

## SYNOPSIS

### FIRST INTERMEZZO :

Serpina has been brought up in the home of the rich Uberto. She is the maid, but she has always been treated as the daughter of the house. Despite their difference in age and class, a certain confidence and complicity have grown up between the cunning, determined servant and her irascible, gruff, but submissive old master. Uberto complains to his manservant Vespone (a silent part) about Serpina's lack of concern: she still has not brought him his chocolate and he is in a hurry to go out. Set on asserting his authority, he sends Vespone to fetch her, but Serpina beats the manservant and points out to Uberto that it is lunch-time ('Aspettare e non venire' and recitative). He will not stand for Serpina's arrogance ('Sempre in contrasti'). He sends Vespone to fetch his things so he can go out. Again Serpina intervenes, forbidding him to do so: midday is no time to be going out (recitative); he must do as she says calmly and without any remonstrance ('Stizzoso, mio stizzoso'). Uberto has reached the end of his tether: he asks Vespone to find him a wife to put Serpina in her place. To which Serpina promptly replies that he shall marry none other but herself (recitative). Although he refutes that possibility, Uberto is nevertheless beginning to succumb to the girl's charm and mischievous nature, while Serpina feels affection for her master ('Lo conosco a quegli'occhietti').

### SECOND INTERMEZZO :

Serpina promises Vespone that if he will help her to bring about her plans to marry Uberto, she will treat him as the second master of the house. If Uberto has decided to get married, she, too, has found a husband, a certain Captain Tempesta, whose violent, irascible nature is quite in keeping with his name (recitative). Before leaving the house, she tearfully asks Uberto not to forget her and apologises for her impertinence and effrontery ('A Serpina penserete'). Uberto agrees to meet the terrible captain, but he is confused and troubled by his mixed feelings: although he cannot marry his own servant because of their difference in social status, he realises that he feels sorry for her and is touched by the fate of the girl he has brought up (recitative and 'Son imbrogliato io gia'). Captain Tempesta turns out to be very taciturn and expeditious; he communicates his conditions through Serpina, demanding a dowry of four thousand crowns, failing which Uberto will have to marry her himself. The latter, having no intention of paying such a sum and dumbfounded and terrified by the captain's threatening behaviour, gives in and agrees to marry Serpina. When the captain turns out the Vespone in disguise, Uberto is vaguely annoyed, but all in all he is pleased to be forced into a decision he had lacked the courage to make of his own free will (recitative). The lovers, at last united, tenderly express their feelings ('Per te io ho nel core').

© ARION 1995 - © ARION 2009

Couverture : d'après Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) — Le Colin-maillard © d. r.

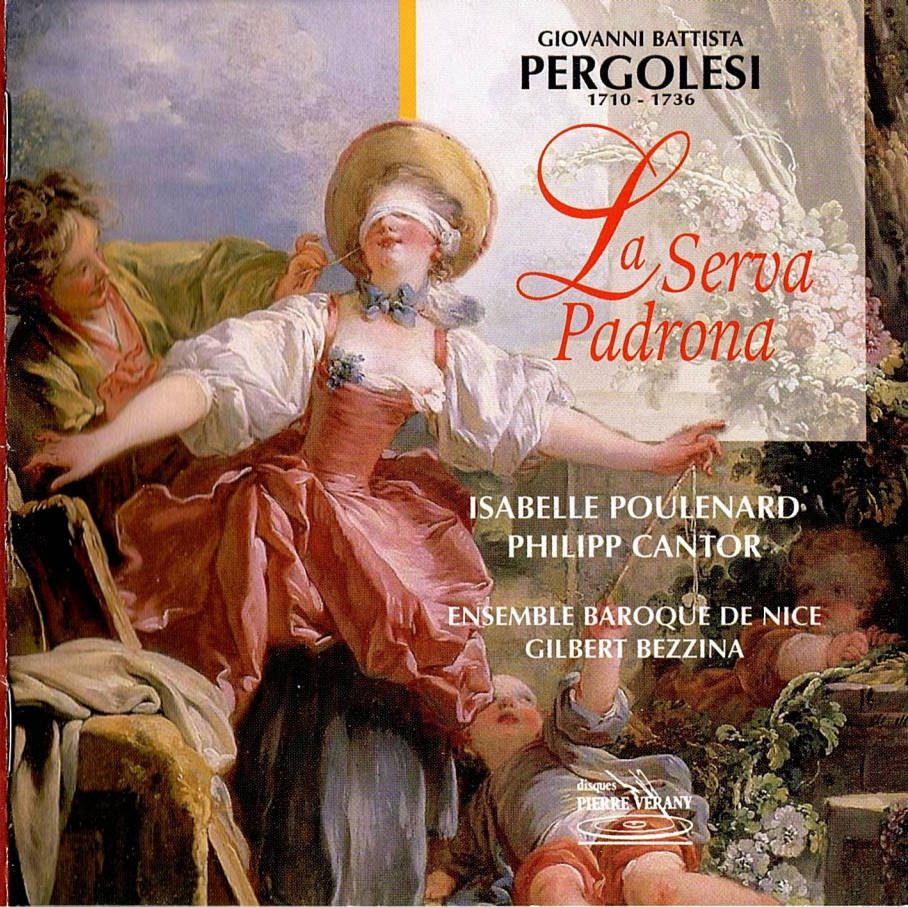
GIOVANNI BATTISTA  
**PERGOLESÌ**  
1710 - 1736

