



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

HAFFNER-AKADEMIE

LE NOZZE DI FIGARO K. 492

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | | Recitative 'Giunse alfin il momento' | 1'10 |
| 2 | | Aria 'Deh vieni, non tardar'
<i>(Susanna - Act IV, Scene 10)</i> | 2'51 |

COSÌ FAN TUTTE K. 588

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 3 | | Recitative 'Temerari, sortite' | 1'09 |
| 4 | | Aria 'Come scoglio'
<i>(Fiordiligi - Act I, Scene 11)</i> | 4'10 |

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL K. 384

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 5 | | Recitative 'Welcher Wechsel herrscht' | 2'03 |
| 6 | | Aria 'Traurigkeit ward mir zum Lose'
<i>(Konstanze - Act II, Scene 2)</i> | 7'11 |

IDOMENEO, RE DI CRETA K. 366

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 7 | | Recitative 'Oh smania! Oh furie!' | 2'15 |
| 8 | | Aria 'D'Oreste, d'Aiace'
<i>(Elettra - Act III, Scene 10)</i> | 2'52 |

SYMPHONY NO. 35 HAFFNER K. 385

D major / Ré majeur / D-Dur

- | | | | |
|----|--|-------------------------------|------|
| 9 | | I. Allegro con spirito | 5'38 |
| 10 | | II. Andante | 7'33 |
| 11 | | III. Menuetto - Trio | 3'21 |
| 12 | | IV. Presto | 3'44 |

- LA CLEMENZA DI TITO K. 621
- 13 | **Recitative 'Ecco il punto, o Vitellia'** 1'51
- 14 | **Aria 'Non più di fiori'** 7'03
(Vitellia - Act II, Scene 15)
- IDOMENEO, RE DI CRETA K. 366
- 15 | **Aria 'Se il padre perdei'** 5'33
(Ilia - Act II, Scene 2)
- CH'IO MI SCORDI DI TE? K. 505
- 16 | **Recitative 'Ch'io mi scordi di te?'** 1'50
- 17 | **Aria 'Non temer, amato bene'*** 8'46

ANNA PROHASKA, *soprano*

ENSEMBLE RESONANZ

*HERBERT SCHUCH, *piano*

RICCARDO MINASI, *conducting*

Anna Prohaska apparaît avec l'aimable autorisation de / *appears courtesy of Alpha Classics*

ENSEMBLE RESONANZ

<i>Violins</i>	Barbara Bultmann**, Gregor Dierck*, Swantje Tessmann*, Skaistė Dikšaitytė, Tom Glöckner, David-Maria Gramse, Corinna Guthmann, Juditha Haeberlin, Christine Krapp, Benjamin Spillner, Mona Burger, Tommaso Fracaro, Sarah Kapustin
<i>Violas</i>	Tim-Erik Winzer*, Justin Caulley, David Schlage, Maresi Stumpf, Christian Marshall
<i>Cellos</i>	Saskia Oglivie*, Saerom Park*, Jörn Kellermann, Lea Tessmann
<i>Double basses</i>	Benedict Ziervogel*, Anne Hofmann
<i>Flutes</i>	Jessica Dalsant, Maria Cristina Gonzalez Perez
<i>Oboes</i>	Risa Soejima, Gonzalo Meija
<i>Clarinets / Bassett horns</i>	Marco Thomas, Moritz Pettke
<i>Bassoons</i>	Volker Tessmann, Luka Mitev
<i>Horns</i>	Tomás Guerra Figueiredo, Florian Cason, Ricardo Silva, Deepa Goonetilleke
<i>Trumpets</i>	Valentin Erny, Angela Sommerfeld
<i>Timpani</i>	Danilo Grassi, Bao-Tin Van Cong

** concert master

* section leader

L'AUTRE MOZART

*“Il arrive que celui qui lit un texte d’un philosophe,
même un très court paragraphe, par exemple, et l’interprète avec rigueur,
en le décryptant de manière inventive et puissante,
soit plus près d’être un vrai biographe que celui qui connaît toute l’histoire.”*

JACQUES DERRIDA

Entre les aspects les plus dramatiques de l'*opera seria* baroque ou du *Sturm und Drang* et les premiers balbutiements de l'opéra romantique qui conduiront à Carl Maria von Weber, il y a chez Mozart beaucoup plus que cet idéal purement apollinien dont parle la tradition. Anna Prohaska, Riccardo Minasi et l'Ensemble Resonanz donnent vie à un portrait possible de la merveilleuse complexité mozartienne. Ils y parviennent grâce à un choix réfléchi de pièces écrites pendant les dix dernières années du compositeur salzbourgeois, cherchant à mettre en valeur autant que faire se peut la diversité de ses styles, de ses expressions et de ses couleurs sonores, et grâce à une exécution qui allie une étude rigoureuse des sources, des traités et des instruments d'époque à la fraîcheur de nouvelles perspectives d'interprétation.

Le programme commence et se termine par deux airs écrits pour Anna Storace, dite Nancy Storace (1765-1817), célèbre soprano londonienne d'origine italienne qui créa le rôle de Susanna. Le récitatif et l'air "Giunse alfin il momento – Deh vieni, non tardar" du quatrième acte des *Noces de Figaro* (1786) sont présentés ici dans une interprétation qui rend pleinement justice à leurs nuances sensuelles et leur donne une profondeur – conformément à la vision du personnage qu'a Anna Prohaska – très éloignée de l'approche traditionnelle de ce rôle de soubrette.

La colère sincère et authentique dans le récitatif et l'air de Fiordiligi, "Temerari, sortite – Come scoglio", moment emblématique du premier acte de *Così fan tutte* (1790), donne ici presque l'impression d'une spontanéité tout italienne. Cet opéra est peut-être celui de la trilogie composée sur des livrets de Lorenzo Da Ponte qui présente le caractère le plus intime et le plus autobiographique : Riccardo Minasi observe ainsi que le personnage de Fiordiligi fait preuve de qualités qui pourraient évoquer, fût-ce

symboliquement, Aloysia Weber, sœur de Constanze et ancien amour de Mozart. Comme il arrive souvent, le livret comprend quelques références intertextuelles : faisant écho à un vers de Virgile, il renvoie notamment à la tradition de l'*aria di paragone*, ou air de comparaison, remontant à Métastase, et Mozart reprend un thème du “Kyrie” de sa *Messe du Couronnement* K. 317, composée en 1779.

C’est un autre univers expressif qui s’ouvre avec un extrait du premier chef-d’œuvre lyrique allemand de Mozart, *L’Enlèvement au sérail* (1782), le récitatif et l’aria de Konstanze au deuxième acte, “Welcher Wechsel herrscht – Traurigkeit ward mir zum Lose”. Pour Riccardo Minasi, “des pages comme celle-ci rendent patente l’affinité des œuvres de Mozart avec les *singspiels* ultérieurs des compositeurs de la troupe d’Emanuel Schikaneder, comme Franz Xaver Gerl (qui créera le rôle de Sarastro) ou Benedikt Schack (qui créera celui de Tamino)” – un esprit plus “germanique”, caractérisé par des phrases plus courtes et par un aspect plus incisif des interventions orchestrales, préfigurant Beethoven.

