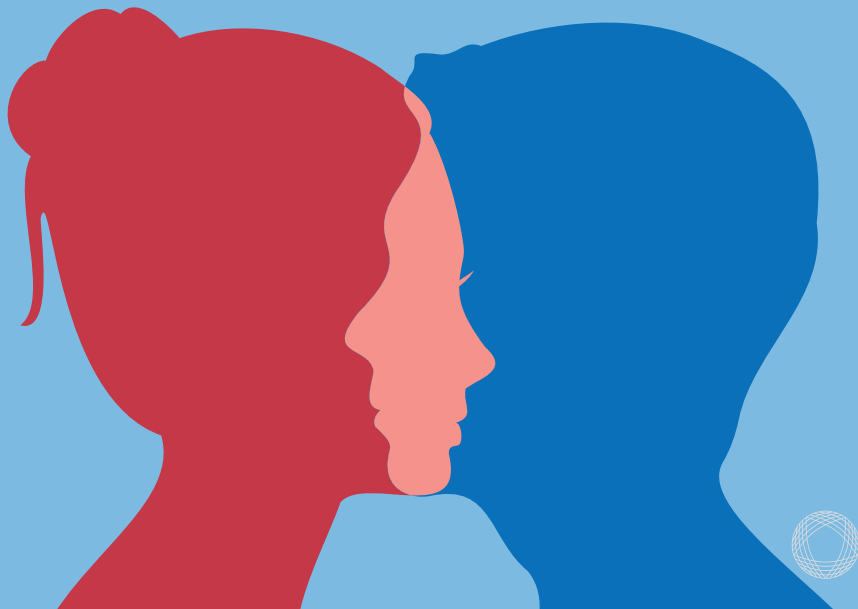
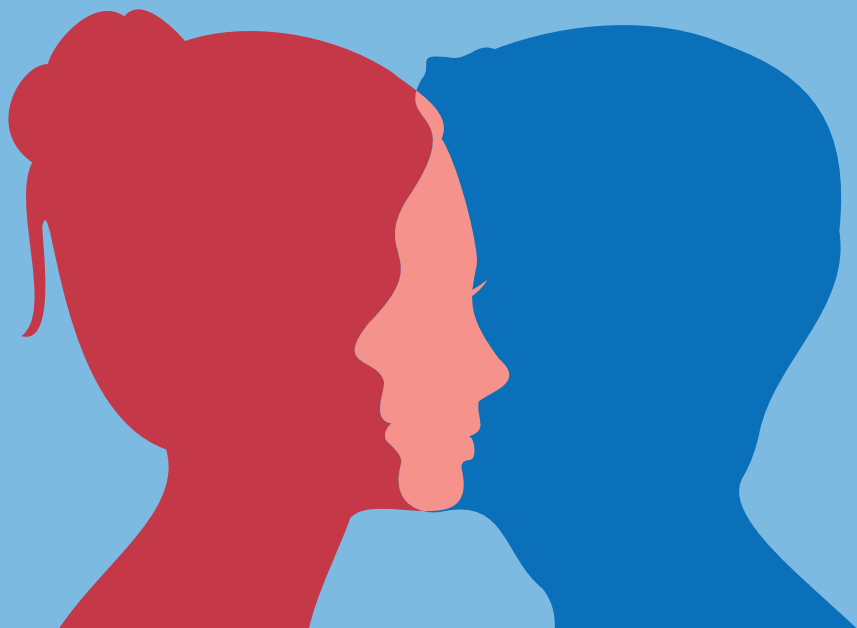


# La Passione

## Haydn, Mozart & Beethoven

CHRISTINA LANDSHAMER · AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN  
BERNHARD FORCK





LA PASSIONE

Joseph Haydn (1732-1809)

|   |                                                                     |       |
|---|---------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | Overture in D Major, Hob. Ia:4 (1785)                               | 3. 33 |
|   | <b>Berenice, che fai? (Scena di Berenice), Hob. XXIVa:10 (1795)</b> |       |
| 2 | Recitativo: Berenice, che fai?                                      | 3. 29 |
| 3 | Aria: Non partir, bell'idol mio                                     | 3. 22 |
| 4 | Aria: Perché, se tanti siete                                        | 4. 52 |

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

|   |                                                                              |       |
|---|------------------------------------------------------------------------------|-------|
|   | <b>No, non turbati, o Nice... Ma tu tremi, o mio tesoro?, WoO 92a (1802)</b> |       |
| 5 | Recitativo: No, non turbati, o Nice                                          | 2. 00 |
| 6 | Aria: Ma tu tremi, o mio tesoro?                                             | 3. 07 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

|   |                                                                         |       |
|---|-------------------------------------------------------------------------|-------|
|   | <b>Non più. Tutto ascoltai ... Non temer, amato bene, K. 490 (1786)</b> |       |
| 7 | Recitativo: Non più. Tutto ascoltai                                     | 2. 43 |
| 8 | Non temer, amato bene                                                   | 6. 55 |

Joseph Haydn

|    |                                                                     |       |
|----|---------------------------------------------------------------------|-------|
|    | <b>Symphony in F Minor, No. 49, Hob. I:49, "La Passione" (1768)</b> |       |
| 9  | I. Adagio                                                           | 9. 35 |
| 10 | II. Allegro di molto                                                | 6. 18 |
| 11 | III. Menuet e Trio                                                  | 4. 43 |
| 12 | IV. Presto                                                          | 3. 09 |
| 13 | <b>Solo e pensoso, Hob. XXIVb:20 (1798)</b>                         | 6. 18 |

Ludwig van Beethoven

|    |                                                        |       |
|----|--------------------------------------------------------|-------|
|    | <b>Ah! Perfido... Per pietà ... Ah crudel!, Op. 65</b> |       |
| 14 | Recitativo: Ah! Perfido, spergiuro                     | 3. 14 |
| 15 | Aria: Per pietà. non dirmi addio                       | 4. 28 |
| 16 | Aria: Ah crudel!                                       | 3. 57 |

Total playing time: 71. 53

Christina Landshamer, soprano

Akademie für Alte Musik Berlin  
Bernhard Forck, concertmaster

## **Akademie für Alte Musik Berlin**

### **1st Violin**

Bernhard Forck (Concertmaster),  
Kerstin Erben, Katharina Grossmann,  
Thomas Graewe

### **2nd Violin**

Dörte Wetzels, Julita Forck, Edburg Forck,  
Uta Peters

### **Viola**

Sabine Fehlandt, Annette Geiger,  
Anja-Regine Graewel

### **Cello**

Katharina Litschig, Barbara Kernig

### **Double Bass**

Walter Rumer

### **Harpsichord**

Raphael Alpermann

### **Flute**

Christoph Huntgeburth,  
Andrea Theinert

### **Oboe**

Xenia Löffler, Michael Bosch,  
Martin Jelev\*

### **Clarinet**

Philippe Castejon, Vanessa Neumeier

### **Bassoon**

Christian Beuse, Eckhard Lenzing

### **Horn**

Erwin Wieringa, Gijs Laceulle

\*2nd oboe in Symphony "La Passione"  
instead of Michael Bosch





Christina Landshamer  
© Marco Borggreve

## **On the Carousel of Emotions Love and longing among the Viennese classics**

*"Me infelice! Che fingo? Che ragiono?"*  
Unfortunate me! What am I thinking?  
What do I reason? With these confused  
words, stammered rather than spoken,  
Pietro Metastasio puts into the mouth of  
his Berenice in an exemplary manner what  
has been one of the most fertile motifs in  
all areas of art since time immemorial. For  
the confusion of love is perfectly suited to  
illuminate the complex, often contradictory  
characteristics of the human world of  
feeling. Euphoria, passion, disappointment,  
disorientation and loss of control are just  
a few of the countless terms that crop up  
when the rollercoaster of emotions fuelled  
by Cupid and Eros spins out of control.  
Poetry has eagerly employed them, and  
so has painting — and of course music.  
Music in particular seeks to penetrate into  
those emotional depths that ultimately  
remain inaccessible to the artistry of words

and paint. This applies to the songs of the  
Minnesang, the French troubadours and  
trouvères, to the Renaissance madrigals of  
the Italians and Netherlanders, to almost  
every Baroque opera and, of course, does  
not stop during the Classical period. The  
present programme aims to take an  
equally touching and varied foray through  
this epoch, by way of the great Viennese  
triumvirate.

The prelude to this programme is an  
overture by Joseph Haydn, which is not  
really an overture at all. Its warped title  
goes back to the Viennese publisher  
and composer Franz Anton Hoffmeister,  
who published the piece around 1785  
as an overture in D Major. Solid proof of  
Hoffmeister's erroneous labelling was  
provided by the original manuscript,  
discovered in 1960 and considered lost for  
almost two hundred years, which Haydn  
had unmistakably entitled *Finale*. It was  
thus obvious that the *Presto*, lasting barely  
four minutes, was intended to conclude

a symphony, and not to open an opera. But which one? Hypotheses sprang up like mushrooms: an alternative finale for Symphony no. 53, which was beset with numerous edition problems? Or rather a later discarded conclusion to Symphonies 73 or 80? A fragment of an otherwise lost work? The mystery of the mistitled overture can no longer be solved, but perhaps it is of secondary importance. The piece is characterized by its emphatically exuberant pace and its haughty play with whimsical surprises, such as unexpected general pauses, the motifs that take on a life of their own, or its harmonic pitfalls. Admittedly, the little sentence has little to contribute to the theme of love and longing, but rather places a typical Haydnian wink at the beginning before diving into the vicissitudes of the soul.

In the spring of 1795, at the end of his second trip to England, the 63-year-old Haydn, who had in the meantime been awarded an honorary doctorate by the

esteemed University of Oxford, had long since risen to become an internationally celebrated cosmopolitan in the field of music. He chose to compose a secular cantata, which today, along with his masses and oratorios, is probably one of his best-known vocal works. The text of the *Scena di Berenice* comes from the poet Pietro Metastasio, born in Rome in 1698, who became the *poeta cesareo* at the Viennese imperial court of Charles VI and the most sought-after librettist of his era. Haydn derived it from the third act of the popular *Antigono*, a three-act *dramma per musica* from pre-Christian Macedonia, which had already inspired other renowned composers such as Hasse, Galuppi and Gluck to set it to music. The highly dramatic, stirring scene depicting Berenice's reaction, bordering on madness, to the supposed suicide of her lover Demetrio was tailored to the acclaimed vocal artistry of the Italian prima donna Brigida Banti, with whom Haydn premiered the piece at his last benefit concert in

London's Haymarket Theatre on 4 May 1795. The opening *accompagnato recitativo* expresses the despair of the Egyptian princess, her impending loss of reality by means of sharply contrasting affects and irregular changes of harmony that combine much of the eccentricity of the earlier Sturm und Drang period with the stylistic devices of the mature composer. The concluding furious bravura aria is reserved for a single elementary emotion: frenzied rage coupled with a desperate longing for death.

From a late work, we now move to an apprentice piece. When Ludwig van Beethoven arrives in Vienna from Bonn in November 1792, one year after Mozart's death, he is twenty-one years old and completely unknown within the bustling musical metropolis. Nevertheless, he is self-confident and eager to learn. What not everyone knows is that in addition to Joseph Haydn, with whom he took lessons only during 1793, his teachers in Vienna

included other personalities as well: Johann Schenk, Johann Georg Albrechtsberger and, last but not least, court conductor Antonio Salieri. Between 1794 and 1802, the young Beethoven took lessons at irregular intervals from the city's leading music dramatist of his time in order to acquire skills in the composition of Italian operas. He could not foresee at the time that what he learned there would never be put to use later. Thus the fruits of this apprenticeship with Salieri — exercises, schoolwork, if you will — are rather hidden gems and, with one exception, virtually unknown today.

This also applies to the small scene *No, non turbati* for soprano and strings, written around 1802, using a few lines from *La tempesta*, one of Metastasio's 37 surviving cantata texts. Although included in Alexander Wheelock Thayer's Chronological Catalogue of Works as early as 1865, the piece remained unpublished for a long time. It was not until 1948 that the renowned Beethoven scholar Willi Hess

published the score in the Brucknerverlag Wiesbaden — piquantly, including the corrections that Salieri had entered in Beethoven's handwriting. Whether his "improvements" actually benefit the music, however, remains to be seen, since Beethoven's treatment of the literary model, a bucolic seduction scene in heavy weather, shows an extremely imaginative and stylistically confident handling of the rich imagery in Metastasio's language. The few awkward accentuations of Italian that Salieri criticised are mainly due to the primacy of melodic diction. At best small sins, charming rather than disturbing.

A somewhat complicated genealogy surrounds the next part of the programme: Wolfgang Amadeus Mozart's dramatic accompagnato recitative and aria *Non più, tutto ascoltai ... Non temer, amato bene* has its own classification number in Köchel's 1862 catalogue of all works, which remains fundamental to this day, but the piece was not actually conceived

as an independent work. For years, Mozart had attempted to establish his opera seria *Idomeneo*, composed in 1780/81 for the Munich Residenztheater, in Vienna as well. For a long time, his attempts remained without success. It was not until 13 March 1786 that the opportunity arose for a private performance in the palace of Prince Karl Auersperg, which, however, had to dispense with any scenic component due to the strict prohibition of stage performances during Lent. Like many other of his music-dramatic works, Mozart also subjected *Idomeneo* to a far-reaching revision in order to take account of the changed performance setting and, above all, the individual abilities and wishes of the ensemble of singers. Thus, only a few days before the event, he presented, among other things, a completely new scene for the opening of the second act: a declaration of love by Idamante, son of the Cretan king Idomeneo, towards Iliia, the princess of Troy. His rondo aria, a touching "Forever yours", against all

outer and inner distress, forms a model of musical *humanitas*, not least through the use of a solo violin that dialogues with the singing voice. All the more striking is the unexpected change of mood at the words "Stelle barbare", with which the king's son laments his expected fate: sacrificial death at the hands of his own father.

Confusion reigns to this day as to which voice range Mozart composed the new scene for. In Munich, Vincenzo dal Prato, the famous castrato from Northern Italy, had taken on the role of Idamante. In Vienna, on the other hand, according to tradition, Baron Antonio Pulini, a tenor, sang the part. Nevertheless, Mozart wrote the vocal part in soprano clef, which suggests that a high, feminine voice seemed ideal to him, especially in harmony with the solo violin. Today's instrumentation thus seems to give the performer the freedom to use whichever voice type suits best.

Back to Haydn. Anyone who thinks that his joy of experimentation only really took off in his later years, fuelled by the freedoms of the Viennese bourgeoisie as well as his triumphs in Paris and London, is ignoring the fact that the indefatigable innovator had already operated an unparalleled symphonic experimental laboratory during his active period of service at the Esterházy court. Especially in the late 1760s and early 1770s, works were composed here whose bold characteristics completely reassessed traditional systems of conventions. The opening Adagio of the F Minor Symphony (Hoboken I:49), composed in 1768, is reminiscent of the formal model of the earlier church sonata, but at the same time, thanks to its at times sombre and serious, at times eccentric inspirations and the plasticity of its means of expression, the symphony seeks to close ranks with the aesthetics of the flourishing literary Sturm und Drang. Every note, every motif, every harmonic turn seems to aim for nervous tension, to provoke conflict and thus to

take account of the dramatic atmosphere of the key that dominates all movements. According to the contemporary poet, composer and music theorist Christian Friedrich Daniel Schubart, F Minor suggests deep melancholy, funeral lament, yammering and longing for death. But more than anything else, it alludes to passion, which could explain why an unnamed Leipzig copyist gave his copy of this symphony around 1790 the epithet *La passione*, which is still common today. What Haydn himself thought of stickers like this is unfortunately not documented anywhere.

In the autumn of 1798, half a year after the acclaimed premiere of *The Creation*, Haydn put his last concert aria on paper. *Solo e pensoso* is the setting of one of the more than three hundred sonnets from Francesco Petrarca's famous *Canzoniere*, an encyclopaedic collection of poems written over a long period of time (presumably between 1327 and 1369),

most of which are devoted to the theme of unrequited love, and particularly to the self-denying veneration of an idealised female figure to whom Petrarch had given the name Madonna Laura. The underlying, strongly metaphorical sonnet XXXV resembles an inner monologue of the poet torn between loneliness, longing and devotion. In contrast, Haydn, who surprisingly disregards the formal laws of the lyrical form, seems to want to sublimate the resigned tone of the original in a subtle way. He brightens it up by giving his musical realisation the basic character of a cavatine at peace with itself, almost removed from the world during various passages. Is this an elementary misunderstanding of the poetic intention or simply Haydn's restrained reading, inspired by the mildness of old age? Given the piece's compositional quality, this is of secondary importance.

The last contribution to the programme is much more dramatic. Beethoven's

scene and aria *Ah! perfido* is the only one of his early exercises under Salieri's supervision that can be proven to have been performed during his lifetime. On 21 November 1796, shortly after it was written, the celebrated soprano Josepha Dušek, whom Beethoven had previously met on a concert tour in Prague, appeared on stage with the work in the theatre at the Ranstädter Bastei in Leipzig. It is also, along with the trio *Tremate, empi, tremate*, the only one of the aforementioned exercises that appeared in print during Beethoven's lifetime: in 1805 by Hoffmeister & Kühnel, again in Leipzig. Beethoven evidently appreciated the relentless language of affects of this conflict-laden lament of an abandoned lover, meandering between rage, despair and hope, so much that he repeatedly grappled with his score, revised it several times and even made numerous changes to it for the Viennese premiere in December 1808, which poses many a riddle to Urtext philologists in their search for the last-hand version. The text is another

mystery: while the words of the opening recitative can once again be traced back to Metastasio, more precisely, to the farewell lament of Deidamia from the second act of his libretto *Achille in Sciro*, written in 1736 for Maria Theresa's wedding, the author of the aria verses that follow it could never be determined. As tempting as it would be to bring Beethoven himself, the man so often disappointed in matters of love throughout his life, into play here, his knowledge of the Italian language would hardly have sufficed.

### **Roman Hinke**

(translation: Calvin B. Cooper)



## Auf dem Karussell der Gefühle Liebe und Leidenschaft in der Wiener Klassik

*Me infelice! Che fingo? Che ragiono?* Ich Unglückliche! Was fällt mir ein? Wo denke ich hin? – Mit diesen konfuseen Worten, mehr gestammelt als gesprochen, legt Pietro Metastasio seiner *Berenice* auf exemplarische Weise in den Mund, was seit Menschengedenken zu den fruchtbarsten Motiven in allen Bereichen der Kunst zählt. Denn Liebeswirren und ihre Geschwister eignen sich trefflich, die komplexen, allzumeist widersprüchlichen Eigenarten der menschlichen Empfindungswelt auszuleuchten. Euphorie, Leidenschaft, Enttäuschung, Verlorenheit, Kontrollverlust sind nur einige der zahllosen Begriffe, die auftauchen, wenn es um das oft überdrehte Karussell der Gefühle geht, das Amor und Eros so rücksichtslos in Bewegung halten. Die Poesie hat sich ihrer nur zu gern bedient, die Malerei – und natürlich auch die Musik. Gerade sie sucht

jene emotionalen Tiefen auszuloten, die der Kunstfertigkeit des Wortes wie der Farbe letztlich unerreichbar bleiben. Das gilt für die Lieder des Minnesangs, der französischen Troubadours und Trouvères, für die Renaissance-Madrigale der Italiener und Niederländer, für nahezu jede Oper des Barock und macht selbstverständlich auch vor der Epoche der Klassik nicht halt. Durch ihre Welt, namentlich die des großen Wiener Dreigestirns, möchte das vorliegende Programm einen ebenso berührenden wie abwechslungsreichen Streifzug unternehmen.

Als Auftakt dient eine Ouvertüre von Joseph Haydn, die im Grunde keine ist. Ihr windschiefer Titel geht auf den Wiener Verleger und Komponisten Franz Anton Hoffmeister zurück, der das Stück um 1785 als *Ouvertüre in D-Dur* publizierte. Einen handfesten Beleg für die fehlerhafte Etikettierung Hoffmeisters lieferte die 1960 aufgefundene, fast zweihundert Jahre verloren geglaubte Originalhandschrift,

die Haydn unmissverständlich mit der Überschrift *Finale* versehen hatte. Damit war offensichtlich: Das kaum vierminütige *Presto* sollte eine Sinfonie beschließen, keine Oper eröffnen. Nur welche? Hypothesen schossen wie Pilze aus dem Boden: Ein alternativer Kehraus für die mit zahlreichen Überlieferungsproblemen behaftete Nummer 53 womöglich? Oder doch eher ein später verworfener Schlusspunkt unter Nummer 73 oder 80? Fragment eines ansonsten verschollenen Werkes gar? Letztgültig zu klären ist das Rätsel um die falsche Ouvertüre wohl nicht mehr, vielleicht aber auch von eher nachrangiger Bedeutung. Dies jedenfalls in Anbetracht ihrer betont ausgelassenen Gangart und ihres übermütigen Spiels mit launigen Surprenen – unvermuteten Generalpausen, sich verselbständigenden Motiven oder harmonischen Fallstricken. Zum Thema Liebe und Leidenschaft hat das Sätzlein freilich wenig beizutragen, stellt vielmehr ein typisch haydnisches Augenzwinkern an den Beginn der nachfolgenden Seelenfieberschübe.

Im Frühjahr 1795, der zwischenzeitlich von der noblen Universität Oxford mit der Ehrendoktorwürde gekrönte Haydn ist längst zum international gefeierten Kosmopoliten in Sachen Musik aufgestiegen, widmet sich der Dreiundsechzigjährige gegen Ende seiner zweiten Englandreise der Komposition einer weltlichen Kantate, die heute neben den Messen und Oratorien zu seinen wohl bekanntesten Vokalwerken überhaupt zählt. Der Text der *Scena di Berenice* stammt, wie oben erwähnt, von dem 1698 in Rom geborenen Dichter Pietro Metastasio, dem späteren Poeta cesareo am Wiener Kaiserhof Karls VI. und meistgefragten Librettisten seiner Epoche. Haydn entnahm ihn dem dritten Akt des populären *Antigono*, eines dreiaktigen Drama per musica aus dem vorchristlichen Makedonien, das vor ihm schon andere namhafte Komponisten wie Hasse, Galuppi oder Gluck zu Vertonungen angeregt hatte. Zugeschnitten war die hochdramatische, aufwühlende Szene, die die an Wahnsinn

grenzende Reaktion Berenices auf den vermeintlichen Freitod ihres Geliebten Demetrio schildert, auf die umjubelte Gesangkunst der italienischen Primadonna Brigida Banti, mit der Haydn das Stück im Rahmen seines letzten Benefizkonzerts am 4. Mai 1795 im Londoner Haymarket Theatre zur Uraufführung brachte. Während das eröffnende Accompagnato-Rezitativ die Verzweiflung der ägyptischen Prinzessin, ihren drohenden Realitätsverlust in einem musikalischen Musterkatalog scharf kontrastierender Affekte und regelwidriger Harmoniewechsel zum Ausdruck bringt, der Vieles von der Exzentrik der früheren Sturm- und-Drang-Periode mit den Stilmitteln des reifen Komponisten verknüpft, ist die abschließende furiose Bravourarie einer einzigen elementaren Gemütsbewegung vorbehalten: rasender Wut, gepaart mit verzweifelter Todessehnsucht.

Vom Reifewerk zur jugendlichen Talentprobe: Als Ludwig van Beethoven im November 1792, ein Jahr nach Mozarts Tod,

aus Bonn kommend in Wien eintrifft, ist er einundzwanzig Jahre alt und ein noch völlig unbeschriebenes Blatt in der betriebsamen Musikmetropole. Gleichwohl selbstbewusst und lernbegierig. Was nicht jeder weiß: Neben Joseph Haydn, bei dem er lediglich während des Jahres 1793 Unterricht nimmt, gehören auch weitere Persönlichkeiten zu seinen Lehrern in Wien: Johann Schenk, Johann Georg Albrechtsberger und nicht zuletzt Hofkapellmeister Antonio Salieri. Zwischen 1794 und 1802 nimmt der junge Beethoven in lockerer Folge Stunden beim seinerzeit tonangebenden Musikdramatiker der Stadt, um Fertigkeiten in der Komposition italienischer Opern zu erwerben. Dass das hierbei Erlernete später nie zur Anwendung kommen sollte, war damals nicht vorauszusehen. So sind die Früchte dieser Lehrzeit bei Salieri – Übungen, Schularbeiten, wenn man so will – ziemlich rare Pretiosen und, von einer Ausnahme abgesehen, heute nahezu unbekannt.

Das gilt auch für die kleine, um 1802 entstandene Szene *No, non turbati* für Sopran und Streicher über einige Zeilen aus *La tempesta*, einem der 37 überlieferten Kantatentexte Metastasios. Obwohl schon 1865 in Alexander Wheelock Thayers *Chronologisches Werkverzeichnis* aufgenommen, blieb das Stück über lange Zeit unveröffentlicht. Erst 1948 publizierte der renommierte Beethoven-Forscher Willi Hess die Partitur im Brucknerverlag Wiesbaden – pikanterweise einschließlich der Korrekturen, die Salieri in Beethovens Handschrift eingetragen hatte. Ob dessen „Verbesserungen“ jedoch tatsächlich dem Wohl der Musik dienlich waren, sei dahingestellt, zeigt Beethovens Umgang mit der literarischen Vorlage, einer bukolischen Verführungsszene bei schwerem Wetter, doch einen überaus fantasievollen und stilsicheren Umgang mit der reichen Bilderfülle in Metastasios Sprache. Die wenigen ungelenken Betonungen des Italienischen, die Salieri bemängelte, sind überwiegend

dem Vorrang der melodischen Diktion geschuldet. Allenfalls kleine Sünden, eher charmant als störend.

Eine etwas verzwickte Entstehungsgeschichte begleitet den folgenden Programmpunkt: Wolfgang Amadeus Mozarts *Non più, tutto ascoltai ... No temer, amato bene*, ein dramatisches Accompagnato-Rezitativ mit anschließender Arie, besitzt zwar eine eigene Ordnungsnummer in Ludwig Ritter von Köchels bis heute grundlegendem *Verzeichnis sämtlicher Tonwerke* von 1862, doch wurde das Stück nicht eigentlich als selbständiges Werk konzipiert. Über Jahre hinweg hatte Mozart den Versuch unternommen, seine 1780/81 für das Münchener Residenztheater komponierte Opera seria *Idomeneo* auch in Wien zu etablieren. Lange ohne Erfolg. Erst am 13. März 1786 bot sich die Gelegenheit zu einer privaten Aufführung im Palais des Fürsten Karl Auersperg, die aufgrund des strikten Bühnenverbots während

der Fastenzeit allerdings auf jedwede szenische Komponente verzichten musste. Wie viele andere seiner musikdramatischen Werke unterzog Mozart hierbei auch den *Idomeneo* einer tiefgreifenden Revision, um dem veränderten Aufführungsrahmen, vor allem aber den individuellen Fähigkeiten und Wünschen des Sängersensembles Rechnung zu tragen. So legt er nur wenige Tage vor der Veranstaltung unter anderem eine völlig neue Szene zur Eröffnung des zweiten Aktes vor: eine Liebeserklärung Idamantes, Sohn des Kreterkönigs Idomeneo, gegenüber Ilia, der Prinzessin von Troja. Seine Rondo-Arie, ein anrührendes „Für immer dein“, wider alle äußere und innere Bedrängnis, bildet nicht zuletzt durch Verwendung einer mit der Singstimme dialogisierenden Solovioline ein Musterbeispiel musikalischer Humanitas. Um so frappierender der unerwartete Stimmungswechsel bei den Worten *Stelle barbare*, mit denen der Königssohn sein zu erwartendes Schicksal beklagt: den Opfertod durch die Hand des eigenen Vaters.

Verwirrung herrscht bis heute darüber, für welche Stimmlage Mozart die neue Szene komponierte. In München hatte Vincenzo dal Prato, der berühmte Kastrat aus Oberitalien, die Rolle Idamantes übernommen. In Wien dagegen sang laut Überlieferung Baron Antonio Pulini, ein Tenor. Dessen ungeachtet notiert Mozart die Gesangspartie im Sopranschlüssel, was vermuten lässt, dass ihm eine hohe, weiblich anmutende Stimme gerade im Zusammenklang mit der solistisch geführten Violine letztlich doch ideal erschien. Heutiger Besetzung scheint damit weitgehende Freiheit gegeben.

Zurück zu Haydn. Wer da meint, dass seine Experimentierfreude erst in den späten Jahren so recht gezündet habe, befeuert durch die Freiheiten des Wiener Bürgerstands wie seine Triumphe in Paris und London, der lässt sträflich außer Acht, dass der unermüdliche Neuerer schon während der aktiven Dienstzeit am Hof Esterházy ein sinfonisches Versuchslabor

ohnegleichen betrieben hatte. Namentlich in den späten 1760er und frühen 1770er Jahren entstehen hier Werke, deren kühne Charakteristik althergebrachte Regelsysteme gänzlich neu bewertet. So erinnert die 1768 komponierte f-Moll-Sinfonie (Hoboken I:49) mit ihrem eröffnenden Adagio zwar an das Formmodell der früheren Kirchensonate, sucht zugleich aber dank ihrer mal düster-ernsten, mal exzentrischen Eingebungen wie der Plastizität ihrer Ausdrucksmittel einen Schulterschluss mit der Ästhetik des aufblühenden literarischen Sturm und Drang. Hier scheint jede Note, jedes Motiv, jede harmonische Wendung auf nervöse Spannung zu zielen, Widerstreit provozieren und so der dramatischen Atmosphäre der alle Sätze beherrschen Grundtonart Rechnung tragen zu wollen. Durch f-Moll nämlich, so jedenfalls der zeitgenössische Dichter, Komponist und Musiktheoretiker Christian Friedrich Daniel Schubart, sei *tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und*

*grabverlangende Sehnsucht* angedeutet. Vor allem aber auch Leidenschaft, was erklären könnte, warum ein namenloser Leipziger Kopist seiner Abschrift dieser Sinfonie um 1790 den bis heute geläufigen Beinamen *La passione* verlieh. Was Haydn selbst von Aufklebern wie diesem hielt, ist leider nirgends protokolliert.

Im Herbst 1798, ein halbes Jahr nach der umjubelten Uraufführung der *Schöpfung*, bringt Haydn seine letzte Konzertarie zu Papier. *Solo e pensoso* ist die Vertonung eines der über dreihundert Sonette aus Francesco Petrarcas berühmtem *Canzoniere*, einer enzyklopädischen Sammlung von Gedichten, die über einen weiten Zeitraum hinweg (vermutlich zwischen 1327 und 1369) entstanden waren und sich ganz überwiegend dem Thema unerfüllter Liebe widmen. Konkret: der selbstverleugnenden Verehrung einer idealisierten Frauengestalt, der Petrarca den Namen Madonna Laura gegeben hatte. Das hier zugrundeliegende, stark

metaphorische Sonett XXXV gleicht einem inneren Monolog des zwischen Einsamkeit, Sehnsucht und Hingabe zerrissenen Dichters. Dagegen scheint Haydn, der sich überraschend frei über die formalen Gesetze des lyrischen Formmodells hinwegsetzt, den resignativen Ton der Vorlage auf feinsinnige Weise sublimieren, ja aufhellen zu wollen, indem er seiner musikalischen Umsetzung den Grundzug einer in sich ruhenden, über weite Strecken fast weltentrückten Cavatine verleiht. Elementares Missverständnis der dichterischen Intention oder einfach nur Haydns zurückhaltende, altersmilde Lesart? Angesichts der kompositorischen Qualität eine bestenfalls zweitrangige Frage.

Ungleich dramatischer der letzte Programmbeitrag. Beethovens Szene und Arie *Ah! perfido* ist das einzige seiner frühen Übungsstücke unter Salieris Aufsicht, das nachweislich zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurde. Am 21.

November 1796, schon kurz nach der Niederschrift, trat die gefeierte Sopranistin Josepha Dušek, die Beethoven zuvor auf einer Konzertreise in Prag kennengelernt hatte, mit dem Werk im Theater auf der Ranstädter Bastei zu Leipzig auf die Bühne. Auch ist es, neben dem Terzett *Tremate, empi, tremate*, das einzige der besagten Übungsstücke, das zu Lebzeiten im Druck erschien: 1805 bei Hoffmeister & Kühnel, abermals in Leipzig. Offenbar schätzte Beethoven die schonungslose Affektsprache dieser konfliktgeladenen, zwischen Rage, Seelenschmerz und Hoffnung mäandernden Klage einer verlassenen Geliebten so sehr, dass er sich wiederholt mit seiner Partitur auseinandersetzte, sie mehrfach revidierte und selbst für die Wiener Erstaufführung im Dezember 1808 noch zahlreiche Änderungen an ihr vornahm, die Urtextphilologen auf der Suche nach der Fassung letzter Hand vor manche Rätsel stellt. Ein zusätzliches Geheimnis birgt die Textvorlage: Während die Worte

des einleitenden Rezitativs einmal mehr auf Metastasio zurückgehen, genauer: die Abschiedsklage der Deidamia aus dem zweiten Akt seines 1736 zur Hochzeit Maria Theresias verfassten Librettos *Achille in Sciro*, konnte der Urheber der folgenden Arienverse nie ermittelt werden. So verlockend es wäre, Beethoven selbst, den in Liebesdingen zeitlebens so oft Enttäuschten, hierbei ins Spiel zu bringen, seine Kenntnis der italienischen Sprache dürfte kaum dafür ausgereicht haben.

### **Roman Hinke**

## Lyrics

Joseph Haydn

*Berenice, che fai*

*(Scena di Berenice)*

(text by Pietro Metastasio)

2

### Recitativo

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?  
Veggio Demetrio:  
il veggio che in atto di ferir...  
Fermati! Vivi!  
D'Antigono io sarò.

### Recitative

Berenice, what are you doing?  
Your beloved is dying, and yet  
you, like a fool, do not run to  
him?  
Oh God, my uncertain  
footsteps falter!  
A strange, icy chill  
courses through my veins,  
and only with great pain can  
my feet support their burden.  
Where am I?  
What muddled folly of dark  
thoughts  
clouds my reason?  
I see Demetrius:  
I see him in the act of striking...  
Stop! Live!

### Rezitativ

Berenice, was tust du?  
Dein Geliebter stirbt, und du,  
Törichte, eilst ihm nicht zu Hilfe!  
Oh, Gott! Unsicheren Schritts  
wanke ich,  
eisige Schauer  
durchpulsen meine Adern,  
kaum kann ich mich  
zitternd aufrecht halten.  
Wo bin ich?  
Welch wirres Durcheinander  
düsterer Gedanken verschattet  
meinen Verstand?  
Ich sehe Demetrio,  
ich sehe ihn im Kampf...  
halte ein! Lebe!  
Ich werde Antigono gehören.

Del core ad onta  
Volo a giurargli fè:  
dirò che l'amo;  
Dirò... Misera me,  
s'oscura il giorno,  
balena il ciel!  
L'hanno irritato  
i miei meditati spergiuri.  
Ahimè! Lasciate ch'io soccor-  
ra il mio ben, barbari Dei.  
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 salvarvi  
Potrò fedel...  
Ma tu mi guardi, e parti?

I shall marry Antigono.  
In spite of my true feelings,  
I fly to swear my fidelity to him.  
I shall say I love him;  
I shall say... Wretched me!  
The daylight fades,  
the heavens flash with  
lightning!  
My intended curses  
have angered them.  
Alas! Let me come to the aid  
of my beloved,  
cruel Gods!  
You block my way, and  
meanwhile  
perhaps some sudden blow...  
Ah, you will be content: behold  
him, killed.  
Wait, my beloved soul-mate;  
let our shades go as  
companions to Lethe.  
Though I was unable to save  
you,  
I can still be faithful...  
But you look at me, and leave?

Im Herzen Scham eile ich zu ihm,  
Treue zu schwören:  
ich werde ihm sagen, dass ich  
ihn liebe;  
ich werde sage, ich Elende,  
es verfinstert sich der Tag,  
Blitze erhellen den Himmel!  
Meine falschen Schwüre  
haben den Himmel erzürnt.  
Weh mir! Lasst mich meinem  
Geliebten zu Hilfe eilen,  
ihr grausamen Götter!  
Ihr haltet mich zurück und  
inzwischen  
vielleicht ein unvorhergesehener  
Schlag ...  
Ach, ihr werdet zufrieden sein, er  
wurde getötet. Warte, schöne  
Seele,  
als vereinte Schatten wollen wir  
zur Lethe gehen.  
Wenn ich dich nicht retten kann,  
kann ich dir doch treu ...  
Aber du siehst mich an und  
gehst?

**Aria**

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 sono  
dal torrente crudel de' miei  
martiri?  
Misera Berenice, ah, tu deliri!

**Aria**

Do not go, my beloved;  
I too want to  
cross that river  
to the other side with you.

**Recitativo**

Unhappy me!  
What am I pretending?  
What am I thinking?  
Where am I being dragged off  
by the cruel torrent of my  
anguish?  
Wretched Berenice, ah, you are  
delirious!

**Arie**

Verlass mich nicht, Geliebter;  
durch diese Welle  
zum anderen Ufer  
will auch ich mit dir gehen!

**Rezitativ**

Oh, ich Unglückliche!  
Was kommt mir in den Sinn?  
Was denke ich nur?  
Wo bin ich hingeraten  
Im grausamen Strom meiner  
Leiden?  
Arme Berenice, ach, du bist im  
Delirium!!

**Aria**

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

**Aria**

Why, since you are so  
numerous,  
you who cause me to rave,  
why do you not kill me,  
torments of my heart?  
Increase, oh God, increase,  
until the surfeit of grief  
at least comes to help me  
by taking away my life.

**Arie**

Warum, wenn ihr so zahlreich  
seid,  
die ihr mich wahnsinnig macht,  
warum tötet ihr mich nicht,  
ihr Qualen meines Herzens?  
Wachst, oh Gott, mehrt euch,  
bis mich erlöst,  
indem es mich vom Leben befreit,  
das Übermaß des Leides.

**Ludwig van Beethoven**
**No, non turbati... Ma tu tremi, o mio tesoro?**
**Recitativo**

No, non turbati, o Nice;  
io non ritorno  
a parlarti d'amor.  
So che ti spiace;  
Basta così.  
Vedi che il ciel minaccia  
Improvvisa tempesta:  
alle capanne se vuoi  
ridurre il gregge,  
io vengo solo  
Ad offrir l'opra mia.  
Che! Non paventi?  
Osserva che a momenti  
Tutto s'oscura il ciel,  
che il vento in giro la polve  
innalza,  
e le cadute foglie;  
Al fremer della selva,  
al volo incerto  
degli augelli smarriti,

**Recitativo**

No, don't be upset, Nice;  
I shall never again come  
to speak to you about love.  
I know it displeases you;  
enough!  
Look at the sudden storm  
that is threatening in the sky;  
if you want to lead the flock  
back to the huts,  
I alone will come  
to offer my help.  
What? Are you not afraid?  
Look how in a few moments  
the sky has darkened fully  
the wind lifts all the dust  
and fallen leaves up into the air;  
from the quivering of the forest,  
from the unsteady flight  
of the fluttering birds,  
from these few wet drops that

**Rezitativ**

Nein, nun lass das Zürnen, Nice  
Ich werde nie mehr kommen,  
um über Liebe zu sprechen.  
Ich weiß, dass du es nicht magst,  
genug also!  
Sehe den plötzlichen Sturm,  
der den Himmel gefährdet;  
Wenn du die Herde zurückführen  
willst zu den Hütten,  
werde ich kommen,  
nur, dir zu helfen.  
Was? Hast du keine Angst?  
Sieh, wie rasch der Himmel  
völlig verfinstert ist,  
wie der Wind den Staub  
und die abgefallenen Blätter  
aufhebt;  
das Beben des Waldes,  
der unsichere Flug  
der flatternden Vögel

a queste rare,  
 che mi cadon sul viso,  
 umide stille,  
 Nice, io preveggo...  
 Ah non tel dissì, o Nice?  
 Ecco il lampo, ecco il tuono.  
 Or che farai?  
 Vieni, senti; ove vai?  
 Non è più tempo di pensare  
 alla greggia.  
 In questo speco riparati  
 frattanto;  
 io sarò teco.

fall on my face,  
 Nice, I foresee...  
 Ah, does it not tell you, Nice?  
 Here is the lightning, here is the  
 thunder.  
 Now what will you do?  
 Come, listen; where are you  
 going?  
 It's too late to be thinking of  
 the flock.  
 In this cave take cover for a  
 while;  
 I shall be with you.

### Aria

Ma tu tremi, o mio tesoro?  
 Ma tu palpiti, cor mio?  
 Non tremar; con te son io,  
 Nè d'amor ti parlerò.  
 Mentre folgori, e baleni,  
 Sarò teco, amata Nice;  
 Quando il ciel si rassereni,  
 Nice ingrata, io partirò.

### Aria

You are trembling, my treasure?  
 You are shaking, my darling?  
 Don't be afraid; I am with you,  
 but I won't talk about love.  
 While the thunder roars and  
 the lightning flashes,  
 I shall be with you, beloved  
 Nice;  
 and once the sky brightens,  
 ungrateful Nice, I shall leave.

die seltsamen, feuchten Tropfen,  
 die auf mein Gesicht fallen,  
 Nice, sie deuten mir....  
 Ach, siehst du es nicht, Nice?  
 Hier das Gewitter, hier der Donner,  
 was machen wir jetzt?  
 Komm, höre, wo willst du denn  
 hin?  
 Es ist zu spät, dich um die Herde  
 zu kümmern.  
 In dieser Höhle suchen wir Schutz,  
 ich bleibe bei dir.

### Arie

Doch du zitterst, ach, mein Lieb-  
 ling!  
 Doch du bebst, geliebtes Herz.  
 Keine Furcht, denn ich bin bei dir  
 und red' über Liebe nicht.  
 Bei Gewitter, Blitz und Donner  
 werd' ich, Nice, bei dir stehn;  
 doch sobald der Himmel heiter,  
 werd' ich, Undankbare, gehn.

## Wolfgang Amadeus Mozart

### Non più. Tutto ascoltai...

### Non temer, amato bene

(text by Giambattista Varesco)

### Recitativo

*Ilia*

Non più. Tutto ascoltai,  
 tutto compresi.  
 D'Elettra e d'Idamante noti  
 sono gli amori,  
 al caro impegno omai  
 mancar non dei,  
 va, scordati di me,  
 donati a lei.

*Idamante*

Ch'io mi scordi di te?  
 Che a lei mi doni  
 Puoi consigliarmi?  
 E puoi voler ch'io viva?

### Recitative

*Ilia*

No more, I have heard  
 and understood everything.  
 Electra and Idamante's bond is  
 well known.  
 You must not betray the sweet  
 commitment any longer.  
 Go, forget me,  
 give yourself to her.

*Idamante*

You want me to forget you?  
 And give myself to her?  
 And you expect me to retain  
 my will to live?

### Rezitativ

*Ilia*

Genug, ich bin entschlossen,  
 ja fest entschlossen.  
 Wir kennen Elektra und  
 Idamantes Bund.  
 Verweigere deine süße  
 Verpflichtung nicht länger.  
 Geh', vergiss mich,  
 und widme dich ihr.

*Idamante*

Du willst, dass ich dich vergesse?  
 Und mich ihr widme?  
 Und soll meinen Willen zum  
 Leben behalten?

|                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Ilia</i>                                                                                                                                                                                                                                                                               | <i>Ilia</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                | <i>Ilia</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Non congiurar, mia vita,<br>Contro la mia costanza!<br>Il colpo atroce mi distrugge<br>abbastanza!                                                                                                                                                                                        | My beloved, do not attempt to<br>shake my firm resolve<br>This dreadful blow has given<br>me too much grief!                                                                                                                                                                               | Geliebter, versuche nicht,<br>meine Standhaftigkeit zu brechen.<br>Dieser Vernichtungsschlag hat<br>mich schon so tief getroffen.                                                                                                                                                                    |
| <i>Idamante</i>                                                                                                                                                                                                                                                                           | <i>Idamante</i>                                                                                                                                                                                                                                                                            | <i>Idamante</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Ah no, sarebbe il viver mio di<br>morte assai peggior!<br>Fosti il mio primo amore, e<br>l'ultimo sarai.<br>Venga la morte!<br>Intrepido l'attendo,<br>ma ch'io possa<br>struggermi ad altra face, ad<br>altr'oggetto<br>donar gl'affetti miei, come<br>tentarlo?<br>Ah! di dolor morrei! | Ah no! My life would be far<br>worse than death!<br>You were my first love and shall<br>be the last.<br>Let death come,<br>I await it fearlessly,<br>But how could I attempt<br>to warm myself at another<br>flame,<br>to lavish my affections on<br>another?<br>Ah! I would die of grief! | Ach, nein, ich sterbe lieber!<br>Du warst meine erste Liebe und<br>sollst meine letzte sein.<br>Lass den Tod mich holen,<br>ich harre sein, ohne Angst,<br>doch wie könnte ich<br>mich an eine andere Flamme<br>wärmen,<br>wie meine Liebe einer anderen<br>widmen?<br>Ach! Ich würde daran sterben! |

---

8

|                                                                                                                |                                                                                                         |                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Aria</b> ( <i>Idamante</i> )                                                                                | <b>Aria</b> ( <i>Idamante</i> )                                                                         | <b>Arie</b> ( <i>Idamante</i> )                                                                                    |
| Non temer, amato bene,<br>per te sempre il cor sarà.<br>Più non reggo a tante pene,<br>l'alma mia mancando va. | Fear nothing, my beloved,<br>my heart will always be yours.<br>I can no longer suffer such<br>distress, | Fürchte nicht, meine Geliebte,<br>Mein Herz wird immer für dich<br>schlagen.<br>Länger trag' ich nicht die Qualen, |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tu sospiri? o duol funesto!<br>Pensa almen, che istante è<br>questo!<br>Non mi posso, oh Dio!<br>spiegar.<br>Stelle barbare, stelle spietate,<br>perché mai tanto rigor?<br>Alme belle, che vedete<br>le mie pene in tal momento,<br>dite voi, s'egual tormento<br>può soffrir un fido cor! | my spirit begins to fail me.<br>You sigh? O mournful sorrow!<br>What a moment this is!<br>O God! I cannot express myself.<br>Barbarous, pitiless stars,<br>why ever are you so stern?<br>Fair souls who see<br>my sufferings at such a<br>moment,<br>tell me if a faithful heart<br>can suffer such torment? | meine Seele ist am Ende.<br>Seufzt du? O furchtbarer<br>Schmerz!<br>Was für ein Moment.<br>Oh, Gott, ich kann es nicht er-<br>klären.<br>Barbarische, unbarmherzige<br>Sterne,<br>warum diese Strenge?<br>Schöne Seelen,<br>die meine jetzige Leiden sehen,<br>sag mir, ob ein treues Herz<br>solche Pein leiden kann. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

---

9

**Joseph Haydn**  
**Solo e pensoso**  
(text by Francesco Petrarca)

|                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Solo e pensoso<br>i più deserti campi<br>Vo misurando a passi tardi<br>e lenti;<br>E gli occhi porto per fuggire<br>intentì<br>Ove vestigio uman l'arena | Alone and thoughtful,<br>through most desolate fields,<br>I go measuring out slow,<br>hesitant paces,<br>with watchfull eyes ready to<br>flee<br>from where human footsteps | Allein und nachdenklich<br>durchwandle ich die<br>verlassensten Felder,<br>mit langsamen, abgemessenen<br>Schritten,<br>Die Augen stets wachsam, zur<br>Flucht bereit, |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



|                                            |                                                                     |                                                                       |
|--------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| stampi.                                    | mark the sand.                                                      | Sobald ich menschliche Spuren im Sand erblicke.                       |
| Altro schermo non trovo che mi scampi      | I find no other defence to protect me                               | Einen anderen Schutz finde ich nicht,                                 |
| Dal manifesto accorger delle genti;        | from other people's open notice, since my joyless outer appearance, | gegen die Blicke der Leute, Da durch mein erloschenes, freudloses Tun |
| Perchè negli atti d'allegrezza spenti      | reveals my inner fire.                                              | Von außen ablesbar ist, wie ich innerlich verbrenne:                  |
| Di fuor si legge com'io dentro avvampi.    |                                                                     |                                                                       |
| Si ch'io mi credo omai che monti et piagge | So now I believe that mountains and river-banks                     | Nun glaube ich, dass Berge und Täler                                  |
| E fiumi e selve sappian di che tempre      | and rivers and forests know the quality                             | Und Flüsse und Wälder wissen, aus welcher Härte                       |
| Sia la mia vita, ch'è celata altrui.       | of my life, hidden from others.                                     | Mein Leben besteht, das vor anderen verborgen bleibt.                 |
| Ma pur sì aspre vie ne sì selvagge         | Yet I find there is no path so wild or harsh                        | Denn raue und wilde Wege vermag ich                                   |
| Cercar non so, ch'Amor non venga sempre    | that love will not always come there                                | nicht zu finden, die Amor nicht längst beschreitet,                   |
| Ragionando con meco, ed io con lui.        | speaking with me, and I with him.                                   | Auf mich einredend, genauso wie ich auf ihn.                          |

## Ludwig van Beethoven

### Ah, Perfido

#### Recitativo

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 veggio  
già balenar d'intorno.  
Ah no! ah no! fermate,  
Vindici Dei!

#### Recitative

Ah, faithless, false-hearted,  
barbarous traitor, are you  
leaving me?  
And are these your last  
farewells?  
Where was more cruel tyranny  
ever known?  
Go, villain!  
Go, fly from me, then,  
but you shall not escape the  
anger of the gods.  
If there is justice in heaven,  
if there is mercy,  
they will all compete with each  
other  
to punish you!  
Like a ghost  
haunting you wherever you go,  
I shall be there to see my  
vengeance.  
I already rejoice at the prospect;

#### Rezitativ

Ach! Du treuloser, wortbrüchiger,  
barbarischer Verräter, du verlässt  
mich?  
Und sind dies deine letzten  
Abschiedsgrüße?  
Wo hat man je von einer  
grausameren Tyrannei gehört?  
Hinweg, Schändlicher!  
Weiche von mir!  
Dem Zorn der Götter wirst du  
nicht entfliehen.  
Wenn es im Himmel Gerechtig-  
keit,  
wenn es Erbarmen gibt,  
werden sich alle im Wettstreit  
vereinen,  
dich zu bestrafen.  
Als Furie verfolge ich deine Fährte!  
Ich bin, wo immer du gehst,  
ich werde meine Rache erleben,

Risparmiate quel cor,  
ferite il mio!  
S'ei non è più qual era,  
son' io qual fui;  
Per lui vivea,  
voglio morir per lui!

I already see lightning  
flashing around you...  
Ah no! Ah no! Wait, you  
avenging gods!  
Spare his heart,  
strike mine instead!  
Even though he is not what he  
was, I remain unchanged;  
I lived for him;  
for him I wish to die!

ich genieße sie bereits in meinen  
Gedanken.  
Von Blitzen  
seh' ich dich bereits umzuckt.  
Ach, nein! Haltet inne, ihr  
Rachegötter!  
Verschont jenes Herz,  
verwundet das meine!  
Falls er nicht mehr ist, der er war,  
so bleibe ich, wer ich war.  
Für ihn lebte ich,  
für ihn will ich sterben!

— 15 —

**Aria**

Per pietà, non dirmi addio,  
Di te priva che farò?  
Tu lo sai, bell'idol mio,  
io d'affanno morirò.

**Aria**

For pity's sake, do not say  
farewell to me;  
what will I do without you?  
You know well, my beloved,  
that I would die of grief.

**Arie**

Hab' Erbarmen, sag' mir nicht  
Lebwohl!  
Was tu' ich ohne dich?  
Du weißt, mein Abgott!  
Ich werde vor Kummer sterben.

— 16 —

**Aria**

Ah crudel!  
tu vuoi ch'io mora!  
Tu non hai pietà di me?  
Perchè rendi a chi t'adora

**Aria**

Ah, cruel one!  
Do you want me to die?  
Don't you have pity for me?  
Why do you so harshly repay

**Arie**

Ach, du Grausamer!  
Du willst, dass ich sterbe!  
Hast du denn kein Erbarmen mit  
mir?

così barbara mercé?  
Dite voi, se in tanto affanno  
non son degna di pietà?

the one who adores you?  
Say, all of you, whether in such  
distress  
I am not worthy of pity?

Warum belohnst du sie, die dich  
anbetet,  
auf solch grausame Weise?  
Sagt mir, ob ich in diesem Leid  
nicht Mitleid verdiene?

## Acknowledgements

### PRODUCTION TEAM

Executive producers **Stefan Lang** (Deutschlandradio) & **Renaud Loranger** (PENTATONE)

Recording producer **Joann Lennard Schubert**

Recording technician **Benedikt Wadewitz**

Editing **Joan Lennard Schubert, Stefan Antonin & Michaela Wiesbeck**

Mastering **Stefan Antonin**

Liner notes **Roman Hinke** | Liner notes and lyrics translation **Calvin B. Cooper**

Cover design **Lucia Ghielmi, after a concept by Marjolein Coenrady**

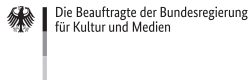
Product management & Design **Kasper van Kooten**

*This album was recorded in the Jesus-Christ-Kirche, Berlin, 10-13 September 2020.*

A co-production with



Recording kindly sponsored by



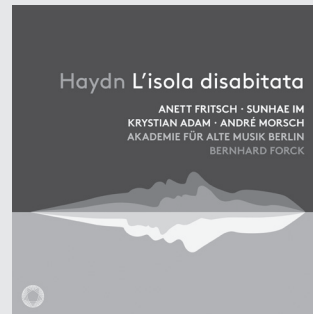
### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**

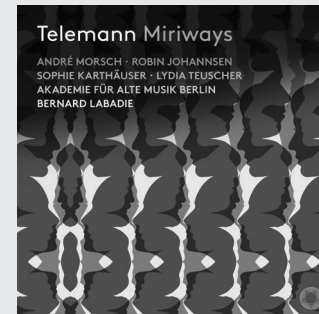
A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**

Also available  
on PENTATONE



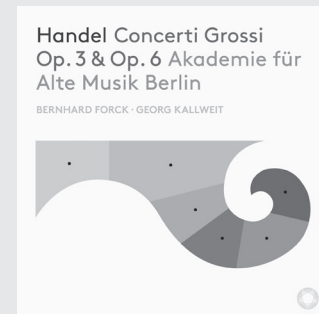
PTC5186275



PTC5186842



PTC5186853



PTC5186271



Sit back and enjoy