas*) Et comment se fait-il que le roi de Sidon
demeure encore vêtu de ces laines grossières ?
Va, ôte désormais
Ces rustiques habits ; vêts-toi d'une autre sorte
Et reviens me trouver. À tes sujets fidèles
Il est temps de te présenter.

Amyntas
Faites, ô dieux,
Faites qu'Amyntas sur le trône
Fasse honneur à lui-même, au donateur, au don !

26 *Ah, pour vous, que l'humble arbrisseau
Prenne, ô dieux, plus noble apparence,
Et qu'il réponde à l'espérance
D'un si digne cultivateur !*

*Trasportata in colle aprico
Mai non scordi il bosco antico,
Ne la man che la seconda
D'ogni fronda, e d'ogni fior.*

[Parte.]



Scena 5

Alessandro, ed Agenore

1 **Agenore**
*(Or per la mia Tamiri
È tempo di parlar.)*

Alessandro
*Quanta gloria m'usurpa! Io lascerei
Tutti felici. Ah per lei sola or questa
Riman del mio valore orma funesta!*

Agenore
(Coraggio.)

Alessandro
*Avrei potuto
Altrui mostrar, se non fuggia Tamiri,
Ch'io distinguere dal reo so l'innocente.*

Agenore
Non lagnarti; il potrai.

Alessandro
Come?

Sur la colline ensoleillée
Qu'il n'oublie pas le bois antique
Ni la main à qui il doit
Chaque feuille, chaque fleur.

(il part)

Scène 5

Alexandre, Agénor

1 **Agénor** *(à part)*
Il est temps maintenant
De parler pour ma Tamiris.

Alexandre
Ah, comme Tamiris à ma gloire est contraire !
De tous j'eusse assuré le bonheur. Elle seule
A ma valeur porte un funeste ombrage.

Agénor *(à part)*
Courage !

Alexandre
À tous j'eusse montré,
Si Tamiris n'avait choisi de fuir,
Que je sais distinguer l'innocent du coupable.

Agénor
Ne le déplore pas ; tu le pourras encore.

Alexandre
Et comment ?

Agenore
È presente.

Alessandro
Chi?

Agenore
Tamiri.

Alessandro
E mel taci?

Agenore
*Il seppi appena,
Che a te venni; e or volea...*

Alessandro
*Corri, t'affretta;
Guidala a me.*

Agenore
Vado, e ritorno.

[In atto di partire.]

Alessandro
*Aspetta. [Pensa.]
(Ah sì; mai più bel nodo [Risolto da se.]
Non strinse amore.) Or sì contento a pieno
Partir potrò. Volla a Tamiri, e dille,
Ch'oggi al nuovo sovrano
Io darò la corona, ella la mano.*

Agenore
La man!

Alessandro
*Sì, amico. Ah con un sol diadema
Di due bell'alme io la virtù corono!
Ei salirà sul trono,
Senza ch'ella ne scenda; e a voi la pace,
La gloria al nome mio
Rendo così: tutto assicuro.*

Agénor
Elle est ici.

Alexandre
Qui ?

Agénor
Tamiris.

Alexandre
Et tu ne disais rien ?

Agénor
Je n'ai su la nouvelle
Que peu avant de te parler ; et je voulais...

Alexandre
Cours, hâte-toi
Et me l'amène ici.

Agénor
Je vais, et reviens aussitôt.

(il veut partir)

Alexandre
Attends ! (à part, avec feu)
Oui, oui, jamais amour
Ne forma plus beau nœud. Après cela
Je partirai content. (à Agénor) Vole, hâte-toi vers elle,
Et dis-lui qu'en ce jour au nouveau souverain
Je donne la couronne et Tamiris sa main.

Agénor
Sa main !

Alexandre
Je veux, ami, avec un unique diadème,
De deux cœurs généreux couronner la vertu !
Sur le trône il montera
Sans qu'elle ait à en descendre.
À vous je rends la paix
Et la gloire à mon nom : tous nos vœux sont comblés.

Agenore
(Oh dio!)

Alessandro
Tu impallidisci, e taci!
Disapprovi il consiglio? È pur Tamiri...

Agenore
Degnissima del trono.

Alessandro
È un tal pensiero...

Agenore
Degnissimo di te.

Alessandro
Di quale affetto
Quel tacer dunque è segno, e quel pallore?

Agenore
Di piacer, di rispetto, e di stupore.

2 **Alessandro**
Se vincendo vi rendo felici,
Se partendo non lascio nemici,
Che bel giorno fia questo per me!

De'sudori, ch'io spargo pugnando,
Non dimando più bella mercè.

[Parte.]

Scena 6

Agenore solo

3 **Agenore**
Oh inaspettato, oh fiero colpo! Ah! troppo,
Troppo, o numi inclementi,
Trascendeste i miei voti: io non chiedea
Tanto da voi.

Agénor (à part)
Oh ciel!

Alexandre
Tu pâlis et ne répons rien !
Mon dessein te déplaît ? Et pourtant Tamiris...

Agénor
Est bien digne du trône.

Agénor
Un tel parti...

Agénor
Est bien digne de toi.

Alexandre
Eh bien, que trahit ce silence ?
Que veut dire cette pâleur ?

Agénor
Rien d'autre que ma joie, mon respect, ma surprise.

2 **Alexandre**
Si, vainqueur, je vous rends heureux,
Si je pars sans laisser d'ennemis,
Quel beau jour ce sera pour moi !

Pour la sueur qu'au combat j'ai versée,
Je ne veux pas plus belle récompense.

(il part)

Scène 6

Agénor, seul

3 **Agénor**
Oh coup inattendu, barbare sort !
C'est trop, ô dieux cruels,
C'est trop combler mes vœux :
Je n'en voulais pas tant !

4 *Misero me, ti perdo,
Bella Tamiri, e son cagione io stesso
Della perdita mia! Folle ch'io fui!
Ben preveder dovea...Come! Ti penti,
Agenore infelice,
D'un atto illustre? E tu sei quel che tanta
Virtude ostenta? E quel tu sei, che ardisce
Di correggere i rè? Torna in te stesso,
E grato ai numi...Ah! rimirar potrai
La tua bella speranza ad altri in braccio
Senza morir? No; ma la scusa è indegna,
O Agenore, di te. Se ami la vita
Men dell'onor, se più Tamiri adori
Che il tuo piacer, guidala in trono, e mori.*

Scena 7

Aminta, in abito reale, ed Agenore

5 **Aminta**
*Eccomi a te di nuovo; ecco deposte
Le care spoglie antiche. Avolto in questi
Lucidi impacci alla mia bella Elisa
Mal noto forse io giungerò. Potessi
Almeno a lei mostrarmi!*

Agenore
*Ah! d'altre cure,
Signore, è tempo. Or che sei rè, conviene
Che a pensar tu incominci in nuova guisa.*

Aminta
Come! E che far dovrei?

Agenore
Scordarti Elisa.

[Lo prende per mano, e li trae seco in fretta verso la sinistra.]

4 Las ! Je te perds,
Ô belle Tamiris, et moi-même en suis cause,
Fou que j'étais !
J'aurais dû le prévoir... Comment ? Tu te repens,
Malheureux Agénor,
D'une action si noble ? Est-ce toi qui prétends
Montrer tant de vertu ? Est-ce bien toi qui oses
Donner l'exemple aux rois ? Rentre en toi-même,
Et rends grâces aux dieux... Ah ! Pourras-tu souffrir
De voir aux bras d'un autre un espoir si charmant ?
Et tu n'en mourras point ? Non, l'excuse, Agénor,
Est indigne de toi. Si la vie t'est moins chère
Que ton honneur, si plus que ton plaisir
Tu aimes Tamiris, au trône conduis-là, et meurs.

Scène 7

Amyntas en habit royal, Agénor

5 **Amyntas**
*Me voici de nouveau ; voici que j'ai quitté
Mes chères hardes. Dans ces resplendissants atours,
Ma belle Elisa, peut-être,
Aura peine à me reconnaître.
Si je pouvais au moins me montrer à ses yeux !*

Agénor
*Ah, Seigneur ! il est temps
De porter ailleurs ses soucis. Tu règnes désormais,
Et dois apprendre à penser d'autre sorte.*

Amyntas
Comment ? Et que devrais-je faire ?

Agénor
Oublier Elisa.

(il le prend par la main et l'entraîne rapidement vers la gauche)

Scena 8

Tamiri dalla sinistra, Elisa dalla destra,
Agenore, ed Aminta.

Tamiri

6 Dove, Agenore?

Agenore

Oh stelle!

Elisa

Aminta, ascolta.

Agenore

Ah principessa!

Aminta

Ah mio tesoro!

Tamiri

E tanto

Attenderti convien?

Elisa [Ad Aminta.]

Tanto bisogna

Sospirar per vederti?

Tamiri [Ad Agenore.]

A me pensasti?

Elisa [Ad Aminta.]

Pensasti a me?

Tamiri [Ad Agenore.]

Posso saper qual sia

Alfin la sorte mia?

Elisa [Ad Aminta.]

Ritrovo ancora

Il mio pastor nel rè?

Tamiri [Ad Agenore.]

Ma tu sospiri?

Scène 8

Tamiris entrant à gauche, Elisa à droite ;
Agénor, Amyntas

Tamiris

6 Où vas-tu, Agénor ?

Agénor

Oh ciel !

Elisa

Amyntas, écoute-moi.

Agénor

Ah, princesse !

Amyntas

Ah, cher amour !

Tamiris (à Agénor)

Il te plait donc

D'attendre si longtemps ?

Elisa (à Amyntas)

Il faut donc pour te voir

Si longtemps soupirer ?

Tamiris (à Agénor)

As-tu pensé à moi ?

Elisa (à Amyntas)

À moi as-tu pensé ?

Tamiris (à Agénor)

Puis-je savoir enfin

Ce que sera mon sort ?

Elisa (à Amyntas)

Retrouverai-je encore

Dans le roi mon berger ?

Tamiris (à Agénor)

Mais tu soupire ?

Elisa [Ad Aminta.]
Ma tu non mi rispondi?

Tamiri [Ad Agenore.]
Parla.

Agenore
Dovrei...non posso.

Elisa [Ad Aminta.]
Parla.

Aminta
Vorrei...non so.

Tamiri
Come!

Elisa
Che avvenne?

Tamiri/Elisa
Ma parlate una volta.

Agenore
Ah che pur troppo
Si parlerà! Lasciateci un momento
Respirar soli in pace.

Tamiri
Udisti, Elisa?

Elisa
Oh dei! Scacciarne! E tu che dici, Aminta?

Aminta
Ch'io mi sento morire.

Tamiri
Intendo.

Elisa
Intendo.

Tamiri
T'avvili la mia sorte.

Elisa (à Amyntas)
Tu ne me réponds pas ?

Tamiris (à Agénor)
Parle.