# La Serva Padrona

ISABELLE POULENARD  
PHILIPP CANTOR

ENSEMBLE BAROQUE DE NICE  
GILBERT BEZZINA

disques  
PIERRE VERANY



Giovanni Battista  
**PERGOLESÌ**

1710 — 1736

SYMPHONIA AVANTI L'OPERA

(OUVERTURE/OVERTURE)

1	ALLEGRO ASSAI E SPIRITUOSO	1'35
2	ANDANTE MA POCO	1'25
3	ALLEGRO	1'23

INTERMEZZO PRIMO

(PREMIER INTERMÈDE/FIRST INTERMEZZO)

4	ARIA (UBERTO)	1'41
5	RECITATIVO	3'48
6	ARIA (UBERTO)	3'44
7	RECITATIVO	1'31
8	ARIA (SERPINA)	3'20
9	RECITATIVO	2'06
10	DUETTO	3'55

SERPINA : Isabelle POULENARD (soprano)

UBERTO : Philippe CANTOR (Basse/Bass)

ENSEMBLE BAROQUE DE NICE

Gilbert BEZZINA (dir./cond.)

## La Serva Padrona

INTERMEZZO SECONDO

(DEUXIÈME INTERMÈDE/SECOND INTERMEZZO)

11	RECITATIVO	3'19
12	ARIA (SERPINA)	4'54
13	RECITATIVO	2'19
14	ARIA (UBERTO)	3'28
15	RECITATIVO	3'17
16	DUETTO	7'02
17	FINALE (APPENDICE/EPILOGUE)	3'38

Violons/violins : Gilbert BEZZINA, Marc BUSSA,  
Philippe TALLIS, Jacques Butaye, Jean-Marie GIAUME,  
Flavio LOSCO, Carla BUCHMAN

Altos/violas : Georges JALOBÉANU, Françoise ROJAT

Contrebasse/double-bass : Jean-Paul TALVARD

Violoncelles/cellos : Frédéric AUDIBERT, Philippe FOULON

Clavecin/harpsichord : Véra ELLIOTT

## SYNOPSIS

PREMIER INTERMÈDE :

Serpina a grandi dans la maison du riche propriétaire Uberto. Elle est servante mais en réalité traitée comme la fille de la maison. Malgré la différence d'âge et de classe, une certaine confiance et complicité se sont instaurées entre la servante rusée et décidée et le vieux maître irascible, grognon mais soumis. Uberto se plaint à son serviteur Vespone (rôle muet) du peu de sollicitude de Serpina qui ne lui a pas encore apporté son chocolat ; il est pressé de sortir et, décidé à affirmer son autorité. Il envoie Vespone l'appeler, mais Serpina bat le serviteur et elle fait remarquer à Uberto qu'il est déjà l'heure du déjeuner. (« Aspettare e non venire » et récitatif). Celui-ci ne veut plus supporter l'arragance de Serpina (« Sempre in contrasti »). Il demande à Vespone d'aller lui chercher ce qu'il faut pour sortir ; de nouveau Serpina s'interpose en faisant observer qu'on ne sort pas à midi (récitatif) et qu'il faut obéir à ses désirs sans sourciller et sans remontrance (« Stizzoso, mio stizzoso »). N'en pouvant plus, Uberto charge Vespone de lui trouver une femme pour tenir Serpina en respect. Cette dernière réplique promptement que l'épouse ne sera personne d'autre qu'elle-même (récitatif). Quoiqu'il refuse cette éventualité, Uberto commence à être séduit par le charme et la malice de la jeune fille qui, de son côté, éprouve de l'affection pour son maître (« Lo conosco a quegl'occhietti »).