En ce sens, même *Idoménée* (1781) ne saurait être considéré comme un opéra purement “italien”. Elettra, rôle habituellement confié à une soprano dramatique, y chante le récitatif et l’aria “Oh smania ! O furie ! – D’Oreste, d’Aiace” à la fin du troisième acte. Cette scène très descriptive fut omise dans la version revue par Mozart qui fut représentée à Vienne en 1786 – de ce fait, il est rare de l’entendre sur scène aujourd’hui. L’interprétation donnée ici nous permet de (re)découvrir un Mozart ardent, parfois virulent et presque expressionniste.

La *Symphonie en ré majeur* K. 385, dite “Haffner”, appartient à la période suivante. Il s’agissait à l’origine d’une sérénade, composée en 1782 pour la famille salzbourgeoise des Haffner à laquelle était aussi destinée la *Sérénade* K. 250, plus ancienne, qui porte traditionnellement le même nom. Mozart la révisa pour l’exécuter à Vienne sous la forme que l’on connaît aujourd’hui, lors d’une académie (un de ces concerts qu’il organisait lui-même), le 23 mars 1783. Dans le manuscrit autographe, aujourd’hui conservé à la Morgan Library de New York, la reprise de l’exposition est supprimée dans le premier mouvement, *Allegro con spirito*, parmi d’autres modifications vraisemblablement faites par le compositeur lui-même. C’est la version qu’adopte ici Riccardo Minasi par égard pour l’équilibre formel de l’œuvre, l’étude précise des sources étant une marque de fabrique du chef italien (qui a notamment publié une édition critique de *Norma* de Bellini chez l’éditeur Bärenreiter).

Un autre aspect important de cet enregistrement, déjà évoqué, est le recours à des pratiques d'exécution historiquement informées. Les tempos de la *Symphonie "Haffner"*, par exemple, s'inspirent des indications de métronome données par Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), ancien élève de Mozart, dans la transcription qu'il en a réalisée pour flûte, violon, violoncelle et piano en 1824. Les indications en italien de la partition autographe, *sciolte* (délié) et *staccato* (détaché), clarifiant l'articulation des coups d'archet, sont soigneusement respectées, de même que la différence entre *forte-piano* (*fp*) et *sforzato* (*sf*), le second, à la différence du premier, ne modifiant pas la dynamique du passage. Certains coups d'archet, comme ceux des syncopes, sont directement inspirés du *Versuch einer gründlichen Violinschule* ("Essai d'une méthode fondamentale de violon", 1756) du père de Mozart, Leopold.

Au-delà de ces questions de détail, c'est plus généralement la manière de concevoir les phrasés, l'agogique toujours souple et le "discours musical" (*Klangrede*, titre d'un livre célèbre de Nikolaus Harnoncourt) qui caractérisent l'ensemble de ce nouvel enregistrement. Anna Prohaska y insiste à juste titre : "Rien ne serait pire que d'interpréter Mozart dans un style rigide et mécanique. Sa musique pourrait conserver une beauté purement sereine, mais elle en deviendrait assez plate et perdrait sa richesse de significations."

Dans le deuxième acte de *La Clémence de Titus* (1791), opéra qui semble aspirer à un idéal plus classique (le livret lui-même est une adaptation d'un livret antérieur de Métastase), l'emploi de la clarinette de basset solo pour le récitatif et l'air "Ecco il punto, o Vitellia – Non più di fiori", nous conduit à souligner un autre aspect. Si "certaines choses chez Mozart ne seront et ne pourront jamais être surpassées", comme le faisait remarquer Richard Wagner en 1878, l'une d'entre elles est précisément l'extraordinaire inventivité de ses parties orchestrales.

C'est particulièrement évident dans "Se il padre perdei", air d'Illia au deuxième acte d'*Idoménée*, dans lequel intervient un ensemble concertant comprenant flûte, hautbois, basson et cor. La manière dont Mozart fait s'entrelacer la voix et les instruments *obbligato* évoque le célèbre "Et incarnatus est" de sa *Messe en ut mineur* K. 427 (on y relève même des parallèles mélodiques, comme les gammes coloratures ascendantes et les arpèges descendants). Rappelons d'ailleurs que Richard Strauss s'est inspiré du thème de cet air de Mozart pour le quatuor qui précède le chœur final dans sa version révisée de l'opéra. Des musiciens du célèbre orchestre de Mannheim participèrent à la création

munichoise de 1781, dont le hautboïste Friedrich Ramm (à qui est dédié le *Quatuor* K. 370, composé à la même époque et dans le finale duquel Mozart fait monter le hautbois jusqu'au *fa* aigu, ce qui était alors tout à fait inhabituel) et le flûtiste Johann Baptist Wendling, marié à Dorothea, la cantatrice qui créa le rôle d'Illia, artiste très admirée de l'auteur d'*Oberon*, Christoph Martin Wieland. Les vents de l'Ensemble Resonanz font revivre ici, pour rendre le "tremblement" (*Bebung*), effet similaire au vibrato sur des notes répétées, la délicate articulation en "hou-hou" suggérée par Charles de Lusse dans son traité sur *L'Art de la flûte traversière*, vers 1760.

Mozart dirigea lui-même cet air chanté par Aloysia Weber Lange au Burgtheater, lors de l'académie déjà mentionnée du 23 mars 1783. Quelques années plus tard, le compositeur salzbourgeois écrivit sur quelques vers d'*Idoménée* l'émouvante *scena con rondò* "Ch'io mi scordi di te – Non temer, amato bene" K. 505, avec piano obligé (qu'il ne faut pas confondre avec l'air K. 490, sur le même texte, avec violon obligé, destinée à remplacer l'air d'ouverture du troisième acte). Il composa cette pièce pour Nancy Storace, qu'il accompagna lui-même lors des adieux à la scène viennoise de la cantatrice, le 23 février 1787. Ainsi, à la fin de cet enregistrement, comme le suggère poétiquement Anna Prohaska, "l'esprit de Mozart nous rend d'une certaine manière visite."

GABRIELE RICCOBONO

Milan, octobre 2024

Traduction : Laurent Cantagrel



THE OTHER MOZART

'Sometimes the one who reads a text of a philosopher, for example, a tiny paragraph, and interprets it in a rigorous, inventive and powerfully deciphering fashion is more of a real biographer than the one who knows the whole story.'

JACQUES DERRIDA

From the most dramatic aspects of Baroque *opera seria* and *Sturm und Drang* to the early stirrings of Romantic opera that would lead to Weber, there is much more to Mozart than the purely Apollonian ideal handed down by tradition. Vividly, Anna Prohaska, Riccardo Minasi and the Ensemble Resonanz bring one possible portrait of this marvellous complexity to life. They achieve this 1) through a well-crafted selection of pieces that spans the entire final decade of the Salzburg composer's creative output, highlighting as much as possible the diversity in style, expression and colour; 2) with a performance that combines rigorous research – into period sources, treatises, and instruments – with the freshness of new interpretive perspectives.

