

CECILIA BARTOLI

UNRELEASED



UNRELEASED

UNRELEASED

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Ah! perfido Op.65

Libretto: Pietro Metastasio, from *Achille in Sciro* (1) & anonymous (2, 3)

- | | | |
|---|--------------------------------------------------------|------|
| 1 | Scena: “Ah! perfido, spergiuoro...” (Allegro con brio) | 3.04 |
| 2 | Aria: “Per pietà, non dirmi addio!” (Adagio) – | 5.02 |
| 3 | “Ah crudel! Tu vuoi ch’io mora!” (Allegro assai) | 3.33 |

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Idomeneo K366 (1786 version) Act II, Scene 1

Insertion aria: Non temer, amato bene K490

Libretto: attrib. Lorenzo Da Ponte

- | | | |
|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 4 | Recitativo accompagnato: “Ch’io mi scordi di te?”...
Aria (Rondò): “Non temer, amato bene” (<i>Idamante</i>) | 8.57 |
|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|

JOSEF MYSLIVEČEK 1737–1781

La clemenza di Tito Act II, Scene 10

Libretto: Pietro Metastasio

- | | | |
|---|----------------------------------------------------------|------|
| 5 | Aria: “Se mai senti spirarti sul volto” (<i>Sesto</i>) | 5.32 |
|---|----------------------------------------------------------|------|

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Ah, lo previdi!...Ah, t’invola...Deh, non varcar K272

Libretto: Vittorio Amedeo Cigna-Santi (from *Andromeda*)

- | | | |
|---|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 6 | Recitativo: “Ah, lo previdi!”...
Aria: “Ah, t’invola agl’occhi miei”...
Recitativo: “Misera! Misera!” | 6.25 |
| 7 | Cavatina: “Deh, non varcar quell’onda” (<i>Andromeda</i>) | 4.23 |

Bella mia fiamma, addio...Resta, o cara K528

Libretto: Michele Sarcone (from *Cerere placata*)

- | | | |
|---|-------------------------------------------------|------|
| 8 | Recitativo: “Bella mia fiamma, addio!”... | 2.53 |
| 9 | Aria (Rondò): “Resta, o cara” (<i>Titano</i>) | 5.18 |

Il re pastore K208 Act II, Scene 6

Libretto: Pietro Metastasio

- | | | |
|----|--------------------------------------------------|------|
| 10 | Aria: “L’amerò, sarò costante” (<i>Aminta</i>) | 5.55 |
|----|--------------------------------------------------|------|

JOSEPH HAYDN 1732–1809

Scena di Berenice Hob. XXIVa:10

Libretto: Pietro Metastasio

- | | | |
|----|------------------------------------------------------------------------|------|
| 11 | Recitativo: “Berenice, che fai?”... | 4.10 |
| 12 | Cavatina: “Non partir, bell’idol mio”...
Recitativo: “Me infelice!” | 2.48 |
| 13 | Aria: “Perché, se tanti siete” | 3.44 |

CECILIA BARTOLI *mezzo-soprano*

Maxim Vengerov *solo violin* (4, 10)

Kammerorchester Basel

Muhai Tang *conductor*



Unreleased is the result of many hours spent at home over a period of several months. While the restrictions imposed on us by the situation over the past year and a half, our concern for our loved ones and for the world in general, have sometimes been difficult to bear, they have also offered us the opportunity to pause, breathe and reflect.

During this time, I not only spent happy hours of leisure, but also enjoyed being able to attend to so many things that I had left unfinished, postponed or forgotten. At last, I had the chance to rummage through my sound archives in search of hidden gems. Among the numerous long-lost friends that came to light, the recordings on this album are particularly precious to me.

This selection of seven great operatic scenes, known as concert arias, by Haydn, Beethoven, Mozart and Mysliveček, was recorded with the Kammerorchester Basel under Muhai Tang in the autumn of 2013. My favourite tracks are the two arias with *obbligato* violin – Mozart's "Non temer, amato bene" and "L'amerò, sarò costante" – performed together with my dear friend Maxim Vengerov.

I hope that you will derive as much joy and pleasure from these rediscovered treasures as I did while delving into my archives – losing myself for hours in the music and the memories it evoked. Perhaps it is a habit that we should all acquire!

September 2021

CECILIA BARTOLI

From the “suitcase aria” to the grand scena

On this CD Cecilia Bartoli brings together seven extended vocal scenas with orchestral accompaniment from the second half of the 18th century. Most of them might conceivably be bracketed under the generic term “concert aria” if such a term had existed at the time. In the classical period concert arias weren’t actually thought of as a genre per se, and composers simply wrote complex scenas of a theatrical nature for a particular singer, male or female. Stylistically as well as formally, they would have suited the concert hall and opera stage equally.

In this respect, such grand scenas are extensions of the legendary “suitcase aria” of the Baroque period. These were very much a part of the touring gear of celebrated vocal stars, tailor-made for them to show off their particular vocal skills and guaranteed to win them acclaim wherever they performed.

It is fascinating how, little by little, these grand scenas evolved from the da capo aria, a form that was increasingly bursting at the seams. By contrast, the time-honoured libretti continued to be set, particularly those by Metastasio – a testament to the quality of his texts.

All this can be clearly traced as we listen to the seven grand scenas presented here, composed by Mysliveček, Haydn, Mozart and Beethoven between 1773 and 1796.

1.

Three of the numbers on this CD have a connection with the famous singer Josepha Duschek (1754–1824) from Prague. Beethoven visited the city in 1796 as part of the only large-scale concert tour he ever undertook. And it was in Prague that he wrote the scena and aria “Ah! perfido...Per pietà, non dirmi addio!”, whose first public performance took place in Leipzig in November of the same year with Duschek as soloist.

The inherently Italianate style of the genre and the work’s overriding melodiousness may strike us as not typically Beethovenian. On careful listening, however, we may detect distinct echoes of Beethoven’s only operatic heroine Leonore: in the heroic character

of the *accompagnatos*, for instance, in the ascending and descending lines of paired legato quavers in the Lento, in the abrupt transitions to fast tempi of a dramatic nature and corresponding leaps in the vocal line, in the slowing down before the return of the Adagio shortly before the conclusion, in the top note and descending coloratura of the work’s culmination and finally in the orchestral epilogue.

Notable is the choice of woodwind: a single flute and the others doubled, but no oboes. This makes the warm colours of the clarinets stand out with particular beauty and clarity, not least in their countless little solos.

2.

In Vienna in 1786, Mozart wrote two grand scenas with arias which are closely related to one another, both textually as well as musically – “Non più, tutto ascoltai...Non temer, amato bene” K490 and “Ch’io mi scordi di te?... Non temer, amato bene” K505. The latter was conceived as a virtuoso concert piece for Nancy Storace, the first Susanna in *Le nozze di Figaro*, with Mozart himself playing the famous piano solo. By contrast, the earlier and much less well-known version presented here is remarkable for its wonderful obbligato solo part for violin. The text of the aria is thought to be by Lorenzo Da Ponte.

Mozart composed K490 for a private performance of his opera *Idomeneo* at the Auersperg Palace, for which he adapted the role of Idamante for a tenor in place of the soprano castrato of the Munich premiere. Nonetheless, this aria today is much more frequently performed by female singers than their male counterparts and is more at home in the concert hall than on stage.

From the formal point of view, both versions comprise a recitativo *accompagnato* and a so-called *rondò*, a type of aria in two parts popular in the late 18th and early 19th centuries, familiar to us from Rossini, for example. The first part of a *rondò* is typically lyrical and slow, while the clearly separated concluding section is fast and extremely virtuosic.

3. Further connections to Prague and Mozart are to be found in the music of Josef Mysliveček (1737–1781), although the aria featured on this recording, “Se mai senti” from his opera *La clemenza di Tito*, is a real rarity. Mysliveček spent his youth in the Bohemian capital where he initially took up the profession of miller following his family’s tradition. Only at the age of 26 did he travel to Italy where he quickly rose to become a celebrated (and ultimately the best-paid) opera composer, his name known throughout Europe. The Mozarts had struck up a friendship with him from their first meeting in 1770 in Bologna, until the father, Leopold, severed relations when Mysliveček failed to secure a particular opera commission for Wolfgang in Italy. The latter, however, appears to have remained well-disposed towards his 19-year-older colleague, visiting Mysliveček in 1777 when he was seriously ill in a Munich hospital.

Stylistically, Mysliveček’s influence on Wolfgang Amadeus Mozart was considerable, as is clear from the very first notes. Mysliveček’s *La clemenza di Tito*, first staged in Venice in 1773, is still entirely indebted to opera seria: Metastasio’s libretto was first set to music in 1734 by Caldara in Vienna and subsequently more than 50 other times. “Se mai senti” is the earliest and most traditional piece on the present CD, although here too the da capo form is no longer so rigidly upheld. What’s more, apart from in the very brief B section, the aria is strikingly intimate in feel, in the main syllabically composed, with little ornamentation and comprising only a few, short runs. Melodically and harmonically, it is also unequivocally classical in character.

4. In 1777 Josepha Duscek and husband visited her mother’s home town of Salzburg where they immediately became friends with the only slightly younger Mozart. It was on this occasion that he wrote “Ah, lo previdi!” for Josepha, a grand scena composed of two recitatives, an aria and a cavatina. It was, however, dedicated to Aloysia Weber, a singer whom Mozart fell in love with a few weeks later during his visit to Mannheim, and whose sister Constanze he would marry five years later.