DEUXIÈME INTERMÈDE :

Serpina promet à Vespone que, s'il l'aide dans le stratagème qu'elle a étudié pour épouser Uberto, il deviendra le deuxième maître de la maison : si Uberto a décidé de se caser, elle aussi a déjà trouvé chaussure à son pied en la personne du Capitaine Tempesta, dont le caractère orageux et colérique correspond à son nom (récitatif). Avant de quitter la maison Serpina demande à Uberto, sur un ton larmoyant, de ne pas l'oublier en lui présentant ses excuses pour son impertinence et son effronterie (« A Serpina penserete »). Uberto consent à taire la connaissance du terrible capitaine Tempesta, mais il est confus et troublé par des sentiments opposés. Bien qu'il ne puisse socialement épouser sa propre servante, il s'aperçoit éprouver de la tendresse à son égard et être touché par le sort de la jeune fille qu'il a élevée (récitatif et « Son imbragliato io già »). Le capitaine Tempesta, taciturne et expéditif, communique ses conditions par l'intermédiaire de Serpina. Il exige une dot de quatre mille écus ou, dans le cas contraire, c'est Uberto qui devra épouser la jeune fille. Ce dernier, n'ayant aucune intention de déboursier la dot, interloqué et effrayé par les menaces du capitaine qui porte la main à l'épée, cède aux pressions et consent à prendre la main de Serpina. Quand le capitaine se dévoile comme étant Vespone déguisé, Uberto tente de réagir, mais se montre finalement satisfait d'avoir été contraint de prendre une décision qu'il refusait jusqu'alors. Les amoureux finalement réunis s'interrogent tendrement sur leurs sentiments (« Per te io ho nel core »).

Giovanni Battista Pergolesi, de son vrai nom Draghi, naquit à Jesi, dans les Marches, le 4 janvier 1710 (il mourut à Pozzuoli, près de Naples, le 16 mars 1736, emporté par la phtisie). Son père, originaire de Pergola (Pesaro) avait pris le nom de « Pergolesi » pour distinguer sa branche familiale. Dans la petite ville de Jesi on donnait souvent des représentations publiques de drames et d'intermèdes à l'intérieur du palais municipal, et vraisemblablement le jeune Pergolesi écouta des opéras de Alessandro Scarlatti et de Antonio Caldara. Après avoir fait ses premières études avec F. Santi, maître de la chapelle de la cathédrale, et avec le violoniste F. Mondini, maître de la chapelle municipale, Pergolesi, grâce à l'aide de l'aristocratie de Jesi, notamment du marquis Cardolo Maria Pianetti, se rend à Naples en 1725 pour continuer sa formation au Conservatoire des Pauvres de Jésus-Christ. Il fréquente les classes du violoniste D. de Matteis et, pour la composition, de G. Greco (jusqu'en 1728), F. Durante et F. Feo, maîtres très réputés de la célèbre école napolitaine.

En 1731 Pergolesi termine son apprentissage avec le drame sacré « Li Prodigj delia Divina Grazia Nella Conversione di S. Guglielmo, Duca d'Aquitania » (*La Conversion de Saint Guillaume, Duc d'Aquitaine*), et il présente aussi, dans un remarquable élan créatif caractérisé par une déjà considérable maîtrise stylistique, l'oratorio « La Fenice sul rogo ovvero la Morte di S. Giuseppe » (*La Mort de Saint Joseph*), un véritable drame lyrique religieux, et son premier opéra sérieux « Salustia », qui n'obtint cependant qu'un succès assez mitigé. Pour cet opéra Pergolesi avait composé un intermède en deux parties sans titre avec les personnages de Dorina et Nibbio, qui a été perdu. Même si selon certaines recherches musicologiques il n'aurait écrit que les récitatifs de la première partie, la coexistence des deux genres, sérieux et comique est tout de suite adoptée par Pergolesi. On peut rappeler, à ce propos, comment la fortune et le développement de l'intermède en tant que tels ont été indirectement favorisés par la réforme théâtrale de Apostolo Zeno et par l'esthétique métastasienne, qui soutenaient l'idée selon laquelle tout élément comique devait être banni de l'action tragique. L'année suivante (1732) vit le grand succès de « Lo frate'nnamorato » (*Le frère amoureux*), une sorte de comédie musicale écrite par Pergolesi sur un savoureux livret en langue napolitaine de Gennarantonio Federico, où les personnages, issus d'un milieu populaire mais non réduits à de simples stéréotypes ou caricatures, agissent dans un contexte qui est celui de la véritable comédie d'auteur et non celui de la farce élémentaire et réductrice.