Agénor
Je devrais... Je ne peux.

Elisa (à Amyntas)
Parle.

Amyntas
Je voudrais... Je ne sais.

Tamiris
Comment ?

Elisa
Que se passe-t-il donc ?

Tamiris, Elisa
Allez-vous donc parler ?

Agénor
Ah, nous ne parlerons que trop !
Laissez-nous un moment
Respirer seuls en paix.

Tamiris
As-tu bien entendu, Elisa ?

Elisa
Dieux ! Nous chasser ainsi ! Que dis-tu, Amyntas ?

Amyntas
Que je me sens mourir !

Tamiris
Je comprends.

Elisa
Je comprends.

Tamiris
Mon sort est indigne de toi.

Elisa

Han quelle spoglie anche il tuo cor cangiato.

Tamiri

Agenore incostante!

Elisa

Aminta ingrato!

Elisa

7 *Ah tu non sei più mio!*

Tamiri

Ah l'amor tuo fini!

Aminta

Così non dirmi, oh dio!

Agenore

Non dirmi, oh dio, così!

Elisa

Dov'è quel mio pastore?

Tamiri

Quel mio fedel dov'è?

Aminta/Agenore

Ah mi si agghiaccia il core!

A quattro

Ah che sarà di me!

Elisa

Ces habits ont changé ton cœur.

Tamiris

Inconstant Agénor !

Elisa

Trop ingrat Amyntas !

Elisa

7 Hélas, tu n'es plus mien !

Tamiris

Ah, tu ne m'aimes plus !

Amyntas

Oh ciel ! ne me dis pas cela !

Agénor

Ne me dis pas cela, oh ciel !

Elisa

Où est donc mon berger ?

Tamiris

Où est celui que j'aime ?

Amyntas, Agénor

Hélas, mon cœur se glace !

Tous les quatre

Que vais-je devenir ?

ATTO III

Scena 1

[Parte interna di grande, e deliziosa grotta formata capricciosamente nel vivo sasso dalla natura, distinta, e rivestita in gran parte dal vivace verde delle varie piante o dall'alto pendenti, o serpeggianti all'intorno, e rallegrata da una vena di limpida acqua, che, scendendo obliquamente fra sassi, or si nasconde, or si mostra, e finalmente si perde. Gli spaziosi trafori, che rendono il sito luminoso, scuoprono l'aspetto di diverse amene, ed ineguali colline in lontano, e in distanza minore di qualche tenda militare, onde si comprenda essere il luogo nelle vicinanze del campo greco.]

Aminta solo

Aminta

8 *Ahimè! declina il sol; già il tempo è scorso
Che a' miei dubbi penosi
Agenore concessa. Ad ogni fronda,
Che fan l'aure tremar, parmi ch'ei torni,
E a decider mi stringa. Io, da che nacqui,
Mai non mi vidi in tanta angustia.
[Siede.]
Elisa Il suo vuol ch'io rammenti
Tenero, lungo, e generoso amore;
Con mille idee d'onore
Agenore m'opprime. Io nel periglio
Di parer vile, o di mostrarmi infido
Tremo, ondeggio, m'affanno, e non decido.
E questo è il regno? E così ben si vive
Fra la porpora, e l'or? Misere spoglie
Siete premio, o castigo? In questo giorno
Non ho più ben, da che mi siete intorno.
Finché in povere lane...*

ACTE III

Scène 1

(L'intérieur d'une vaste et belle grotte creusée avec art par la nature et parée du vert resplendissant de plantes diverses qui tombent de la voûte ou serpentent sur les parois; un filet d'eau limpide court à travers les rochers, tantôt caché, tantôt visible, puis à la fin se perd. Les larges ouvertures qui éclairent l'endroit laissent apparaître au loin des collines douces et inégales et, plus près, quelques tentes militaires qui signalent la présence toute proche du camp des Grecs)

Amyntas, seul

Amyntas

8 *Hélas ! Voici que le soleil descend.
Le temps est écoulé qu'à mes doutes cruels
Agénor accorde. Au plus léger frisson
D'une feuille agitée par la brise,
Il me semble qu'il vient me presser de trancher.
Jamais je ne connus telle détresse.
(il s'assoit)
Elisa veut de moi que je garde en mémoire
Son tendre, long et généreux amour ;
De mille idées d'honneur
Agénor me harcèle. Et moi, dans le péril
Ou de paraître vil ou bien d'être infidèle,
Je tremble, je balance et ne puis décider.
Est-ce cela, régner ? Est-ce ainsi que l'on vit
Parmi la pourpre et l'or ? Ô funestes habits,
Etes-vous récompense ou châtement ? Depuis
Que vous m'enveloppez, j'ai perdu tout mon bien.
Tant qu'une pauvre laine...*

Scena 2

Agenore, e Aminta

- 9 *Oh me infelice!*
Agenore già vien. Che dirgli? oh dio!
[Si leva.]
Secondarlo non posso;
Resistergli non so. Troppo ha costui
Dominio sul mio cor. Mi sgrida, e l'amo;
M'affligge, e lo rispetto.
[Pensa, e poi risoluto.]
Ah! non si venga
Seco a contesa.
- 10 *L'amerò, sarò costante;*
Fido sposo, e fido amante
Sol per lei sospirerò.
- In si caro, e dolce oggetto*
La mia gioia, il mio diletto,
La mia pace io troverò.
- [Parte.]

Scena 3

Agenore solo

- Agenore**
- 11 *Uscite al fine, uscite,*
Trattenuti sospiri,
Dal carcere del cor: più nol contende
Al fin la mia virtù. L'onor, la fede
Son soddisfatti a pieno;
Abbia l'amor qualche momento almeno.
Oh dio, bella Tamiri, oh dio...

Scène 2

Agénor, Amyntas

- 9 Infortuné !
Mais voici Agénor. Que lui dirai-je ? Oh ciel !
(il se lève)
Je ne puis céder à ses vœux ;
Je ne saurais pourtant lui résister : si grand
Est sur mon cœur l'empire qu'il possède.
Il me blâme et je l'aime ; il me tourmente
et je l'estime.
(il réfléchit puis, résolu)
Ah non, je ne veux plus lutter contre moi-même !
- 10 *Je l'aimerai et je serai constant ;*
Fidèle époux, amant fidèle,
Pour elle seule je soupirerai.
- En un si cher, en un si doux objet,*
Je trouverai ma joie et mes délices,
Je trouverai ma paix.
- (il part)*

Scène 3

Agénor, seul

- Agénor**
- 11 Évadez-vous enfin, évadez-vous,
Soupirs trop longtemps retenus,
De la prison du cœur ; à la fin ma vertu
N'y peut être contraire. Et l'honneur et la foi
Ont été satisfaits ;
Que l'amour ait au moins un moment en partage.
Ah, belle Tamiris, hélas !...

Scena 4

Elisa, ed Agenore

Elisa

- 12 *Ma senti,
Agenore, quai sole
S'inventan qui per tormentarmi. È sparso
Ch'oggi Aminta a Tamiri
Darà la man di sposo; e si pretende
Che a tal menzogna io presti fe. Dovrei,
Per crederlo capace
Di tanta infedeltà, conoscer meno
D'Aminta il cor. Voglio che Aminta
Confessi a tutti in faccia,
Che del suo cor m'ha fatto dono; e voglio,
Se pretende il crudel che ad altri il ceda,
Voglio morir d'affanno, e ch'ei lo veda.*

- 13 *Io rimaner divisa*

*Dal caro mio pastore!
No, non lo vuole Amore,
No, non lo soffre Elisa;
No, si tiranno il core
Il mio pastor non ha.*

*Ch'altri il mio ben m'involi,
E poi ch'io mi consoli!
Come non hai rossore
Di sì crudel pietà?*

[Parte.]

Scena 5

Agenore, poi Tamiri

Agenore

- 14 *Bella regina, addio.*

Scène 4

Elisa, Agénor

Elisa

- 12 *Écoute, Agénor,
Écoute quelles folles histoires
On invente ici pour me tourmenter. On dit
Qu'à Tamiris Amyntas aujourd'hui
Donne sa main ; et l'on prétend
Qu'à de pareils mensonges je prête foi.
Pour le croire capable
D'une telle infidélité, il faudrait que je connusse peu
Le cœur d'Amyntas. Je veux qu'aujourd'hui
Il confesse à tous
Que de son cœur il m'a fait présent, et je veux,
Si le cruel prétend le donner à une autre,
Mourir de désespoir, et qu'il en soit témoin.*

- 13 *Que je sois séparée*

*Du berger que j'adore !
Non, Amour ne le veut point,
Non, Elisa ne le peut souffrir ;
Non, le berger que j'aime
N'a point un cœur si cruel.*

*Qu'une autre me le vole
Et que je m'en console !
Comment ne rougis-tu pas
D'une si cruelle pitié ?*

(elle part)

Scène 5

Agénor, Tamiris

Agénor

- 14 *Charmante reine, adieu.*

Tamiri

Sentimi. Dove corri?

Agenore

A ricordarmi

Che sei la mia sovrana.

Tamiri [Con ironia.]

Sol tua mercè.

Agenore

Ch'io d'esser teco eviti chiede il rispetto mio.

Tamiri [Con sdegno.]

Tanto rispetto

È immaturo fin or; sarà più giusto

Quando al tuo rè la mano

Porger m'avrai veduto.

Agenore

Io nol vedrò.

Tamiri [Con impeto.]

Che! Nol vedrai? Ti voglio

Presente alle mie nozze.

Agenore

Ah! no, perdona; questo è l'ultimo addio.

Tamiri

Sentí. Ove vai?

Agenore

Ove il ciel mi destina.

Tamiri [Con impeto.]

E ubbidisci così la tua regina?

Agenore

Già senza me...

Tamiri

No; senza te sarebbe

La mia sorte men bella.

Tamiris

Écoute. Où cours-tu donc ?

Agénor

Je m'en vais de ce pas

Me souvenir que tu es ma reine.

Tamiris (avec ironie)

Grâce à tes soins.

Agénor

Et le respect m'enjoint d'éviter ta présence.

Tamiris (avec mépris)

Que de respect, vraiment !

Mais il vient avant l'heure et paraîtra plus juste

Lorsqu'à ton roi

Tu m'auras vu tendre la main.

Agénor

Je ne le verrai point.

Tamiris (avec emportement)

Comment ? Tu ne le verras point ?

Je te veux présent à mes noces.

Agénor

Ah ! non, pardonne-moi. C'est mon dernier adieu.

Tamiris

Écoute. Où t'en vas-tu ?

Agénor

Où le ciel m'envoie.

Tamiris (avec emportement)

Est-ce ainsi que tu obéis à ta reine ?

Agénor

Sans moi pourtant...

Tamiris

Non ! Sans toi

Ma fortune serait moins belle.

Agenore

E che pretendi?

Tamiri [Con ironia.]