The sequence of sections in “Ah, lo previdi!” is unusual for a showpiece: following the agitated opening recitative is a dramatic aria, while a more contemplative cavatina forms the grand scena’s conclusion. The opening recitative flows into its corresponding aria in an almost precipitous fashion, without the usual concluding and opening gestures – a device that Mozart made extensive use of, particularly in *Idomeneo* (1781). The aria “Ah, t’invola agl’occhi miei” begins indeterminately, without any orchestral introduction. Are we still in the recitative here or already in the aria? The voice sings the whole of the first line a cappella before finally swooping into frenzied repeated downward runs, now accompanied by the orchestra, leaving us in no doubt that the aria has begun. As before, the aria’s concluding phrase issues directly into the doleful second recitativo accompagnato, “Misera! Misera! In van m’adiro”, which becomes ever more dramatic in character and is followed by a “proper” finishing cadence. This, however, leads into the next, plaintive, section of the recitative and not to the expected cavatina. When it finally arrives, the cavatina begins “traditionally”, with an oboe solo, which in turn is echoed sadly by the voice. Only a few bars before the work’s conclusion does the voice suddenly sing very quickly; the epilogue, by contrast, is calm again, the ending delicate and understated, with the short, staccato touches from the strings in no way seeking to elicit thunderous applause.

It is quite masterly how, in this work, the 21-year-old Mozart has already assimilated the forms of the French *tragédie lyrique* as well as the new operatic aesthetic championed by Gluck and made them his own.

5. Ten years later, Mozart travelled to Prague again, this time to prepare for the premiere of his opera *Don Giovanni*, and he spent a lot of time with his friends, the Duscheks, there. As a tribute to Josepha, and probably also as a challenge in the form of an artistic contest, he wrote the recitative “Bella mia fiamma” and the rondò “Resta, o cara” for her. According to anecdote, Josepha locked Mozart up in their garden pavilion until he had finally delivered the promised aria. He reciprocated by setting horrendous difficulties for her in the vocal part and threatening to destroy the new work on the spot unless she sight-read it perfectly on the first run-through.

In fact, the recitative in this piece starts in a very delicate and tentative fashion. The exposition of the aria is also sorrowful in mood, while the frequently repeated words “questo passo è terribile per me” (“this distress is hard for me to bear”) are set to music with (for this early in the piece) strikingly extreme leaps and runs (the chromatic passages illustrating the singer’s hesitancy in taking such a step) so that, for all the expressive intensity, we fully recognise the underlying black humour on Mozart’s part: let the singer sweat it out! And of course, he did not neglect to pile up the challenges even further in the rapid and dramatic concluding section where, despite all the complications, he still manages to set the singer off in the most brilliant way possible.

6.

In 1775 the youngest son of the Empress Maria Theresia, Archduke Maximilian Franz, paid a visit to Salzburg, an occasion for which the then Prince Archbishop commissioned the 19-year-old Mozart to compose a serenata, *Il re pastore*, to a libretto by Metastasio. The serenata was a celebratory and dignified genre intended for royal occasions, with generally pastoral plots eschewing emotional outbreaks or overly dramatic moments.

The musical highpoint of the work is “L’amerò, sarò costante”, the tender aria of the shepherd Aminta (originally sung by a castrato), who has been revealed to be the rightful king of Sidon but is unwilling to forsake his first love, Elisa. The melody is understated, making it all the more touching. It is decorated by the sweet sounds of the solo violin while two cors anglais, in place of the usual oboes, furnish the accompanying harmonies with a distinctive pastoral background sound.

7.

A “Scena composta per la Signora Banti da me Giuseppe Haydn ^{mpria} [Parole del signor abate Pietro Metastasio]” is how Joseph Haydn dubbed his “Berenice, che fai?”, a work first performed in London in 1795, i.e. a grand scena composed by him to Metastasio’s words for the famous singer Brigida Banti. On the formal level, it comprises an extended dramatic recitative and a cavatina, followed by a second, albeit very brief, recitative (scena) and a virtuoso aria to conclude – i.e. a structure of constantly building tension culminating in a dramatic climax, the antithesis of “Ah, lo previdi!” mentioned earlier.

The opening of the scena with its handful of bars (deleted by Haydn in a later version) is striking: it gives the impression that we have “cut in” midway through another number playing just before. The transition to the first aria is fashioned by Haydn with extreme finesse and transparency: with the words “non partir” the singer ends the recitative, as it were, a cappella, repeating the same words straight after but this time with the orchestral accompaniment indicating that the aria now really has begun. Of course, by the end of the 18th century this technique was no longer new, but it is still fascinating to observe how a text more than 50 years old and written for a completely different musical aesthetic is here put to use with new notions of music drama in mind.

In contrast to the other pieces on this CD, it is striking how varied the employment of the woodwind is in “Berenice, che fai?”. The tonal language and vocal writing may also recall another work written in London, although unfinished, one that Cecilia Bartoli relishes performing time and again: Haydn’s wonderful final opera, *L’anima del filosofo*. And right at the end of the aria “Perchè, se tanti siete”, after the cadence where the voice drops to its lowest range and the woodwind join in, there is a turn of phrase that has strong associations with Mozart’s *Don Giovanni*.

With this, our trajectory across these seven great vocal numbers is completed. Composed over a period of 23 years, and hugely imaginative in their approaches to musical language and form, these pieces are richly interconnected, not least thanks to the personal respect, friendship and mutual influences shared between their composers.

MARKUS WYLER

Translation: Robert Sargant



Unreleased – « Inédit » – est le résultat de nombreuses heures passées à la maison sur une période de plusieurs mois. Si les restrictions que la situation nous a imposées depuis un an et demi ainsi que notre inquiétude pour nos proches et pour le monde dans son ensemble ont parfois été difficiles à supporter, elles ont aussi fourni l'occasion de marquer une pause, de respirer et de réfléchir.

Pendant cette période, j'ai non seulement connu de très agréables moments de loisir, mais j'ai aussi pu m'occuper de quantité de projets inaboutis, reportés ou même oubliés. J'ai notamment pu parcourir enfin mes archives sonores à la recherche de trésors cachés. Parmi les nombreux amis perdus de vue qui ont refait surface, les enregistrements du présent album me sont particulièrement chers.

Cette sélection de sept grandes scènes d'opéra, qualifiées d'airs de concert et signées Haydn, Beethoven, Mozart et Myslivoček, a été captée avec le Kammerorchester Basel dirigé par Muhai Tang en automne 2013. Mes morceaux préférés sont les deux airs avec violon *obbligato* : « *Non temer, amato bene* » et « *L'amerò, sarò costante* » de Mozart –, interprétés avec la complicité de mon cher ami Maxim Vengerov.

J'espère que vous éprouverez autant de joie et de plaisir à écouter ces précieuses redécouvertes que j'en ai eu à me plonger dans mes archives, perdue pendant des heures dans la musique et dans les souvenirs qu'elle éveillait. Peut-être est-ce là une habitude que nous devrions tous adopter !

Septembre 2021

CECILIA BARTOLI

Traduction : David Ylla-Somers

De l'aria de valise à la grande scène

Cecilia Bartoli a réuni sur ce disque sept grandes scènes vocales avec accompagnement d'orchestre datant de la seconde moitié du XVIII^e siècle. La plupart d'entre-elles pourraient être regroupées sous le terme « aria de concert » si ce concept avait existé à cette époque. En effet, les arias de concert n'étaient pas considérées comme un genre proprement dit pendant la période classique, et les compositeurs écrivaient simplement des scènes complexes ayant un contenu théâtral pour une chanteuse ou un chanteur particulier. Sur le plan stylistique et formel, ces pièces auraient eu leur place aussi bien dans une salle de concert que sur une scène d'opéra.

En ce sens, de telles scènes étaient des développements de la légendaire « *aria di baule* » ou « aria de valise » de l'époque baroque. Elles faisaient alors partie des bagages de tournée des célèbres stars du chant pour qui elles étaient écrites afin de mettre en valeur leurs prouesses vocales particulières et garantissaient ainsi leur succès dans chaque nouvelle ville.

Il est fascinant de voir comment ces grandes scènes se sont progressivement développées à partir de l'aria da capo, dont le corset s'est de plus en plus ouvert. Les librettos anciens célèbres continuaient cependant à être utilisés, notamment ceux de Métastase, ce qui témoigne de la qualité de ses textes.

Nous pouvons comprendre clairement tout cela en écoutant les sept grandes scènes de Mysliveček, Haydn, Mozart et Beethoven présentées ici, composées entre 1773 et 1796.

1.

Trois numéros de ce disque sont associés à la célèbre chanteuse Josepha Duschek (1754–1824) qui vivait à Prague. Beethoven visita cette ville en 1796 pendant la seule grande tournée de concerts de sa vie. C'est probablement à Prague qu'il composa la scène et aria « *Ah! perfido...Per pietà, non dirmi addio!* », créée à Leipzig en novembre de la même année avec Duschek en soliste.

Le style entièrement italianisant de la forme et, dans l'ensemble celui de la mélodie, peuvent sembler assez peu typiques de Beethoven. En écoutant attentivement, on peut cependant percevoir des échos de Leonore, la seule héroïne d'opéra de Beethoven : dans l'aspect héroïque de l'*Accompagnato*, dans les paires de croches liées ascendantes et descendantes du *Lento*, dans les transitions abruptes vers des tempos rapides de caractère dramatique et les sauts correspondants dans la ligne vocale, dans le ralentissement avant l'*Adagio* renouvelé peu avant la fin, dans le point culminant avec une note aiguë et une colorature descendante, et finalement dans le postlude orchestral.