L'heureuse collaboration entre Pergolesi et Federico se poursuit avec un deuxième opéra, « Il Flaminio » (1735), qui, en proposant avec « La Serva Padrona » (*La servante Maitresse*) une fusion des constantes esthétiques de l'histoire du théâtre musical, offre un singulier mélange entre les éléments propres à l'opéra demi-bouffe (opéra semiseria) d'une part et l'opéra bouffe *stico sensu* d'autre part. L'œuvre à plusieurs titres emblématique est tout à fait caractéristique de cette évolution de l'opéra bouffe dont la portée dépassera largement l'Italie.

Composée en 1733 « La Serva Padrona » fut représentée pour la première fois le 28 août de la même année au

théâtre San Bartolomeo de Naples, comme intermède en deux parties pour le drame sérieux « Il prigionier superbo » (*Le prisonnier orgueilleux*) du même Pergolesi. Représentée d'abord au théâtre Italien par les Bouffons, en 1746, elle passa totalement inaperçue, et c'est seulement six ans plus tard qu'elle fut reprise à l'opéra par Pietro Manelli — 100 représentations dont la première eut lieu le 1<sup>er</sup> août 1752, auxquelles suivirent 96 à la Comédie Française, à Paris en 1753 — déclencha la célèbre polémique esthétique et philosophique connue sous le nom de « Querelle des Bouffons ». Cette discussion animée et passionnante, mise à jour de l'ancienne et jamais résolue opposition entre style français et style italien, vit s'affronter les partisans de la tradition lulliste et ramiste (le parti « du coin du roi ») et ceux qui soutenaient la musique italienne et sa différente façon d'envisager le théâtre en musique (le parti « du coin de la reine ») Pour les encyclopédistes en particulier « La Serva Padrona » fut élevée au rang de symbole et devint le modèle absolu d'un style où « l'imitation de la nature et la vérité de l'expression » (d'Alembert) fusionnaient admirablement. Jean-Jacques Rousseau, après en avoir édité à ses frais la partition pour la première fois en France dès l'automne 1752 et après avoir en même temps composé un intermède, « Le Devin du village », manifestement conçu à partir du prototype pergolésien, publia en 1753 son fameux pamphlet « Lettre sur la musique française ». Ce pamphlet contenait une ample augmentation et une nette prise de position en faveur du chant et de la spontanéité mélodique italiens. « La Serva Padrona » rencontra alors un véritable succès européen. Son livret, moyennant quelques adjonctions, fut même mis en musique par Paisiello en 1781 (*Tzarskoïe-Selo, Saint-Petersbourg*) dans un style qui, bien que différent, rendait hommage à celui de Pergolesi.

Le livret de Federico constitue un modèle tout à fait accompli de livret d'opéra-bouffe en miniature. Bien qu'intégré dans un contexte marqué par le réalisme et le souci de comique, l'argument est dépourvu de tout élément caricatural et de toute composante exagérément burlesque qui l'auraient fait rapidement tomber dans la farce facile et portée au grotesque. Federico dessine les caractères des deux personnages avec délicatesse et élégance, en faisant étalage d'une remarquable habileté et d'une légèreté de main dans l'approfondissement psychologique imprégné d'un sourire bienveillant et affectueux. Le sujet de « La Serva Padrona », qui sous-entend le problème du conflit entre classes sociales, n'était certainement pas nouveau dans le panorama littéraire en général et dans la production théâtrale en particulier. Mais grâce à la rencontre de Federico avec Pergolesi, annonçant pour certains aspects le couple vénitien Goldoni-Galuppi, le modeste intermède, en acquérant une dignité artistique majeure, s'éleva au rang d'un véritable opéra-bouffe, jetant ainsi les bases de l'extraordinaire floraison de ce genre musical au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle et annonçant avec éclat les opéras de Rossini au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. La verve, le brio, les tournures de l'opéra-bouffe sont déjà entièrement contenus, à échelle réduite dans « La Serva Padrona ». c'est là l'expression d'une sensibilité nouvelle, qui inspirera la pensée du siècle des lumières. La partition est conçue pour deux voix solistes (soprano et baryton) — le troisième rôle étant confié à un personnage muet — orchestre à cordes et basse continue. Malgré ces moyens somme toute réduits, l'abondance des situations scéniques et psychologiques ainsi que la richesse et la qualité du discours musical

qui en découlent sont considérables. Les personnages sont brossés avec grand talent et leurs caractères respectifs apparaissent avec beaucoup de finesse. L'écriture de Pergolesi montre une élégance et une subtilité caméristiques dans la conduite de la ligne mélodique, tandis que la configuration des éléments thématiques souligne avec ponctualité mais sans maniérismes le déroulement de l'action ; la simple déclamation, technique vocale largement employée dans l'intermède en opposition avec le noble fleuri de l'air dans l'opéra sérieux, est parfois concise et rapide, parfois plus flexible et expressive en suivant les différentes articulations du phrasé dans le but d'atteindre le naturel. Conformément à ces intentions, le récitatif sans accompagnement (*recitativo secco*) n'est jamais coupé de façon conventionnelle mais il entremêle avec aisance des passages de pure récitation entonnée et des fragments en style de « recitar cantando » se pliant aux plus subtiles inflexions du texte. D'ailleurs les deux séries de *Solfèges* que Pergolesi composa pendant son apprentissage (42 à deux voix et 64 à trois voix) témoignent de l'approfondissement et de la multiplicité des solutions qui lui étaient propres dans le traitement des techniques et des problèmes liés à la voix.

Le plan structural de chaque intermède prévoit trois numéros, deux airs et un duo, entrecoupés par des récitatifs, avec, dans le premier, un petit air supplémentaire pour le baryton qui a pour fonction d'introduire l'œuvre et, dans le deuxième, un récitatif accompagné qui précède le deuxième air. L'introduction « Aspettare e non venire » présente le personnage du vieux Uberto en faisant usage de plusieurs idées thématiques brèves mais incisives, qui seront plus amplement exploitées dans l'air suivant « Sempre in contrasti ». Aux notes répétées, déclamées dans un ton vainement hautain et orgueilleux, s'opposent des incisives de valeurs plus brèves, traduisant le dépit et la désillusion, réitérées et rapprochées avec un effet comique irrésistible, alors que l'emploi souriant du chromatique à petites touches sur les mots « morire » et « piangere » complète avec maestria la savoureuse caractérisation du personnage. Dans l'air « Stizzoso, mio stizzoso », étincelant et aimable, Serpina déploie son art de la séduction, son charme captivant et sa grâce, sans oublier de montrer le côté résolu et piquant de son tempérament ; le matériau musical est entièrement bâti sur de simples fragments de gammes descendantes soumis à de subtiles variantes mélodiques et rythmiques enrichies par l'insertion à la fois savante et naturelle de pauses. Tout ceci crée une ravissante image d'une grande fraîcheur juvénile qui ne manquera pas d'influencer la nombreuse et illustre descendance de Serpina. Le duo « Lo conosco a quegl'occhietti » réunit les éléments linguistiques qu'avaient efficacement campé les deux protagonistes mais, sans se borner à une juxtaposition statique et conventionnelle des individualités. Les voix alternent avec spontanéité, remportent l'une sur l'autre, s'espacent, se superposent dans une fluidité de discours ne connaissant aucune fracture, donnant lieu à une coulante conversation musicale. La transparence de la composition, la souple conception de l'écriture polyphonique, sont un exemple insurpassable du meilleur style galant. Dans le deuxième intermède, avec un soin particulier pour l'équilibre structural, la succession des airs est inversée. Initialement Serpina chante un air faussement pathétique et sentimental aux rythmes pointés, « A Serpina penserete », dont la section principale est systématiquement mise en alternance avec une partie brillante et empreinte d'ironie dans un pétillant rythme ternaire ;

mais la ligne de démarcation entre les deux états d'âme n'est pas absolue et le charme de cette page réside dans un raffiné mélange de langueur et de malice, de commisération de soi-même, sérieuse et plaisante. Le dernier air d'Uberto, « Son imbrogliato io già », constitue avec le récitatif accompagné qui l'introduit, une spirituelle parodie d'une situation typique dans l'opéra sérieux. L'hésitation et le doute qui accablent Uberto, loin d'être les dilemmes déchirants des personnages historiques ou mythiques, ne concernent que la possibilité d'épouser sa servante. Une amusante association verbale et rythmique rivalise avec de petites incisives soupirantes et interrogatives entrecoupées par des pauses et avec des phrases comiquement emphatiques — en valeurs longues dans le registre grave. Le duo qui à l'origine concluait l'opéra, « Contento tu sarai », a été remplacé, dès les premières reprises au XVIII<sup>ème</sup> siècle, par un autre duo du même type, « Per te io ho nel core », tiré de « Il Flaminio » susmentionné. Les mêmes qualités et les mêmes traits stylistiques qu'on pouvait relever dans « Lo conosco a quegl'occhietti » font que le nouveau duo se soude parfaitement avec le reste de la partition ; les lignes mélodiques sont ciselées avec légèreté et agilité dans une vivacité d'articulation qui voit rythmes pointés, syncopes, appoggiatures, rythmes lombards se croiser joyeusement.