*Che mi vegga felice
Il mio benefattore, e si compiaccia
Dell'opra sua.*

Agenore (Che tirannia!)

*Deh cangia,
(Che tirannia!)
Tamiri, per pietà...*

Tamiri [Con impeto.]

*Prieghi non odo,
Ne scuse accetto: ubbidienza io voglio
Da un suddito fedele.*

Agenore

(Oh dio!)

Tamiri [Con impeto.]

M'udisti?

Agenore

Ubbidirò, crudele.

Tamiri

15 *Se tu di me fai dono,
Se vuoi che d'altri io sia,
Perchè la colpa è mia?
Perchè son io crudel?*

*La mia dolcezza imita:
L'abbandonata io sono;
E non t'insulto ardita,
Chiamandoti infedel.*

[Parte.]

Agénor

Que veux-tu donc ?

Tamiris (avec ironie)

Que celui à qui je dois tant
Enfin me voie heureuse, et soit content
De son ouvrage.

Agénor (à part)

Ah, quelle cruauté !
(à Tamiris)
De grâce, Tamiris, ne sois pas intraitable...

Tamiris (avec emportement)

Je suis sourde aux prières
Et ne veux point d'excuse ; j'exige obéissance
D'un fidèle sujet.

Agénor (à part)

Oh ciel !

Tamiris (même jeu)

M'as-tu bien entendue ?

Agénor

J'obéirai, cruelle.

Tamiris

15 Si tu me donnes à un autre,
Si tu veux qu'à lui j'appartienne,
Pourquoi est-ce ma faute,
Pourquoi suis-je, moi, cruelle ?

Que ma douceur te soit un exemple :
Je suis celle qu'on abandonne ;
Et je ne viens pas t'outrager
En t'appelant infidèle.

(elle part)

Scena 6

Agenore solo

Agenore

- 16 *Misero cor! Credevi
D'aver tutte sofferte
Le tirannie d'amore. Ah! non è vero:
Ancor la più funesta,
Misero core, a tollerar ti resta.*

- 17 *Sol può dir, come si trova
Un amante in questo stato,
Qualche amante sfortunato,
Che lo prova al par di me.*

*Un tormento è quel ch'io sento
Più crudel d'ogni tormento;
È un tormento disperato,
Che soffribile non è.*

[Parte.]

Scena 7

[Parte dello spazio circondato dal gran portico del celebre Tempio di Ercole Tirio.]

- 18 **Marcia**
[Fra l'armonia strepitosa de' militari stromenti esce Alessandro preceduto da' Capitani Greci, e seguito da' Nobili di Sidone. Poi Tamiri, indi Agenore.]

- 19 **Alessandro**
*Voi, che fausti ognor donate
Nuovi germi a'lauri miei,
Secondate, amici dei,
Anche i moti del mio cor.*

Scène 6

Agénor, seul

Agénor

- 16 *Pauvre cœur ! Tu croyais
Avoir déjà souffert
Tous les tourments d'amour. Hélas, il n'en est rien :
Le plus funeste,
Ah, pauvre cœur, est encore à venir.*

- 17 *Seul peut dire ce qu'endure
Un amant dans ce martyre,
L'amant infortuné qui souffre
Des peines pareilles aux miennes.*

*Le tourment qui me dévore
Plus que tout autre est cruel ;
C'est un désespoir affreux
Que nul ne peut tolérer.*

(il part)

Scène 7

(Une partie de l'aire délimitée par le grand portique du célèbre temple d'Hercole Tyrien.)

- 18 **Marche**
(Annoncé par les fanfares éclatantes des instruments militaires, Alexandre entre, précédé par les capitaines grecs et suivi par les nobles de Sidon. Tamiris vient ensuite, puis Agénor)

- 19 **Alexandre**
*Vous qui, toujours cléments, ajoutez à mon front
Sans cesse de nouveaux lauriers,
Secondez aussi, dieux propices,
Les transports de mon cœur.*

*Sempre un astro luminoso
Sia per voi la gloria mia;
Pur che sempre un astro sia
Di benefico splendor.*

- 20 *Olà, che più si tarda? Il sol tramonta;
Perchè il rè non si vede? Dov'è Tamiri?*

Tamiri
È d'Alessandro al piede.

Alessandro
Sei tu la principessa?

Tamiri
Ancor nol sono.

Alessandro
Ma sol manca un istante.

Tamiri
*Odi. Agenore amante
La mia grandezza all'amor suo prepone:
Se alla grandezza mia posporre io debba
Un'anima si fida, esaminì Alessandro, e ne decida.
Quel, che nel caso mio
Alessandro faria, far voglio anch'io.*

Alessandro [Ad Agenore.]
E tu sapesti amando...

Scena 8

Elisa, Agenore, Alessandro, Tamiri

- 21 **Elisa**
Ah giustizia, Signor, pietà, mercede!

Alessandro
Chi sei? Che brami?

Elisa
*Io sono Elisa. Imploro d'Alessandro il soccorso
A pro d'un core ingiustamente oppresso.*

Pour vous que toujours ma gloire
Demeure un astre lumineux ;
Que de cet astre la splendeur
Rayonne à jamais de bienfaits.

- 20 Eh quoi ! Que tardez-vous ? Le soleil disparaît ;
Je ne vois point le roi. Où donc est Tamiris ?

Tamiris
Elle est aux pieds d'Alexandre.

Alexandre
Es-tu la princesse ?

Tamiris
Je ne le suis point encore.

Alexandre
Il ne s'agit que d'un instant.

Tamiris
Écoute. Agénor, qui m'aime,
À son amour préfère ma grandeur.
À ma grandeur faudrait-il que j'immole
Un si fidèle cœur ? Songes-y, Alexandre,
Et dis-moi ton arrêt. Et tout ce qu'à ma place
Alexandre ferait, je le veux faire aussi.

Alexandre (à Agénor)
Et malgré ton amour tu as pu...

Scène 8

Les mêmes, Elisa

- 21 **Elisa**
Ah, justice, Seigneur, grâce, pitié !

Alexandre
Qui es-tu ? Que veux-tu ?

Elisa
Je suis Elisa. J'implore le secours d'Alexandre
Pour un cœur que l'injustice opprime.

Alessandro
Contro chi mai?

Elisa
Contro Alessandro istesso.

Alessandro
Che ti fece Alessandro?

Elisa
Egli m'invola
Ogni mia pace, ogni mio ben: d'affanno
Ei vuol vedermi estinta.
D'Aminta io vivo; ei mi rapisce Aminta.

Alessandro
Aminta! E qual ragione hai tu sopra di lui?

Elisa
Qual! Da bambina ebbi il suo core in dono; e
Fino ad ora sempre quel core ho posseduto in pace.
È un ingiusto, è un rapace
Chi ne dispon, s'io non lo cedo: ed io
La vita cederò, non l'idol mio.

Alessandro
Colui, che il cor ti diè, ninfa gentile,
Era Aminta il pastore; a te giammai
Abdolonimo il rè non diede il core.

Scena 9

Aminta in abito pastorale seguito da pastorelli, che portano sopra due bacili le vesti reali; Elisa, Alessandro, Agenore, Tamiri.

22 **Aminta**
Signor, io sono Aminta, e son pastore.

Alessandro
Come!

Alexandre
Contre qui donc ?

Elisa
Contre Alexandre même.

Alexandre
Que t'a fait Alexandre ?

Elisa
Il m'a ravi
Ma paix et mon seul bien : et de chagrin
Il veut me voir mourir.
Amyntas est ma vie ; il me prend Amyntas.

Alexandre
Amyntas ! Et quel droit peux-tu avoir sur lui ?

Elisa
Quel droit ! Enfant, j'eus son cœur en partage ;
De ce cœur depuis lors je jouissais en paix.
Qui dispose de lui sans mon consentement
Est un criminel, un barbare ;
Je donnerai ma vie, mais non celui que j'aime.

Alexandre
Celui qui te donna son cœur, nymphe charmante,
Était Amyntas le berger ; mais Abdolonimos,
Le roi, jamais ne te donna le sien.

Scène 9

Les mêmes ; Amyntas en habits de berger, suivi de pâtres qui portent sur deux plateaux ses vêtements royaux

22 **Amyntas**
Seigneur, je suis Amyntas, et je suis un berger.

Alexandre
Comment !

Aminta

Le regie spoglie

[Si depongono i bacili a'piedi di Alessandro.]

*Ecco al tuo piè. Con le mie lane intorno
Alla mia greggia, alla mia pace io torno.*

Alessandro

E Tamiri non è...

Aminta

Tamiri è degna

*Del cor d'un rè; ma non è degna Elisa
Ch'io le manchi di fe. Pastor mi scelse;
Rè non deggio lasciarla. Elisa, e trono
Giacché non vanno insieme, abbiasi il regno
Chi ha di regnar talento;
Purché Elisa mi resti, io son contento;
Che un fido pastorello,
Signor, sia con tua pace,
Più che un rè senza fede, esser mi piace.*

Agenore

Che ascolto!

Alessandro

Ove son io!

Elisa

Agenore, io tel dissì; Aminta è mio.

Alessandro

*Oh dei! Quando felici
Tutti io render pretendo,
Miseri ad onta mia tutti io vi rendo!
Ah! non sia ver. Si generosi amanti
Non divida Alessandro. Eccoti, Aminta,
La bella Elisa. Ecco, Tamiri, il tuo
Agenore fedel. Voi di Sidone
[Ad Aminta, ed Elisa.]
Or farete i regnanti; e voi soggetti*

Amyntas

À tes pieds

[Les bergers déposent les plateaux aux pieds
d'Alexandre]

*Voici les ornements royaux. Revêtu de ces laines
Je retourne à mon troupeau et à ma paix.*

Alexandre

Et Tamiris n'est pas...

Amyntas

Tamiris est bien digne

*Du cœur d'un roi ; mais Elisa n'a point mérité
Que je lui manque de foi. Berger elle m'a choisi,
Je ne dois point la quitter roi. Puisqu'Elisa et le trône
Ne peuvent s'accorder, je laisse la couronne
À qui connaît l'art de régner.
Et je suis trop heureux si Elisa me reste ;
Il me plait mieux, Seigneur, d'être un berger fidèle,
Si tu daignes y consentir,
Qu'un roi qui manque à sa parole.*

Agénor

Qu'entends-je ?

Alexandre

Où suis-je ?

Elisa

Agénor, je te l'ai dit ; Amyntas est mien.

Alexandre

*Oh dieux ! Quand je prétends
Qu'ici tous soient heureux,
Je vous rends malheureux en dépôt de moi-même !
Ah ! cela ne se peut. Que jamais Alexandre
Ne sépare d'aussi nobles cœurs. Amyntas,
Voici la belle Elisa. Et voici, Tamiris,
Ton fidèle Agénor. De Sidon désormais
(à Amyntas et Elisa)
Soyez les souverains ;*

[Ad Agenore, e Tamiri]
*Non resterete. A fabbricarvi il trono
La mia fortuna impegno;
Ed a tanta virtù non manca un regno.*

Tamiri/Agenore
Oh grande!