The programme opens and closes with arias written for Anna 'Nancy' Storage (1765-1817), a famous London soprano of Italian descent and the original interpreter of the role of Susanna. The recitative and aria 'Giunse alfin il momento – Deh vieni, non tardar,' from Act Four of *Le nozze di Figaro* (1786), is presented here, with its sensuous shadings, which Prohaska enacts (consistent with her vision of the role) with a depth far removed from the traditional soubrette approach.

We then experience a near-vernacular spontaneity in the sincere and authentic rendering of the anger in 'Temerari, sortite – Come scoglio,' an iconic moment from Act One of *Così fan tutte* (1790), perhaps the most autobiographical and intimate opera of the Da Ponte trilogy. (Minasi observes, for instance, that Fiordiligi's character reflects qualities that could symbolically allude to Aloysia Weber, Constanze's sister and Mozart's former love.) As often occurs, there is room for intertextual references – the libretto, which echoes a line from Virgil, partially links back to the tradition of *aria di paragone* (comparison aria) *alla* Metastasio, and the music reuses a theme previously employed by Mozart in the Kyrie of the 'Coronation' Mass K317 (1779).

A different expressive world opens up in the first masterpiece of Mozart's German theatre, *Die Entführung aus dem Serail* (1782), from which the recitative and aria of Konstanze 'Welcher Wechsel herrscht – Traurigkeit ward mir zum Lose' from Act Two is performed. 'It is in pages like these', notes Minasi, 'that the affinity between Mozart's works and the later singspiels of composers from Emanuel Schikaneder's troupe, such as Franz Xaver Gerl (who would create the role of Sarastro) or Benedikt Schack (the first Tamino), becomes evident' – a more 'transalpine' spirit, here characterised by shorter phrases and the particular incisiveness, foreshadowing Beethoven, of the orchestral interventions.

Even *Idomeneo* (1781) cannot be considered an entirely 'Italian' opera in this sense. Here we encounter the recitative and aria 'Oh smania! O furie! – D'Oreste, d'Aiace' of Elettra (at the end of Act Three), a role usually assigned to a dramatic soprano. This scene, rich in descriptive writing, was omitted in the version of the opera prepared by Mozart for the 1786 Vienna performance – making it quite a rarity on the stage today. The rendition by the performers allows us to (re)discover here a fiery, almost Expressionist and at times fierce Mozart.

The 'Haffner' Symphony in D major K385, composed in 1782 as a serenade (like the earlier K250, written for the same Salzburg family from which both works traditionally take their name), belongs to the period immediately following. It was revised and performed in the form known today only on the occasion of an academy in Vienna on 23 March 1783. The autograph manuscript, now housed at the Morgan Library in New York City, includes, among other modifications, the suppression of the repeat of the exposition in the Allegro con spirito, presumably by the composer himself. Minasi adopts this solution here (accurate study of sources is a hallmark of the Italian conductor, who also authored a critical edition of *Norma* for Bärenreiter), in consideration of the work's formal balance.

As already mentioned, another crucial aspect of this recording is the adoption of documented historical performance practices. For example, the tempi of the 'Haffner' are inspired by the metronome markings suggested by Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), a pupil of Mozart in his youth, in his transcription for flute, violin, cello and piano (1824). The original indications *sciolte* and *staccato* (in Italian in the autograph score, clarifying the use of *Striche* (articulation marks) in both cases) are carefully observed, as is the differentiation between *fp* (*forte-piano*) and *sf* (*sforzato*, which unlike *forte-piano* does not alter the dynamic context). Some bow strokes, such as those for syncopations, are directly derived from Leopold Mozart's *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Treatise on the fundamental principles of violin playing, 1756).

However, beyond such details, it is more generally the natural way of conceiving phrasing, the always flexible agogics and the *Klangrede* ('music as speech', the title of a famous text by Nikolaus Harnoncourt) that characterise this new recording as a whole. 'Nothing would be worse than a rigid, automatic style of Mozart interpretation. The music may still be beautiful in a purely serene way, but falls flat and misses its manifold meanings', Prohaska rightly emphasises.

The solo bass clarinet employed in 'Ecco il punto, o Vitellia – Non più di fiori', from Act Two of *La clemenza di Tito* (1791), an opera that seems to aspire to a more classical ideal (the libretto itself is an adaptation of an earlier one by Metastasio), allows us to underline a further aspect. If 'certain things in Mozart will and can never be excelled', as Richard Wagner remarked in 1878, among them is precisely the extraordinary inventiveness of his orchestral parts.

This is most evident in 'Se il padre perdei', Ilia's aria in Act Two of *Idomeneo*, featuring a concertante ensemble of flute, oboe, bassoon and horn. Mozart's way of interweaving the obbligato instruments with the voice recalls the famous 'Et incarnatus est' of the Mass in C minor K427 (there are even melodic parallels, such as the ascending coloratura scales and downward arpeggios). Let us remember, incidentally, that Richard Strauss drew upon the theme of 'Se il padre perdei' for the quartet preceding the final chorus of his revision of the opera. Players of the renowned Mannheim orchestra participated in the 1781 Munich premiere, among them oboist Friedrich Ramm (to whom the contemporary Quartet K370 is dedicated; in its finale, Mozart pushes the oboe to the then-unusual high F) and flautist Johann Baptist Wendling – husband of Dorothea, creator of the role of Ilia and an artist much admired by the author of *Oberon*, Christoph Martin Wieland. Here, moreover, the winds of the Ensemble Resonanz revive (for the *Bebung*, an effect similar to vibrato on repeated notes) the delicate 'hou-hou' articulation suggested by Charles De Lusse in his *L'Art de la flûte traversière* around 1760.

Mozart himself conducted the aria alongside Aloysia Weber Lange at the aforementioned Burgtheater academy on 23 March 1783. A few years later, taking some lines from *Idomeneo*, the Salzburg composer wrote the moving *scena con rondò* 'Ch'io mi scordi di te – Non temer, amato bene' K505, with obbligato piano (not to be confused with K490, on the same text, with obbligato violin, intended to replace the opening aria of Act Three). He composed the piece for himself and Nancy Storace, and they performed it together at her farewell to the Viennese stage on 23 February 1787. Thus, at the end of the recording, as Prohaska poetically suggests, 'somehow Mozart's spirit is visiting us'.

GABRIELE RICCOBONO
Milan, October 2024



DER ANDERE MOZART

*„Manchmal ist der, der den Text eines Philosophen liest,
etwa einen winzigen Abschnitt, und diesen präzise,
einfallreich und aufkraftvoll entschlüsselnde Weise interpretiert,
ein wahrhaftiger Biograph als der, der die ganze Geschichte kennt.“*

JACQUES DERRIDA

Viel mehr als das tradierte rein apollinische Ideal finden sich bei Mozart die hochdramatischen Aspekte der barocken *opera seria* und der „Sturm und Drang“-Bewegung bis zu den ersten Regungen der Romantischen Oper, die letztlich zu Weber führten. Ein ausgesprochen lebhaftes Porträt dieser wunderbaren Komplexität präsentieren hier Anna Prohaska, Riccardo Minasi und das Ensemble Resonanz. Sie erreichen dies zum einen mittels einer wohlgestalteten Auswahl von Werken, die die gesamte letzte kreative Dekade des Salzburger Komponisten umspannt und soweit möglich dessen stilistische Vielfalt, expressive Variabilität und mannigfaltige Klangfarben abbildet, und zum anderen mit einer Darbietung, die rigorose Forschung – zu zeitgenössischen Quellen, musiktheoretischen Traktaten und Instrumenten – mit der Frische neuer Perspektiven der Interpretation kombiniert.