On ne peut pas omettre de souligner l'exquise trouvaille employée par Pergolesi pour suggérer les battements de cœur : une impulsion rythmique imitant le jeu des timbales est proposée par les deux voix séparément dans leurs tessitures extrêmes. Cette impulsion est ponctuée chaque fois par son écho, joué pizzicato, aux violons dans le registre aigu et à l'orchestre au complet dans le registre grave. Avec « La Serva Radrona » Pergolesi apporte sa précieuse contribution à la définition esthétique du style galant et du rococo musical ; dans un contexte polyphonique allégué, les éléments instrumentaux contribuent au même titre que les composantes vocales à la description des événements et aux conséquences psychologiques qui en suivent, avec une affectueuse participation émotive où le sourire et la tendresse s'entrelacent pour nous confier ce qu'on pourrait appeler le ton général de l'œuvre. Un humour délicat et poli qui s'insinue avec la discrétion dans les sentiments des personnages, en révélant les faiblesses et finalement l'intimité des êtres humains.

ANTONIO SECONDO

Destiné à être représenté entre les actes de l'opéra *Il prigionier superbo*, l'intermezzo « La Serva Radrona » n'a de ce fait pas d'ouverture instrumentale. Voulant faire de ce disque une illustration des représentations mises en scène par Eric Vigier et données en coproduction avec l'Île-de-France Opéra et Ballet (IFOB), nous avons souhaité y adjoindre, en guise d'introduction, une sinfonia. Il s'agit d'une adaptation de l'ouverture de *L'Olimpiade*, opéra seria en trois actes (1735).

Giovanni Battista Pergolesi's real name was Draghi. The family was known as 'Pergolesi' from the town of their origin, Pergola (Pesaro), and his father later assumed that name to distinguish his branch of the family from the other. He was born in Lesi (Marche) on 4 January 1710 (and he died of consumption in Pozzuoli, near Naples on 16 March 1736). There were frequent public performances of musical dramas and intermezzi at the 'palazzo comunale' in the small town of Lesi and it is likely that the young Pergolesi heard operas by Alessandro Scarlatti and Antonio Caldara there. After receiving his elementary musical training from Francesco Santi, the 'maestro di cappella' of the cathedral at Lesi, and instruction on the violin from Francesco Mondini, the public music master, he was sent, through members of the local nobility and in particular the Marquis Cardolo Maria Pianetti, to continue his studies in Naples, at the Conservatorio del Poveri di Gesù Cristo. There he studied the violin with the violinist C. de Matteis and composition with Caetano Greco (until the latter's death in 1728), Francesco Durante and Francesco Feo, all very renowned masters of the famous Neapolitan school. In 1731, Pergolesi completed his training with a *dramma sacro* entitled 'Li prodigi del la divina grazia nella conversione di San Cuglielmo Duca de Aquitania' (The Conversion of St William, Duke of Aquitaine), and soon afterwards, in an impressive burst of creative energy, he further demonstrated his already considerable mastery of style with the oratorio 'La fenice sul rogo, ovvero la Morte di San Ciuseppe' (The Death of St Joseph), a veritable *dramma lirico* on a religious subject, and his first opera seria, 'Salustia', which apparently had little success. For this opera Pergolesi had composed an untitled two-part intermezzo featuring the characters of Donna and Nibbio, now lost; even if, as certain musico-logical studies have shown, he wrote only the recitatives of the first part, the coexistence though separate of the two genres, serious and comical, was immediately adopted by Pergolesi. While on the subject, we may remind ourselves that the fortune and development of the intermezzo as such were indirectly favoured by the theatrical reforms of Apostolo Zeno and the aesthetics of Metastasio, who upheld that all comic elements should be banished from the tragic action. The following year (1732) saw the success of 'Lo frate 'nnamorato', a *commedia musicale* to a delightful libretto in Neapolitan dialect by Gennarantonio Federico, in which the characters, of popular origin, were not reduced to simple stereotypes or restrictive caricatures, but moved in a context which was that of true comedy rather than elementary, reductive farce. Pergolesi and Federico pursued their collaboration with a second opera, *Il Flaminio* (1735), in which the *parti serie* and *parti buffe* were clearly differentiated, and the intermezzo 'La Serva Padrona' (The Maid as Mistress), a work which represented a genuine forward in the opera buffa genre.

Composed in 1733, 'La Serva Padrona' was first performed on 28 August of the same year at the Teatro di San Bartolomeo in Naples, as a two-part intermezzo performed between the three acts of the opera seria *Il prigionier superbo*, also by Pergolesi (librettist unknown). Although it was a triumphant success, the work did not receive many performances in Italy. It was revived in Paris in 1746, when it was performed at the Theatre Italien, by a troupe known as Les Bouffons; but that first presentation went unnoticed. However, just six years later it was again revived, this time at

the Paris Opera by Pietro Manelli: it received a hundred performances at the Opera, including the premiere on 1 August 1752, followed by a further ninety-six at the Comedie Francaise. This time it gave rise to the famous 'War of the Comedians' (*Querelle des Bouffons*). In this heated debate, the French literary and musical world was split into two factions, favouring respectively Italian and French opera (as exemplified by the tradition ofully and Rameau). Diderot and Rousseau were to be found on the Italian side. For the latter, 'La Serva Padrona' became a symbol and was considered to be the absolute model of a style presenting an admirable fusion of naturalness and realistic expression. After publishing the libretto at his own expense in the autumn of 1752 and at the same time composing an intermezzo entitled 'Le Devin du village', obviously based on the Pergolesian prototype, Jean-Jacques Rousseau published his famous pamphlet 'Lettre sur la musique française' in 1753, in which he clearly took a stand in favour of Italian opera, praising its musical spontaneity.

It is also interesting to note that the libretto of 'La Serva Padrona', with a number of additions, was set to music by Giovanni Paisiello in 1781 (Tsarskoye Selo, St Petersburg). The style was different but it was nevertheless a tribute to Pergolesi.

Federico's libretto is well-constructed, coherent and balanced, with excellent characterisation and very colourful, realistic dialogue. It is divided into two parts because of the need to fit in between the acts of the opera seria it originally accompanied. It is a fine example of an opera buffa in miniature. Although the comic element is important, the plot contains no caricature or exaggeratedly burlesque elements which would have brought it down to the level of farce and the grotesque. Federico depicts the two characters with finesse and elegance, giving skilful insight into their personalities, which he presents with amused benevolence and affection. The subject of 'La Serva Padrona' — which basically boils down to the problem of the conflict between the social classes — was certainly not new, either in literature in general or in the theatre in particular. Such themes were common both in plays and in the *commedia dell'arte*, which had an influence on the intermezzo. But with Pergolesi and Federico (their collaboration is in some ways reminiscent of the one that existed between the Venetians Coldoni and Galuppi), the modest intermezzo acquired great dignity as an artistic genre, rising to the status of a veritable opera buffa and paving the way for the extraordinary blossoming of this musical genre during the 18th century, which reached its height with the operas of Rossini at the beginning of the 19th century. All the verve and brio of the opera buffa and its idiom are already to be found, on a small scale, in 'La Serva Padrona'.

The score is written for just two soloists (soprano and baritone), plus string orchestra and basso continuo. Nevertheless, the situations presented on stage, the psychological portrayal of the characters and the resulting musical invention are extremely rich. Serpina and Uberto have strong personalities which are not simply outlined but are finely delineated. Pergolesi's style is full of elegance and finesse in his handling of the melodic line, while the configuration

of the thematic elements highlights the unfolding of the plot with precision but without mannerisms. Simple declamation, a vocal technique that was widely used in the intermezzo, as opposed to the noble ornamented aria that was found in the opera seria, is sometimes concise and fast, sometimes more flexible and expressive, following the various configurations of the phrasing with the aim of creating a natural effect. In accordance with these intentions, the recitative secco (unaccompanied recitative) never follows a conventional pattern but intermingles passages of pure recitation and small sections in the recitar cantando style following the finest inflexions of the text.

Moreover, the two series of Solfeggi (forty-two two-part and sixty-four three-part exercises in melody) which Pergolesi composed during his studies at the Conservatorio, show how deeply he delved into the problems and techniques of vocal music in order to find such a multiplicity of solutions.

'La Serva Padrona' consists of two distinct intermezzi, each comprising three numbers: two arias (one for each of the two principal characters) and a duet, with an extra short aria in the first intermezzo for the baritone which acts as an introduction to the work, and, in the second, a recitative accompagnato before the second aria.

The introduction 'Aspettare e non venire' presents the character of the elderly Uberto by means of several short but incisive thematic ideas which are more fully exploited in the next aria, 'Sempre in contrasti'. Repeated notes, declaimed in a vainly haughty, proud tone, are contrasted with 'interpolations' in shorter note values, conveying pique and disillusion, which are repeated more and more frequently with irresistible comic effect, while the amusing use of chromaticism in small touches on the words 'morire' and 'piangere' completes this very skilful — and delightful — characterisation of Uberto. In the scintillatingly attractive aria 'Stizzoso, mio stizzoso', Serpina displays her winning ways, her fascinating charm, without forgetting to show the resolute, piquant side of her temperament; the musical material is entirely based on simple fragments of a descending scale with subtle melodic and rhythmic variants enriched by the skilful and natural insertion of rests. This aria gives a delightful picture of youthful freshness which obviously had an influence on Serpina's many illustrious 'descendants'. The duet 'Lo conosco a quegli'occhietti' brings together the linguistic elements already effectively used to portray the two protagonists, but what we have here is not merely a conventional, static juxtaposition of two individual personalities: on the contrary, the characters interact. The voices alternate quite naturally, vie with one another, are superimposed, without the slightest fracture, thus creating a smoothly flowing musical conversation. In the transparency of the composition and the subtle conception of the polyphonic writing we have an excellent example of the style galant at its best. In the second intermezzo the composer shows particular concern for structural balance: the order of the arias is reversed. First of all Serpina sings a feignedly pathetic, sentimental aria to a dotted rhythm: 'A Serpina penserete'. The main passage is systematically alternated with a brilliant section, tinged with irony, to a sparkling ternary rhythm. However, the boundary between the two moods is not absolute and the charm of this piece lies in the fine mixture of languor and mischievousness, serious self-commiseration and pleasantry.

With the recitative accompagnato that precedes it, Uberto's final aria, 'Son imbrogliato io eia' is a witty parody of a, typical opera sens situation Uberto's confusion and doubt is caused not by some terrible dilemma, as would be the case with the historical or mythical characters of an opera seria, but by the simple possibility of marrying his maid! We find an amusing association of words and rhythms, short sighing or questioning interpolations interrupted by rests, comical-ly emphatic phrases in long note values and in a low register.

The duet which originally concluded the 'La Serva Padrona' — 'Contento tu sera' — was replaced, in the first revivals of the work in the eighteenth century, by another duet of the same type — 'Per te io ho net core' — taken from Pergolesi's opera *Il Flaminio* (see above). In this new duet we find the same qualities and stylistic features as those encountered in 'Lo conosco a quegli'occhietti': it thus fits in perfectly with the rest of the score. The fine melodic lines are light and nimble with great vivacity in the phrasing; dotted rhythms, syncopations, appoggiature and Lombardic rhythms joyfully band together. We must not forget to draw attention to the exquisite new expedient used by Pergolesi to suggest heartbeats — a rhythmic impulse imitating a drumbeat is proposed by the two voices separately in their extreme registers. This impulsion is punctuated each time by an echo, played pizzicato by the violins in the high register and by the full orchestra in the low register. With 'La Serva Padrona' Pergolesi made his precious contribution to the definition of the aesthetics of the style galant and the Rococo style in music. In a light polyphonic context, the instrumental elements contribute in the same way as the vocal constituents to the description of events and the ensuing psychological reactions. Emotion plays an important role in the work, and the general tone is one of affection, tenderness and gentle humour, — a delicate, polished humour which discreetly creeps into the feelings of the characters, bringing out their weaknesses and showing up the more intimate side of human nature.

Antonio Secondo

The intermezzo 'La Serva Padrona' was originally intended to be performed between the acts of the opera *Il prigioniero superbo*: it therefore has no overture. As we wished this recording to be representative of the performances staged by Eric Vigier and given in coproduction with the Ile-de-france Opéra and ballet (IFOB), we have added a sinfonia. It is an adaptation of the overture to *L'Olimpiade*, an opera seria in three acts, composed by Pergolesi in 1735.

Please ask for the complete libretto of this Opera in Italian/French/English pdf's file on our website [www.arion-music.com](http://www.arion-music.com) or after simple request