Aminta/Elisa
Oh giusto!

Alessandro
*Ah vegga al fin Sidone
Coronato il suo rè!*

Aminta
Ma in queste spoglie...

Alessandro
*In queste spoglie a caso
Qui non ti guida il cielo. Il ciel predice
Del tuo regno felice
Tutto per questa via forse il tenore:
Bella sorte d'un regno è il rè pastore.*

Tutti
23 *Dalla selva, e dall'ovile
Porti al soglio Aminta il piè:*

*Ma per noi non cangia stile;
Sia pastore il nostro rè.*

FINE [dell'opera]

(à *Agénor et Tamiris*)
vous ne demeurerez pas plus longtemps sujets.
À vous bâtir un trône j'engage ma fortune ;
une telle vertu est digne d'un royaume.

Tamiris, Agénor
Que de grandeur !

Amyntas, Elisa
Que de justice !

Alexandre
Et qu'en ce jour Sidon
Voie son roi couronné !

Amyntas
Mais dans ces vêtements...

Alexandre
Ce n'est point par hasard que dans ces vêtements
Le ciel ici te conduisit. Peut-être ainsi
Nous veut-il de ton règne
Annoncer l'heureuse fortune :
Bienheureux le royaume où trône un roi berger.

Tous
23 Des forêts, de la bergerie,
Qu'Amyntas vers le trône s'avance :

Mais pour nous il ne change point ;
Que notre roi soit berger.

FIN

(Traduction : Michel Chasteau)

LA REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

La «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC) est un ensemble de production d'opéra indépendant ayant son siège à Barcelone, qui contribue à la redécouverte d'œuvres de compositeurs espagnols et italiens appartenant aux XVII^e et XVIII^e siècles, tout en considérant l'élément scénique comme axe générateur de l'interprétation musicale de sérénades, de cantates destinées à la scène et d'opéras, tant en version scénique qu'en version de concert. Sous la direction d'Isidro Olmo et de Juan Bautista Otero, elle a porté à la scène pour différents festivals et théâtres d'opéra européens (Dresde, Amsterdam, Barcelone, Francfort, Bâle, Zurich, Rotterdam) des œuvres telles que *Los Elementos* d'Antonio de Lites, *L'Arbre de Diana* et *Il Sogno* de Vicente Martín y Soler, *Artaserse* de Domènec Terradellas, ou encore *Gloria e Imeneo* d'Antonio Vivaldi.

La RCOC dispose d'une section éditoriale propre destinée à la publication des œuvres portées à la scène par la Compagnie, ou qui constituent de futurs projets pour cette dernière. La collection est constituée par des titres d'une valeur extraordinaire qui, dans leur majorité, n'ont été publiés par aucune autre maison d'édition dans le monde. Parmi eux figurent les premières éditions d'opéras de compositeurs comme Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Mariana Martínez, Mele, Lidón ou Bonno. Lors de la saison 2003-2004, outre la création d'*Eco e Narciso* lors du Festival International de Musique Ancienne d'Aranjuez, la RCOC a donné au Festival d'Automne de Madrid un spectacle

The Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC) is an independent operatic ensemble, based in Barcelona, which contributes to the rediscovery of works by Spanish and Italian composers of the seventeenth and eighteenth centuries. The group emphasises the theatrical element as the generating force of the musical interpretation of serenatas, dramatic cantatas and operas, whether staged or in concert versions. Under the direction of Isidro Olmo and Juan Bautista Otero, it has mounted for a number of different European festivals and opera houses (Dresden, Amsterdam, Barcelona, Frankfurt, Basel, Zurich, Rotterdam) such works as *Los elementos* (Antonio de Lites), *L'arboe di Diana* and *Il sogno* (Vicente Martín y Soler), *Artaserse* (Domènec Terradellas), and Vivaldi's *Gloria e Imeneo*.

The RCOC has its own editorial department devoted to the publication of works already produced by the company or planned for future performance. Its catalogue consists of extremely valuable titles, most of which have never been published by any other music firm in the world. Among them are the first printed editions of operas by such composers as Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Marianne Martínez, Mele, Lidón, and Bonno. In the 2003-4 season, in addition to the creation of Domenico Scarlatti's *Eco e Narciso* at the Aranjuez International Early Music Festival, the RCOC gave a programme devoted to the female composer Marianne Martínez at the Madrid Autumn Festival,

consacré à la compositrice Mariana Martínez et, pour le Festival International de Musique Ancienne d'Úbeda et de Baeza, la première mondiale de l'opéra *seria* de Martín y Soler, *Ifigenia in Aulide* représenté ultérieurement dans le cadre du Festival International de Sarrebourg.

JUAN BAUTISTA OTERO

(né à Madrid, en 1964)

Direction musicale, mise en scène, édition

Il commence ses études de chant à Barcelone, les complétant à Londres (*King's College*, chant et composition), à Bâle (*Schola Cantorum Basiliensis*, avec Dominique Vellard - «Ensemble Gilles Binchois») où il se spécialise en musique médiévale et baroque ; il les achève auprès de Nigel Rogers, Rosmarie Meister et Karin Smith (musicologie), Hans Martin Linde (direction) et, plus tard, avec Peter Kooy à Hanovre. Intéressé par la redécouverte et la diffusion de la musique baroque espagnole et italienne, il crée en 1987 le «Beatus Ille Ensemble», orchestre de chambre centré sur l'interprétation avec instruments originaux (sous la baguette de chefs comme Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht ou encore Marcel Pérès), base de la future «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC). Avec la RCOC, il a dirigé des œuvres d'Antonio de Lites (*Los Elementos*, 1992) ; d'Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna Festeggiante*, 1993) ; de David Pérez (*L'Olimpiade*, 1994) ; de Vicente Martín y Soler (*L'Arbore di Diana*, 1995-1996 et *Il Sogno*,

and the world premiere in modern times of Martín y Soler's opera *seria Ifigenia in Aulide* at the International Early Music Festival of Úbeda and Baeza.

JUAN BAUTISTA OTERO

(born Madrid, 1964)

Musical direction, production, edition

He began vocal studies in Barcelona, continuing them in London (King's College, singing and composition) and Basel (Schola Cantorum Basiliensis, with Dominique Vellard of the Ensemble Gilles Binchois) where he specialised in medieval and Baroque music; he then went on to advanced work with Nigel Rogers, Rosmarie Meister and Karin Smith (musicology), Hans Martin Linde (conducting), and later Peter Kooy in Hanover. His interest in the revival and diffusion of Spanish and Italian Baroque music led him to create in 1987 the Beatus Ille Ensemble, a chamber orchestra concentrating on period-instrument performance (under the direction of such conductors as Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht and Marcel Pérès), which formed the basis of the future Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC). With the RCOC he has conducted works by Antonio de Lites (*Los elementos*, 1992), Antonio Vivaldi (*Gloria e Imeneo*, *La Senna festeggiante*, 1993), David Perez (*L'Olimpiade*, 1994), Vicente Martín y Soler

saison 2000-2001); de Domènec Terradellas (*Artaserse*, Amphithéâtre du Festival Grec de Barcelone, 1998); *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti; «Portrait d'une compositrice : Mariana Martínez», et l'opéra *seria Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler. En Mai 2005 il dirigea la production et l'enregistrement de l'opéra *Orlando* de Porpora en co-production avec le Festival de Aranjuez et le Festival de Sarrebourg – Le Couvent pour le label discographique K617. Pour la saison 2006 – 2007 il dirigea également *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler, une nouvelle fois pour le Festival de Sarrebourg et *Aminta* d'Antonio Mazzoni, une production pour le Festival de Herne (Allemagne) – WDR3



(*L'arbore di Diana*, 1995-6, *Il sogno*, 2000-1 season, and *Ifigenia in Aulide*, 2003-4 season), Domènec Terradellas (*Artaserse*, in the Amphitheatre of the Festival Grec de Barcelona, 1998), Domenico Scarlatti (*Eco e Narciso*), and 'Portrait of a female composer: Marianne Martínez'. In May 2005 he conducted the production and recording of Porpora's opera *Orlando* in co-production with the Aranjuez Festival and the Festival de Sarrebourg-Le Couvent for the K617 label. In the 2006-7 season he conducted Martín y Soler's *Ifigenia in Aulide*, again for the Sarrebourg Festival, and Antonio Mazzoni's *Aminta* in a production for the Herne Festival (Germany) and WDR3.

Aminta

Anna Maria Panzarella s'est imposée comme l'un des sopranos les plus passionnants de sa génération.

Née à Grenoble de parents italiens, elle étudie au Conservatoire de cette ville ainsi qu'au Conservatoire Supérieur de Musique de Genève dont elle obtient la Médaille d'or en 1992. Elle se rend ensuite à Londres pour se perfectionner auprès de Graziella Scutti au Royal College of Music, et termine sa formation au National Opera Studio.

Anna Maria Panzarella fait ses débuts professionnels au Grand Théâtre de Genève en 1993. Depuis cette date, elle s'est produite dans de nombreux grands opéra. Elle est également très recherchée en tant que soliste de concert et d'oratorio, et chante ce répertoire dans de nombreux festivals et salles de concert prestigieuses à travers le monde.

Pendant la saison 2005/2006, on a pu l'entendre dans les rôles de Susanna (*Les noces de Figaro*) à Glyndebourne, Sophie (*Werther*) à Munich, et Aminta (*Il rè pastore* de Mozart) avec Adám Fischer, ainsi que dans le *Stabat Mater* de Boccherini à Paris sous la direction de Christophe Rousset.



Anna Maria Panzarella
soprano

Anna Maria Panzarella has established herself as one of the most exciting sopranos of her generation.

She was born in Grenoble, France, of Italian parents. She studied at the Grenoble Conservatoire and at the Conservatoire Supérieur de Musique de Genève where she was awarded the Gold Medal in 1992. She went on to study with Graziella Scutti at the Royal College of Music in London and completed her training at the National Opera Studio in London.

National Opera Studio in London.

Anna Maria Panzarella made her professional debut in 1993 at the Grand Théâtre de Genève. Since then she has appeared at opera house. She is also a much sought after concert and oratorio singer and she has appeared at many of the world's leading festivals and concert halls.

Engagements during the season 2005/06 have included Susanna in *Le nozze di Figaro* at Glyndebourne, Sophie in *Werther* in Munich, Aminta in Mozart's *Il rè pastore* with the conductor Adám Fischer, and concert performances of Boccherini's *Stabat Mater* in Paris with the conductor Christophe Rousset.