Das Programm beginnt und endet mit Arien, die Mozart für Anna „Nancy“ Storace (1765-1817) geschrieben hat, die berühmte Londoner Sopranistin italienischer Abstammung und erste Interpretin der Rolle der Susanna. Hier präsentieren wir das Satzpaar Rezitativ und Arie „Giunse alfin il momento – Deh vieni, non tardar“ aus dem vierten Akt von *Le nozze di Figaro* (1786) mit seinen sinnlichen Schattierungen, die Prohaska entsprechend ihrem Verständnis der Rolle mit einer weit von der traditionellen Soubrette entfernten emotionalen Tiefe interpretiert.

Sodann werden wir Zeuge einer geradezu volkstümlichen Spontanität in dem aufrichtigen und authentischen Ausdruck von Ärger in „Temerari, sortite – Come scoglio“, einem symbolträchtigen Moment aus dem ersten Akt von *Così fan tutte* (1790), vielleicht der autobiographischsten und zugleich innigsten Oper der Da-Ponte-Trilogie. (Minasi zum Beispiel hat bemerkt, dass Fiordiligis Charakter Qualitäten aufweist, die symbolisch auf Aloysia Weber verweisen könnten, Constances Schwester und

Mozarts frühere Geliebte.) Wie so oft gibt es Spielräume für intertextuelle Referenzen – das Libretto, in dem eine Zeile aus Vergil aufscheint, nimmt zum Teil Bezug auf die Tradition der *aria di paragone* (Gleichnis-Arie) in der Manier von Metastasio, und die Musik greift ein Thema auf, das Mozart bereits im Kyrie der *Krönungsmesse* KV 317 (1799) verwendet hatte.

Eine ganz andere Ausdruckswelt findet sich in dem ersten Meisterwerk von Mozarts deutschem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (1782), von dem hier Rezitativ und Arie der Konstanze „Welcher Wechsel herrscht – Traurigkeit ward mir zum Lose“ aus dem Zweiten Akt erklingen. „Es ist in Stücken wie diesen“, bemerkt Minasi, „dass die Affinität zwischen Mozarts Werken und den späteren Singspielen von Komponisten aus Emanuel Schikaneders Truppe wie Franz Xaver Gerl (der die Rolle des Sarastro schuf) oder Benedikt Schack (dem ersten Tamino) offensichtlich wird“; hier zeigt sich ein eher „transalpiner“ Geist, charakterisiert durch kürzere Phrasen und eine gewisse auf Beethoven vorausdeutende Prägnanz in den Einwüfen des Orchesters.

In dieser Hinsicht kann selbst *Idomeneo* (1781) nicht als gänzlich „italienische“ Oper gelten. Hier begegnen wir dem Satzpaar Rezitativ und Arie „Oh smania! O furie! – D’Oreste, d’Aiace“ der Elettra (am Schluss des dritten Akts), eine Rolle, die gewöhnlich einem dramatischen Sopran zugewiesen wird. In der von Mozart für die Wiener Aufführung von 1786 vorbereiteten Fassung wurde diese Szene mit ihren ausgedehnten deskriptiven Passagen gestrichen – noch heute ist sie nur selten auf der Bühne zu finden. Die Darbietung der Interpreten erlaubt uns, hier einen feurigen, nachgerade expressionistischen und zuweilen kämpferischen Mozart (wieder) zu entdecken.

In den unmittelbar anschließenden Zeitraum gehört die „Haffner“-Sinfonie in D-Dur KV 385; sie entstand 1782 als Serenade (genau wie das frühere Schwesterwerk KV 250, das ebenfalls für die Salzburger Familie komponiert wurde, nach der beide Stücke traditionell benannt sind). Das Stück wurde überarbeitet und in der heute bekannten Form lediglich am 23. März 1783 im Rahmen einer in Wien veranstalteten Akademie aufgeführt. In der heute in der Pierpont Morgan Library in New York City befindlichen autographen Partitur ist neben anderen Modifikationen – vermutlich auf Veranlassung des Komponisten selbst – die Wiederholung der Exposition im Allegro con spirito gestrichen. Aus Gründen der formalen Ausgewogenheit hat Minasi diese Version hier übernommen (das präzise Studium der Quellen ist ein Markenzeichen des italienischen Dirigenten, der auch für eine im Bärenreiter-Verlag erschienene Kritische Ausgabe von *Norma* verantwortlich zeichnet).

Wie bereits erwähnt, ist ein weiterer zentraler Aspekt dieser Einspielung das Aufgreifen verbürgter Konventionen der historischen Aufführungspraxis. Die Tempi der „Haffner“-Sinfonie zum Beispiel beruhen auf den Metronom-Angaben, die Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), in seiner Jugend ein Schüler Mozarts, in seiner Transkription für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier vorschlägt. Die originalen Angaben *sciolte* und *staccato* (in der autographen Partitur, wo sie in beiden Fällen zur Erläuterung der Striche dienen) werden sorgfältig beachtet, ebenso wie die Unterscheidung zwischen *fp* (*forte-piano*) und *sf* (*sforzato*, welches im Gegensatz zu *forte-piano* den dynamischen Kontext nicht verändert). Einige Bogenstriche, etwa die für Synkopierungen, sind direkt Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) entnommen.

Abgesehen von derlei Details zeichnet sich diese neue Einspielung insgesamt durch den natürlichen Umgang mit Phrasierung, die stets flexible Agogik und die Beachtung der „Klangrede“ aus („Musik als Klangrede“ ist der Titel eines bekannten Textes von Nikolaus Harnoncourt). Wie Prohaska zu Recht betont: „Nichts wäre bei der Interpretation von Mozarts Musik schlimmer als ein rigider, automatisierter Stil. Die Musik mag in einem heiter-abgeklärten Sinn immer noch schön sein, wird aber dem Komponisten und ihren zahlreichen Bedeutungsebenen nicht gerecht.“

Die Solo-Bassklarinetten in „Ecco il punto, o Vitellia – Non più di fiori“ aus dem Zweiten Akt von *La clemenza di Tito* (1791), einer Oper, die einem eher klassischen Ideal verpflichtet zu sein scheint (das Libretto ist die Bearbeitung eines früheren Textes von Metastasio), erlaubt uns, einen weiteren musikalischen Aspekt herauszustellen. Wenn es stimmt, dass „gewisse Dinge bei Mozart nie übertroffen werden können“, wie Richard Wagner im Jahr 1878 bemerkt hat, gehört zu diesen ganz sicher die außergewöhnliche Erfindungsgabe seiner Orchesterpartien.

Besonders deutlich wird dies in „Se il padre perdei“, Ilias Arie aus dem zweiten Akt von *Idomeneo* mit ihrem konzertanten Ensemble aus Flöte, Oboe, Fagott und Horn. Die Art wie Mozart hier die obligaten Instrumente mit der Singstimme verwebt, erinnert an das berühmte „Et incarnatus est“ aus der c-Moll-Messe KV 427 (es finden sich sogar Parallelen in der Melodieführung, zum Beispiel die aufsteigenden Koloraturskalen und absteigenden Arpeggien). In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Richard Strauss sich in dem Quartett vor dem Schlusschor seiner Überarbeitung von *Idomeneo* bei dem Thema von „Se il padre perdei“ bediente. An der Uraufführung im Jahr 1781 in München wirkten verschiedene Musiker der berühmten Mannheimer Hofkapelle mit, darunter der Oboist Friedrich Ramm (dem das im selben Zeitraum entstandene Quartett KV 370 gewidmet ist, in dessen Finale

Mozart die Oboe bis zu dem damals ungewohnten hohen F treibt) und der Flötist Johann Baptist Wendling – Ehemann der Sängerin Dorothea Wendling, die die Rolle der Ilia schuf und von Christoph Martin Wieland, dem Autor des *Oberon*, ganz besonders geschätzt wurde. Hier greifen die Bläser des Ensemble Resonanz überdies die von Charles de Lusse in seiner um 1760 verfassten Abhandlung *L'Art de la flûte traversière* vorgeschlagene schwierige „hou-hou“-Artikulation auf (für die sogenannte Bebung, einem Effekt ähnlich dem Vibrato bei repetierten Tönen).

Mozart selbst dirigierte die von Aloysia Weber Lange gesungene Arie im Rahmen der oben erwähnten Burgtheater-Akademie am 23. März 1783. Einige Jahre später griff der Salzburger Komponist einige Zeilen aus *Idomeneo* auf und schrieb die bewegende *scena con rondò* „Ch'io mi scordi di te – Non temer, amato bene“ KV 505 mit obligatem Klavier (nicht zu verwechseln mit KV 490 auf denselben Text, mit obligater Violine, das die Eröffnungsarie des dritten Akts ersetzen sollte). Er komponierte das Stück für sich selbst und Nancy Storace, und sie führten es anlässlich ihres Abschieds von der Wiener Bühne am 23. Februar 1787 gemeinsam auf. So kommt es, dass am Ende dieser Einspielung – wie Prohaska es poetisch formuliert hat – „irgendwie Mozarts Geist sich uns nähert“.

GABRIELE RICCOBONO
Mailand, Oktober 2024
Übersetzung: Stephanie Wollny

LE NOZZE DI FIGARO

Lorenzo Da Ponte, after Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Giunse alfin il momento

Que vienne enfin l'heure
De me réjouir sans soucis
Dans les bras de mon bien-aimé ! Scrupules,
Sortez de mon cœur,
Ne troublez plus mon bonheur.
Oh, comme à l'ardeur de l'amour
Le charme de ces lieux,
La terre et le ciel répondent !
Comme la nuit favorise mes secrets !

Deh vieni, non tardar

Viens, n'attends pas, joie d'amour,
Accours à mon appel pressant,
Jusqu'à ce que les astres du ciel pâlisent,
Jusqu'au silence de l'aube.
Le ruisseau murmure, la brise chantonne
DouceMENT, consolant le cœur.
Les fleurs rient, l'herbe est fraîche ;
Tout ici invite aux joies de l'amour.
Viens, ô mon trésor, caché dans ces haies,
Viens te faire couronner de fleurs.

Temerari, sortite

Téméraires ! Sortez de ces lieux !
Et que le souffle funeste de vos infâmes propos
ne profane

1 | **Giunse alfin il momento**

Giunse alfin il momento
Che godrò senza affanno
In braccio all'idol mio; timide cure,
Uscite dal mio petto,
A turbar non venite il mio diletto.
O come par che all'amoroso foco
L'amenità del loco,
La terra e il ciel risponda!
Come la notte i furti miei seconda!

2 | **Deh vieni, non tardar**

Deh vieni, non tardar, o gioia bella,
Vieni ove amore per goder t'appella,
Finché non splende in ciel notturna face
Finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,
Che col dolce sussurro il cor ristaura.
Qui ridono i fioretti e l'erba è fresca;
Ai piaceri d'amor qui tutto adessa.
Vieni, ben mio, tra queste piante ascose
Ti vo' la fronte incoronar di rose.

COSÌ FAN TUTTE

Lorenzo Da Ponte

3 | **Temerari, sortite**

Temerari, sortite fuori di questo loco!
E non profani l'alito infausto degli'infami detti

Giunse alfin il momento

The moment has come at last
When I can enjoy undisturbed
The embrace of the man I adore.
Timid fears, go from my heart,
Do not disturb my pleasure!
Oh, how I feel this pleasant place,
The earth and heaven itself,
Are responding to love's flame,
As does the night to my stolen joy!

Deh vieni, non tardar

Come, do not delay, dear heart!
Come to where love's joy awaits you!
While heaven's candles are still unlit,
The evening dark and silent.
Here the brook murmurs, here the breeze plays,
Whose gentle whisper soothes the aching breast.
Here flowers smile and the grass is cool
And all invites to love.
Come, my beloved, amid these sheltering trees.
And I will crown you with roses.

Temerari, sortite

How dare you! Leave this place!
And do not let the noxious breath of your evil
words profane

Giunse alfin il momento

Es kommt endlich die Stunde,
Mich zu erfreuen ohne Sorgen
In den Armen meines Schatzes; furchtbare Sorge
Entflieht meiner Brust,
Komm nicht, meine Freude zu stören.
Oh, es scheint, dass die Schönheit des Ortes,
Die Erde und der Himmel
Meiner Liebe freundlich gesonnen sind!
Wie die Nacht meine Heimlichkeit schützt!

Deh vieni, non tardar

Komm, zög're nicht, du schöne Freude,
Komm, wohin die Liebe dich ruft, zu geniessen,
Solange kein Licht am nächtlichen Himmel,
Solange die Luft dunkel und die Welt schweigt.
Es murmelt das Bächlein, es scherzt das Lüftchen,
Mit süßem Säuseln das Herz stärkend.
Hier lachen die Blumen, das Gras ist taufrisch;
Zu den Freuden der Liebe lockt alles hier.
Komm, o mein Schatz, verborgen in diesen Büschen
Will ich mit Rosen dich kränzen.

Temerari emerari, sortite

Ihr Verwegenen, verlasst dieses Haus!
Der unheilvolle Atem solcher ruchlosen Worte

Notre cœur, nos oreilles ni nos sentiments !
C'est en vain pour vous, pour les autres, en vain
 que l'on cherche
À séduire nos âmes ;
La foi intacte qui par nous a déjà été donnée à
 nos chers amants,
Nous saurons la garder jusqu'au trépas
En dépit du monde et du sort.

Come scoglio

Comme un roc demeure immobile
Contre les vents et la tempête,
Ainsi pour toujours cette âme est forte
Dans sa fidélité et son amour.
Avec nous naquit cette flamme
Qui nous est chère et qui nous console,
Et la mort seule pourra
Faire changer notre cœur de sentiment.
Respectez, âmes ingrates,
Cet exemple de constance
Et que jamais plus un barbare espoir
Ne vous rende audacieux !

Welcher Wechsel herrscht

Quel trouble règne dans mon âme
Depuis le jour où le destin nous sépara !
Ô Belmonte ! Il a fui, le bonheur
Que j'ai connu jadis auprès de toi ;

Nostro cor, nostro orecchio, e nostri affetti!
Invan per voi, per gli altri invan si cerca
Le nostre alme sedur,
L'intatta fede che per noi già si diede ai cari
 amanti,
Saprem loro serbar infino a morte,
A dispetto del mondo e della sorte.

4 | **Come scoglio**

Come scoglio immoto resta
Contro i venti e la tempesta,
Così ognor quest'alma è forte
Nella fede e nell'amor.
Con noi nacque quella face
Che ci piace e ci consola,
E potrà la morte sola
Far che cangi affetto il cor.
Rispettate, anime ingrate,
Questo esempio di costanza,
E una barbara speranza
Non vi renda audaci ancor!

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Gottlieb Stephanie, after Christoph Friedrich Bretzner

5 | **Welcher Wechsel herrscht**

Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele,
Seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte!
O Belmont! Hin sind die Freuden,
Die ich sonst an deiner Seite kannte;

Our hearts, our ears and our affections!
In vain may you, or any other men, seek
To seduce our souls;
Our unsullied fidelity, which we have already
plighted to our dear lovers,
We shall keep intact for them even unto death,
Defying the world and Fate.

Come scoglio

As a rock stands immovable
Against winds and tempest,
So my soul stands firm for ever
In constancy and love.
A fire is kindled in us
Which brings pleasure and consolation,
And only Death can make us change
The affections of our hearts.
Heartless creatures, respect
This model of constancy,
And do not let an impious hope
Ever again drive you to such audacity!

Welcher Wechsel herrscht

What a change there has been in my soul
Since the day fate parted us!
Oh, Belmonte! Gone are the joys
I once knew at your side;

Soll unser Herz, Ohr und Gefühl nicht entweihen!
Vergeblich versucht ihr oder andere,
Unsere Herzen zu verführen; die ungebrochene
Treue,
Die wir unseren teuren Geliebten schworen,
Werden wir ihnen bis in den Tod bewahren,
Der Welt und dem Schicksal zum Trotz.

Come scoglio

Wie der Felsen unerschütterlich
Wind und Wetter widersteht,
So ist dieses Herz immer standhaft
In Treue und Liebe.
In uns wurde die Fackel geboren
Die uns Freude spendet und Trost,
Und der Tod allein vermag
Die Empfindung des Herzens zu wenden.
Achtet, gefühllose Männer,
Dieses Beispiel der Beständigkeit,
Und lasst euch durch freche Hoffnung
nicht zu neuen Kühnheiten verleiten!

Les affres de l'angoisse et d'une vaine attente
Habitent à présent ma poitrine oppressée.

Traurigkeit ward mir zum Lose

L'affliction m'échut en partage,
Puisqu'à toi je fus arrachée.
Comme la rose, hélas, que le ver a rongée,
Comme l'herbe au milieu de la mousse hivernale,
Ma triste vie peu à peu se flétrit.
Même au zéphyr je ne puis dire
La peine amère de mon âme,
Car son haleine, à l'emporter rebelle,
Me renvoyant tous mes soupirs,
Les rend à mon cœur désolé.

Oh smania! Oh furie!

Quelle rage ! Oh furies ! Oh, désespoir d'Électre !
Adieu amour, adieu espoir ! Ah, les
impitoyables Euménides
Se déchaînent déjà dans mon cœur.
Malheureuse ! Qu'est-ce qui m'arrête ?
Serai-je dans ce pays
La triste spectatrice
De la joie et des triomphes ?
Verrai-je Idamante au bras de ma rivale,
Et serai-je montrée du doigt
Par l'un et par l'autre ? Ah non, je veux suivre
Mon frère Oreste dans les sombres
Abîmes. Ombre malheureuse !

Banger Sehnsucht Leiden
Wohnen nun dafür in der beklemmten Brust.

6 | Traurigkeit ward mir zum Lose

Traurigkeit ward mir zum Lose,
Weil ich dir entrissen bin.
Gleich der wurmzernagten Rose,
Gleich dem Gras im Wintermoose
Welkt mein banges Leben hin.
Selbst der Luft darf ich nicht sagen
Meiner Seele bitterm Schmerz,
Denn, unwillig ihn zu tragen,
Haucht sie alle meine Klagen
Wieder in mein armes Herz.

IDOMENEO, RE DI CRETA

Giambattista Varesco, after Antoine Danchet

7 | Oh smania! Oh furie!

Oh smania! Oh furie! Oh disperata Elettra!
Addio amor, addio speme! ah il cor nel seno
Già m'ardono l'Eumenidi spietate.
Misera! a che m'arresto?
Sarò in queste contrade
Della gioia e trionfi
Spettatrice dolente?
Vedrò Idamante alla rivale in braccio,
E dall'uno, e dall'altra
Mostrarmi a dito? Ah no, il germano Oreste
Ne' cupi abissi io vuo'
Seguir. Ombra infelice!

Now, in their place, the pains of anxious longing
Reign in my afflicted breast.

Traurigkeit ward mir zum Lose

Sorrow has become my lot
Because I have been torn from you.
Like the cankered rose,
Like grass overgrown by winter moss,
My careworn life is withering away.
Not even to the air may I confide
My soul's bitter anguish,
For, unwilling to bear it,
The wind breathes all my laments
Back into my poor heart.

Oh smania! Oh furie!

Oh rage! Oh furies! Oh despairing Elettra!
Farewell love, farewell hope! Ah, the merciless
Eumenides already scorch my heart in my bosom.
Wretch that I am, why do I delay?
Shall I remain in this land
As a sorrowing witness
To joy and triumphs?
Shall I see Idamante in my rival's arms,
And have every finger
Pointed at me? Ah no, I want to follow
My brother Orestes into the deep abyss.
Unhappy shade,

Oh smania! Oh furie!

Oh wilde Wut! Oh Raserei! Verzweifelte Elektra!
Leb wohl, Liebe, leb wohl, Hoffnung! Schon
Versengen mir die unerbittlichen Furien
Das Herz in der Brust. Ich Unglückliche,
Warum verweile ich noch? Soll ich an
Diesem Ort der Freude und des Jubels
Die gramerfüllte Zuschauerin sein?
Soll ich Idamante im Arm der Rivalin sehen,
Soll ich erleben, wie sie mit Fingern auf
Mich zeigen? O nein, meinem Bruder Orest
Will ich in die Abgründe der Finsternis folgen.
Unglücklicher Schatten! Heisse meinen Geist

Accueille mon esprit, tu m'auras désormais
Pour compagne là, en enfer,
Dans le malheur infini et les pleurs éternels.

D'Oreste, d'Aiace

D'Oreste, d'Ajax
Je ressens les tourments.
La torche d'Alecto
Déjà m'apporte la mort.
Déchirez mon cœur,
Céastes et serpents,
Ou une épée éteindra
En moi cette douleur.

Ecco il punto, o Vitellia

Voici le moment, Vitellia,
D'examiner ta constance. Auras-tu
Le courage qu'il faut pour regarder
Ton fidèle Sextus, exsangue, Sextus qui t'aime
Plus que sa vie ? Qui par ta faute
Est devenu coupable ? Qui t'a obéi, cruelle ?
Qui t'adore, injuste ? Qui, face à la mort,
Te garde une si grande foi, alors que toi, pendant
ce temps,
Pleinement consciente, tu t'approcheras
tranquillement

Lo spirito mio accogli, or or compagna
M'avrai là nell'inferno
A sempiterni guai, al pianto eterno.

8 | **D'Oreste, d'Aiace**

D'Oreste, d'Aiace
Ho in seno i tormenti.
D'Aletto la face
Già morte mi dà.
Squarciatevi il core,
Ceraste, serpenti,
O un ferro il dolore
In me finirà.

LA CLEMENZA DI TITO

Caterino Mazzolà, after Pietro Metastasio

13 | **Ecco il punto, o Vitellia**

Ecco il punto, o Vitellia,
D'esaminar la tua costanza: avrai
Valor che basti a rimirar esangue
Il tuo Sesto fedel? Sesto che t'ama
Più della vita sua? Che per tua colpa
Divenne reo? Che t'ubbidì crudele?
Che ingiusta t'adorò? Che in faccia a morte
Si gran fede ti serba e tu frattanto,
Non ignota a te stessa, andrai tranquilla

Receive my spirit! Now you will have me
As your companion in hell,
Amid eternal woes and everlasting tears.

D'Oreste, d'Aiace

Within my breast I feel
The torments of Orestes and Ajax.
Alecto's torch
Now brings me death.
Tear out my heart,
Horned vipers, serpents,
Or a blade will put an end
To my pain.

Ecco il punto, o Vitellia

Here is the moment, Vitellia,
To test your steadfastness: will you have
The necessary courage to look on the lifeless
body
Of your faithful Sextus? Sextus who loved you
More than his life? Who through your fault
Became a criminal? Who obeyed you, cruel
woman?
Who adored you, unjust woman? Who in the
face of death
Remains so true to you, while you,
Aware of all this, calmly go

Willkommen, bald schon werde ich deine
Gefährtin sein dort unten in der Hölle
Zu ewigem Wehklagen, ewigen Tränen.

D'Oreste, d'Aiace

Die Qualen von Orest und Ajax
Fühle ich in meiner Brust.
Die Fackel der Alekto
Gibt mir schon der Tod.
Zerreißt mir das Herz,
Ihr Nattern und Schlangen,
Oder ein Dolch soll meinem
Schmerz ein Ende machen.

Ecco il punto, o Vitellia

Jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, Vitellia,
Deine Stärke zu beweisen: wirst du
Es mit ansehen können, wie dein getreuer
Sextus verblutet? Sextus, der dich mehr liebt als
Sein eigenes Leben? Der deinetwegen schuldig
Geworden ist? Der dir, Grausame, gehorchte?
Der dich vergeblich liebte? Der dir angesichts
Des Todes noch die Treue hielt, während du,
All das wohl wissend, ruhigen Herzens dem Kaiser

De la couche d'Auguste ? Ah, je verrais
Toujours Sextus autour de moi ; et je craindrais
Que les brises et les pierres se mettent à parler
Et me dénoncent à Titus. Va à ses pieds
Lui révéler tout. Atténuons
Le crime de Sextus,
Si ma faute ne peut l'excuser.
Espoir d'empires et d'hymens, adieu.

Non più di fiori

Hymen ne descendra plus
Tresser
De belles couronnes
De fleurs.

Enserrée dans de barbares
Et âpres chaînes,
Je vois la mort
S'avancer vers moi.

Malheureuse ! Quelle horreur !
Ah, que dira-t-on de moi ?
Qui verra ma douleur,
Aura pourtant pitié de moi.

Se il padre perdei

Puisque j'ai perdu mon père,
Ma patrie et le repos,

Al talamo d'Augusto? Ah, mi vedrei
Sempre Sesto d'intorno e l'aure e i sassi
Temerei che loquaci
Mi scoprissero a Tito. A' piedi suoi
Vadasi il tutto a palesar. Si scemi
Il delitto di Sesto,
Se scusar non si può, col fallo mio.
D'impero e d'imenei, speranze, addio.

14 | **Non più di fiori**

Non più di fiori
Vaghe catene
Discenda Imene
Ad intrecciar.

Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggio la morte
Ver me avanzar.

Infelice! Qual orrore!
Ah, di me che si dirà?
Chi vedesse il mio dolore,
Pur avria di me pietà.

IDOMENEO, RE DI CRETA

Giambattista Varesco, after Antoine Danchet

15 | **Se il padre perdei**

Se il padre perdei,
La patria, il riposo,

To the Emperor's nuptial bed? Ah, I would always
see
Sextus around me, and fear the breezes and the
stones
Might speak and so
Betray me to Titus. I must go prostrate before him
And tell him all. Let Sextus' crime,
If it cannot be forgiven,
Be lessened by my guilt.
Hopes of empire and marriage, farewell!

Non più di fiori

No longer will Hymen
Descend to weave
Lovely garlands
Of flowers.

Bound in cruel,
Merciless chains,
I see death
Coming towards me.

Woe is me! What horror!
Ah, what will be said of me?
Yet anyone who could see my grief
Would have pity on me.

Se il padre perdei

Though I have lost my father,
My homeland, my tranquillity,

Folgst ins Brautgemach? Ach, ich hätte immer
Sextus vor Augen und müsste fürchten, die Lüfte,
Die Steine könnten zu reden beginnen
Und Titus alles entdecken. Ihm will ich mich
Zu Füßen werfen und alles bekennen. Der Frevel
Des Sextus, ist er auch unverzeihlich,
Wird durch mein Vergehen gemildert.
Hoffnung auf Kaiserwürde und Ehe, leb wohl!

Non più di fiori

Nun ist nicht mehr zu hoffen,
Dass Hymenaios herabsteigt
Und aus lieblichen Blumen
Den Brautkranz mir windet.

Schon sehe ich, grausam
In grobe Fesseln geschlagen,
Wie unaufhaltsam
Der Tod sich mir naht.

Unselige! Welches Entsetzen!
Ach, was wird man von mir sagen?
Wer sehen konnte, wie ich leide,
Der wird Mitleid mit mir haben.

Se il padre perdei

Zwar verlor ich den Vater,
Die Heimat, den Frieden,

Je trouve en toi un père,
Et la Crète est pour moi
Un foyer d'amour.

Désormais, je ne me souviens plus
De mes angoisses ni de mes craintes.
C'est la joie et le contentement,
En échange de mes malheurs,
Que le ciel me donne aujourd'hui.

Ch'io mi scordi di te?

Moi, t'oublier ?
Peux-tu me conseiller de me donner à lui ?
Et vouloir que je reste en vie...
Ah, non ! Vivre serait pour moi bien pire que
mourir.
Que la mort vienne ! Je l'attends, intrépide.
Mais qu'à un autre feu je puisse me consumer,
Et à un autre objet donner toute ma tendresse,
comment l'imaginer ?
Hélas ! J'en mourrais de douleur !

Non temer, amato bene

Ne crains rien, mon cher amour,
Mon cœur sera toujours à toi.

Tu padre mi sei,
Soggiorno amoroso
È Creta per me.

Or più non rammento
Le angosce, gl'affanni.
Or gioia e contento,
Compenso a' miei danni
Il cielo mi diè.

CH'IO MI SCORDI DI TE?

16 | Ch'io mi scordi di te?

Anonymous

Ch'io mi scordi di te?
Che a lui mi doni puoi consigliarmi?
E puoi voler che in vita...
Ah no! Sarebbe il viver mio di morte assai
peggior.
Venga la morte, intrepida l'attendo.
Ma, ch'io possa struggermi ad altra face,
Ad altr'oggetto donar gl'affetti miei, come
tentarlo?
Ah, di dolor morrei!

17 | Non temer, amato bene

Giambattista Varesco, after Antoine Danchet

Non temer, amato bene,
Per te sempre il cor sarà.

You are a father to me,
And Crete is for me
A haven of affection.

Now I no longer recall
My anguish, my trouble.
Now heaven gives me
Joy and contentment
To compensate for my loss.

Ch'io mi scordi di te?

Should I forget you?
Can you counsel me to give myself to him,
And then wish me to live on?
Ah, no! For me to live on would be far worse
than death.
Let death come, I await it fearlessly;
But that I could be consumed by another flame,
Could give my love to another – How can you
suggest that?
Ah, I would die of grief.

Non temer, amato bene

Fear not, my beloved,
My heart will always be yours.

Doch bist du mir jetzt Vater,
Und liebereiche Heimat
Ist Kreta für mich.

Ich gedenke nun nicht mehr
Der Ängste und Schmerzen.
Freude und Zufriedenheit
Schenkte der Himmel mir
Als Lohn meiner Leiden.

Ch'io mi scordi di te?

Ich soll dich vergessen?
Dass ich mich ihm hingebe, kannst du mir raten?
Und kannst du wollen, dass ich so lebe?
Ah, nein! Mein Leben wäre schlimmer als der Tod.
Möge der Tod kommen, ich erwarte ihn furchtlos.
Doch mich von einem anderen Feuer verzehren zu
lassen,
Meine Liebe jemand anderem zu geben: wie
könnte ich das versuchen?
Ach, vor Gram würde ich sterben!

Non temer, amato bene

Ängstige dich nicht, mein Schatz,
Mein Herz wird immer dir gehören.

Je ne résiste plus à tant de peine,
Voilà que mon âme s'éteint.
Tu soupîres ? Douleur mortelle !
Vois ! Quel instant pour moi funeste,
Oh Dieu ! Je ne puis m'expliquer.
Astres barbares, astres impitoyables,
Pourquoi donc tant de rigueur ?
Belles âmes qui voyez
Mes peines en un tel moment,
Dites-moi si un cœur fidèle
Peut endurer pareil tourment.

Più non reggo a tante pene,
L'alma mia mancando va.
Tu sospîri? O duol funesto!
Pensa almen, che istante è questo!
Non mi posso, oh Dio! spiegar.
Stelle barbare, stelle spietate,
Perchè mai tanto rigor?
Alme belle, che vedete
Le mie pene in tal momento,
Dite voi, s'egual tormento
Può soffrir un fido cor?

Traductions :

1-2 : © Polydor International

3-4 : Pierre Malbos

© L'Avant-Scène Opéra

5-6, 16-17 : Michel Chasteau

© harmonia mundi musique

7-8, 15 : Béatrice Arnal

© harmonia mundi musique

13-14 : Gilles Demonet

© L'Avant-Scène Opéra

I can no longer bear such suffering;
My spirit grows faint.
You sigh? Oh bitter grief!
Think at least what this moment means!
Oh heavens, I cannot explain.
Cruel stars, pitiless stars,
Why are you so severe?
Kind souls who see
My sufferings at this moment,
Say whether a faithful heart
Can endure such torment.

Translations:

1-2: *Avril Bardoni*

© *Decca Music Group Ltd.*

3-4: © *Jonathan Burton*

5-8, 13-17: *Charles Johnston*

© *harmonia mundi musique*

Nicht länger ertrage ich so viele Qualen,
Meine Seele will vergehen.
Du seufzt? O unheilvolles Leid!
Bedenke wenigstens, was das für ein Moment ist!
O Gott, ich kann mich nicht erklären.
Grausame Sterne, unbarmherzige Sterne,
Warum so viel Strenge?
Gute Seelen, die ihr
Meinen Kummer seht in diesem Moment,
Sagt: Kann eine solche Pein
Ein treues Herz ertragen?

Übersetzungen:

1-2: © *Polydor International*

3-4: © *Karl Dietrich Gräwe,*

*mit freundlicher Genehmigung der Deutschen
Grammophon GmbH*

7-8, 13-15: *Heidi Fritz*

© *harmonia mundi musique*

16-17: *Irène Weber-Froboese*

© *harmonia mundi musique*

Anna Prohaska – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

GYÖRGY KURTÁG
Kafka-Fragmente
Isabelle Faust, violin
CD HMM 902359



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Stabat Mater
Bernarda Fink, alto
Akademie für Alte Musik Berlin
CD HMC 902072



JOHANN LUDWIG BACH
Trauermusik
RIAS Kammerchor
Akademie für Alte Musik Berlin
Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902080



Ensemble Resonanz | Riccardo Minasi – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Piano Concertos No. 4
& 'No. 6'** (after the Violin Concerto)
Gianluca Cascioli, piano
CD HMM 902422



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symphonies Nos. 36 'Linz' & 38 'Prague'
CD HMM 902703

Symphonies Nos. 39, 40 & 41 'Jupiter'
2 CD HMM 902629.30



JOSEPH HAYDN
**Die sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze**
CD HMM 902633



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Cello Concertos Wq 170 & 172

Symphony Wq 173

Jean-Guihen Queyras, cello

CD HMM 902331



Cello Concerto Wq 171

ANTONÍN KRAFT **Cello Concerto**

Jean-Guihen Queyras, cello

CD HMM 902392



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

Stabat Mater

JOAN ROSSELL **Salve Regina**

Giulia Semenzato, soprano

Lucile Richardot, mezzo-soprano

CD HMM 902637





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : octobre 2022, Friedrich-Ebert-Halle, Hambourg (Allemagne)

Direction artistique, mixage et mastering : Florent Ollivier

Prise de son : Florent Ollivier, assisté de Léopold Randon de Grolier

Montage : Léopold Randon de Grolier, Boris Begelman, Florent Ollivier, Alice Ragon,
Édith Lacoupe et Marie Delorme

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo d'Anna Prohaska : © Marco Borggreve

Photos de concert : © Jann Wilken

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com

annaprohaska.com

ensembleresonanz.com

riccardominasi.com



HMM 902704