Le choix des instruments de la section des bois est frappant : une flûte, deux clarinettes, deux bassons, mais pas de hautbois. La couleur chaude des clarinettes ressort donc particulièrement bien et avec clarté, notamment dans de nombreux petits solos.

2.

Mozart composa deux grandes scènes et arias à Vienne en 1786 qui sont étroitement liées sur le plan textuel et musical : « *Non più, tutto ascoltai...Non temer, amato bene* » K. 490, et « *Ch'io mi scordi di te...Non temer, amato bene* » K. 505. La seconde était destinée à être une pièce de concert virtuose pour Nancy Storace, la première Susanna dans *Le nozze di Figaro*, tandis que Mozart jouait lui-même le célèbre solo de piano. La version plus ancienne et beaucoup moins connue, présentée ici, se distingue cependant par une merveilleuse partie de solo *obbligato* pour le violon. Le texte de l'aria serait de Lorenzo Da Ponte.

Mozart composa K. 490 pour une représentation privée de son *Idomeneo* au Palais Auersperg où il avait retravaillé le rôle d'Idamante pour un ténor à la place du castrat soprano de la première à Munich. Mais de nos jours, cette aria semble plus souvent reprise par des chanteuses que par leurs collègues masculins, et elle est davantage chez soi dans une salle de concert que sur une scène d'opéra.

Sur le plan de la forme, les deux versions se composent d'un *recitativo accompagnato* et d'un soi-disant *rondò*, une forme d'aria en deux parties populaire à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, que nous connaissons chez Rossini, par exemple. Le début d'un *rondò* est typiquement lyrique et lent, tandis qu'il se conclut par une partie clairement séparée, rapide et très virtuose.

3.

D'autres liens avec Prague et Mozart sont fournis par la musique de Joseph Mysliveček (1737–1781), tandis que l'aria « *Se mai senti* » de son opéra *La clemenza di Tito* présentée ici est une rareté absolue. Mysliveček passa sa jeunesse dans la capitale de la Bohême où il exerça d'abord le métier de meunier conformément à la tradition familiale. C'est seulement à l'âge de vingt-six ans qu'il se rendit en Italie où il devint rapidement un compositeur d'opéra célèbre, voire le mieux payé, et connu dans toute l'Europe. Les Mozart étaient amis avec lui depuis leur première rencontre à Bologne en 1770, jusqu'au moment où Leopold Mozart rompit leur relation parce que Mysliveček n'avait pas réussi à obtenir pour Wolfgang une commande d'opéra en Italie. Mozart semble pourtant avoir conservé de bons sentiments envers son collègue de dix-neuf ans son aîné, et rendit visite à Mysliveček, gravement malade, dans un hôpital de Munich en 1777.

Stylistiquement, l'influence de Mysliveček sur Mozart fut considérable, ce qui est évident dès les premières notes. Créé à Venise en 1773, *La clemenza di Tito* de Mysliveček est encore entièrement dévolu à l'opéra seria : le livret de Métastase avait été mis en musique pour la première fois par Caldara à Vienne en 1734, et par la suite plus de cinquante fois. Sur ce disque, « *Se mai senti* » est la pièce la plus ancienne et la plus traditionnelle, même si sa forme da capo n'est plus strictement respectée. De plus, à l'exception de la très brève partie B, l'aria est d'une intimité saisissante, composée en grande partie sous forme syllabique, à peine ornementée et ne contenant que quelques courtes roulades. Sur le plan mélodique et harmonique, elle est aussi d'un caractère clairement classique.

4.

En 1777, Josepha Duschek se rendit avec son mari dans la ville natale de sa mère, Salzburg, et le couple se lia immédiatement d'amitié avec Mozart, à peine plus jeune. À cette époque, Mozart composa une grande scène composée de deux récitatifs, d'une aria et d'une cavatine pour Josepha, « *Ah, lo previdi!* ». Cependant, il la dédia à Aloysia Weber. Il était tombé amoureux de cette chanteuse quelques semaines plus tard lors de sa visite à Mannheim, et cinq ans plus tard, il épousera sa sœur Constanze.

L'ordre des parties dans « *Ah, lo previdi!* » est inhabituel pour une pièce de caractère démonstratif : le premier récitatif animé est suivi d'une aria dramatique, tandis que la cavatine intérieure constitue la conclusion de la grande scène. Le premier récitatif et l'aria correspondante se fondent précipitamment sans les formules habituelles de clôture et d'ouverture – un procédé que Mozart utilisa abondamment, notamment dans *Idomeneo* (1781). L'aria « *Ah, t'invola agli'occhi miei* » commence de manière suspendue, sans prélude orchestral. Sommes-nous encore dans le récitatif ou déjà dans l'aria ? La voix chante sans accompagnement pendant tout un couplet avant de s'élaner à plusieurs reprises dans une course sauvage de haut en bas, maintenant avec l'orchestre, convainquant ainsi nos oreilles que l'aria a bien commencé. La dernière phrase de l'aria s'enchaîne directement au triste deuxième *recitativo accompagnato*, « *Misera! Misera! In van m'adiro* », qui devient de plus en plus dramatique avec une cadence finale « véritable ». Néanmoins, la cadence conduit à la gémissante partie suivante du récitatif et non pas à la cavatine attendue. Quand cette dernière commence enfin, elle le fait « traditionnellement » par un solo de hautbois, auquel la voix va ensuite répondre tristement. Quelques mesures seulement avant la fin, la voix chante subitement très rapidement. Le postlude, en revanche, est de nouveau calme, la fin est subtile et discrète avec des touches de cordes brèves et sèches qui ne cherchent pas un tonnerre d'applaudissements.

Il est donc remarquable de voir que Mozart, alors âgé de vingt-et-un ans, avait déjà adopté les formes de la tragédie lyrique française et aussi de la nouvelle esthétique de l'opéra défendue par Gluck.

5.

Dix ans plus tard, Mozart se rendit à Prague pour y préparer la première de son *Don Giovanni* et passer beaucoup de temps avec ses amis, les Duschek. En hommage et probablement aussi comme un défi à la compétition artistique, il composa le récitatif « *Bella mia fiamma* » et le *rondò* « *Resta, o cara* » pour Josepha Duschek. Selon l'anecdote, elle enferma Mozart dans son pavillon de jardin jusqu'à ce qu'il lui livre enfin l'aria promise.

Il lui rendit la pareille en écrivant de très redoutables difficultés vocales et en la menaçant de détruire immédiatement la nouvelle partition si elle ne la chantait pas parfaitement à la première lecture.

En fait, le récitatif de cette pièce commence de manière très délicate et hésitante ! L'exposition de l'aria est également d'humeur triste, tandis que les mots répétés à plusieurs reprises « *questo passo è terribile per me* » (cet instant est terrible pour moi) sont déjà représentés ici acoustiquement par des passages chromatiques frappants qui décrivent l'insécurité du pied, des sauts et des courses extrêmes d'une manière où l'on peut certainement reconnaître sous l'intensité de la déclaration l'humour noir sous-jacent de Mozart : la chanteuse doit aussi transpirer ! Bien sûr, il ne manqua pas l'occasion d'augmenter encore ces défis dans la partie finale dramatique et rapide, mais aussi de présenter la chanteuse de la manière la plus radieuse malgré toutes les difficultés.

6.

En 1775, le fils cadet de l'impératrice Marie-Thérèse, l'archiduc Maximilien-François, visita Salzbourg. Pour cette occasion, le prince-archevêque de l'époque commanda à Mozart, alors âgé de dix-neuf ans, d'écrire une *serenata* sur le livret de Métastase, *Il re pastore*. Destinée aux événements royaux, ce genre possédait un caractère festif et mesuré. Les explosions émotionnelles ou les passages dramatiques étaient étrangers à la *serenata*, son contenu étant généralement pastoral.

Le point culminant musical de la partition est l'air tendre du berger Aminta « *L'amerò, sarò costante* », chanté à l'origine par un castrat, qui entre-temps s'est révélé être le roi légitime de Sidon, mais qui refuse de renoncer à son premier amour, Elisa. La mélodie est simple, ce qui la rend d'autant plus touchante. Elle est soutenue par le timbre doux du violon solo, tandis que deux cors anglais, utilisés à la place des hautbois habituels, apportent aux accords de l'accompagnement un fond sonore pastoral inhabituel.

7.

« *Scena composta per la Signora Banti da me Giuseppe Haydn* ^{*mpria*} [*Parole del signor abate Pietro Metastasio*] » est le titre donné par Joseph Haydn à sa partition « *Berenice*,

che fai? », créée à Londres en 1795 – c'est-à-dire une grande scène composée de sa propre main sur des paroles de Métastase pour la célèbre cantatrice Brigida Banti. Sur le plan formel, elle comprend un grand récitatif (*scena*) dramatique, une cavatine, un second récitatif très court, et pour finir une aria virtuose – contrairement à « *Ah, lo previdi!* » décrit plus haut, c'est une structure qui ne cesse de croître et qui parvient à un point culminant dramatique.

Le début de la *scena* de quelques mesures – supprimées dans une version ultérieure de Haydn – est frappant : il donne l'impression qu'un autre numéro a été joué avant lui, et que nous nous sommes « branchés » au milieu. Haydn a modelé la transition vers la première aria de manière très subtile et ouverte : la chanteuse termine le récitatif par « non partir » *a capella*, pour ainsi dire. Elle répète ensuite ces mots tandis que la structure différente de l'accompagnement orchestral indique que l'aria a maintenant commencé. Cette technique n'avait évidemment plus rien de nouveau à la fin du XVIII^e siècle, mais il reste fascinant d'observer comment un texte vieux de plus de cinquante ans et conçu pour une esthétique complètement différente est mis en musique selon de nouvelles idées musicales et dramatiques.

Comparée aux autres pièces de ce disque, l'utilisation richement variée des bois dans « *Berenice che fai?* » est saisissante. Le langage tonal et la conduite de la voix peuvent rappeler une autre partition inachevée écrite à Londres, que Cecilia Bartoli aime constamment interpréter : le dernier et merveilleux opéra de Haydn, *L'anima del filosofo*. Cependant, à la toute fin de l'aria « *Perché, se tanti siete* » après la cadence, où la voix descend dans son registre le plus grave et où les bois entrent, une tournure évoque des associations avec le *Don Giovanni* de Mozart.

Ainsi s'achève l'arc des sept grands numéros vocaux présentés ici. Écrits sur une période de vingt-trois ans et caractérisés par une puissante imagination formelle et musicale, ils sont étroitement liés, notamment en raison du respect personnel, de l'amitié et de l'influence des compositeurs des uns sur les autres.

MARKUS WYLER

Traduction : Francis Marchal



Unreleased – „Unveröffentlicht“ – ist das Ergebnis vieler Stunden, die ich über einen Zeitraum von mehreren Monaten zu Hause verbracht habe. Die Einschränkungen, die uns die Situation in den letzten anderthalb Jahren auferlegt hat, die Sorge um unsere Lieben und die Welt im Allgemeinen waren zwar manchmal schwer zu ertragen, aber sie haben uns auch die Chance gegeben, innezuhalten, durchzuatmen und nachzudenken.

In dieser Zeit habe ich nicht nur glückliche Stunden der Muße verbracht, sondern es auch genossen, dass ich mich um Unerledigtes, Aufgeschobenes oder Vergessenes kümmern konnte. Endlich hatte ich die Gelegenheit, mein Tonarchiv zu durchforsten und nach verborgenen Schätzen zu suchen. Unter den zahlreichen lang vermissten Freunden, die zum Vorschein kamen, sind die Aufnahmen auf diesem Album für mich besonders kostbar.

Diese Auswahl von sieben großartigen Szenen – sogenannten Konzertarien – von Haydn, Beethoven, Mozart und Mysliveček wurde im Herbst 2013 mit dem Kammerorchester Basel unter der Leitung von Muhai Tang aufgenommen. Meine Lieblingsstücke sind die beiden Arien mit obligater Violinstimme – Mozarts „Non temer, amato bene“ und „L’amerò, sarò costante“ –, die ich zusammen mit meinem lieben Freund Maxim Vengerov eingespielt habe.

Ich hoffe, dass Sie an diesen wiederentdeckten Kleinoden genauso viel Freude und Vergnügen haben werden wie ich, als ich mich in meinen Archiven vertiefen und stundenlang in der Musik und den damit verbundenen Erinnerungen schwelgen konnte. Vielleicht ist das eine Gewohnheit, die wir uns alle aneignen sollten!

September 2021

CECILIA BARTOLI

Übersetzung: Toby Alleyne-Gee

Von der Kofferarie zur großen Szene

Sieben vom Orchester begleitete ausgedehnte Gesangsszenen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vereint Cecilia Bartoli auf dieser CD. Die meisten davon möchte man unter dem Begriff „Konzertarie“ subsumieren, hätte dieser Gattungsbegriff damals tatsächlich existiert. Als eigentliches Genre wurden Konzertarien in der Klassik nämlich nicht wahrgenommen. Der Komponist schrieb einfach komplexe Szenen mit theatralischem Inhalt für eine bestimmte Sängerin oder einen Sänger. Stilistisch und formal hätten sie gleichermaßen in den Konzertsaal wie auf die Opernbühne gepasst.

In diesem Sinne sind solche Szenen Weiterentwicklungen der legendären „Kofferarie“ der Barockzeit. Damals gehörten diese unbedingt in das Tourneegepäck gefeierter Gesangsstars, man schrieb sie ihnen auf den Leib, hob darin spezielle vokale Fertigkeiten hervor und garantierte somit den Erfolg in jeder neuen Stadt.

Faszinierend ist, wie die erwähnten Szenen sich nach und nach aus der Da-capo-Arie entwickelten, deren Korsett immer weiter aufbrach. Die berühmten alten Libretti verwendete man hingegen weiter, insbesondere diejenigen Metastasios, was für die Qualität seiner Texte spricht.

Anschaulich nachvollziehen können wir dies alles beim Hören der hier vorgestellten sieben, zwischen 1773 und 1796 entstandenen Szenen Myslivečeks, Haydns, Mozarts und Beethovens.

1.

Drei Nummern auf dieser CD sind verbunden mit der in Prag ansässigen, berühmten Sängerin Josepha Duschek (1754–1824). Beethoven besuchte diese Stadt 1796 auf der einzigen größeren Konzertreise seines Lebens. In Prag entstanden wohl Szene und Arie „Ah! Perfido ... Per pietà, non dirmi addio!“, deren erste öffentliche Aufführung im November desselben Jahres mit der Duschek als Solistin in Leipzig stattfand.

Wenig typisch für Beethoven mögen uns der ganz und gar italienische Stil der Form und im großen Ganzen die Melodik erscheinen. Beim aufmerksamen Hören hingegen mag man

sehr wohl Anklänge an Beethovens einzige Opernheldin Leonore entdecken: im Heroischen des *Accompagnatos*, etwa, in den auf- und absteigenden Linien gebundener Achtelpaare im *Lento*, in den abrupten Übergängen zu schnellen Tempi mit dramatischem Charakter und entsprechenden Sprüngen in der vokalen Linie, in der Verlangsamung vor dem erneuten *Adagio* kurz vor Schluss, in der Kulmination mit Spitzenton und absteigender Koloratur und schließlich im Orchesternachspiel.

Auffällig ist die Auswahl der Holzbläser: eine Flöte, der Rest doppelt besetzt, aber keine Oboen. Die warme Farbe der Klarinetten tritt daher besonders schön und mit Deutlichkeit zutage, nicht zuletzt in zahlreichen kleinen Soli.

2.

Mozart schrieb 1786 in Wien zwei große Szenen und Arien, die textlich wie musikalisch eng miteinander verwandt sind: „Non più, tutto ascoltai ... Non temer, amato bene“ KV 490 sowie „Ch'io mi scordi di te? ... Non temer, amato bene“ KV 505. Letztere waren als virtuoses Konzertstück für Nancy Storace, der ersten Susanna in *Le nozze di Figaro*, gedacht, während Mozart das berühmte Klaviersolo selber spielte. Die hier vorliegende frühere, weit weniger bekannte Version, hingegen, zeichnet sich durch einen wunderbaren obligaten Solopart für Violine aus. Der Text der Arie soll von Lorenzo Da Ponte sein.

Komponiert hatte Mozart KV 490 für eine private Aufführung seines *Idomeneo* im Palais Auersperg, wo er die Rolle des Idamante für einen Tenor anstelle des Soprankastraten der Münchner Uraufführung umgearbeitet hatte. Allerdings nehmen sich dieser Arie heute offenbar weit öfter Sängerinnen an als ihre männlichen Kollegen, und sie ist eher im Konzertsaal als auf der Bühne daheim.

Von der Form her bestehen beide Versionen aus einem *Recitativo accompagnato* und sogenanntem *Rondò*, einer Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert populären, zweiteiligen Arienform, die wir zum Beispiel von Rossini kennen. Der Beginn eines *Rondòs* ist typischerweise lyrisch und in langsamem Tempo gehalten, während es mit einem deutlich abgesetzten, schnellen und sehr virtuoson Teil endet.

3.

Weitere Verbindungen zu den Themen Prag sowie Mozart stellt die Musik Josef Myslivečeks (1737–1781) her, während die in dieser Aufnahme vorgestellte Arie „Se mai senti“ aus der Oper *La clemenza di Tito* eine absolute Rarität darstellt. Mysliveček verlebte seine Jugend in der böhmischen Hauptstadt und ergriff dort zunächst ganz nach Familientradition den Beruf eines Müllers. Erst mit 26 Jahren kam er nach Italien, wo er schnell zum gefeierten, schließlich sogar europaweit bekannten und bestbezahlten Opernkomponisten aufstieg. Die Mozarts waren mit ihm von der ersten Begegnung 1770 in Bologna freundschaftlich verbunden, bis Vater Leopold die Beziehung abbrach, weil es Mysliveček nicht gelungen war, Wolfgang in Italien einen Opernauftrag zu verschaffen. Dieser jedoch scheint dem 19 Jahre älteren Kollegen weiterhin wohlgesonnen gewesen zu sein und besuchte den schwerkranken Mysliveček noch 1777 in einem Münchner Krankenhaus.

Stilistisch war Myslivečeks Einfluss auf Wolfgang Amadeus Mozart beträchtlich, was von den ersten Tönen an offenbar wird. Myslivečeks 1773 in Venedig uraufgeführte *Clemenza di Tito* ist allerdings noch ganz der Opera seria verpflichtet: Metastasios Libretto war erstmals 1734 in Wien von Caldara und in der Folge über 50 Mal vertont worden. Auf der vorliegenden CD ist „Se mai senti“ das älteste und traditionellste Stück, wenn die Da-capo-Form auch hier bereits nicht mehr streng eingehalten wird. Zudem ist die Arie außer im sehr kurzen B-Teil auffallend innig, größtenteils syllabisch komponiert, kaum ornamentiert und enthält nur wenige, kurze Läufe. Melodisch und harmonisch ist sie ebenfalls von eindeutig klassischem Charakter.

4.

1777 besuchte die Duschek mit ihrem Mann die Heimatstadt ihrer Mutter, Salzburg, wo sich das Ehepaar sofort mit dem nur wenig jüngeren Mozart anfreundete. Damals schrieb dieser für Josepha Duschek „Ah, lo previdi!“, eine große, aus zwei Rezitativen, Arie und Kavatine bestehende Szene. Gewidmet wurde sie allerdings Aloysia Weber. In diese Sängerin verliebte Mozart sich wenige Wochen später während seines Besuches in Mannheim, und fünf Jahre später heiratete er deren Schwester Constanze.

Ungewöhnlich für ein Schaustück ist in „Ah, lo previdi!“ die Reihenfolge der Teile: Nach dem ersten, erregten Rezitativ folgt eine dramatische Arie, während die verinnerlichte Kavatine den Abschluss der Szene bildet. Das erste Rezitativ und die entsprechende Arie gehen ohne die üblichen Schluss- und Anfangsformeln quasi überstürzt ineinander über – ein Mittel, welches Mozart insbesondere in *Idomeneo* (1781) ausführlich verwendete. Die Arie „Ah, t'invola agl'occhi miei“ beginnt schwebend, ohne Orchestervorspiel. Befinden wir uns hier noch im Rezitativ oder bereits in der Arie? Die Stimme singt einen ganzen Vers lang a cappella, bevor sie sich endlich mit wildem, wiederholtem Lauf von oben nach unten stürzt, jetzt mit Orchester, und dadurch unser Gehör überzeugt, dass die Arie begonnen hat. Die Schlussphrase der Arie geht ebenfalls direkt über in das traurige zweite Recitativo *accompagnato*, „Misera! Misera! In van m'adiro“. Dieses wird zunehmend dramatischer, es folgt ein „richtiger“ Kadenzabschluss. Trotzdem leitet dieser zum nächsten, lamentierenden Teil des Rezitativs über und nicht zur erwarteten Kavatine. Diese schließlich beginnt „traditionell“ mit einem Oboensolo, welches die Singstimme in der Folge traurig umspielen wird. Nur wenige Takte vor Schluss singt die Stimme plötzlich sehr schnell, das Nachspiel hingegen ist wieder ruhig, der Schluss fein und unaufdringlich mit kurzen, trockenen Streichertupfern, die so gar nicht nach tosendem Applaus suchen.

Meisterhaft also, wie der 21-jährige Mozart sich bereits auch die Formen der französischen *Tragédie lyrique*, respektive die von Gluck verfochtene neue Opernästhetik, zu eigen gemacht hatte.

5.

Zehn Jahre später indessen reiste Mozart nach Prag, wo er die Uraufführung seines *Don Giovanni* vorbereitete und viel Zeit bei seinen Freunden, den Duscheks, verbrachte. Als Hommage und wohl auch als Herausforderung zum künstlerischen Wettstreit schrieb er für Josepha das Rezitativ „Bella mia fiamma“ und Rondò „Resta, o cara“. Der Anekdote nach sperrte die Duschek Mozart, bis er ihr endlich die versprochene Arie abliefere, in ihren Gartenpavillon ein. Er wiederum quittierte dies damit, dass er ihr horrende vokale Schwierigkeiten aufgab und drohte, das neue Werk sofort zu vernichten, falls sie sie beim ersten Lesen nicht fehlerlos ab Blatt singe.

Tatsächlich beginnt das Rezitativ in diesem Stück sehr fein und zaghaft! Auch die Exposition der Arie ist von der Stimmung her traurig, während die mehrfach wiederholten Worte „questo passo è terribile per me“ („dieser Schritt ist schrecklich für mich“) akustisch bereits hier mit auffälligen, die Unsicherheit des Fußes beschreibenden chromatischen Passagen, extremen Sprüngen und Läufen in einer Weise dargestellt werden, in der man unter der Intensität der Aussage durchaus Mozarts unterliegenden schwarzen Humor erkennen kann: die Sängerin soll ruhig auch schwitzen. Natürlich ließ er es sich nicht nehmen, diese Herausforderungen im dramatischen und schnellen Schlussteil weiter zu steigern, die Sängerin aller Erschwernisse zum Trotz aber auch aufs Strahlendste zu präsentieren.

6.

1775 hatte der jüngste Sohn von Kaiserin Maria Theresia, Erzherzog Maximilian Franz, Salzburg besucht. In diesem Zusammenhang erteilte der damalige Fürsterzbischof dem 19-jährigen Mozart den Auftrag für *Il re pastore*, eine auf Metastasios Libretto zurückgehende Serenata. Dieses royalen Ereignissen zugeordnete Genre war festlich und gemessen. Emotionale Ausbrüche oder dramatische Momente sind der Serenata fremd, ihre Inhalte in der Regel pastoral.

Als musikalischer Höhepunkt des Werks gilt „L'amerò, sarò costante“, die zarte Arie des ursprünglich von einem Kastraten gesungenen Schöpfers Aminta, der sich inzwischen als rechtmäßiger König von Sidon entpuppt hat, aber seiner ersten Liebe Elisa nicht entsagen mag. Die Melodie ist schlicht, was sie umso berührender macht. Umspielt wird sie vom süßen Ton der Solovioline, während zwei Englischhörner, die anstatt der üblichen Oboen eingesetzt werden, die begleitenden Akkorde mit einem außergewöhnlichen, pastoralen Hintergrundklang versehen.

7.

Eine „Scena composta per la Signora Banti da me Giuseppe Haydn ^{mpria} [Parole del signor abate Pietro Metastasio]“ nannte Joseph Haydn sein 1795 in London uraufgeführtes Werk „Berenice, che fai?“, also eine von eigener Hand auf Worte Metastasios für die berühmte Sängerin Brigida Banti komponierte Szene. Formal umfasst sie ein großes, dramatisches

Rezitativ, eine Kavatine, gefolgt von einem zweiten, allerdings sehr kurzen Rezitativ sowie einer abschließenden virtuosen Arie – also im Unterschied zum oben beschriebenen „Ah, lo previdi!“ ein an Spannung beständig wachsender, im dramatischen Höhepunkt kulminierender Aufbau.

Der Beginn der Szene mit ein paar – in einer späteren Version von Haydn gestrichenen – Takten ist frappant: Er erweckt den Eindruck, es sei davor bereits eine andere Nummer gespielt worden, und wir hätten uns mittendrin „zugeschaltet“. Den Übergang zur ersten Arie gestaltete Haydn sehr fein und offen: Die Sängerin beendet mit „non partir“ sozusagen a cappella das Rezitativ. Anschließend wiederholt sie diese Worte, während die andere Struktur der Orchesterbegleitung darauf hindeutet, dass nunmehr die Arie begonnen hat. Natürlich ist diese Technik am Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr neu, aber es bleibt faszinierend zu beobachten, wie ein über 50 Jahre alter, für eine komplett andere musikalische Ästhetik geschriebener Text neuen musikdramatischen Vorstellungen entsprechend vertont wird.

Im Vergleich zu den anderen Stücken auf dieser CD fällt an „Berenice, che fai?“ die abwechslungsreiche Verwendung der Holzbläser auf. Tonsprache und Stimmführung mögen an ein anderes in London entstandenes, allerdings unvollendetes Werk erinnern, welches Cecilia Bartoli immer wieder gerne zur Aufführung bringt: Haydns letzte, wunderbare Oper *L'anima del filosofo*. Ganz am Schluss der Arie „Perché, se tanti siete“ weckt allerdings nach der Kadenz, wo die Stimme in die tiefste Lage sinkt und die Holzbläser einsetzen, eine Wendung Assoziationen an Mozarts *Don Giovanni*.

Somit vervollständigt sich der Bogen über die hier vorgestellten, sieben großen Gesangsnummern. Über einen Zeitraum von 23 Jahren entstanden, von großer formaler und musiksprachlicher Fantasie geprägt, sind sie beziehungsreich verbunden, nicht zuletzt aufgrund des persönlichen Respekts, der Freundschaft und des Einflusses der Komponisten aufeinander.

MARKUS WYLER



Recording Producer & Editor: Arend Prohmann

Recording Engineer: Philip Siney

Manuscript source (Mysliveček): Pontificia Biblioteca Antoniana (Padua)

Vocal Advisor: Silvana Bazzoni

Head of A&R Administration: Joanne Baines

Production Manager: Jenny Stewart

Recording Location: Landgasthof Riehen, Switzerland, 17–20 November 2013

Introductory Note & Translations © 2021 Universal Music Operations Limited

Sung text translations (English): © 1964 (1–3), 1979 (10) Gwynn Morris;

Gwynn Morris © 1991 Philips Classics Productions (4); Paula Kennedy (5); Dennis Collins (11–13)

Sung text translations (Français): © 1983/1991 Jacques Fournier (4, 6–7); Marina Bettineschi (5);

David Ylla-Somers (8–9); Claudia Bedini © 1991 Philips Classics Productions (10);

Dennis Collins (11–13)

Sung text translations (Deutsch): Lothar Fischer © 1991 Philips Classics Productions (4);

Gudrun Meier (5, 8–9); Stefan Kunze © 1977 Bärenreiter-Verlag, Kassel. Abdruck mit

freundlicher Genehmigung des Verlags. Alle Rechte vorbehalten (6–7); David Ylla-Somers (8–9);

Traude Freudlsperger © 1988 Internationale Stiftung Mozarteum (10)

Cover Design: Fred Münzmaier

Photography: Emanuele Scorcelletti

Booklet Editing: WLP Ltd

© 2021 Universal Music Operations Limited

© 2021 Universal Music Operations Limited

A Decca Classics Release.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

AH! PERFIDO Op.65

Recitativo

- 1 Ah! perfido, spergiuoro,
Barbaro traditor, tu parti?
E son questi gl'ultimi tuoi congedi?
Ove s'intese tirannia più crudel?
Va, scellerato! va, pur fuggi da me,
L'ira de' numi non fuggirai.
Se v'è giustizia in ciel, se v'è pietà,
Congiureranno a gara tutti a punirti!
Ombra seguace, presente, ovunque vai,
Vedrò le mie vendette,
Io già le godo immaginando.
I fulmini ti veggo già balenar d'intorno.
Ah no! Fermate, vindici Deil!
Risparmiate quel cor, ferite il mio!
S'ei non è più qual era, son io qual fui,
Per lui vivea, voglio morir per lui!

Aria

- 2 Per pietà, non dirmi addio!
Di te priva che farò?
Tu lo sai, bell'idol mio!
Io d'affanno morirò.
- 3 Ah crudel! Tu vuoi ch'io mora!
Tu non hai pietà di me?
Perchè rendi a chi t'adora
Così barbara mercè?
Dite voi se in tanto affanno
Non son degna di pietà?

Rezitativ

Ah, du treuloser,
Grausamer Verräter, du gehst?
Und ist dies etwa dein Abschied?
Wo gab es je grausamere Tyrannei?
Geh, du Gottloser! Geh, flieh vor mir!
Doch der Götter Zorn wirst du nicht entfliehen.
Wenn der Himmel Gerechtigkeit, Mitleid kennt,
Wird sich alles verschwören, dich zu bestrafen!
Schattengleich werde ich dir folgen,
 wohin du auch gehst,
Meine Rache werde ich erleben,
In meiner Vorstellung sehe ich ihr schon
 fiebernd entgegen,
Sehe dich schon von Blüten umzuckt.
Ah, nein! Haltet ein, Götter der Rache!
Verschont jenes Herz, verwundet das meine!
Ist er nicht mehr der, der er war,
 so bin ich doch die, die ich gewesen;
Für ihn lebte ich, für ihn will ich auch sterben.

Arie

Hab' Mitleid, verlass' mich nicht,
Was werde ich ohne dich anfangen?
Du weißt es wohl, mein teurer Geliebter,
Vor Schmerz werde ich vergehen.

Ah, Grausamer! Du willst, dass ich sterbe!
Hast du kein Mitleid mit mir?
Warum nur belohnst du die so grausam,
Die dich liebt?
Sagt, ihr Götter, bin ich in diesem Schmerz
Nicht des Mitleids würdig?

Recitative

Ah, perfidious, false,
Brutal traitor, you are leaving me?
And this is your last farewell?
Whoever heard of harsher cruelty?
Go, you wretch! Go, flee from me then,
But you will not escape the fury of the gods!
If there is justice in Heaven, if there is pity,
They will all vie in scheming to punish you!
Like a pursuing shadow, present wherever you go,
I shall see vengeance done:
I enjoy it already in my thoughts;
I can see the thunderbolts already
 flashing about you.
Ah, no! Ah, no! Stop, ye avenging gods!
Spare that heart, strike at mine!
If he is no longer as he was, I am just as I was;
For him I lived, and I will die for him!

Aria

For pity's sake, do not bid me farewell,
What shall I do without you?
You know, my idol,
I shall die of grief.

Ah, cruel one, cruel one! You want me to die!
Have you no pity for me?
Why do you repay the one who adores you
So barbarously?
Say, ye gods, if in such bitter grief
I do not deserve pity?

Récitatif

Ah, perfide, parjure,
Traître inhumain, tu pars donc ?
Et ce sont là tes derniers mots ?
Vit-on jamais tyrannie plus cruelle ?
Va scélérat ! Va donc, fuis-moi !
Tu ne pourras pas fuir la colère des Dieux !
S'il est au Ciel justice et pitié,
Ils s'uniront tous pour te châtier !
Ombre fidèle, où donc tu ailles
Ma vengeance te trouvera :
En pensée, déjà, je la savoure,
Déjà je vois mes foudres éclater autour de toi !
Ah, non ! Dieux vengeurs, arrêtez-vous !
Épargnez ce cœur et frappez le mien !
S'il n'est plus ce qu'il était, je suis toujours
 la même,
Pour lui je vivais, je veux mourir pour lui !

Air

Par pitié, ne me dis pas adieu,
Privée de toi, que ferai-je ?
Tu le sais, mon idole,
J'en mourrai de souffrance.

Ah, cruel, cruel, tu veux que je meure !
Tu n'as donc pas pitié de moi ?
Pourquoi remercies-tu si cruellement
Celle qui t'adore ?
Et vous, dites-moi si, dans un tel tourment,
Je ne suis point digne de pitié ?

WOLFGANG AMADEUS MOZART

“CH’IO MI SCORDI DI TE?”...

“NON TEMER, AMATO BENE” K490

IDAMANTE

Recitativo accompagnato

4

Ch’io mi scordi di te?

Che a lei mi doni puoi consigliarmi?
E puoi voler ch’io viva?

Ah no, sarebbe il viver mio di morte
assai peggior! Fosti il mio primo amore,
e l’ultimo sarai. Venga la morte!
Intrepido l’attendo, ma ch’io possa
struggermi ad altra face, ad altr’oggetto
donar gl’affetti miei,
come tentarlo? Ah! di dolor morrei!

Aria (Rondò)

Non temer, amato bene,
Per te sempre il cor sarà.
Più non reggo a tante pene,
L’alma mia mancando va.
Tu sospiri? o duol funesto!
Pensa almen, che istante è questo!
Non mi posso, oh Dio! spiegar.

Stelle barbare, stelle spietate,
Perché mai tanto rigor?
Alme belle, che vedete
Le mie pene in tal momento,
Dite voi, s’egual tormento
Può soffrir un fido cor!

IDAMANTE

Begleitetes Rezitativ

Wie sollte ich dich vergessen?

Kannst du mir ernstlich auftragen, mich
ihr darzubieten

und zugleich wünschen, dass ich am Leben bleibe?

Weh mir, für mich wäre das Leben ein
weitaus schlimmeres

Schicksal als der Tod. Du warst meine erste Liebe
und wirst meine letzte sein. Komme der Tod,
ich erwarte ihn furchtlos, aber mich
einer anderen Leidenschaft hinzugeben, meine Liebe
einer anderen zu weihen,
wie könnte ich es wagen? Ach, vor Schmerz stürbe ich.

Arie (Rondo)

Fürchte dich nicht, geliebtes Wesen,
Dies Herz wird immer für dich da sein.
Ich kann nicht mehr vor so großen
Schmerzen bestehen,
Meine Seele stirbt dahin.
Du seufzt? Ach verhängnisvoller Schmerz!
Bedenke wenigstens, welch ein Augenblick dies ist!
Ach Gott, ich kann es nicht erklären.

Grausame Sterne, erbarmungslose Sterne!
Weshalb nur solche Härte?
Ihr schönen Wesen, die ihr
Meine Schmerzen in diesem Augenblick anschaut,
Sagt doch, ob ein treues Herz
Eine solche Qual ertragen kann?

IDAMANTES

Accompanied recitative

I forget you?

Can you both advise me to present myself to her
and want me to live?

Ah no, for me, life would be a fate
far worse than death. You were my first love,
and you will be my last. If death should come,
I await it undaunted, but to yield
to another passion, to give my love
to another object of affection,
how could I attempt it? Oh, I would die of grief.

Aria (Rondo)

Have no fear, my beloved,
My heart will always be yours.
I can no longer bear such suffering,
My soul is dying.
You are sighing? Oh grave sorrow!
Think at least, what a moment is this!
O God, I cannot explain myself.

Cruel stars, pitiless stars,
Why ever such severity?
Holy spirits, you who see
My sufferings at such a time,
Tell me if a true heart
Can bear such torture.

IDAMANTE

Récitatif accompagné

Je devrais t’oublier ?

Comment peux-tu m’enjoindre d’être à elle
et vouloir qu’ensuite, je continue à vivre ?
Ah non, mon existence serait bien pire
que la mort ! Tu étais mon premier amour,
et tu seras le dernier. Que vienne la mort,
je l’attends sans crainte, mais que pour
une autre je puisse me consumer, à un autre être
donner mon affection ?
Comment le pourrais-je ? Ah ! de douleur
j’en mourrais.

Air (Rondeau)

N’aie crainte, toi que j’aime,
Mon cœur sera à toi à jamais.
Je ne puis plus supporter de telles souffrances,
Mon cœur défaille.
Tu soupire ? Ô funeste douleur !
Songe au moins à ce qu’est cet instant !
Je ne puis, ô dieu, m’expliquer.

Astres cruels, astres impitoyables,
Pourquoi donc tant de rigueur ?
Nobles âmes qui en un tel instant voyez
Mes souffrances,
Dites si un cœur fidèle
Peut endurer pareil torment.

JOSEF MYSLIVEČEK

LA CLEMENZA DI TITO Act II, Scene 10

SESTO

Arie

- 5 Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s'aggiri
Di: "son questi gli estremi sospiri
Del mio fido che muore per me".
Al mio spirito dal seno disciolto
La memoria di tanti martiri
Sarà dolce con questa mercé.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

AH, LO PREVIDI! K272

ANDROMEDA

Recitativo

- 6 Ah, lo previdi!
Povero Prence, con quel ferro istesso
che me salvò, ti lacerasti il petto.
Ma tu sì fiero scempio perchè non impedir?
Come, o crudele, d'un misero a pietà
non ti movesti?
Qual tigre, qual tigre ti nodri?
Dove, dove, dove nascesti?

Arie

Ah, t'invola agl'occhi miei,
Alma vile, ingrato cor!
La cagione, oh Dio, tu sei
Del mio barbaro, barbaro dolor.
Va, crudele! Va, spietato!
Va, tra le fiere ad abitar.

SEXTUS

Arie

If ever you feel a soft breath
Slowly caressing your face,
Say: "these are the final sighs
Of my faithful one, who dies for me".
When my soul has left my breast,
It will be consoled by this thought,
Which will sweeten the memory of my sufferings.

ANDROMEDA

Recitativo

Ah! I foresaw this!
Unhappy prince, with that same sword
that saved me, you pierced your breast.
But why did you not prevent such a
savage outrage?
Why, cruel man, were you not moved to pity
for a suffering man?
What tiger gave you suck?
Where were you born?

Arie

Ah, flee from my sight,
Base spirit, unkind heart!
By heaven, you are the cause
Of the torment that I suffer.
Away with you, cruel, heartless one!
Go, live among the wild beasts.

SEXTUS

Air

Si tu sens sur ton visage
Un souffle léger s'exhaler lentement,
Dis : « ce sont les derniers soupirs
De mon fidèle qui meurt pour moi ».
À mon âme séparée de mon cœur
Le souvenir de tant de martyres
Sera doux par ce réconfort.

ANDROMÈDE

Recitatif

Ah, je l'avais prévu !
Malheureux prince, de ce même fer
qui ma sauva tu t'es transpercé le sein.
Mais toi, pourquoi n'as-tu pas empêché une aussi
cruelle effusion de sang ?
Barbare, comment n'as-tu pas été ému de pitié
pour un malheureux ?
Quelle tigresse t'a allaité ?
Où es-tu donc né ?

Air

Ah, dérobe-toi à ma vue,
Âme vile, cœur ingrat !
Tu es la cause, ô Dieu,
De mon affreux tourment,
Va-t'en, cruel ! Va-t'en, être sans cœur !
Va-t'en vivre parmi les bêtes sauvages.

SEXTUS

Arie

Wenn du je spürst, wie über dein Antlitz
Ein leichter Hauch weht, sich sanft bewegt,
Dann sage: „Das sind die letzten Seufzer
Meines Getreuen, der für mich stirbt“.
Wenn meine Seele aus der Brust befreit ist,
Wird die Erinnerung an solche Qualen
Süß sein mit diesem Trost.

ANDROMEDA

Rezitativ

Ach, ich habe es vorausgesehen!
Armer Prinz, mit demselben Schwert,
das mich rettete, hast du deine Brust durchbohrt.
Doch du, warum hast du eine solch schreckliche
Bluttat nicht verhindert?
Wie kommt es, Grausamer, dass du dich nicht
zum Mitleid
mit einem Unglücklichen bewegen liebst?
Welcher Tiger hat dich aufgezogen?
Wo bist du geboren?

Arie

Ah, heb dich hinweg aus meinen Augen,
Schändlicher Mensch, undankbares Herz!
Du bist die Ursache, o Gott,
Meines furchtbaren Schmerzes.
Geh, Grausamer, geh, Erbarmungsloser,
Geh, um zwischen den wilden Tieren zu hausen.

Rezitativ

Ich Unselige! Vergeblich gerate ich in Zorn,
und in seinem Blut schwimmt
inzwischen mein Angebeteter ...

Mit diesem Schwert, ach Perseus, was hast
du vollbracht?

Vor kurzem hast du mich gerettet, jetzt mordetest
du mich.

Mit dem Blut, wehe, entwich schon die edle Seele
aus der zerrissenen Brust.

Ach, ich Unglückselige!

Der Tag verdunkelt sich vor meinen Augen,
und in furchtbarem Schmerz stockt das Herz.

Ah, geh nicht weg, geliebter Schatten,
ich möchte mich mit dir vereinigen.
Auf der letzten Stufe
halte ein Weilchen noch ein,
solange bis mich der Schmerz tötet.

Kavatine

Ach, setze nicht,
Du Seele meines Herzens,
Über jene Woge des Letheflusses zum
anderen Ufer.

Du Schatten, als Begleiterin
Möchte auch ich mit dir kommen.

Recitativo

Misera! Misera! In van m'adiro,
e nel suo sangue intanto
nuota già l'idol mio.
Con quell'acciaro, ah Perseo, che facesti?
Mi salvasti poc'anzi, or m'uccidesti.

Col sangue, ah, la bell'alma,
ecco, già uscì dallo squarciato seno.
Me infelice!
Si oscura il giorno agli occhi miei,
e nel barbaro affanno il cor vien meno.

Ah, non partir, ombra diletta,
io voglio unirmi a te.
Sul grado estremo,
intanto che m'uccide il dolor,
intanto fermati, fermati alquanto!

Cavatina

7 Deh, non varcar quell'onda,
Anima del cor mio.
Di Lete all'altra sponda,
Ombra, compagna anch'io
Voglio venir, venir con te.

Recitative

Woe is me! I rage in vain,
while my beloved lies
in a pool of his own blood.
To what use, Perseus, did you put that sword?
You saved my life but lately, now you slay me.

With his blood, alas, his noble soul
has already left his wounded breast.
I am distraught!
Darkness has fallen upon my eyes,
and my heart grows faint with anguish.

Oh, depart not, beloved shade,
I would be one with you.
Upon the brink
pause, pause for just a moment
while sorrow ends my life!

Cavatina

Oh, do not cross that stream,
Soul of my soul.
To Lethe's further shore
I, your shadow, your companion,
Would accompany you.

Récitatif

Infortunée que je suis ! En vain je m'emporte
alors que dans son sang
baigne déjà celui que j'adore...
Ah ! Persée, qu'as-tu fait avec cette lame ?
Tu venais de me sauver et maintenant tu me tues.

Avec le sang, hélas, la belle âme
déjà s'est enfuie du sein transpercé.
Malheureuse que je suis !
Le jour devant mes yeux s'obscurcit
et dans cette inhumaine affliction le cœur
me manque.

Ah, ne pars pas, ombre chérie,
à toi je veux m'unir.
En cette dernière extrémité,
alors que la douleur me tue,
arrête-toi un moment !

Cavatine

De grâce, ne passe pas ce fleuve,
Âme de mon cœur.
Sur l'autre rive du Léthé
Je veux moi aussi, ombre et compagne,
Aller avec toi.

TITANO

Rezitativ

Schöne Flamme meines Herzens, leb wohl!
Dem Himmel gefiel es nicht, uns glücklich zu machen.
Bevor der Knoten geknüpft war,
wurde dieses reine Band durchtrennt,
das in gemeinsamem Wunsch unsere Seelen vereinte.
Lebe, füge dich deinem Schicksal, deiner Pflicht.

Vom Treueschwur entbindet dich mein Tod.
Mit einem würdigeren Gefährten verbunden,
o Schmerz!

lebe ein froheres und glücklicheres Leben.
Denke an mich; doch nie störe die seltene Erinnerung
an den unglücklichen Geliebten
deinen Frieden.

Königin, ich gehe, deinem Willen gehorchend,
ach, möge meine Wut mit meinem Sterben enden.
Ceres, Alfeo, geliebte Gefährtin, leb wohl!

Arie (Rondo)

Bleibe, Teure, der bittere Tod trennt mich,
O Gott! von dir.

Nimm dich ihrer an,
Spende ihr wenigstens Trost.

Ich gehe, ach, ich Unglücklicher!
Leb wohl, für immer leb wohl.

Dieser Kummer, dieser Schritt
Ist schrecklich für mich.

Ach! Wo ist der Tempel, wo ist der Altar?
Komm, eile zur Rache!

Ein so bitteres Leben
Ist nicht mehr zu ertragen.

O Geliebte, leb wohl für immer!

BELLA MIA FIAMMA, ADDIO K528

TITANO

Recitativo

8 Bella mia fiamma, addio!
Non piacque al cielo di renderci felici.
Ecco reciso, prima d'essere compiuto,
quel purissimo nodo, che strinsero
fra lor gl'animi nostri con il solo voler.
Vivi: Cedi al destin, cedi al dovere.

Della giurata fede la mia morte t'assolve.
A più degno consorte... O pene!
Unita vivi più lieta e più felice vita.
Ricordati di me, ma non mai turbi
d'un felice sposo la rara
rimembranza il tuo riposo.

Regina, io vado ad ubbidirti.
Ah, tutto finisca il mio furor col morir mio.
Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!

Aria (Rondò)

9 Resta, o cara, acerba morte mi separa,
Oh Dio... da te!

Prendi cura di sua sorte,
Consolarla almen procura.

Vado... ahi lasso!
Addio, addio per sempre.

Quest'affanno, questo passo
È terribile per me.
Ah! Dov'è il tempio, dov'è l'ara?
Vieni, affretta la vendetta!

Questa vita così amara
Più soffribile non è!

Oh cara, addio per sempre!

TITANO

Recitative

Light of my life, farewell!
Heaven did not intend our happiness.
Broken ere it was even tied
is that purest of bonds formed by
the single desire of our two souls.
Live; yield to fate and to your duty.

My death absolves you from your promises.
United to a worthier consort – alas –
live a happier, a more joyous life.
Remember me; but never let stray thoughts
of an unhappy lover
disturb your rest.

My queen, I go in obedience to your will;
ah, let death put an end to my raving.
Ceres, Alpheus, beloved heart, farewell!

Aria (Rondo)

Stay, dear heart, cruel death wrests me –
O God! – from you.

Look after her,
Try at least to comfort her.

I go, alas!
Farewell, farewell for evermore.

This torment, this distress
Are hard for me to bear.
Ah, where is the temple, where the altar?
Come, let revenge be swift!

A life as bitter as this
Can be borne no longer.

Dear heart, farewell forever!

TITANO

Récitatif

Ma belle flamme, adieu !
Il n'a pas plu au ciel de nous rendre heureux.
Le voici tranché, avant que d'être noué,
ce lien pur entre tout que nos âmes
avaient tissé par leur seule volonté.
Vis ; cède au destin, cède au devoir.

Ma mort t'absout de la foi jurée.
Hélas ! Unie à un plus digne époux,
vis une vie plus joyeuse, plus heureuse.
Souviens-toi de moi; mais que jamais
le rare souvenir
d'un malheureux amant
ne vienne troubler ton repos.

Reine, je m'en vais t'obéir ;
ah, que toute ma fureur s'éteigne avec ma mort.
Cerere, Alfeo, épouse chérie, adieu !

Air (Rondeau)

Demeure, bien-aimée; la mort cruelle m'arrache
À toi, grand Dieu !

Prends bien soin d'elle,
Tâche au moins de la consoler.

Je m'en vais, hélas !
Adieu, adieu pour toujours.

Cette souffrance, cet instant
Sont terribles pour moi.
Ah ! où est le temple, où est l'autel ?
Viens, hâte la vengeance !

Cette vie si amère
N'est plus supportable.

Oh ma chérie, adieu pour toujours !

AMINTAS

Arie

Lieben werde ich sie und beständig sein.
Als Gatte und Geliebter treu,
Seufze ich um sie allein.
In dem lieben, holden Wesen,
Werde ich die Freude finden,
Meine Wonne, meinen Frieden.

BERENIKE

Rezitativ

Berenike, was tust du? Dein Geliebter stirbt,
und du, ungerührt, eilst nicht herbei? O Gott!
Ich wanke unsicheren Schritts;
ein sonderbarer Schauer durchläuft kalt
meine Adern,
und meine Beine wollen mich kaum mehr tragen.
Wo bin ich? Welches Durcheinander wirrer
und unheilvoller Gedanken verdunkelt
meinen Verstand? Ich sehe Demetrius: Ich sehe,
er holt aus zum tödlichen Streich ... Haltet ein!
Ich ergebe mich Antigonus. Schande im Herzen
eile ich,
ihm Treue zu schwören; ich sage ihm, dass ich
ihn liebe,
ich sage ihm ... Ich Elende, der Tag verfinstert sich,
Blitze zucken am Himmel! Sie hat ihn erzürnt,
meine Absicht falscher Schwüre. Weh mir!
Lasst mich meinem Geliebten zu Hilfe eilen,
ihr grausamen Götter.

IL RE PASTORE K208 Act II, Scene 6

AMINTA

Aria

10 L'amerò, sarò costante:
Fido sposo, e fido amante
Sol per lei sospirerò.
In sì caro, e dolce oggetto
La mia gioia, il mio diletto
La mia pace io troverò.

JOSEPH HAYDN

SCENA DI BERENICE Hob. XXIVa:10

BERENICE

Recitativo

11 Berenice, che fai? Muore il tuo bene,
stupida, e tu non corri? Oh Dio! Vacilla
l'incerto passo; un gelido mi scuote
insolito tremor tutte le vene,
e a gran pena il suo peso il piè sostiene.
Dove son? Qual confusa
folla d'idee tutte funeste adombra
la mia ragion? Veggo Demetrio: il veggo
che in atto di ferir... Fermati! Vivi!
D'Antigono io sarò. Del core ad onta
volo a giurarli fè: dirò che l'amo;
dirò... Misera me, s'oscura il giorno,
balena il ciel! L'hanno irritato i miei
meditati spergieri. Ahimè! Lasciate
ch'io soccorra il mio ben, barbari Dei.

AMINTA

Aria

I shall love her, I shall be constant,
Faithful husband and faithful lover.
I shall long for her alone.
In so dear and sweet a creature
I shall find my joy, my delight
And my peace.

BERENICE

Recitativo

Berenice, what doest thou?
Thy love is dying, fool, and thou dost not run?
O God!
My uncertain step falters: a strange and glacial
trembling shaketh all my veins,
and with great difficulty doth my foot bear
its weight.
Where am I? What confused
crowd of baleful thoughts darkens
my reason? I see Demetrius: I see him
in the act of wounding...Stop! Live!
I will be Antigone's. Despite my heart
I fly to swear him fidelity: I will tell him that
I love him,
I will... Woe is me, the day darkens,
lightning traverses the heavens! My willing
offenses have angered them. Alas! Let me
bring succour to my love, cruel Gods.

AMINTA

Air

Je l'aimerai et je serai constant :
Époux fidèle et fidèle amant,
Je soupirerai, seulement pour elle.
Dans un objet aussi cher et aussi doux,
Je trouverai la joie,
Le plaisir et la paix.

BÉRÉNICE

Récitatif

Bérénice, que fais-tu ? Ton amour se meurt,
insensée, et tu n'accours pas ? Mon Dieu !
Mon pas incertain chancelle ; mon corps est saisi
d'un étrange et glacial tremblement,
et difficilement j'en supporte le poids.
Où suis-je ? Quelles idées folles
et confuses obscurcissent
ma raison ? Je vois Démétrius : je le vois
sur le point de blesser... Arrête ! Vis !
Je serai à Antigone. En dépit de mes sentiments,
je cours lui jurer fidélité ; je lui dirai que je l'aime ;
je dirai... Pauvre de moi ! Le jour s'obscurcit,
l'éclair traverse le ciel ! Mes offenses volontaires
ont dû le contrarier. Hélas ! Laissez-moi
porter secours à mon amour, Dieux cruels.

Ihr haltet mich fern, und unterdessen
trifft vielleicht ein unerwarteter Hieb ...
Ah, ihr könnt zufrieden sein; er ist tot.
Warte, schöne Seele. Als liebende Schatten
wollen wir
zum Lethe gehen. Wenn ich dich nicht retten
konnte, kann
ich doch, getreu ... Aber du siehst mich an,
und du gehst?

Kavatine

Verlass mich nicht, du, mein Geliebter;
Durch diese Wasser,
Zum anderen Ufer
Will ich mit dir
Hinübergehen.

Rezitativ

Unglückliche!
Was fürchtete ich? Was dachte ich?
Wohin reißt er mich mit sich fort,
der grausame Strom meines Unglücks?
Arme Berenike, ach, du redest im Fieberwahn!

Arie

Warum, ihr, die ihr so mächtig seid,
Dass ihr mich irrereden lasst,
Warum tötet ihr mich nicht,
Ihr Qualen meines Herzens?
Nehmt zu, o Gott, nehmt doch zu,
Auf dass es mich erlöse,
Indem es mir das Leben raubt,
Das Übermaß meines Schmerzes.

Voi m'impedite, e intanto
forse un colpo improvviso...
Ah, sarete contenti; eccolo ucciso.
Aspetta, anima bella: ombre compagne
a Lete andrem. Se non potei salvarti
potrò fedel... Ma tu mi guardi, e parti?

Cavatina

12 Non partir, bell'idol mio:
Per quell'onda
All'altra sponda
Voglio anch'io
Passar con te.

Recitativo

Me infelice!
Che fingo? Che ragiono?
Dove rapita io sono
dal torrente crudel de' miei martiri?
Misera Berenice, ah, tu delirì!

Aria

13 Perch , se tanti siete,
Che delirar mi fate,
Perch , non m'uccidete,
Affanni del mio cor?
Crescete, oh Dio, crescete
Finch  mi porga aita
Con togliermi di vita
L'eccesso del dolor.

You prevent me, and meanwhile
perhaps a sudden blow...
Ah, you will be content: behold him dead.
Wait, beautiful soul: let us go to
the Lethe, friendly shadows. If I cannot save you,
I can be faithful... But thou lookest at me
and leavest?

Cavatina

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

Recitativo

Ah, woe is me!
What should I feign? What should I say?
Whither am I taken
by the cruel torrent of my suffering?
Poor Berenice, ah, you are crazed!

Aria

Why, if you who make me crazed
Are so many,
Why do you not kill me,
O torments of my heart?
Grow, O God, grow,
Until cometh to my aid
By taking away my life,
The excess of my pain.

Vous m'en empêchez, et entre-temps,
peut-être qu'un coup soudain...
Ah, vous serez contents ; le voici mort.
Attends, belle  me ; ombres amies, nous irons
rejoindre le Léthé. Si je ne peux te sauver
je pourrais, fidèle... Mais tu me regardes et
tu pars ?

Cavatine

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

Recitatif

Ah, malheureuse !
Que feindre ? Que dire ?
Où suis-je emportée
dans le torrent cruel de mes martyres ?
Pauvre B renice, ah, tu délires !

Air

Car si vous êtes si nombreux
  me faire d lirer,
Pourquoi ne me tuez-vous pas,
Tourments de mon cœur ?
Augmentez, oh Dieu, augmentez,
Jusqu'  ce que me vienne en aide,
En m'étant la vie,
L'excès de ma douleur.