Tamiri

Céline Ricci débuta ses études de chant auprès d'Ana Maria Miranda, avant de se perfectionner auprès de la prestigieuse *Guilhall Scholl of Music and drama*, à Londres. Après avoir récemment finalisées ses études de chant d'opéra, elle participa à différentes productions comme *Didon et Énée* de Purcell, *Une Carte postale du Maroc* de Dominique Argento, *La Didone* de Cavalli, *Don Pasquale* de Donizetti et *l'Enfant et les sortilèges*, de Ravel.



Céline Ricci
soprano

Céline Ricci fut engagée au titre du programme «jeunes artistes» de l'Opéra de Montpellier en 2001 et elle y fit ses débuts dans le rôle de Vagans, dans la *Judith Triomphante* de Vivaldi. L'année suivante, William Christie devait lui offrir une opportunité remarquable en la choisissant pour «le Jardin des Voix», académie d'élite pour jeunes chanteurs. Avec les Arts Florissants, elle a chanté à Londres, Paris et Bruxelles.

Tout ceci marqua le début de sa carrière internationale, l'associant à divers projets aussi bien avec le Parlement de Musique, dirigé par Martin Gester dans des programmes dédiés à Charpentier et Scarlatti, ainsi qu'à Paisiello, lors du Festival Radio France de Montpellier.

After beginning her vocal studies under the watchful eye of Ana Maria Miranda, it was at the prestigious Guildhall School of Music and Drama in London that Céline Ricci continued her schooling. This culminated with graduate opera studies that saw Céline participate in works as diverse as Purcell's *Dido and Aeneas*, Postcard from Morocco by Dominic Argento, not to mention *La Didone* of Cavalli, *Don Pasquale* of Donizetti or *L'Enfant et les Sortilèges* of Ravel.

She was accepted to the young artists programme of the Montpellier Opera in 2001, where she made her début as Vagans in Vivaldi's *Juditha Triumphans*. The following year, William Christie offered her a special opportunity in choosing her for 'Le Jardin de Voix', an elite academy for young singers. With Les Arts Florissants, she toured in London, Paris, Brussels. . .

Beginning her international career, she has been heard in music by Charpentier and Alessandro Scarlatti with the Parlement de Musique (Martin Gester), *Il Re Teodoro a Venezia* of Paisiello/Henze at the Festival Radio France of Montpellier (Enrique Mazzola).

Alessandro

Leif Aruhn-Solén naquit à Stockholm (Suède). Il y fit ses études de chant au Collège Royal de Musique, de 1994 à 1998. En 2001, il obtint le Diplôme d'art du Collège Oberlin (Ohio). De retour dans son pays, il développa un intérêt tout spécial pour la musique écrite depuis le premier baroque jusqu'à Mozart, tant dans le domaine de l'oratorio que de l'opéra. Ses récents engagements le portèrent ainsi vers *Zaide* de Mozart et l'*Orfeo* de Monteverdi, ou encore *Les Paladins* de Rameau ainsi que *Le pouvoir de l'Amour*, cet opéra de Pancrease Royer qui venait d'être restauré. Il a également interprété les rôles d'Almaviva (*Barbier de Séville*), de Don Ramiro (*La Cenerentola*), montrant ainsi son égal intérêt pour les œuvres de Rossini, avant de chanter Don Ottavio dans le *Don Giovanni* de Mozart. Ses engagements par les plus prestigieuses formations musicales l'ont amené à chanter dans les plus hauts lieux musicaux du monde avec Les Arts Florissants dirigés par William Christie, Il Giardino Armonico, l'Orchestre de Cleveland, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, l'Orchestre Symphonique de Gothenburg, l'Ensemble Baroque de Drottningholm ou l'Orchestre Baroque de Stockholm.



Leif Aruhn-Solén

ténor

photo Peter Knutson

Leif Aruhn-Solén was born in Stockholm, Sweden. He studied vocal performance at the Royal University College of Music in Stockholm from 1994 to 1998. In 2001, he earned the Artist Diploma from Oberlin College, Ohio. At home in both opera and oratorio, Mr. Aruhn-Solén has a particular interest in music from the early Baroque period through Mozart. Recent engagements have included Mozart's *Zaide*, Monteverdi's *L'Orfeo*, Rameau's *Les Paladins* and the modern world premiere of Royer's newly restored 1743 opera *Le Pouvoir de l'Amour*. In addition he has sung the roles of Almaviva in Rossini's *Il Barbieri di Siviglia*, Don Ramiro in Rossini's *La Cenerentola* and Don

Ottavio in Mozart's *Don Giovanni*.

His orchestral engagements have taken him to several of the world's music centers to perform with such prestigious orchestras as Les Arts Florissants conducted by William Christie, Il Giardino Armonico, the Cleveland Orchestra, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Oslo Philharmonic Orchestra, the Singapore Symphony Orchestra, the Swedish Radio Symphony Orchestra, the Gothenburg Symphony Orchestra, the Drottningholm Baroque Ensemble and the Stockholm Baroque Orchestra

Elisa

Delphine Gillot est née à Lausanne et étudie au Conservatoire de Musique de la ville. Elle gagne la Bourse Colette Mosetti et poursuit ses études à la Guildhall School of Music and Drama auprès de Laura Sarti, avant de rejoindre la classe d'opéra de la Royal Academy of Music, où elle suit l'enseignement de Joy Mammen. Elle remporte le premier prix du Concours des Saints Anges, la Bourse Migros ainsi qu'une bourse de la Fondation Leenaards.

A l'Opéra de Lausanne, elle débute dans *Rigoletto* (Il Paggio) puis dans *Roland* (La Gloire/Une amante heureuse) et interprète ensuite les rôles de Marianna et La Ciesca dans la double production de *Il Signor Bruschino* et Gianni Schicchi puis *La Voix humaine*.

En 2005, elle interprète le rôle de Nedda dans *I pagliacci* pour le Welsh National Opera, puis le rôle de Sémire dans *Les Boréades* à l'Opéra National du Rhin.

Elle a récemment chanté le *Stabat Mater* de Rossini avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne, à la Salle Métropole à Lausanne. En projet : Donna Elvira (*Don Giovanni*), Junon (*Il ritorno d'Ulisse*) et Polymnie (*Les Trois âges d'Opéra*) avec l'Atelier Lyrique de Tourcoing et Annio de *La clemenza di Tito* au Théâtre des Champs-Élysées.



Delphine Gillot
soprano

Delphine Gillot was born in Lausanne and studied at the Conservatory there. After winning the Colette Mosetti Award, she continued her training with Laura Sarti at the Guildhall School of Music and Drama, before joining the opera class at the Royal Academy of Music, where she was taught by Joy Mammen. She was awarded first prize in the Concours des Saints Anges, the Migros Scholarship and a scholarship from the Fondation Leenaards.

At the Opéra de Lausanne, she made her debut in *Rigoletto* (Il Paggio), followed by Lully's *Roland* (La Gloire/Une amante heureuse), the roles of Marianna and La Ciesca in the double bill of *Il Signor Bruschino* and *Gianni Schicchi*, and Poulenc's *La voix humaine*.

In 2005, she sang the role of Nedda in *I pagliacci* for Welsh National Opera, followed by Sémire in Rameau's *Les Boréades* at the Opéra National du Rhin.

She recently performed Rossini's *Stabat Mater* at the Salle Métropole in Lausanne, with the Orchestra de Chambre de Lausanne.

Delphine Gillot's projects include Donna Elvira (*Don Giovanni*), Juno (*Il ritorno d'Ulisse*) and Polymnie (*Les trois âges d'opéra*) with the Atelier Lyrique de Tourcoing, and Annio (*La clemenza di Tito*) at the Théâtre des Champs-Élysées.

Agenore

Cette prolifique chanteuse cantabrique est diplômée en Oviedo dans la classe de Celia A. Blanco avec mention d'honneur, Prix Fin de l'Année et Prix Extraordinaire « Muñiz Toca », qui est décerné chaque année à un seul étudiant d'entre tous les diplômés de l'année. En 1994, Marina Pardo a été sélectionnée par Alfredo Kraus pour se perfectionner à l'École Supérieure de Musique Reina Sofía à Madrid et dans la même année, elle reçoit le Premier Prix dans le II Festival Lírico de Callosa d'En Sarriá des mains d'Elena Obratzova et de la prestigieuse pédagogue Ana Luisa Chova.

Elle se spécialise dans l'Oratorio et le Lied et a réalisé plusieurs concerts avec sa pianiste habituelle, Kennedy Moretti.

Marina Pardo a travaillé sous la direction d'importants chefs d'orchestre comme Victor Pablo, Zedda, Valdés, García Asensio, Marbá, Heltay, Encinar, Rilling, Guth, Levine, Stubbs, Ortega, Alapont, Albiach, Brouwer et López Cobos. Elle a interprété *Didon* et *Énée* de Purcell (Sorcière), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (Nerone) et *Giulio Cesare* de Haendel (Sesto et Cornelia). Elle se produit régulièrement avec l'ensemble « Al Ayre Español » avec qui elle a participé dans les plus prestigieux festivals européens avec les zarzuelas baroques *Acís y Galatea* et *Jupiter y Semele*.



Marina Pardo
mezzosoprano

This busy Cantabrian singer graduated from the Oviedo Conservatory (class of Celia A. Blanco) with honours including the Muñiz Toca Special Prize, which is awarded annually to just one student among all those who graduate in the year. In 1994, Marina Pardo was chosen by Alfredo Kraus for advanced study at the Reina Sofía School of Music in Madrid; in the same year she received first prize in the second Festival Lírico de Callosa d'En Sarriá from the hands of Elena Obratzova and the renowned singing

teacher Ana Luisa Chova.

She specialises in the oratorio and song repertoire, and has given many recitals with her regular pianist Kennedy Moretti.

Marina Pardo has worked under the direction of many prominent conductors, including Victor Pablo, Zedda, Valdés, García Asensio, Marbá, Heltay, Encinar, Rilling, Guth, Levine, Stubbs, Ortega, Alapont, Albiach, Brouwer, and López Cobos. Her operatic roles have included Purcell's *Dido and Aeneas* (Sorceress), Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (Nerone) and Handel's *Giulio Cesare* (Sesto and Cornelia).

She appears regularly with the ensemble Al Ayre Español, with which she has participated in many of the most prestigious European festivals in the Baroque zarzuelas *Acís y Galatea* and *Jupiter y Semele*.

Né à Tokyo, **Hiro Kurosaki** se retrouve à Vienne (Autriche) à l'âge de six ans, où, plus tard, il obtient son diplôme de violon dans la classe de Franz Samohyl à la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* ; il a parallèlement effectué ses études d'architecture et d'histoire de l'art à l'université de la capitale autrichienne. Après avoir obtenu d'importants prix de violon (en Pologne, le «Henryk Wieniawski» et à Vienne, le «Fritz Kreisler»), il a commencé à jouer dans le *Royal Philharmonic Orchestra* de Londres, la *Staatskapelle Dresden*, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'orchestre du *Mozarteum* de Salzbourg. Il entame par la suite une période d'étude intensive du violon baroque et de pratique musicale historique avec Michi Gaigg, Ingrid Seifert et Wieland Kuijken, en même temps qu'il collabore avec René Clemencic, Charles Medlam et William Christie.

Actuellement il est violon «concertino» des ensembles «Les Arts Florissants», «Clemencic Consort», «London Baroque», «Ensemble Gradiva», «Cappella Coloniensis» et «La Petite Bande» avec lesquels il a donné de nombreux concerts en Europe, aux Etats-Unis, en Australie, au Japon ; il a participé aux plus importants festivals du monde et effectué des enregistrements du répertoire baroque et romantique.

Avec la *Real Compañía Ópera de Cámara* il a participé à des productions scéniques d'opéras comme *Artaserse* de Terradellas, *Il Sogno* de Martín y Soler, *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti et *Orlando* de Porpora.



Hiro Kurosaki
Premier violon

Born in Tokyo, he moved to Vienna at the age of six, later gaining his violin diploma in Franz Samohyl's class at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst there while simultaneously studying architecture and art history at Vienna University. After winning important violin competitions (the Henryk Wieniawski Competition in Poland and the Fritz Kreisler in Vienna), he began to play in the Royal Philharmonic Orchestra in London, the Dresden Staatskapelle, the Wiener Symphoniker, and the Orchester des Mozarteums in Salzburg. He subsequently began a period of intensive study of the Baroque violin and historical performance practice with Michi

Gaigg, Ingrid Seifert and Wieland Kuijken, while at the same time collaborating with René Clemencic, Charles Medlam and William Christie.

He is currently 'concertino violin' with the ensembles Les Arts Florissants, the Clemencic Consort, London Baroque, Ensemble Gradiva, Cappella Coloniensis and La Petite Bande, with which he has given many concerts in Europe, the United States, Australia, and Japan; he has taken part in the world's foremost festivals and made numerous recordings of the Baroque and Romantic repertoire.

With the Real Compañía Ópera de Cámara he has participated in staged productions of such operas as *Artaserse* by Terradellas, *Il sogno* by Martín y Soler, *Eco e Narciso* by Domenico Scarlatti and *Orlando* by Porpora.

Isidro Olmo Castillo est né à Cañete de la Torres (Cordoue) en 1965, est licencié en Art Dramatique à l'Institut de Théâtre de Barcelone - Université Autonome de Barcelone. Il a participé à diverses productions théâtrales pour des compagnies nationales et indépendantes : entre autres *L'Éveil du Printemps* de Wedekin, *Le Misanthrope* de Molière, *La Dame de la Mer* d'Ibsen, le *Cubana Marathon Dancing*, *Le Vol d'Icare* de Queneau ou *Anatol* de Schnitzler sous la direction de Jordi Mesalles. Outre son activité intense en tant qu'éditeur de musique espagnole des XVII^e et XVIII^e siècles au sein de la RCOC, dont il est le directeur, il a participé à la mise en scène des opéras *L'Arbore di Diana* de Martín y Soler (*Nationale Reisopera* et Festival de Dresde, sous la direction Arnold Östman), *Gloria e Imeneo* de Vivaldi (direction de Juan Bautista Otero), *Artaserse* de Domingo Terradellas (direction musicale de Christophe Rousset), pour le Festival Grec de Barcelone, *Il Sogno* de Martín y Soler, *Eco e Narciso* de Domenico Scarlatti, «Portrait d'une compositrice : Mariana Martínez», et l'opéra *seria Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler. En mai 2005 il a pris part à la production et à l'enregistrement de l'opéra *Orlando* de Porpora pour le Festival d'Aranjuez. Pour la saison 2006 – 2007 il a participé dans la production d'*Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler et *Aminta* de Antonio Mazzoni pour une co-production entre Le Couvent – Festival de Sarrebourg (France) et WDR3.



Isidro Olmo Castillo

Mise en scène,

assistant à la direction musicale

*Associate musical
director, production*

Born in Cañete de la Torres (Cordoue) in 1965, he graduated in Dramatic Art from the Theatre Institute of the Autonomous University of Barcelona. He has taken part in various theatrical productions for national and independent companies, among them Wedekind's *Spring Awakening*, Molière's *The Misanthrope*, Ibsen's *The Lady from the Sea*, *Cubana Marathon Dancing*, Queneau's *The Flight of Icarus* and Schnitzler's *Anatol* under the direction of Jordi Mesalles. In addition to his intensive activity as an editor of Spanish music of the seventeenth and eighteenth centuries for the RCOC, of which he is director, he has participated in the production of the operas *L'Arbore di Diana* by Martín y Soler (*National Reisopera* and Dresden Festival, under the direction of Arnold Östman), Vivaldi's *Gloria e Imeneo* (conducted by Juan Bautista Otero), Domenèc Terradellas's *Artaserse* (conducted by Christophe Rousset) for the Festival Grec de Barcelona, Martín y Soler's *Il sogno* and *Ifigenia in Aulide*, and Domenico Scarlatti's *Eco e Narciso*, as well as the 'Portrait of a female composer: Marianne Martínez'. In May 2005 he took part in the Aranjuez Festival production of Porpora's *Orlando*. In the 2006-7 season he participated in the productions of Martín y Soler's *Ifigenia in Aulide* and Antonio Mazzoni's *Aminta*, in co-productions between the Festival de Sarrebourg-Le Couvent and WDR3.

ANTONIO MAZZONI (1717 – 1785)

Aminta, il rè pastore

Aminta, il rè pastore es una extraordinaria obra encargada por Farinelli al compositor boloñés Antonio Mazzoni (1717-1785), tras el enorme éxito obtenido por sus dos anteriores óperas en Lisboa, *La Clemenza di Tito* y *Antigono*. Precipitado el regreso a Italia de Mazzoni a consecuencia del terrible terremoto de Lisboa acaecido en Noviembre de 1755, Farinelli aprovechó para presentar en el Teatro del Buen Retiro al prestigioso compositor con una inusual ópera para el rey Fernando VI: “No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor, el rey pastor.”

Siguiendo fielmente el dinámico libreto original metastasio, Mazzoni compuso una sublime ópera seria en tres actos, más breve de lo habitual, la cual en mi opinión sintetiza el *pathos*, la delicadeza y el virtuosismo de lo que podría llamarse el “sonido farinelli”. Sorprendentes elementos de vanguardia de una refinada dramaturgia musical; material orquestal y vocal, en extremo elaborado, que sobrepasa el marco del lenguaje propiamente napolitano, son algunos de los rasgos de su genuino estilo compositivo, el cual, indudablemente, es merecedor de una reinterpretación en nuestros días.

Metastasio escribió *Il rè pastore* cinco años antes de que Farinelli, fascinado con el texto,

pidiera a Mazzoni una nueva composición en la que pudiera mostrar, ayudado por una bella traducción al estilo calderoniano de la época, el auténtico crisol de la obra a la corte española: el mundo tradicional arcádico del *Aminta* de Tasso colisionando con el realismo de la historia clásica, personificada por Alejandro y sus campañas en Oriente Medio; Verdad y Fidelidad enfrentándose a Ambición y Poder.

Por su duración -alrededor de 2 horas-, menos extensa que una ópera seria convencional, por el limitado número de solistas -cinco-, y una orquesta propia de una gran ópera seria, resulta particularmente atractiva tanto para los intérpretes, como para el público y los programadores.

El proyecto *Aminta*, creado en exclusiva para la 31ª edición del Festival Internacional de Música “Tage-Alter-Musik Herne 2006”, forma parte de nuestra serie de programas denominados “Dialogs series”, en los cuales la Real Compañía Ópera de Cámara presenta una puesta en escena “concertante” de óperas, serenatas y oratorios, originados en torno a la figura de Farinelli, con la pasión y vivacidad de una producción completamente escenificada.

Juan Bautista Otero

Aminta, il rè pastore

Una introducción de Juan Bautista Otero

LA VERDADERA VOZ DE FARINELLI

Concéntrica, absorbente, hipnótica... así se me antoja esta primera impresión musical del período de Carlo Broschi 'Farinelli' (1705-1782) en Madrid, de 1737 a 1759. Subyugada por las inusuales dotes del cantante, por las pintorescas crónicas de la época, la musicología ha dedicado ríos de tinta a su fulgurante carrera en Italia y Londres, y con respecto a su estancia en España, poco más que su anecdótica irrupción en la corte como cantante al servicio del convalciente rey borbón, Felipe V. Sin embargo, fue su multifacética labor como 'director de los entretenimientos reales' de España, bajo el reinado del citado monarca -de 1737 a 1746- y de Fernando VI -de 1747 a 1759-, la que constituye un caso excepcional de creación artística en el ámbito musical del siglo XVIII.

Remunerado por las arcas reales, su cargo de criado doméstico del rey -bien lejos de la lucrativa figura del empresario aristocrático dieciochesco-, implicaba no sólo la selección y producción de óperas, serenatas, cantatas y bailes que debían de ser representados en los palacios y teatros reales, sino también la organización de las fiestas privadas o públicas de la corte. Sin lugar a dudas, mediante la selección de compositores, libretistas, pintores, cantantes, músicos y figurinistas que realizó para las más de veinte óperas que llevó a cabo, Farinelli generó un estilo musical genuino al que todos los artistas se adecuaron en la consecución de cada obra representada: el que él imaginó para presentar

a la corte, creando una verdadera vanguardia de la ópera italiana. Este mundo escénico farinelliano ha permanecido mudo hasta hoy. Tan sólo conocido como un elenco de obras en las biografías del cantante o como excusa en las especulaciones en torno a sus vinculaciones políticas. Con esta primera ejecución y grabación en nuestros días de una ópera del período de Farinelli en España, proponemos un primer impulso para descubrir aquellos colores, aquel lenguaje musical tan nuevo y frágil, exuberante y exquisito. Sea *Aminta, il rè pastore* (1756) de Antonio Mazzoni (Boloña, 1717-1785), en la conmemoración del 250 aniversario de su creación y presentada aquí en su versión original, un pequeño tributo no sólo a quienes fueron sus artífices directos, libretista y compositor, sino al redescubrimiento de la compleja y fascinante figura del propio Carlo Broschi 'Farinelli'.

Testimonio excepcional de su actividad, la *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro* que Farinelli escribió en 1758 -de próxima publicación en edición crítica a cargo de Isidro Olmo para RCOE Ediciones-, recoge de manera exhaustiva los doce años de su intenso trabajo al servicio del monarca borbón español de mayor sensibilidad artística del siglo XVIII: Fernando VI. Farinelli encargó y produjo 15 óperas, 6 serenatas, 8 intermedios y multitud de cantatas a compositores de la talla de Nicolò Jommelli, Baldassare Galuppi, Antonio Mazzoni, Nicola Conforto, o Giovanni Battista Mele; a libretistas de excepción: Pietro Metastasio, su amigo del alma -17 obras-, a Pico della Mirandola, G.A. Migliavacca, o Joseph Bonechy; escenografías a pintores del rango de Jacopo Amigoni, Francesco Battaglioli, Antonio Jolli o Corrado Giaquinto. Y logró reunir en cada producción al probablemente

mayor número de cantantes virtuosos de prestigio de las cortes europeas: desde célebres *castrati* como Gizziello, Filippo Elisi o Giovanni Manzuoli, tenores como el alemán Anton Raaff o Domenico Panzacchi y *prime donne* como Regina Mingotti, Teresa Castellini o Maddalena Parigi, entre muchos otros. En el elenco de 48 músicos que Farinelli cita como miembros de la orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro -teatro en el que se estrenó *Aminta, il rè pastore* de Mazzoni-, figuran además de los compositores Nicola Conforto y José de Nebra como *maestros al clave*, el violinista José Herrando o el oboísta y compositor Luis Misón, entre otros músicos notables. Cuando aquella real compañía se trasladaba a los teatros palaciegos, quedaba constituida por 24 músicos, tal y como hoy la Real Compañía Ópera de Cámara os brinda la presente producción.

ANTONIO MAZZONI o LA INAGOTABLE BÚSQUEDA

Varias circunstancias nos sugieren la consecución del encargo de *Aminta* y el paso de Antonio Mazzoni por la corte española. Además de los detalles pecuniarios en la contratación de artistas, el régimen de ensayos, la comisión de escenografías, libretos y regalos, Farinelli describe en su obra la llegada de algunas de las figuras clave en sus objetivos artísticos. Tal es el caso del castrato Gioacchino Conti 'Gizziello' o del tenor Anton Raaff, ambos procedentes de la corte portuguesa, tras cantar en dos de las óperas de Mazzoni de estilo napolitano monumental, *La Clemenza di Tito* y *Antigono*:

«Dn. Antonio Raff [sic], tenor, vino de paso a esta corte [procedente] de la de Lisboa con recomendación particular de aquellos soberanos; y habiendo cantado en el Quarto de los Reyes [del Palacio de Aranjuez]

el día 16 de Julio de 1755, mereció la aprobación de Sus Majestades. Y con este motivo fue establecido [contratado] para cantar en todas las funciones que se hiciesen en el Real Teatro [del Buen Retiro] y [Real] Sitio de Aranjuez, con la asignación de 800 doblones de oro al año, y 700 más de la misma especie para manutención de coche.»

Al prestigio de Mazzoni como compositor, al éxito de sus óperas en Lisboa, y al renombre de estos cantantes, se debió probablemente la comisión de *Il rè pastore*. Sin menoscabar el hecho de que Farinelli ostentaba desde 1732 la ciudadanía boloñesa y de que era miembro, al igual que Mazzoni, de la *Accademia Filarmonica di Bologna* desde 1730. Por otra parte, el terrible terremoto acontecido en Noviembre de 1755, que destruyó gran parte de la ciudad y teatros de Lisboa, obligó al éxodo de numerosos artistas, entre ellos el de nuestro compositor, Antonio Mazzoni, y el del libretista de origen francés Joseph Bonechy, quien también se estableció en la corte española. De este modo convergen suficientes elementos para explicarse cómo debió fraguarse el encargo, y que además corrobora en su '*Descripción*' el propio Farinelli:

«[Ópera] 14/ *La del Rey Pastor*, puesta en música el año de 1756 por Don Antonio Mazzoni, a quien se entregaron 10.547 reales y 6 maravedís, al paso por esta corte, con motivo del terremoto sucedido en Portugal el año pasado de 1755. Para restituirse a Italia, hizo algunas arias para complacer a algunos virtuosos, con cuya causa y a título de socorro, y por medio de la música, compadecida de su desgracia, se le regalaron 30 reales de vellón.»

Antonio María Mazzoni, había sido discípulo del prestigioso violinista y compositor, también de origen

boloñés, Luca Antonio Predieri: maestro compositor al servicio de la corte de Carlos VI en Viena, y, como también lo sería Mazzoni, maestro de capilla de la catedral de Boloña y 'príncipe' de la *Accademia Filarmonica* de esta ciudad.

Mazzoni recibió una formación musical completa. Ingresó en la citada academia en 1736 a los 19 años de edad, como tenor virtuoso: muy significativo a la hora de analizar el refinamiento de las arias que escribió para el tenor Anton Raaff. Como compositor, ejerció con la categoría de 'príncipe' académico en 1757, 1761, 1771-73 y 1784 (examinador en su ingreso en esta institución del joven Mozart). Fue un violinista virtuoso -no dejan duda la calidad de su lenguaje para la cuerda y su estrecha relación en todas sus obras con el canto-, y un clavecinista insigne -'maestro al cembalo' en el *Teatro Comunale di Bologna*.

Heredero del lenguaje musical napolitano de Predieri -quien en sus óperas se hallaba cercano a la obra de Porpora, Vinci y Leo-, Mazzoni desarrolló su propio estilo compositivo en el arco de 23 años de período creativo operístico. Compuso una veintena de obras para la escena. Desde la monumentalidad de óperas como *Didone abbandonata* (1752), *Achille in Sciro* (1754), *La Clemenza di Tito* (1755) o *Antigono* (1755), muy próximas al lenguaje de la segunda escuela napolitana de Jommelli, Pérez o Terradellas, hasta el inusitado preciosismo e irreverente espíritu que hemos descubierto en su producción del texto metastasio de *il rè pastore*. La edición crítica que he podido realizar de esta ópera a partir de los manuscritos conservados en Boloña y Lisboa, me ha brindado la oportunidad de ahondar en los rasgos en que se cifra el genuino lenguaje creado por Mazzoni para Farinelli. Esencial para su interpretación ha

sido la comprensión de los estrechos vínculos entre dramaturgia musical y dramaturgia textual creados por el compositor boloñés en la ópera que nos ocupa y la fidelidad al imaginario dramático creado por el libretista predilecto de ambos protagonistas, Pietro Metastasio -significativamente, poeta autor de la mitad de la producción para la escena de Mazzoni y de la realizada por Farinelli.

AMINTA o EL PARAÍSO PERDIDO

Curiosa confrontación encierra el subtítulo de esta obra. Dos palabras que sin duda originaron buena parte del éxito de ésta: rey pastor. A nosotros hoy día el debate interestamental 'rey versus pastor' nos deja impasibles -de ahí nuestra decisión de escoger el título simbólico de *Aminta* para sintetizar este drama. Sin embargo, tras la aparente benevolencia que en nuestra comprensión ejerce semejante expresión del mundo bucólico, se esconde una intensa lucha entre dos mundos, dos ideales, dos conceptos de vida opuestos y que Mazzoni-Metastasio proponen reconciliar: la libertad que procura el poder frente a la libertad del individuo en estado puro y que el *lieto fine* de la ópera sugiere posible preservar. Un debate entre idealismo y materialismo en mi opinión todavía vigente.

En el paraíso, en esa arcadia versificada hasta la saciedad desde hacía más de dos siglos, y que Metastasio sitúa esta vez en Sidón -un Líbano histórico tan penosamente actual; en ese mundo en el que las virtudes permanecen intactas, en el que prevalecen sentimientos e ideales por encima de deseos vanos y ambiciones, irrumpe el poder absoluto, personificado por Alessandro Magno. Apoyado por una masa instrumental al completo en

sus tres arias y por múltiples gestos orquestales que claramente simbolizan la voluntad y el capricho de los dioses, Mazzoni ilustra con su música cómo el conquistador macedonio arranca de forma brutal de su sueño idílico a un pastor y a una ninfa: Aminta y Elisa. Tras los fastos del poder y la gloria que le ofrecen el secreto revelado del verdadero origen de Aminta, heredero legítimo al trono de Sidón, se enmascara una dolorosa y sempiterna lucha que se opera en el interior del hombre: entre la ambición de poder y el ser fiel a un ideal, la verdad. A ellos confrontan Mazzoni y Metastasio dos personajes en tránsito, Tamiri y Agenore -princesa y noble-, procedentes del mundo "real" de Sidón. Ambos sufren no sólo por sus destinos: el destierro de Tamiri, cuasi transformado en delirio, y el debate interno incesante entre deber y deseo de Agenore; sino además sufren por haber entrado en contacto con la pureza del mundo arcádico de Aminta y Elisa, ahora convulsa. La sinfonía tripartita compendia desde los primeros compases esa amenaza, en forma de diminutas células rítmicas y melódicas que logran turbar la paz de algunos pasajes de la misma o incluso dinamitar la aparente calma del segundo movimiento, en el que Mazzoni distribuye la melodía principal entre tres voces principales de la cuerda para producir tanto en el intérprete como en el oyente un efecto de inquietante inestabilidad. La mayor parte de los motivos que aparecen en la sinfonía son reintroducidos por Mazzoni en cada una de las arias, y son fundamentales no sólo para la comprensión del estado de ánimo de cada personaje, sino también para la decisión del tipo de articulación y arcos, dinámica y la interpretación de la variada paleta de indicaciones de *tempo*.

Las arias reflejan los frágiles fundamentos sobre los que se sustentan los cuatro personajes amenazados. La naturaleza tiene vida propia desde el inicio de la obra: en el *arioso* 'Intendo, amico rio', el elemento acuático le habla ya al protagonista de la inminente amenaza que se cierne y de la que nada sospecha. Las tres sublimes arias de Aminta, eje principal del drama, recogen con inusitada belleza esa pureza ideal -musicada en las partes A de sus arias-, que es turbada por las inclemencias del destino -las sombras que aparecen expresadas en las partes B con repentinos cambios de *tempo*, inesperados, como algo obsesivo que le atormenta. Tal es el caso de las arias del primer y segundo acto 'So che pastor son'io' y 'Ah, per voi la pianta umile', o del soberbio *recitativo accompagnato* que abre el tercero. La exquisita paleta de *affetti* que el público farinelliano aguardaba de *castrati* como Gizziello o Elisi, queda patente en 'L'amerò, sarò costante' con la que concluye la intervención de Aminta. Mazzoni logra perfilar en Elisa a un personaje más seguro de sí mismo, posesivo e indómito. De la efervescencia del canto ilusionado de 'Alla selva, al prato, al fonte', en el que ese poder de atracción de sus coloraturas y las réplicas de la orquesta en seisillos ponen de manifiesto la fuerza centripeta que ejerce sobre Aminta, pasa en el segundo acto con 'Barbaro, oh dio!' a condensar la potencia -primero en sol menor- que va debilitándose y se transforma en desesperación, expresada mediante modulaciones a tonalidades menores cada vez más alejadas. Por último, 'lo rimaner divisa' un aria parlante en la que el *allegro di molto* se torna abruptamente en un *andantino giusto*, ilustra de manera magistral la incredulidad de Elisa ante los acontecimientos, su energía quebrantada.

A Teresa Castellini, la eximia soprano farelliniana que en 1756 dió vida a Tamiri, dedicó Mazzoni la única aria con extensas y rápidas coloraturas de toda la ópera. Como si de un monolito se tratara, 'Di tante sue procelle' descuella por su vertiginoso virtuosismo retratando ese espíritu en tránsito que es Tamiri, pleno de contradicciones y que no se resuelve hasta el final de la obra. Su aria exclamativa del segundo acto es espectacular: 'Al mio fedel dirai' compendia mediante tres *tempi* consecutivos diferentes la incapacidad de Tamiri de encontrar palabras que describan su estado de ánimo: un bloqueo absoluto. Por último, la desafiante 'Se tu di me fai dono' cierra con una eterna pregunta el bosquejo del personaje musical y dramáticamente más complejo de la obra. A él se enfrenta, como alma en pena, Agenore: 'Per me rispondete' u 'Ogni altro affetto' muestran con sutileza la pugna interior que no logra aliviar y que le atormenta en toda la ópera; culmen de ese tormento es 'Sol può dir', en la que asistimos, mediante ásperas modulaciones y bruscas intervenciones orquestales, a un bello ejemplo rococó de la expresión de algo que no lleva a nada: Agenore perdido en su irresoluble pregunta, en un bucle del que no logra salir. Ajeno a estos tormentos, Alessandro es el único personaje que ostenta en sus tres intervenciones una orquestación abigarrada, al completo, para simbolizar el poder total, la tentación absolutista mediante trompas, trompetas, timbales, oboes y fagotti. La brillantez y elegancia de sus coloraturas -como algo tentador, verdadero 'cebo' para el resto de los individuos; el diseño de las intervenciones orquestales, que a diferencia de las arias de los otros personajes, en las de Alessandro no están en desacuerdo sino que encajan perfectamente con los *affetti* expresados por la voz, responden a sus órdenes y corroboran

la vertiente todopoderosa del macedonio. 'Si spande al sole' y 'Se vincendo vi rendo felici' se hacen eco de manera alegórica, gracias a la potencia explosiva de los motivos melódicos y rítmicos de la orquesta, de la estrategia política de sus conquistas, mientras que su postrera intervención, 'Voi che fausti ogn'or donate' es el preludio del grave error que va a cometer. Mazzoni no pone en duda musicalmente el poder de Alessandro -anteponiendo, antes de esta aria, incluso una soberana *marcia* para constatarlo. Sólo se desvelan las fisuras y el error alejandrino en las últimas líneas del recitativo final, antes del coro. De esta manera, Metastasio evidencia como vana pretensión humana el desear ser amado por todos. Siguiendo la tradición de la ópera seria napolitana, el coro final debía de ser muy breve -en este caso de apenas una treintena de compases. Ello era debido a la larga duración total del espectáculo, en el que se intercalaban dos *balletti* serios entre los tres actos además de añadir un *ballo* de fin de fiesta como conclusión.

Los dioses parecen omnipresentes en esta obra. Intervienen e irrumpen a su antojo, advierten y reclaman sus derechos sobre los destinos de los personajes: el impresionante y fugaz cuarteto, colofón del segundo acto, es una muestra del espíritu casi prerromántico latente en esta obra y que surge desde el inicio de la misma para exponer el peligro al que se enfrenta el paraíso arcádico. La orquesta parece ejercer un oprimente marco a los cuatro personajes inermes, fuera de sí, con miedo a lo desconocido, al destino del que no pueden huir y del que sólo se exime Alessandro; es la orquesta, cual personaje autónomo, la que se revela mensajera de la voluntad y el poder divino en el desgarrador dúo de Elisa y Aminta al final

del segundo acto, 'Vanne a regnar'. Olvidémosnos de asistir a la ejecución de una ópera 'galante'. Un caudal de gestos creativos de Mazzoni constatan el impulso fundamental de emocionar que le embarga y que le mueve a investigar, incluso errando, tanto en texturas instrumentales como en la efectividad de fórmulas de articulación y dinámica. A Mazzoni no le basta su extraordinaria inspiración melódica -son suficientes pruebas de sus dotes las cautivadoras coloraturas de cualquiera de las arias de Aminta, Elisa o Agenore, verdaderos 'hits' del dieciocho. No duda en ensayar los más variopintos finales de secciones o de arias, que se distinguen entre sí por microscópicos detalles; ni duda en proponer conscientes modulaciones abruptas dentro de breves secciones de las arias, fusionar *affetti* contrapuestos en una misma frase: la calma expresada con un *allegro* delirante de Tamiri en su aria de coloratura, como si de una verdadera Ofelia se tratara. Tampoco vacila Mazzoni en conceder personalidad propia al lenguaje de los violines segundos -quienes a menudo personifican las disputas que dirime el corazón-, las violas y los bajos -que parecen asumir un rol cercano a los dioses- o los primeros violines, quienes con total ubicuidad pasan de comentar *colla voce* las vicisitudes anímicas del personaje a entrar en oposición a él y unirse al resto de la orquesta para erigirse en un personaje propio. Los instrumentos de viento evocan un papel vaticinador; las trompas, émulas de Diana, acompañan a la ninfa Elisa y se unen a trompetas y timbales como heraldos de la voluntad divina o de la gloria terrena de Alessandro.

La dramaturgia musical propuesta por Mazzoni en *Aminta* nos exige cuestionar dinámica y articulación en cada reexposición de motivos melódicos o rítmicos. Pierden validez los preceptos de simetría del barroco. Al 'efecto espejo' parecen rebelarse las

melodías cuando reaparecen expuestas en cada aria, rechazan el ser reinterpretadas del mismo modo. La reiteración musical adquiere un peso dramático propio: nada es dicho dos veces del mismo modo. Y aquí nos perfectamente legítimos los pequeños cambios para lograr una sensación casi hipnótica. No olvidemos que en *Il rè pastore* nos hallamos ante el final de la forma del aria *da capo*, en su vertiente más extensa, previa a su transformación definitiva en 'durchkomponiert'. Es decir, en el último período, en la última oportunidad musical de defender el poder de la retórica. Al oír e interpretar estas arias, se genera un fenómeno particular: al principio nos produce una sensación de algo excesivo, demasiado prolongado. Nuestros oídos, habituados al consumo rápido de melodías, ya han oído «lo imprescindible». Pero, superado ese momento de crisis auditiva -por lo general poco antes del final del segundo acto-, parece sucumbir esa voracidad por la novedad melódica a la fascinación hipnótica de la repetición imperceptiblemente variada, como en una suerte de mantra armónico. Dejémosnos seducir por la música de *Aminta*, como si de un fresco de Tiepolo se tratara, por ese lenguaje de lo indefinido en el ámbito de lo por nacer.

Juan Bautista Otero
©Barcelona, Octubre 2006

LA REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

La Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC) es un ensemble de producción independiente de ópera con sede en Barcelona, que contribuye a la recuperación de obras de compositores españoles e italianos pertenecientes a los siglos XVII y XVIII, incidiendo en el elemento escénico como eje generador de la interpretación musical de serenatas, cantatas escénicas y óperas, tanto en versión escénica como en versión concertante. Bajo la dirección de Isidro Olmo y Juan Bautista Otero, ha llevado a escena para distintos festivales y teatros de ópera europeos (Dresden, Amsterdam, Barcelona, Frankfurt, Basilea, Zürich, Rotterdam) obras como *Los Elementos* de Antonio de Liteser, *L'Arbore di Diana* e *Il Sogno* de Vicente Martín y Soler, *Artaserse* de Domènec Terradellas, o *Gloria* e *Imeneo* de Antonio Vivaldi.

RCOC dispone de una sección editorial propia destinada a publicar las obras que han sido llevadas a escena por la compañía, o que constituyen futuros proyectos de la misma. La colección está compuesta por títulos de extraordinario valor que no han sido editados en su mayoría por ninguna otra editorial en el mundo. Entre ellos figuran las primeras ediciones de óperas de compositores como Martín y Soler, Terradellas, Pérez, Mariana Martínez, Mele, Lidón, o Bonno. Para la temporada 2003-2004, además del estreno de *Eco* y *Narciso* en el Festival Internacional de Música Antigua de Aranjuez, RCOC estrenará en el Festival de Otoño de Madrid un espectáculo dedicado a la compositora Mariana Martínez y para el Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, el estreno mundial de la ópera seria de Martín y Soler, *Ifigenia in Aulide*. En el 2005-2006 llevó a cabo la producción de la ópera de Porpora Orlando y para la presente temporada además de la grabación de *Ifigenia in Aulide*, realiza la producción de otra obra vinculada a la actividad de su mentor histórico, *Farinelli: Aminta* (Madrid, 1756) de Antonio Mazzoni.

JUAN BAUTISTA OTERO

(Madrid, 1964)

Dirección musical, dirección escénica, edición

Inicia sus estudios de canto en Barcelona, ampliándolos en Londres (*King's College*, canto y composición), en Basilea (*Schola Cantorum Basiliensis*, con Dominique Vellard - «Ensemble Gilles Binchois»), en donde se especializa en música medieval y barroca y finaliza sus estudios junto a Nigel Rogers, Rosmarie Meister y Karin Smith (musicología), Hans Martin Linde (dirección), y más tarde con Peter Kooy en Hannover. Interesado en la recuperación y difusión de la música barroca española e italiana, crea en 1987 el «Beatus Ille Ensemble», orquesta de cámara centrada en la interpretación con instrumentos originales (bajo la batuta de directores como Alessandro de Marchi, Paul Dombrecht o Marcel Pérès), base de la futura «Real Compañía Ópera de Cámara» (RCOC). Junto a RCOC ha dirigido obras de Antonio de Liteser (*Los Elementos*, 1992), Antonio Vivaldi (*Gloria* e *Imeneo*, *La Senna Festeggiante*, 1993), David Pérez (*L'Olimpiade*, 1994), Vicente Martín y Soler (*L'Arbore di Diana*, 1995-1996, *Il Sogno*, temporada 2000-01) Domènec Terradellas (*Artaserse*, Anfiteatro del Festival Grec de Barcelona 1998), *Eco* e *Narciso* de Domenico Scarlatti, «Retrato de una compositora: Mariana Martínez», y la ópera seria *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler. En Mayo de 2005 ha dirigido la producción y grabación de la ópera Orlando de Porpora en co-producción para el Festival de Aranjuez y el Festival de Sarrebourg-Le Couvent junto al sello discográfico K617. Para la temporada 2006-2007, ha realizado *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler, nuevamente con el Festival de Sarrebourg y grabación con K617-Harmonia Mundi y *Aminta*, de Antonio Mazzoni, una producción para el Festival de Herne (Alemania)-WDR3

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle