

LIBERTÀ!

MOZART ET L'OPÉRA

Sabine Devieilhe

Siobhan Stagg | Serena Malfi

Linard Vrielink | John Chest | Nahuel di Pierro

PYGMALION | RAPHAËL PICHON

LIBERTÀ!

SCÈNE 1. LA FOLLE GIORNATA

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)				
1		1. Overture Extr. <i>Lo sposo deluso</i> K. 430 (424a), 1783-84	LV, NP, SS, SM	5'05
2		2. Quartetto "Ah che ridere!" Extr. <i>Lo sposo deluso</i> (I, 1) arr. Pierre-Henri Dutron		5'22
3		3. Aria "Dove mai trovar qual ciglio?" Extr. <i>Lo sposo deluso</i> (I, 4) arr. Pierre-Henri Dutron	JC	4'13
GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816)				
4		4. Serenata "Saper bramate" Extr. <i>Il barbiere di Siviglia</i> R 1.64 (1, 6), 1782	LV	4'57
WOLFGANG AMADEUS MOZART				
5		5. Recitativo, Aria "Bella mia fiamma... Resta, oh cara!" K. 528, 1787	SS	9'38
6		6. Canone "Caro bell'idol mio" K. 562, 1788 arr. Vincent Manac'h	SD, SS, SM	2'01
7		7. Aria "Ogni momento dicono le donne" Extr. <i>L'oca del Cairo</i> K. 422 (I, 6), 1783 arr. Pierre-Henri Dutron	NP	1'18
8		8. Canzonetta "Ridente la calma" K. 152 (210a), 1775 arr. Vincent Manac'h	SD	4'21
9		9. Duetto "Spiegarti non poss'io" K. 489 Extr. <i>Idomeneo, re di Creta</i> K. 366 (III, 2), version 1786	SS, LV	3'26
10		10. Notturmo "Se lontan, ben mio, tu sei" K. 438, ca 1786	SS, SM, JC	1'42

SCÈNE 2. IL DISSOLUTO PUNITO

WOLFGANG AMADEUS MOZART				
11		11. Overture. Maestoso Extr. <i>Thamos, König in Ägypten</i> K. 345 (336a), ca 1773-1779		3'50
VICENTE MARTÍN Y SOLER (1754-1806)				
12		12. Sestetto "O quanto un sì bel giubilo!" Extr. <i>Una cosa rara, o sia Bellezza ed onestà</i> (I, 18), 1786	SS, SD, SM, LV, JC, NP	2'05
WOLFGANG AMADEUS MOZART				
13		13. Recitativo, Aria "Così dunque tradisci... Aspri rimorsi atroci" K. 432 (421a), ca 1782-83	NP	3'58
14		14. Canone "Nascoso è il mio sol" K. 557, 1788 arr. Vincent Manac'h	SS, LV, SD, JC	2'12
15		15. Aria "Vado, ma dove?" K. 583, 1786	SM	4'36
16		16. Aria "Per pietà, non ricercate" K. 420, 1783	LV	6'34
17		17. Aria "No, che non sei capace" K. 419, 1783	SD	4'17
18		18. Sestetto e coro "Corpo di Satanasso!" (extr.) Extr. <i>L'oca del Cairo</i> (I, 15) arr. Pierre-Henri Dutron	NP, SD, SS, SM, LV, JC	5'13
19		19. Aria e coro "Ne pulvis et cinis" K. Anh 122 Extr. after <i>Thamos, König in Ägypten</i>	NP, CORO	3'05
20		20. Entracte Extr. <i>Thamos, König in Ägypten</i> (V, 7)		1'18

SCÈNE 3. LA SCUOLA DEGLI AMANTI

WOLFGANG AMADEUS MOZART				
1		21. Overture Extr. <i>Der Schauspieldirektor</i> K. 486, 1786		4'17
2		22. Aria "Männer suchen stets zu naschen" K. 433 (416c), ca 1783 arr. Pierre-Henri Dutron	NP	2'18
3		23. Aria "Io ti lascio, o cara, addio" K. Anh. 245, ca 1787-91	JC	4'36
4		24. Aria "Da schlägt die Abschiedsstunde" Extr. <i>Der Schauspieldirektor</i> (I, 7)	SD	4'04
ANTONIO SALIERI (1750-1825)				
5		25. Recitativo "Con mille smanie al core" Extr. <i>La scuola de' gelosi</i> (I, 22), version 1783	JC, LV	1'19
6		26. Sestetto "Son le donne sopraffine" Extr. <i>La scuola de' gelosi</i> (I, Finale primo)	LV, JC, NP, SD, SS, SM	2'19
WOLFGANG AMADEUS MOZART				
7		27. Terzetto "Ah che accidenti!" Extr. <i>Lo sposo deluso</i> (I, 9)	NP, LV, SM	2'58
8		28. Notturmo "Più non si trovano" K. 549, 1788 arr. Vincent Manac'h	SD, SM, LV, JC	3'21

Pierre-Henri Dutron et Vincent Manac'h, orchestration et transcription
Éditions Nicolas Sceaux
Copyright © 2018 Nicolas Sceaux, Pierre-Henri Dutron, Vincent Manac'h, Pygmalion, Raphaël Pichon

PYGMALION RAPHAËL PICHON, DIRECTION

PYGMALION, RAPHAËL PICHON

SOLISTES

Soprano Sabine Devieille [SD]
Soprano Siobhan Stagg [SS]
Mezzo-soprano Serena Malfi [SM]
Ténor Linard Vrielink [LV]
Baryton John Chest [JC]
Basse Nahuel di Pierro [NP]

CHŒUR

Sopranos Caroline Arnaud, Ulrike Barth, Adèle Carlier, Cécile Dalmon, Anne-Emmanuelle Davy, Ellen Giaccone, Maud Gnidzaz, Virginie Thomas
Altos Anaïs Bertrand, Anne-Lou Bissières, Floriane Hasler, Pauline Leroy, Marie Pouchelon
Ténors Camillo Angarita, Patrick Boileau, Tarik Bousselma, Martin Candela, Martial Pauliat
Basses Mathieu Dubroca, Julien Guilloton, Guillaume Olry, Pierre Virly, Emmanuel Vistorky

ORCHESTRE

Premier violon solo Cecilia Bernardini*
Premiers violons Julie Friez, Izleh Henry, Joanna Huszcza, Diana Lee, Raphaëlle Pacault
Seconds violons Louis Creac'h*, Paul-Marie Beauny, Alix Boivert, Cyrielle Eberhardt, Gabriel Ferry, Coline Ormond
Altos Jérôme Van Waerbeke*, Marta Paramo, Elisabeth Sordia, Pierre Vallet
Violoncelles Julien Barre*, Arnold Bretagne, Mathurin Matharel, Cyril Poulet
Contrebasses Yann Dubost*, Ludek Brany, Christian Staude
Flûtes Georgia Browne, Morgane Eouzan
Hautbois Jasu Moisio, Lidewei de Sterck
Clarinettes Nicola Boud, Ana Melo
Bassons Evolène Kiener, Alexandre Salles
Cor de basset Fiona Mitchell
Cors Alessandro Denabian, Dimer Maccaferri
Trompettes Emmanuel Mure, Philippe Genestier
Trombones Stefan Legée (*alto*), Arnaud Bretécher (*ténor*), Franck Poitrineau (*basse*)
Timbales Antoine Siguré, Camille Baslé
Mandoline Anna Schivazappa
*Pianoforte*** Arnaud de Pasquale
Chef de chant Tanguy de Willencourt
Conseillère linguistique Rita de Letteriis

* Soliste dans le n° 23

** Pianoforte de l'Abbaye-aux-Dames de Saintes (Christophe Clarke, 1986, d'après Anton Walter, Vienne, 1790-1795, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg)

Pour ce deuxième disque consacré à Mozart, quelles raisons vous ont incité à vous concentrer principalement sur les compositions des années 1782-1786 ?

Depuis la création de Pygmalion, l'un de nos principes fondateurs est d'explorer au plus près les "couloirs" du répertoire des grands compositeurs et d'y (re)découvrir une multitude de chefs-d'œuvre cachés ou méconnus. Ce *credo* qui nous accompagne est une manière idéale de nous préparer aux grandes œuvres en nous offrant une compréhension aiguisée de leurs origines. Ce fut le cas pour Bach puis pour Rameau et c'est ce qui me guide désormais pour Mozart, depuis un premier disque consacré aux sœurs Weber et nombre de concerts d'œuvres sacrées ou pour orchestre. Avant de nous lancer dans la grande aventure de la trilogie Da Ponte/Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), diverses facettes du compositeur restent encore à explorer, notamment le laboratoire extraordinaire que constitue la période 1782-1786 précédant la trilogie. Cette période est fondamentale car elle ouvre une nouvelle ère dans la vie de Mozart, désormais en quête de liberté dans sa vie privée comme dans sa vie artistique. Mozart s'affranchit enfin de ses tutelles (son père et le prince-archevêque de Salzbourg Colloredo) et va progressivement s'affirmer en tant qu'homme des Lumières : il entre dans les différents cercles philosophiques et artistiques de Vienne, adhère à la loge maçonnique *Zur Wohltätigkeit* en 1784 et cherche à épouser les grandes causes de son époque comme la condition des plus faibles, la dénonciation des privilèges, le rééquilibrage des rapports entre hommes et femmes, la nécessité d'un pouvoir éclairé, etc. Depuis *L'Enlèvement au sérail*, Mozart parvient à inventer de nouvelles formes propres à rendre audibles sur la scène de théâtre les idéaux des Lumières tout en poursuivant sa quête du librettiste capable de garantir l'épanouissement de ces nouvelles idées.

Comment Mozart parvient-il à mettre en place de nouvelles formes théâtrales dans cette période ?

Ces années constituent un véritable laboratoire dramatique et musical. Mozart dit dévorer plus de cent livrets pour trouver celui qui serait le plus apte à exprimer les multiples expressions humaines. En parfait homme de théâtre, il acquiert une conscience aiguë des ressorts dramatiques et de la manière dont la microsociété d'un plateau scénique doit s'organiser. Pointilleux et exigeant avec ses librettistes – la correspondance de plus de trente lettres avec le poète Varesco lors de la création d'*Idomeneo* en 1781 est particulièrement savoureuse à cet égard –, Mozart ne semble plus disposé à faire de compromis. Le nouveau projet d'opéra avec Varesco en 1783 pour *L'oca del Cairo* reste inachevé – comme le seront, avec d'autres auteurs, *Der Diener zweier Herren*, *Lo sposo deluso*, *Il regno delle amazzoni*. Malgré ces échecs, Mozart n'est pas absent de la scène viennoise puisqu'il compose un large corpus d'airs de concert destinés à être insérés dans les opéras de ses contemporains – ils permettaient à la fois à un chanteur de briller et d'offrir de nouveaux numéros lors des reprises. Dans cette matière fabuleuse, nous pouvons suivre au plus près l'évolution stylistique de Mozart et l'affirmation progressive de son génie. C'est à mon sens par cet exercice que le compositeur développe sa signature ultime : un "orchestre-personnage" désormais responsable et révélateur de la psychologie complexe des différents protagonistes, capable d'émouvoir au-delà des mots. À ces tentatives opératiques et ces airs de concerts répondent, dans cet enregistrement, des formes beaucoup plus intimes et moins ambitieuses mais qui, selon moi, traduisent aussi une volonté de *faire théâtre*. Tous les canons et les nocturnes qu'écrivit Mozart à cette période s'éloignent du simple exercice de style pour créer à chaque fois une atmosphère d'une beauté inouïe. Reflets d'amitiés profondes, ils sont parfois écrits comme simple cadeau d'adieu à un proche ou comme souvenir d'une soirée passée chez ses amis.

Vous avez organisé toute cette matière musicale en trois tableaux comme autant d'actes d'un immense *dramma giocoso*. Quels choix vous ont guidé ?

En explorant les compositions de cette période – airs de concerts, nocturnes, canons, opéras inachevés –, j'ai découvert que de nombreuses pages évoquaient tel personnage ou telle situation de la trilogie Da Ponte/Mozart. L'idée s'est rapidement imposée de recréer chaque volet de cette trilogie en miniature, comme des sortes d'apéritifs musicaux. Afin de conserver notre liberté de ton, nous nous sommes servis des *ossia* (sous-titres) de chacune des œuvres de la trilogie – ce qui nous permettait de faire un pas de côté par rapport au modèle original. Ainsi, *Le nozze di Figaro* deviennent *La folle giornata* (La folle journée), *Don Giovanni* revêt le titre moral d'*Il dissoluto punito* (Le débauché puni) et le proverbe *Così fan tutte* s'explique avec *La scuola degli amanti* (L'école des amants). Ces sous-titres nous permettent de relier consciemment ou non nos trois tableaux aux opéras de la trilogie tout en gardant une grande souplesse dans la structure de ces scènes. Cependant, ce jeu dans lequel nous nous sommes engagés n'a rien d'un pastiche. Nous n'avons pas cherché à retrouver précisément les situations théâtrales de l'argument premier, mais plutôt à évoquer un certain parfum, une atmosphère qui rappellent (ou anticipent) les opéras à venir – guidés dans notre entreprise par

l'idée de démontrer à quel point Mozart se construit, se cherche et se trouve à travers ces pages fabuleuses.

Comment êtes-vous parvenu à *faire théâtre* au sein même de cet enregistrement ?

Je me refuse toujours à ce qu'un album studio, objet rare et exceptionnel de nos jours et qui, de plus, convoque une grande formation, soit uniquement une compilation d'airs du répertoire. Pour éviter cet écueil, l'une des possibles réponses peut être de raconter une histoire en proposant un programme construit, animé par une tension qui se doit d'être palpable d'un bout à l'autre de l'enregistrement. Ainsi, chaque tableau devait se tenir avec ses propres rebondissements et ses contrastes. La diversité des personnages mis en jeu permet à chaque fois une richesse de langage, une cohabitation entre les différents genres (*buffa/seria*) et les différentes formes : aux airs solistes répondent des duos, des pièces instrumentales, des ensembles, des canons et des nocturnes.

Six chanteurs pour incarner tous ces personnages : quelle place ont-ils dans ce jeu de "masques" ?

Nous avons gardé les typologies vocales les plus courantes dans ce genre d'ouvrage : un soprano léger (Sabine Devieille), un soprano lyrique (Siobhan Stagg), un mezzo léger (Serena Malfi), un ténor de grâce (Linard Vrieling), un baryton lyrique (John Chest) et une basse bouffe (Nahuel di Pierro). Nous voulions que chaque chanteur incarne un ou plusieurs personnages et qu'ils forment ensemble une véritable troupe, riche et colorée. Certains chanteurs passent ainsi de la soubrette à la comtesse, de l'adolescent effervescent à la femme accomplie, ou encore du serviteur au maître !

On sait qu'il vous importe de redonner vie aux œuvres inachevées de cette période. Quelle est ici la part des arrangements, orchestrations ou compléments ?

Pour deux pièces de notre première scène (I.2, I.3), nous avons dû modifier la tessiture afin de répondre aux exigences des chanteurs. Par ailleurs, la matière musicale des œuvres inachevées citées plus haut était restreinte et incomplète. Pour la plupart des pièces, on dispose d'une partie vocale totalement aboutie, d'une basse, d'un tracé mélodique oscillant entre le premier violon et certains soli de vents, et de quelques indications d'orchestration. À partir de ces éléments, il a fallu reformer un tout, sans trahir, au plus près du style de Mozart à cette époque. Pour cela, nous nous sommes entourés de deux musiciens de grand talent, le compositeur Vincent Manac'h, compagnon de route et complice de Pygmalion depuis de nombreuses années, et Pierre-Henri Dutron (bien connu pour son travail gigantesque sur l'orchestration mozartienne). Nous avons pu échanger, chercher, corriger en dialogue avec les instrumentistes eux-mêmes, afin de trouver les réalisations les plus satisfaisantes et les plus enthousiasmantes. Ce travail passionnant est aussi une façon radicale de se plonger à corps perdu dans la matière même de l'orchestre mozartien afin de tenter de comprendre plus concrètement ses chemins. Si l'orchestration de Mozart nous semble *in fine* si évidente, fluide et naturelle, c'était pourtant une gageure de vouloir retrouver cet élan naturel ! Le résultat du travail titanique de Pierre-Henri et de Vincent offre une grande cohérence et une infinie poésie.

Aux œuvres de Mozart, vous avez ajouté trois extraits d'opéras de compositeurs ayant vécu à Vienne à la même époque...

Il me semblait important de montrer que les chefs-d'œuvre de la trilogie s'inscrivent dans l'esprit du temps (*Zeitgeist*). Les idées progressistes et les nouvelles formes musicales sont ainsi déjà présentes dans les grandes œuvres des contemporains de Mozart. Lorsqu'il va écouter les opéras de ses pairs, il est féroce, comme en témoigne sa correspondance. Cependant, trois œuvres semblent trouver grâce à ses yeux et reçoivent même des marques d'admiration. Il se trouve qu'elles ont un rapport étroit avec les thèmes qui seront développés dans la future trilogie : *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello sera un véritable choc pour Mozart qui découvre l'écriture légère et virevoltante du livret inspiré de Beaumarchais. Nous en avons extrait la sérénade du Comte Almaviva (déguisé en Lindoro) – son écriture pré-belcantiste est une merveille de sensualité et de charme grâce à l'utilisation de la mandoline. *La scuola de' gelosi* de Salieri, dont le livret sera retouché par Da Ponte lors de la reprise viennoise, possède déjà les principaux traits dramaturgiques de *Così*. La scène de travestissement couplée avec le chœur des fous m'a particulièrement intéressé par son aspect bouffe et son jeu de cache-cache musical. Enfin, *Una cosa rara* de Martín y Soler, l'un des premiers Don Juan des Lumières, verra son thème de la noce (présent dans ce disque) cité explicitement par Mozart dans le banquet final du *Don Giovanni*. Ces moments-clefs sont ajoutés à nos trois tableaux comme autant de clins d'œil à l'esprit du *dramma giocoso* qui traverse la Vienne musicale des années 1780. En naviguant en toute liberté entre les quiproquos, les travestissements, les jeux de dupes, les ardeurs amoureuses et les cabotinages, nous avons tenté de mettre en lumière l'aspect prémonitoire de toute cette incroyable matière musicale et théâtrale.

“LIBERTÀ!” : L’OPERA BUFFA¹, UNE RÉVOLUTION DE VELOURS

Quelle fabuleuse décennie pour l’*opera buffa* que celle du règne personnel de Joseph II : libéré du joug maternel en 1780, l’héritier du trône avait enfin les coudées franches pour mettre en œuvre les nombreuses réformes sociales qui lui tenaient à cœur et firent sa popularité. Son libéralisme permit le quasi anéantissement de la torture et la libre circulation de satires politiques qui contribuèrent probablement à ce que l’Autriche traverse la période de la Révolution française de manière plutôt sereine. Passionné d’opéra, il accepta de laisser se propager sous cette forme les sujets les plus controversés et s’il interdit la représentation du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais dans une traduction allemande, il autorise son adaptation en opéra, sans vraiment faire vérifier les dires de Lorenzo Da Ponte, le librettiste, qui lui affirme avoir supprimé tous les aspects subversifs. Aurait-il eu la naïveté de ne pas entendre à quel point le travestissement d’une servante en sa maîtresse – et vice versa – ou la vocalité interchangeable du Comte et de Figaro sont largement aussi suggestifs que la fameuse tirade : “*Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus*” ?

La nouvelle toquade viennoise

Pour promouvoir le genre, Joseph II fait recruter une troupe italienne qui donne son premier spectacle, la reprise de *La scuola de’ gelosi* de Salieri (livret de Mazzola révisé par Da Ponte), le 2 avril 1783. Le *basso buffo* Benucci, futur Figaro, en est l’une des figures adulées aux côtés de Nancy Storace et de son frère Stephen ou de Michael O’Kelly... véritables stars qui électrisent le public tant par leurs qualités vocales que par leur présence scénique.

Le banquet organisé par Don Giovanni à la fin de l’opéra de Mozart (1787) donne une idée de cette grande vogue : pour honorer son invitée – la statue du Commandeur –, il a embauché une *Harmoniemusik*. Cette formation a pour fonction de jouer les succès du moment lors des réceptions. Mozart et Da Ponte la mettent en scène dans son propre rôle :

“DON GIOVANNI : Puisque je dépense mon argent je veux me divertir. Jouez, chers amis !

Les musiciens se mettent à jouer un passage d’Una cosa rara.”

LEPORELLO : Bravo, *Cosa rara* !

DON GIOVANNI : Comment trouves-tu ce concert ?

LEPORELLO : Conforme à votre mérite !

*Les musiciens commencent à jouer Fra i due litiganti*³.

Et vivent ! *litiganti* !

Les musiciens se mettent à jouer “Non piu andrai” des Nozze di Figaro.

Celle-ci, je ne la connais que trop !”

Depuis ses premières expressions napolitaines sous la plume de Leo, Vinci, Pergolesi, Latilla ou Piccinni, le genre a gagné son autonomie et ne sert plus de simple intermezzo qu’on joue devant le rideau pendant les changements de décors d’un *opera seria*. Ses archétypes issus de la *commedia dell’arte*, tel Pantalone (caricature de la vieille barbe, du pseudo-intellectuel et du bourgeois fortuné), trouvent toujours leur place sous les divers prénoms d’Uberto, Buonafede, Geronimo, Bartolo ou autre Podestà quand les soubrettes se nomment Serpina, Serpetta, Zerbinetta, Zerlina...

Le public des années 1780 s’attend donc à une intrigue qui met en jeu la victoire des amours jeunes et authentiques sur toutes compromissions programmées par les générations au pouvoir, dont on passe l’opéra à déjouer les plans. Des moments musico-dramatiques spécifiques y prennent place comme les sérénades accompagnées à la mandoline, à la guitare ou par les *pizzicati* imitatifs des violons, telles celles d’*Il Barbiere di Siviglia* (1782) de Paisiello “*Saper bramate*” ou de *Don Giovanni* “*Deh vieni alla finestra*” détachables de l’opéra pour être chantées chez soi ou sous les fenêtres de sa belle.

Développés par Goldoni dès le milieu du siècle dans ses livrets de *drammi giocosi*, les finales d’actes

bouillonnent de quiproquos et rassemblent le total de la distribution qui s’accumule inopinément sur scène comme ceux des premiers actes de *L’oca del Cairo*, “*Su via putti, presto*”, de *La scuola de’ gelosi*, “*Son le donne sopraffine*” ou d’*Una cosa rara*, “*O quanto un sì bel giubilo*” – moments qui suscitent des contrastes de tempos, de tonalités et d’assemblages vocaux dans un style cursif d’une formidable énergie.

La complicité avec le public est également de mise grâce au “double-entendre” ainsi nommé en français, car le principe fait référence au libertinage⁴. Une panoplie de “double-entendre” musical s’est constituée comme l’emploi des cors : au deuxième numéro des *Noces*, par exemple, quand Figaro et Suzanne mesurent leur chambre pour placer leur lit, la sonnette de Madame est imitée par les flûtes “ding-ding” mais celle de Monsieur, qui profitera de Suzanne en envoyant Figaro au fond du jardin, est transcrite par les cors “dong-dong”, symbole de la corne et de la tromperie. Aussi, l’air de *basso buffo*, alerte et plaisant “*Männer suchen stets zu naschen*”, en fait-il un usage un peu appuyé, dans la version complétée par Pierre-Henri Dutron, dans le but de recréer cette habitude complice avec l’auditoire.

“J’ai bien parcouru 100 livrets”

C’est dans ce contexte stimulant et prometteur que Mozart, qui vient de connaître en 1782 un formidable succès avec son Singspiel *L’Enlèvement au sérail*, cherche coûte que coûte un nouveau livret : “*J’ai bien parcouru 100 livrets mais je n’en ai pas trouvé un dont je puisse être satisfait*”, écrit-il à son père le 7 mai 1783. Il va jusqu’à lui demander de solliciter l’abbé salzbourgeois Varesco, auteur du livret d’*Idomeneo*, qu’il avait malmené durant leur collaboration allant jusqu’à rectifier le texte lui-même : “*Il pourra m’écrire un nouveau livret pour sept personnages, le principal est l’aspect comique. Et si possible tous les rôles féminins de valeur égale. Un des rôles devra être seria et l’autre mezzo caractère. Le troisième rôle féminin pourrait être complètement buffa, ainsi que tous les rôles masculins si nécessaire.*” À peu près respectueux du cahier des charges, qui annonce l’équilibre vocal et dramatique des grands chefs-d’œuvre avec Da Ponte, Varesco produit le texte de *L’oca del Cairo* pour lequel Mozart essaie de s’enthousiasmer achevant sept des dix numéros du premier acte : “*Je suis absolument satisfait de l’aria buffa, du quatuor et du finale. C’est pourquoi je regretterais d’avoir composé pour rien si nous ne faisons pas ce qui est absolument nécessaire*”⁵ – en l’occurrence faire apparaître les personnages féminins plus tôt. Après tout, le livret de *L’Enlèvement* lui avait bien valu un an d’attente pour toutes les transformations qu’il avait demandées à son auteur Stephanie. Il ferraille donc encore à proposer des aménagements jusqu’au 24 décembre puis lâche prise : l’interface assurée par Leopold Mozart n’était pas toujours objective et cette histoire d’oie en nouveau cheval de Troie trop indigente. Outre ces beaux numéros, elle aura eu néanmoins l’intérêt de le faire renouer avec le style *buffa* qu’il n’avait pas pratiqué de manière continue depuis sa *Finta giardiniera* de 1774. Entretemps, il s’attelle au *Serviteur des deux maîtres* de Goldoni, dans une traduction allemande, avec la ferme intention de défendre à nouveau le genre du *Singspiel* : “*Chaque nation a son opéra, pourquoi n’en aurions-nous pas nous autres Allemands*”⁶. Mais l’opéra allemand n’a pas encore gagné sa place et Mozart abandonne également, d’autant que *La notte critica* de Goldoni, dont Gassmann a tiré un Singspiel, vient de tomber en trois représentations.

Alors la quête continue. Il fait demander par son père des livrets italiens au Kapellmeister de Salzbourg, Luigi Gatti ; il réclame sa partition de *Thamos, roi d’Égypte*, musique de scène sous forme de passages symphoniques, mélodrames, chœurs et solo de basse, composée pour un drame de Gebler en 1773 et retravaillée en 1776 et 1779. Et il se désole de n’en pouvoir rien faire : “*La pièce est reléguée ici parmi les œuvres discréditées. Il faudrait que ce fût pour la musique seule qu’on la redonnât*”⁷. L’expérience a été riche, en effet, la liberté et l’inspiration données par le genre théâtral lui ont insufflé une originalité expressive qu’il ne s’était pas encore autorisée : pour prolonger l’intensité dramatique de chaque acte, il n’a pas hésité à recourir au vigoureux style *Sturm und Drang* / *Tempête et assaut*, expression volcanique des sentiments mise au jour en littérature, dont on entend dans *Thamos* la transcription musicale exacerbée. Le Grand Prêtre (basse) chante un lugubre et solennel arioso⁸ préfigurant les rôles du Commandeur puis de Sarastro, comme la partie de basse du *Tuba mirum* du *Requiem*. Le lien se fait immanquablement avec les figures surnaturelles comme celle de Zoroastro / Zoroastre dans *Orlando* de Haendel et, par analogie, parodiques et toutes puissantes comme celle d’Aristone dans *La grotta di Trofonio* de Salieri (1785) ou d’Alfonso vainqueur : “*Co-sì fan tut-te !*”

4 Despina l’évoque dans *Così fan tutte* en 1790 lorsqu’elle dit “*Trailer l’amour en bagatelle*”, référence aux fameux jardins dans lesquels on se cache pour retrouver son amant ou sa maîtresse – d’où le double-entendre associé au vocabulaire des jardins.

5 Lettre du 6 décembre 1783.

6 Lettre du 5 février 1783.

7 Lettre du 15 février 1783.

8 Il est ici chanté dans la transcription latine que Mozart en fit pour donner une seconde vie à sa partition *Ne pulvis et cinis*.

L'espoir d'avoir trouvé le livret idéal l'illusionne une fois encore avec *Lo sposo deluso, ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* / *Le Mari déçu ou La Rivalité de trois femmes pour un seul amant* d'un poète inconnu qui avait déjà valu *Le donne rivali* de Cimarosa en 1780. Mozart compose un fragment d'une vingtaine de minutes qu'il prévoit d'attribuer aux membres de la troupe italienne en ajustant les *arie* "sur mesure", selon sa vieille expression, aux capacités et spécificités vocales de chacun.

Der Schauspieldirektor est la dernière expérience à laquelle il se résout, sur un livret sans ressort dramatique puisqu'il s'agit de faire défiler l'un après l'autre des chanteurs venus auditionner. Le texte en allemand écrit par Stephanie fait écho à *L'impresario in angustie* de Cimarosa de ce même début d'année 1786. Les *arie* y sont somptueuses mais ne sauraient compenser l'absence d'une véritable intrigue. Mozart doit donc encore et toujours se contenter de composer des airs de concert pour ses amis ou des airs de remplacement à insérer dans les opéras de ses collègues qui ne manquent pas de succès mais ne le rassasient pas : "*L'opéra Il curioso indiscreto d'Anfossi a été créé avant-hier. La seule chose qui ait plu ce sont mes deux airs et le 2^e qui est un air de bravoure a dû être bissé*".

"Un des rôles devra être seria, l'autre mezzo carattere, le troisième complètement buffa"

En avançant dans la décennie, toutefois, les livrets de poètes comme Casti, Bertati ou Da Ponte proposent des intrigues de plus en plus charpentées et des personnages de plus en plus consistants, appelant une mise en musique et une vocalité d'*opera seria* pour exprimer la force de leurs sentiments. Ainsi, Mozart assiste le 23 août 1784 à la représentation d'*Il re Teodoro in Venezia* de Casti et Paisiello, d'après le chapitre sur les altesses déchues du *Candide* de Voltaire. En novembre 1785, il est sollicité pour composer le trio "Mandina amabile" et le quatuor "Dite almeno" insérés dans *La villanella rapita* de Bertati et Bianchi. La dimension sociale des *Noces* et de *Don Giovanni* y est déjà présente : les personnages luttent contre le harcèlement sexuel relevant du droit de cuissage des aristocrates sur leurs domestiques.

La collaboration maintes fois retardée⁹ avec Da Ponte s'avère donc décisive et apporte enfin à Mozart les livrets de l'intensité qu'il attendait : ceux qui lui permettent d'ajuster le rythme dramatique *buffa* à la profondeur d'expression et la vocalité du *seria*. Et si le *Don Giovanni tenorio* de Bertati et Gazzaniga, donné au début de l'année 1787, est encore une farce dont les auteurs se sentent obligés de la faire précéder d'un acte parlé¹¹ durant lequel un directeur de théâtre en faillite se résout à monter cette vieille histoire invraisemblable du convive de pierre, celui de Da Ponte et Mozart, quelques mois plus tard à Prague, prend à revers toutes les conventions : nul besoin d'introduire le sujet pour regarder la mort en face et mettre en scène des personnages animés par leurs émotions qui suscitent l'identification. Et quand la situation politique devient trop houleuse en France et que chanter la révolte et la liberté risquerait de mettre le feu aux poudres dans d'autres pays d'Europe, la thématique de l'école des amants de *Così fan tutte* permet d'éviter la politique pour partager la simple humanité. La complicité des deux compères est si bien huilée qu'ils tiennent en haleine par le seul jeu des sentiments alors que le sujet est totalement éculé¹². Mais les idées, fondamentales pour Mozart, d'un cheminement jusqu'à l'acceptation des failles et de l'accès au pardon suffisent à faire courir sa plume empathique. Au-delà de cette musique sublime, la cause des femmes y aura été prise et ce n'est pas le moindre des messages mozartiens.

FLORENCE BADOL-BERTRAND

Scène 1. La folle giornata / La folle journée

Dans le château du comte

Le valet du comte se marie avec la camériste de la comtesse ! L'annonce des noces prochaines provoque une grande agitation au château. Cette nouvelle met à nu les relations humaines et incite les cœurs à se dévoiler. C'est ainsi que l'on voit tour à tour le comte courtiser la future mariée, un vieux barbon désabusé promettre un éphémère bonheur aux jeunes amants, la comtesse rêver à ses amours perdues... Après quelques crises de jalousie, cette folle journée s'achèvera par de tendres serments de fidélité.

Scène 2. Il dissoluto punito / Le débauché puni

Quelque part en Espagne

Une tempête rugissante et prémonitrice laisse bientôt place à l'annonce joyeuse d'une double noce. Au sein de cette assemblée, seuls un jeune libertin et son serviteur ne semblent pas se réjouir. Une fois les festivités terminées, les pulsions enfouies surgissent. La présence mystérieuse du libertin plonge les convives dans un profond désarroi. Femme délaissée, femme conquise, fiancé malheureux, tous cherchent à se venger et à se soustraire de son pouvoir magnétique. À leur tentative de justice terrestre répondront bien vite la sentence divine et la condamnation du débauché.

Scène 3. La scuola degli amanti / L'école des amants

La scène se passe à Naples

Un vieux philosophe propose un pari à deux soldats pour éprouver la fidélité de leurs fiancées. Après un départ feint et de vraies larmes, les soldats reviennent déguisés afin d'épier les jeunes femmes. Avant que les masques ne tombent, le jeu de dupes emportera nos couples dans un vertige amoureux étourdissant dont ils ne sortiront pas indemnes.

⁹ Lettre du 2 juillet 1783.

¹⁰ "Il a en ce moment, pour la correction des ouvrages, un travail fou au théâtre. Il doit par obligation écrire un tout nouveau livret pour Salieri... et puis il m'a promis d'en faire un nouveau pour moi. Mais qui sait au fond s'il pourra tenir parole ? Et je voudrais tant me montrer aussi dans un opéra italien." Lettre du 7 mai 1783.

¹¹ À l'instar du *Don Giovanni Tenorio* de Goldoni.

¹² Pour ne citer que les opéras de Haydn sur le sujet : *Le pescatrici*, 1769-70, *L'infedeltà delusa*, 1773, *La vera costanza*, 1778-79, *La fedeltà premiata*, 1780-81.

INTERVIEW WITH RAPHAËL PICHON

For this second disc devoted to Mozart, what motivated you to concentrate mainly on the compositions of the years 1782-1786?

Ever since Pygmalion was formed, one of our founding principles has been to explore the ‘nooks and crannies’ of the output of the great composers as thoroughly as possible and to (re)discover a multitude of hidden or little-known masterpieces. This constant credo of ours is an ideal way of preparing ourselves for tackling the large-scale works by giving us a keener insight into their origins. That was the case with Bach and then Rameau, and the same principle is now guiding me for Mozart, since our first disc devoted to the Weber sisters and a number of concerts of sacred or orchestral works. Before we embark on the great adventure of the Da Ponte/Mozart trilogy (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), various facets of the composer still remain to be explored, including the extraordinary laboratory constituted by the period 1782-1786, just before the trilogy. This is a period of fundamental importance, because it opened a new era in Mozart's existence: he was now in search of liberty in both his private and his artistic life. He had finally broken free from the authority of his father and the Prince-Archbishop of Salzburg, Colloredo, and gradually identified himself with the spirit of the age, the Enlightenment: he gained entry to the various philosophical and artistic circles of Vienna, joined the Masonic Lodge ‘Zur Wohltätigkeit’ in 1784 and sought to embrace the great causes of his time such as the improvement of the condition of the weakest citizens, the denunciation of privileges, the readjustment of relations between men and women, the need for enlightened government, and so on. From *Die Entführung aus dem Serail* onwards, Mozart succeeded in inventing new forms capable of making Enlightenment ideals perceptible on stage while pursuing his search for a librettist who could enable these new ideas to flower.

How did Mozart manage to establish new dramatic forms in this period?

These years constitute a real dramatic and musical laboratory. Mozart said he had looked through more than a hundred librettos to find the one best suited to expressing the myriad aspects of human behaviour. As a consummate man of the theatre, he acquired a keen awareness of how drama works and how the micro-society of a stage set should be organised. Punctilious and demanding in his relations with his librettists – the correspondence of more than thirty letters with the poet Varesco during the gestation of *Idomeneo* in 1781 is particularly piquant in this respect –, Mozart no longer seemed willing to compromise. The new operatic project with Varesco, *L'oca del Cairo* in 1783, remained unfinished, as did *Der Diener zweier Herren*, *Lo sposo deluso* and *Il regno delle Amazzoni* with other authors. Despite these failures, though, Mozart was not absent from the Viennese scene, since he composed a substantial body of concert arias intended for insertion in the operas of his contemporaries; these allowed singers to show off their skills and managements to offer new numbers for revivals. This fabulous corpus enables us to follow in detail Mozart's stylistic evolution and the gradual affirmation of his genius. In my opinion, it was through writing them that he developed his ultimate compositional trademark: the use of the orchestra as a ‘character’ in its own right that takes charge of and reveals the complex psychology of the protagonists, one that is capable of moving us in ways that words alone cannot. In our recording, these operatic essays and concert arias are complemented by much more intimate and less ambitious forms, which I think nevertheless also reflect an urge to ‘make theatre’. All the canons and nocturnes Mozart wrote during this period transcend the straightforward stylistic exercise to create an atmosphere of incredible beauty. They often reflect deep friendships and were sometimes written as a simple farewell gift to people close to the composer or as a souvenir of an evening spent with friends.

You've organised all this musical material into three tableaux, like the three acts of some immense *dramma giocoso*. What criteria did you adopt as guidelines for this?

When I started exploring the compositions of this period – concert arias, nocturnes, canons, unfinished operas – I discovered that many of them suggested characters or situations in the Da Ponte/Mozart trilogy. The idea soon emerged of recreating each part of this trilogy in miniature, like musical aperitifs, as it were. In order to keep our freedom of tone, we used the *ossia* (alternative titles) of each of the works in the trilogy – which allowed us to take a step back from the original model. Thus, *Le nozze di Figaro* becomes *La folle giornata* (The crazy day), *Don Giovanni* assumes the moralising title *Il dissoluto punito* (The debauchee punished) and the proverbial phrase *Così fan tutte* is clarified by *La scuola degli amanti* (The school for lovers). These subtitles allow us consciously or unconsciously to link our three tableaux to the operas of the trilogy while retaining great flexibility in the structure of the scenes. However, we aren't indulging in pastiche here. We didn't try to find exact equivalents for the dramatic situations of the original plots, but rather to evoke a certain flavour, an atmosphere that recalls (or rather anticipates) the later operas – guided in our endeavours by the idea of demonstrating how Mozart constructed, looked for and found himself as an artist in these marvellous pieces.

How did you manage to ‘make theatre’ in the recording itself?

I always reject the idea that a studio album – which is a rare and exceptional object nowadays, especially one with such large forces – should be no more than a compilation of arias from the repertory. To avoid falling into that trap, one possible solution may be to tell a story by presenting a structured programme, animated by a tension that must be palpable from beginning to end of the recording. So that meant each tableau had to stand up in its own right, with its own *coups de théâtre* and its contrasts. The diversity of the characters involved makes for a richness of language and a cohabitation between the different genres (*buffa/seria*) and the different forms: solo arias rub shoulders with duets, instrumental pieces, ensembles, canons and nocturnes.

You have six singers to play all these characters: what place do they have in this ‘masquerade’?

We kept to the vocal typologies most common in this genre of work: a light soprano (Sabine Devieille), a lyric soprano (Siobhan Stagg), a light mezzo (Serena Malfi), a *tenore di grazia* (Linard Vrielink), a lyric baritone (John Chest) and a *buffo* bass (Nahuel di Piero). Our intention was for each singer to play one or more characters and for them to form together a genuine troupe, rich and colourful. So some of the singers switch from maid to countess, from effervescent teenager to accomplished woman, or from servant to master!

We know you think it's important to bring the unfinished works of this period back to life. What is the proportion of arrangements, orchestrations or completions in what we'll hear?

For two numbers in our first scene (I.2, I.3), we had to modify the vocal range in order to meet the needs of our troupe of singers. What's more, the musical material of the unfinished works we've been talking about was limited and incomplete. For most of the pieces, we possess an absolutely finished voice part, a bass line, a melodic outline shifting between the first violin part and a few solo wind instruments, and some indications of orchestration. From these elements, it was necessary to create a whole, without betraying what we have, and to get as close as possible to Mozart's style at that time. With that in mind, we called on two highly talented musicians, the composer Vincent Manac'h, a close associate of Pygmalion for many years now, and Pierre-Henri Dutron, who is well known for the gigantic amount of work he has done on Mozart's orchestration. We were able to exchange and experiment and to correct things in dialogue with the instrumentalists themselves, in order to find the most satisfying and exciting realisations. This fascinating process was also a radical means of immersing ourselves bodily in the very material of the Mozartian orchestra in order to try to gain a more concrete understanding of its workings. While Mozart's orchestration ultimately seems so straightforward, fluent and natural to us, it was obviously a huge challenge to try to recreate its natural momentum! The result of the titanic work of Pierre-Henri and Vincent offers great coherence and an infinite poetry.

In addition to works by Mozart, you have included three excerpts from operas by composers who lived in Vienna at the same time.

It seemed important to me to show that the masterpieces of the trilogy are in line with the spirit of the age, the ‘Zeitgeist’. Progressive ideas and new musical forms were already present in the major works of Mozart's contemporaries. When he went to hear the operas of his colleagues, he was fiercely critical, as we can read in his letters. However, three works seem to have found favour with him and even received expressions of admiration. It so happens that these works are closely related to the themes that were to be developed in the trilogy to come. Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* made a genuine impact on Mozart when he discovered the nimble, whirlwind rhythm of its libretto, based on Beaumarchais. Our chosen excerpt is the serenade of Count Almaviva (disguised as Lindoro) – its proto-*bel canto* writing is a marvel of sensuality and charm, thanks to the use of the mandolin. Salieri's *La scuola de' gelosi*, the libretto of which was revised by Da Ponte for its Viennese revival, already possesses the main dramaturgical features of *Così*. The disguise scene coupled with the chorus of lunatics particularly interested me for its *buffo* aspect and its game of musical hide-and-seek. Finally, the wedding theme (heard on this disc) from *Una cosa rara* by Martín y Soler, one of the first Don Juan operas of the Enlightenment period, is explicitly quoted by Mozart in the final banquet of *Don Giovanni*.

We have added these key numbers to our three tableaux as a nod to the spirit of the *dramma giocoso* that ran through musical Vienna in the 1780s. By steering a free path through mistaken identities, disguises, fool's games, amorous ardours and histrionics, we have tried to shed light on the premonitory aspect of all this incredible musical and dramatic material.

Translation: Charles Johnston

'LIBERTÀ!': OPERA BUFFA¹³, A VELVET REVOLUTION

What a fabulous decade for *opera buffa* were the ten years of Joseph II's personal reign! Freed from his mother's yoke in 1780, the heir to the throne finally had carte blanche to implement the many social reforms that were close to his heart and earned him his popularity. His liberal ideas led to the virtual disappearance of torture and the free circulation of political satire, which probably helped Austria to sail almost serenely through the period of the French Revolution. A passionate opera-lover, he allowed the most controversial subjects to be tackled in this form, and although he banned performances of Beaumarchais's *Le Mariage de Figaro* in German translation, he permitted an operatic adaptation of it, without having anyone verify the claim of Lorenzo Da Ponte, the librettist, that he had removed all its subversive aspects. Could he really have been naïve enough not to understand that a maidservant disguising herself as her mistress – and vice versa – and the interchangeable vocalities of the Count and Figaro are just as suggestive as Figaro's famous speech, 'You took the trouble to be born and nothing more'?

The latest fad in Vienna

To promote the genre, Joseph II recruited an Italian troupe, which gave its first production, a revival of Salieri's *La scuola de' gelosi* (libretto by Mazzola, revised by Da Ponte), on 2 April 1783. The *basso buffo* Benucci, later to sing Figaro, was one of its most admired members, alongside Nancy Storace and Michael O'Kelly – genuine stars who electrified the audience with both their vocal qualities and their stage presence.

The banquet organised by Don Giovanni at the end of Mozart's opera (1787) gives an insight into this pervasive fashion for Italian opera: to honour his guest – the statue of the Commendatore – he has engaged a *Harmoniemusik*. The function of this wind ensemble was to play the hits of the moment at social events. Mozart and Da Ponte here show it on stage in this role:

DON GIOVANNI: Since I am spending my money, I want to enjoy myself. Play, dear friends!

*The musicians start playing a passage from Una cosa rara.*¹⁴

LEPORELLO: Splendid, *Cosa rara*!

DON GIOVANNI: How do you like this fine concert?

LEPORELLO: It befits your position!

*The musicians start playing a number from Fra i due litiganti il terzo gode.*¹⁵

And long live *I litiganti*!

The musicians start playing 'Non più andrai' from Le nozze di Figaro.

I know that one too well!

Since its initial Neapolitan manifestations in the works of such composers as Leo, Vinci, Pergolesi, Latilla and Piccinni, *opera buffa* had gained its autonomy and no longer served as a mere intermezzo to be played in front of the curtain during the scene changes of an *opera seria*. Its archetypes from the *commedia dell'arte*, such as Pantalone (the caricature of the old fogey, the sham intellectual and the wealthy bourgeois), are always present under such names as Uberto, Buonafede, Geronimo, Bartolo or the Podestà, while the soubrette characters are called Serpina, Serpetta, Zerbinetta, Zerlina and so on.

The audience of the 1780s therefore expected a plot that depicted the victory of youthful true love over all the compromises planned by the older generations in authority, whose schemes are frustrated in the course of the opera. Such works feature stock musico-dramatic moments such as the serenade accompanied by mandolin or guitar, or by violin pizzicati imitating those instruments, as in 'Saper bramate' from Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* (1782) and Don Giovanni's 'Deh vieni alla finestra', numbers that could be excerpted from the opera to be sung at home or under the window of one's beloved.

The act finales, as developed by Goldoni since the middle of the century in the librettos of his *drammi giocosi*, teem with misunderstandings and bring together the entire cast, which unexpectedly accumulates on stage. Examples are the first-act finales of *L'oca del Cairo* ('Su via putti, presto'), *La scuola de' gelosi* ('Son le donne sopraffine') and *Una cosa rara* ('O quanto un sì bel giubilo') – moments that create contrasts of tempo, key and vocal scoring in a fast-flowing style of tremendous energy.

Complicity with the audience is also frequent, through use of the (literal) 'double-entendre', usually in a libertine sense. A whole panoply of musical 'double meanings' grew up, as with the use of the horns: in the first scene of *Le nozze di Figaro*, for example, when Figaro and Susanna measure their bedroom in order to position their bed, the bell rung by the Countess is imitated by the 'ding-ding' of the flutes but that rung by the Count, who will take advantage of Susanna by sending Figaro 'three miles away', is represented by the 'dong-dong' of horns, symbolising cuckold's horns and infidelity. Hence the lively and pleasant aria for *buffo* bass, 'Männer suchen stets zu naschen', makes prominent use of the latter instruments in the version completed here by Pierre-Henri Dutron, with the aim of recreating this knowing complicity with the audience.

'I have gone through at least 100 librettos – perhaps more'

It was in this stimulating and promising context that Mozart, who had just had a tremendous success in 1782 with his singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, sought to find a new libretto by hook or by crook: 'I have gone through at least 100 librettos – perhaps more – but I found almost nothing acceptable', he wrote to his father on 7 May 1783.

He even suggested Leopold should solicit a proposal from Abate Varesco in Salzburg, the author of the libretto of *Idomeneo*, whom he had given a rough ride during their previous collaboration, going so far as to correct the text himself: '[He] could write me a new libretto for seven characters . . . The most essential thing is that . . . the story should be really *comic*. And if possible, he ought to introduce *two equally good female roles*. One of these should be *seria* and the other *mezzo carattere* . . . The third character, however, may be entirely *buffa*, as may all the male roles if necessary.' More or less respecting these specifications, which foreshadow the vocal and dramatic balance of the great masterpieces with Da Ponte, Varesco produced the text of *L'oca del Cairo* (The goose of Cairo). Mozart tried his best to enthuse over it, completing seven of the ten numbers for the first act: 'I am entirely satisfied with the *buffa* aria, the quartet and the finale. That is why I would be sorry to have written this music to no avail if what is indispensably necessary doesn't happen'¹⁶ – by which he meant making the female characters appear earlier. After all, the numerous revisions he had asked Gottlieb Stephanie to undertake on the libretto of *Die Entführung* had resulted in his having to wait a year for the finished piece. So he continued to cross swords with Varesco over his suggested adjustments until 24 December, and then gave up: Leopold Mozart was not always an objective intermediary, and this story of a goose representing a new Trojan horse was too poor. Nevertheless, in addition to the fine numbers he produced for it, the project was significant in that it brought him back into contact with the *buffo* style, which he had not practised continuously since *La finta giardiniera* in 1774.

In the meantime, he was working on Goldoni's *Il servitore dei due padroni* (The servant of two masters) in a German translation, with the firm intention of championing the singspiel genre once again: 'Every nation has its own opera – why shouldn't we Germans have one as well?'¹⁷ But German opera had not yet won its spurs, and Mozart abandoned this project too, especially as a singspiel version by Gassmann of Goldoni's *La notte critica* had just been taken off after only three performances.

So the quest continued. He had his father request Italian librettos from the Salzburg Kapellmeister, Luigi Gatti; he asked for his score of *Thamos, König in Ägypten* (Thamos, King of Egypt), incidental music in the form of orchestral movements, melodramas, choruses and bass solos that he had composed in 1773 for a drama by Gebler and revised in 1776 and 1779. And he regretted that he was unable to do anything with it: ' . . . this piece . . . is now among the rejected works that are no longer performed [in Vienna]. For the sake of the music alone it might be given again, but that is not likely.'¹⁸ *Thamos* had been an enriching experience for him, since the freedom and inspiration afforded by working for the spoken theatre had inspired him to an expressive originality that he had not allowed himself hitherto: to prolong the dramatic intensity of each act, he did not hesitate to resort to the vigorous style of the *Sturm und Drang*, a volcanic expression of emotion that had emerged in contemporary literature, and of which we can hear a heightened musical equivalent in *Thamos*. The High Priest (bass) sings a gloomy, solemn arioso¹⁹ prefiguring the roles of the Commendatore and later Sarastro, and indeed the bass solo in the 'Tuba mirum' of the Requiem. One inevitably thinks here of supernatural figures such as Zoroastro in Handel's *Orlando* and, by analogy, of omnipotent parodic versions of the type like Aristone in Salieri's *La grotta di Trofonio* (1785) or Don Alfonso in his victorious cry of 'Co-sì fan tut-te!'

¹³ This was the term used by composers, and in particular by Mozart for *Don Giovanni* and *Così fan tutte*, whereas he called *Le nozze di Figaro* a *commedia per musica*. Librettists tended to use the term *dramma giocoso*.

¹⁴ *Dramma giocoso* by Vicente Martín y Soler, libretto by Da Ponte.

¹⁵ *Dramma giocoso* by Giuseppe Sarti, libretto by Lorenzi after Goldoni.

¹⁶ Letter of 6 December 1783.

¹⁷ Letter of 5 February 1783.

¹⁸ Letter of 15 February 1783.

¹⁹ It is sung here in the version with Latin words, *Ne pulvis et cinis*, which Mozart made to give his score a new lease of life.

His hopes of finding the ideal libretto were once again dashed with *Lo sposo deluso, ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* (The disappointed husband, or The rivalry of three women for a single lover) by an unknown poet, a story which had already spawned Cimarosa's *Le donne rivali* in 1780. Mozart composed a twenty-minute fragment that he planned to assign to the members of the Italian troupe, 'tailoring' the arias, to use an old expression of his, to the vocal abilities and specificities of each of them.

Der Schauspieldirektor was the last experiment he determined to undertake – on a libretto devoid of any dramatic mainspring, since the plot merely allowed singers coming to audition for the impresario of the title to show their paces one after the other. The German text, written by Stephanie, echoes Cimarosa's *L'impresario in angustie*, also written early in 1786. The arias are sumptuous but cannot make up for the absence of any genuine action. Mozart must therefore continue to content himself with composing concert arias for his friends or replacement arias to be inserted into the operas of his colleagues. Such pieces did not lack for success but did not satisfy him: 'Anfossi's opera *Il curioso indiscreto* . . . was premiered . . . the day before yesterday. Nothing in it was found pleasing except my two arias, and the second, which is an *aria di bravura*, had to be repeated.'²⁰

'One of the roles must be *seria*, the other *mezzo carattere*, the third entirely *buffa*'

As the decade advanced, however, librettos by poets such as Casti, Bertati or Da Ponte offered increasingly structured plots and increasingly consistent characters, calling for musical settings and vocal writing in the style of *opera seria* to express the force of their sentiments. Hence, on 23 August 1784, Mozart attended a performance of *Il re Teodoro in Venezia* by Casti and Paisiello, based on the chapter on the deposed royal highnesses in Voltaire's *Candide*. In November 1785 he was asked to compose the trio 'Mandina amabile' and the quartet 'Dite almeno' for insertion in *La villanella rapita* (The kidnapped peasant girl) by Bertati and Bianchi. The social dimension of *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni* is already present here: the characters resist the sexual harassment inherent in the feudal lord's *ius primae noctis* over his female servants.

The much-delayed collaboration with Da Ponte²¹ was therefore of decisive importance and finally provided Mozart with librettos of the intensity he had been waiting for: texts that would allow him to adjust the dramatic rhythm of *opera buffa* to the depth of expression and the vocal quality of *opera seria*. And while the *Don Giovanni Tenorio* (Don Juan the seducer) of Bertati and Gazzaniga, performed early in 1787, is still a farce, whose authors felt obliged to precede it with an act of spoken theatre²² during which a bankrupt theatre manager resolves to put on this unlikely old story of the stone guest, the version of Da Ponte and Mozart, premiered a few months later in Prague, abolishes all such conventions: there is no need to introduce the subject in order to look death in the face and depict characters driven by their emotions and who encourage us to identify with them. And when the political situation in France became too turbulent, and singing of revolt and freedom would have risked fanning the flames in other European countries, the theme of the school for lovers in *Così fan tutte* made it possible to avoid politics and share in simple humanity. The complicity of the two partners is so well oiled by this time that they keep us on tenterhooks through the sheer play on sentiments, even though the subject is totally hackneyed.²³ But the idea, fundamental for Mozart, of a progression to the point where one can accept the faults of others and attain forgiveness is enough to make his empathic pen flow freely. Over and above the sublime music, the cause of women had been taken up, and this is not the least of Mozart's messages.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Translation: Charles Johnston

Scene 1. *La folle giornata* / The crazy day

The scene is set in the castle of the count

The Count's valet is to marry the Countess's chambermaid! The announcement of the impending wedding causes a great stir in the castle. This news lays bare the human relationships between the protagonists and encourages hearts to reveal themselves. Thus we see in turn the Count wooing the bride-to-be, a disillusioned old fogey promising the young lovers their happiness will be ephemeral, the countess dreaming of her lost love . . . After a few fits of jealousy, the 'crazy day' ends with tender vows of fidelity.

Scene 2. *Il dissoluto punito* / The debauchee punished

The scene is set somewhere in Spain

A premonitory howling storm soon makes way for the joyful announcement of a double wedding. In this assembly, only a young libertine and his servant appear not to rejoice. Once the festivities are over, buried instincts emerge. The mysterious presence of the libertine plunges the guests into profound disarray. A woman abandoned, a woman seduced, an unhappy fiancé, all seek revenge and attempt to escape from his magnetic power. Their attempt at earthly justice is soon answered by a divine sentence and the condemnation of the debauchee.

Scene 3. *La scuola degli amanti* / The school for lovers

The scene is set in Naples

An old philosopher proposes a wager to two soldiers to test the fidelity of their fiancées. After a feigned departure and genuine tears, the soldiers return in disguise to spy on the young women. Before the masks are removed, this fool's game will lead the couples into a dizzying spiral of love from which they will not emerge unscathed.

Translation: Charles Johnston

²⁰ Letter of 2 July 1783.

²¹ 'He is incredibly busy revising pieces in the theatre. He is obliged to write a completely new libretto for Salieri . . . Then he has promised to do a new one for me. But who knows whether he will keep his word? . . . And I would so much like to show here what I can do in an Italian opera.' – Letter of 5 May 1783.

²² Thus recalling Goldoni's *Don Giovanni Tenorio*.

²³ To mention only the Haydn operas treating a similar subject: *Le pescatrici* (1769-70), *L'infedeltà delusa* (1773), *La vera costanza*, (1778-79), *La fedeltà premiata* (1780-81).

INTERVIEW MIT RAPHAËL PICHON

Was hat Sie bei dieser zweiten, Mozart gewidmeten Aufnahme motiviert, sich hauptsächlich auf Kompositionen der Jahre 1782 bis 1786 zu konzentrieren?

Seit den Anfängen des Ensembles Pygmalion gehört zu unseren grundlegenden Prinzipien stets auch die Absicht, so umfassend wie möglich die verschiedenen „Gänge“ des Repertoires von bedeutenden Komponisten zu ergründen, um darin verborgene oder verkannte Meisterwerke (wieder) zu entdecken. Dieses *credo* ist unser ständiger Begleiter und eine ideale Vorbereitung auf die Arbeit mit den großen Werken, indem es uns ein vertieftes Wissen über deren Ursprünge verschafft. Das galt für Bach und dann für Rameau, und nun leitet mich dieses Prinzip bei meiner erneuten Beschäftigung mit Mozart, die sich an eine den Weber-Schwestern gewidmete CD und vielen Konzerten mit Sakralwerken und Orchestermusik anschließt. Bevor wir uns in das große Abenteuer der Trilogie (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) stürzen, möchten wir uns einigen Facetten von Mozarts Musik insbesondere aus der Zeit von 1782 bis 1786 widmen, die diesen drei Werken vorausging und in der Mozart sich sehr experimentierfreudig zeigt. Dieser Zeitabschnitt ist von fundamentaler Bedeutung, denn er stellt eine neue Phase im Leben des Komponisten dar, in der er sowohl in seinem Privatleben als auch in seinem Schaffen nach mehr Freiheit strebte. In der Tat gelang es ihm, sich von der Bevormundung durch seinen Vater und den Salzburger Fürsterzbischof Colloredo zu befreien und sich den Geist jener Zeit der Aufklärung anzueignen. So trat er in Wien verschiedenen philosophischen und künstlerischen Zirkeln bei, wurde 1784 Mitglied der Freimaurerloge *Zur Wohltätigkeit* und suchte sich in den damals aktuellen und diskutierten Problembereichen einzusetzen: Es ging um die Situation der Schwächsten in der Gesellschaft, umstrittene Privilegien, das Bestreben nach einem Ausgleich des Verhältnisses von Mann und Frau, die Notwendigkeit eines vom Geist der Aufklärung geleiteten Herrschertums usw. Nach der *Entführung aus dem Serail* gelang es Mozart immer wieder, neue Formen zu finden, die geeignet waren, die Ideen der Aufklärung auf der Bühne umzusetzen, und er war auch stets auf der Suche nach dem Librettisten, der zu der Verbreitung der neuen Gedankenwelt beitragen konnte.

Wie gelang es Mozart, neue Formen für die Bühne zu schaffen?

In dieser Zeit der dramaturgischen und musikalischen Experimente soll Mozart nach eigener Aussage über hundert Libretti verschlungen haben, bevor er den Text fand, der ihm am meisten geeignet schien, den vielfältigen menschlichen Manifestationen beizukommen. Er war ein perfekter Theatermann und hatte mithin ein überaus feines Gespür für szenische Abläufe und die richtige Art, das kleine Abbild der großen Gesellschaft auf der Bühne darzustellen. Mozart war nicht mehr zu Kompromissen bereit und zeigte sich gegenüber seinen Librettisten pingelig und anspruchsvoll: Die mehr als dreißig Briefe umfassende Korrespondenz mit dem Dichter Varesco zu *Idomeneo* im Jahr 1781 ist in dieser Hinsicht ein großes Lesevergnügen. Ein weiteres gemeinsames Opernprojekt mit Varesco, *L'oca del Cairo* (1783), blieb unvollendet, und es zerschlugen sich auch Pläne mit anderen Autoren: *Der Diener zweier Herren*, *Lo sposo deluso*, *Il regno delle amazzoni*. Das bedeutet jedoch nicht, dass Mozart den Wiener Bühnen fernblieb, komponierte er doch eine Vielzahl von Konzertarien, die dafür gedacht waren, in die Opern seiner zeitgenössischen Kollegen eingefügt zu werden. Sie boten den Sängern die Gelegenheit zu einer virtuellen Darbietung und eigneten sich als neue Gesangsnummern für die Wiederaufnahmen.

Es ist uns gerade in diesem glanzvollen Bereich möglich, die stilistische Entwicklung Mozarts und die künstlerische Festigung seines Genies aus nächster Nähe zu verfolgen. Es ist meines Erachtens diese Art von Stilübung, durch die der Komponist zu seiner endgültigen Handschrift fand: Man könnte sagen, dass er nunmehr die Figuren „inszeniert“, indem er die komplexe Psychologie der verschiedenen Protagonisten bestimmt und enthüllt und dadurch über den gesungenen Text hinaus zu rühren vermag.

Zu diesen Versuchsstücken im Bereich der Oper und zu den Konzertarien gesellen sich in dieser Aufnahme sehr viel kleinere und weniger ambitionierte Formen, von denen ich jedoch glaube, dass mit ihnen ebenfalls die Absicht verfolgt wurde, „in Szene zu setzen“. Die Kanons und Nachtmusiken, die Mozart in jener Zeit schrieb, sind weit davon entfernt, bloße „Übungen“ zu sein, er schaffte damit vielmehr jedes Mal eine bestimmte Stimmung von ganz neuer Ästhetik. Sie sind manchmal auch Ausdruck tiefer Freundschaft, wenn sie einfach als Abschiedsgeschenk für einen nahestehenden Menschen oder zur Erinnerung an einen Abend im Freundeskreis komponiert wurden.

Sie haben diesen ganzen Stoff in drei Bildern angeordnet, entsprechend den drei Akten eines ausladenden Dramma giocosco. Wie haben Sie Ihre Wahl getroffen?

Während meiner Beschäftigung mit den Werken der genannten Epoche – Konzertarien, Nachtmusiken, Kanons, unvollendete Opern – habe ich festgestellt, dass viele Passagen an Figuren oder Situationen erinnern, wie sie in der Trilogie Da Ponte/Mozart vorkommen. So drängte sich rasch die Idee auf, die Teile der Trilogie jeweils in Miniaturform neu zu gestalten, in der Art von musikalischen „Apéros“. Um unsere Freiheit im Ausdruck bewahren zu können, haben wir uns bei jedem der drei Werke der *ossia* (Untertitel) bedient – was uns erlaubte, zu den Originalen ein wenig Abstand zu gewinnen. So werden *Le nozze di Figaro* zu *La folle giornata* (*Der tolle Tag*), *Don Giovanni* bekommt den moralisch gefärbten Titel *Il dissoluto punito* (*Der bestrafte Wüstling*), und das Sprichwort *Così fan tutte* erfährt seine Umsetzung mit dem Titel *La scuola degli amanti* (*Die Schule der Liebenden*). Mit diesen Untertiteln können wir – und das geschieht mehr oder weniger bewusst – eine Verbindung zwischen unseren drei Bildern und den Opern der Trilogie schaffen, wobei wir gleichzeitig eine große Freiheit bei der Strukturierung der Szenen haben. Es handelt sich bei dieser Spielerei, auf die wir uns eingelassen haben, übrigens nicht um ein Pasticcio. Wir haben nicht versucht, die genaue szenische Situation der ursprünglichen Handlung wieder herzustellen, sondern es ging uns darum, eine bestimmte Anmutung und eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, die an diese Opern denken lassen (oder sie vorwegnehmen); und bei diesem Unternehmen leitete uns auch die Idee aufzuzeigen, in welchem Maße Mozarts Vorgehen sich in dieser wunderbaren Musik suchen und finden lässt.

Wie ist es Ihnen gelungen, im Rahmen dieser Einspielung eine szenische Komponente unterzubringen?

Ich wehre mich immer dagegen, dass eine Studioaufnahme – die heutzutage, insbesondere in großen Besetzungen, eine seltene Ausnahmeerscheinung ist – zu einer reinen Ansammlung von Repertoire-Arien wird. Eine der Möglichkeiten, diese Klippe zu umgehen, kann eine Programm sein, mit dem eine Geschichte erzählt wird, die durch die ganze Aufnahme hindurch für Spannung sorgt. Und dabei muss jede Szene ihre eigenen Wendungen und Gegensätzlichkeiten haben. Wenn dann auch noch unterschiedliche Figuren eingesetzt werden, kommt es zu einer großen sprachlichen Vielfalt und zu einer gewissen Gleichzeitigkeit der Genres (*buffa/seria*) und unterschiedlichen Formen: Auf Soloarien folgen Duette, Instrumentalstücke, Ensembles, Kanons und Nachtmusiken.

Sechs Sänger, um alle diese Partien zu verkörpern: Welchen Platz nehmen sie in diesem „Maskenspiel“ ein?

Wir haben die gängigen Stimmfächer der Gattung beibehalten: Ein leichter Sopran (Sabine Devieille), ein lyrischer Sopran (Siobhan Stagg), ein leichter Mezzosopran (Serena Malfi), ein Tenorbuffo (Linard Vrielink), ein lyrischer Bariton (John Chest) und ein Bassbuffo (Nahuel di Piero). Es war uns ein Anliegen, dass jeder Sänger eine oder auch mehrere Partien übernimmt und dass alle zusammen eine veritable Truppe bilden, die vielfältig und bunt ist. So kann es durchaus vorkommen, dass sich die Soubrette zur Gräfin wandelt, ein stürmischer Jugendlicher zur gesetzten Frau wird und ein Diener zum Gebieter!

Sie interessieren sich bekanntermaßen dafür, die unvollendeten Werke jener Epoche wiederzubeleben. Welche Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Bearbeitung, Instrumentierung oder Vervollständigung zu?

Bei zwei Stücken der ersten Szene (I.2, I.3) mussten wir die jeweilige Stimmlage den Gegebenheiten unseres Ensembles anpassen. Es hat sich auch gezeigt, dass das musikalische Material der genannten unvollendeten Werke sehr beschränkt und unvollständig ist. Von den meisten Stücken gibt es eine komplette Gesangspartie, eine Basslinie, einen Melodieverlauf, der sich zwischen der ersten Violine und einzelnen Bläsersoli bewegt, sowie einige Angaben zu der Orchestrierung. Auf Grundlage dieser Bruchstücke musste, ohne zu verfälschen, ein Ganzes hergestellt werden, das Mozarts Stil jener Zeit so nah wie möglich kommt. Zu diesem Zweck haben wir uns mit hochbegabten Musikern umgeben: dem Komponisten Vincent Manac'h, langjähriger Wegbereiter und Komplize von Pygmalion, und Pierre-Henri Dutron, der sich für seine äußerst aufwändige Beschäftigung mit der Instrumentierung von Mozart-Werken einen Namen gemacht hat. Wir haben uns mit den ausführenden Musikern ausgetauscht, im Dialog mit ihnen recherchiert und korrigiert, um das Resultat zu bekommen, das am meisten zu befriedigen und zu begeistern vermochte. Das ist eine spannende Arbeit, und sie kommt einem radikalen, ungestümen Eintauchen in die Welt des Mozart-Orchesters gleich mit dem Ziel herauszufinden, welche Wege Mozart gegangen ist. Seine Orchestrierung erscheint uns *in fine* sinnfällig, flüssig und natürlich, und es ist ein Ding der Unmöglichkeit, diesen Schwung selbst herzustellen! Doch das Ergebnis der äußerst aufwändigen Arbeit von Pierre-Henri und Vincent ist überaus schlüssig und unendlich poetisch.

Neben Werken von Mozart haben Sie auch drei Ausschnitte aus Opern von Komponisten gewählt, die zur selben Zeit in Wien lebten.

Es lag mir daran zu zeigen, dass die Opern der Trilogie, die den Rang von Meisterwerken haben, dem damaligen Zeitgeist folgen. Die progressiven Ideen und die neuen musikalischen Formen sind auch in den großen Werken der Zeitgenossen Mozarts bereits präsent. Wenn er deren Opern hörte, konnte er wild werden, das geht aus seinen Briefen hervor. Doch gibt es drei Werke, die vor ihm Gnade gefunden haben oder die er sogar bewundert hat. Und es handelt sich just um Opern, deren Themen mit denen der später entstandenen Trilogie verwandt sind: Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* hat Mozart wohl richtig erschüttert, auch wegen des schwerelosen, wirbeligen Librettos, das von Beaumarchais inspiriert ist; wir haben daraus die Serenade des Conte d'Almaviva, der bei uns als Lindoro verkleidet ist, gewählt, deren (noch nicht vom Belcanto gezeichnete) Tonsprache ein Wunder an Sinnlichkeit ist und dank des Einsatzes der Mandoline großen Charme hat. Salieris Drama giocoso *La scuola de' gelosi*, dessen Libretto für die Wiener Wiederaufnahme von Da Ponte bearbeitet wurde, weist schon die wesentlichen Handlungsstränge von *Così* auf; die Verkleidungsszene in Kombination mit dem Chor der Verrückten hat mich wegen seiner komischen Seite und dem musikalischen Versteckspiel besonders interessiert. Schließlich ist Solers *Una cosa rara* zu nennen, einer der ersten Don-Juan-Stoffe der Aufklärung; das zu der Hochzeit gehörende Thema (auf der CD ist es zu hören) sollte Mozart im finalen Festmahl des *Don Giovanni* zitieren.

Wenn wir diese musikalischen Schlüsselmomente in unsere drei Bilder aufgenommen haben, so ist dies auch mit einem augenzwinkernden Blick auf den Geist des *Dramma giocoso* geschehen, der das Wiener Musikleben der 1780er Jahre durchweht hat. Dass wir uns ganz frei durch die Verwechslungen, Verkleidungen, die betrügerischen Spiele, die Feuer der Liebe und die Aufschneidereien durchgeschlängelt haben, soll als Versuch gelten, den prophetischen Aspekt dieser unglaublichen musiktheatralischen Materie zu beleuchten.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

„LIBERTÀ!": DIE OPERA BUFFA²⁴, EINE SAMTENE REVOLUTION

Es war ein großartiges Jahrzehnt für die Opera buffa, die Regentschaft von Joseph II.: Im Jahre 1780 wurde der Thronerbe endlich von dem mütterlichen Joch befreit und konnte die zahlreichen Sozialreformen in Gang setzen, an denen ihm so sehr lag und die seine Popularität ausmachten. Seine liberale Haltung führte etwa dazu, dass die Folter so gut wie abgeschafft und politische Satire keiner Einschränkung mehr unterworfen war: Wahrscheinlich liegt darin der Grund, warum Österreich die Zeit der Französischen Revolution eher ruhig verlebte. Als großer Anhänger der Oper ließ Joseph II. es zu, dass sich in dieser Form die kontroversesten Themen verbreiten konnten, und er untersagte zwar die Aufführung der *Hochzeit des Figaro* von Beaumarchais in der deutschen Übersetzung, erlaubte jedoch, dass die Komödie in eine Oper umgearbeitet wurde, ohne dass er den Text des Librettisten Lorenzo Da Ponte überprüfen ließ, der ihm immerhin bestätigte, alle subversiven Passagen außer Acht gelassen zu haben. Ob er zu naiv war wahrzunehmen, dass es einer Provokation gleichkommt, wenn sich die Kammerzofe in die Herrin verwandelt und umgekehrt, oder wenn der sprachliche Duktus von Figaro und dem Grafen austauschbar ist? Dabei liegt darin so viel Brisanz wie in der berühmten Tirade „Sie haben sich bemüht, geboren zu werden, und mehr nicht.“

Eine neue Wiener Manie

Um die Gattung zu fördern, lässt Joseph II. eine italienische Truppe zusammenstellen. Sie kommt erstmals am 2. April 1783 zum Einsatz, und zwar in der Reprise von Salieris *La scuola de' gelosi* (das Libretto von Mazzolà wurde dafür von Da Ponte bearbeitet). Benucci, „basso buffo“ und zukünftiger Figaro, wird genauso vergöttert wie Nancy Storage und deren Bruder Stephen sowie Michael O'Kelly – das sind richtige Stars, die das Publikum mit ihren stimmlichen Qualitäten und ihrer szenischen Präsenz elektrisieren.

Das von Don Giovanni organisierte Festmahl am Ende von Mozarts Oper (1787) vermittelt einen Eindruck von der neuen, beliebten Strömung: Um seinen Gast – die Statue des Komturs – zu ehren, hat er eine „Harmoniemusik“ engagiert, also Musiker, denen es damals oblag, anlässlich von Empfängen die aktuell beliebtesten Stücke zu spielen. Mozart und Da Ponte lassen sie in dieser Funktion auftreten:

DON GIOVANNI: „Wenn ich schon Geld ausbebe, will ich unterhalten sein. Spielt, teure Freunde!“

Die Musiker beginnen, eine Passage aus Una cosa rara²⁵ zu spielen.

LEPORELLO: „Exzellent! „Cosa rara!“

DON GIOVANNI: „Wie findest du dieses Konzert?“

LEPORELLO: „So, wie Ihr's verdient!“

Die Musiker beginnen, ein Stück aus Fra i due litiganti²⁶ zu spielen.

„Ein Hoch auf die „litiganti!“

Die Musiker beginnen, „Non più andrai“ aus Le nozze di Figaro zu spielen.

„Das da kenne ich nur zu gut!“

Nach den ersten, neapolitanisch geprägten Opere buffe, die von Leo, Vinci, Pergolesi, Latilla und Piccinni stammen, kommt es zu einer gewissen Verselbständigung dieser Stücke, was bedeutet, dass sie nicht länger bloß als schlichte Intermezzi dienen, die vor dem Vorhang gespielt werden, während dahinter der Umbau des Bühnenbildes einer Opera seria vorstattengeht. Die aus der Commedia dell'arte übernommenen Urtypen (wie z.B. Pantalone, die Karikatur des alten Griesgrams, Pseudointellektuellen und wohlhabenden Bürgers) finden ihre Entsprechung in den verschiedenen Vornamen Uberto, Buonafede, Geronimo, Bartolo oder Podestà, während die Soubretten Serpina, Serpetta, Zerbinetta oder Zerlina heißen. Das Publikum der 1780er Jahre erwartet eine Handlung, in der die junge, echte Liebe über die Kompromittierung von Generationen von Mächtigen siegt, deren Pläne man nun in der Oper durchkreuzt sieht. Es halten spezifische musikalisch-dramatische Momente Einzug wie die gesungenen Serenaden, die von der Mandoline, der Gitarre oder diese imitierenden *pizzicati* der Violinen begleitet werden: z.B. „Saper bramate“ aus Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* (1782) oder „Deh vieni alla finestra“ aus *Don Giovanni*, wobei es sich hier um Stücke handelt, die, losgelöst von der jeweiligen Oper, auch zu Hause oder unter dem Fenster der Geliebten gesungen werden können. Ab der Mitte des Jahrhunderts erweitert Goldoni in seinen *Dramma-giocos*-Libretti die Akt-Finali, wo die Quiproquos sprudeln und das ganze Ensemble versammelt wird: Unvermutet kommen alle

²⁴ Dieser Begriff wird von den Komponisten benutzt und von Mozart insbesondere für *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, während er *Le nozze di Figaro* als „commedia per musica“ bezeichnet. Die Librettisten sprechen eher von einem „dramma giocoso“.

²⁵ *Dramma giocoso* von Vicente Martín y Soler, Libretto von Da Ponte.

²⁶ *Dramma giocoso* von Giuseppe Sarti, Libretto von Lorenzi nach Goldoni.

Beteiligten auf der Bühne zusammen, wie z.B. in dem jeweils ersten Akt von *L'oca del Cairo* („Su via putti, presto“), *La scuola de' gelosi* („Son le donne sopraffine“) oder *Unacosarara* („O quanto un sì bel giubilo“). Das sind äußerst lebhafteste Momente von ungeheurer Energie mit kontrastierenden Tempi, Tonarten und Vokalsätzen. Dazu kommt eine gewisse Komplizenschaft mit dem Publikum durch doppelbödiges Anspielungen an erotische Ausschweifungen²⁷. Eine ganze Reihe von musikalischen Doppeldeutigkeiten entsteht z.B. durch den gezielten Einsatz der Hörner: In der zweiten Nummer von *Le nozze di Figaro*, wenn Figaro und Susanna das Zimmer ausmessen, um zu prüfen, wie das Bett zu stehen kommen soll, wird das Glöckchen von „Madama“ („dindin“) durch die Flöten dargestellt, das vom „padrone“ („dondon“) hingegen, der sich Susanna annähern wird, nachdem er Figaro weit weg in den Garten geschickt hat, durch die Hörner, dem Symbol für Gehör und Betrug. Was die schwungvolle, gefällige Bassbuffo-Arie „Männer suchen stets zu naschen“ betrifft, so zielt die Verwendung der Hörner in der von Pierre-Henri Dutron vervollständigten Fassung darauf, diese damalige Komplizenschaft mit dem Publikum wieder herzustellen.

„Ich habe leicht 100, ja wohl mehr Bücheln durchgesehen“

In dieser anregenden, von Hoffnung erfüllten Zeit, in die der überwältigende Erfolg seines Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* (1782) fällt, scheut Mozart keine Mühe, ein neues Libretto zu finden: „Ich habe leicht 100, ja wohl mehr Bücheln durchgesehen, allein, ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden sein könnte“, schreibt er am 7. Mai 1783 an seinen Vater.

Er bittet ihn sogar um Vermittlung zwischen ihm und dem Salzburger Priester Varesco, dem Autor des Librettos von *Idomeneo*; er hat ihn während ihrer Zusammenarbeit nicht gerade gut behandelt und ging so weit, den Text selbst zu verändern. „So könnte er mir ein neues Buch auf 7 Personen schreiben [...] Das nothwendigste dabey aber ist, recht comisch im ganzen. Und wen es denn möglich wäre, 2 gleich gute Frauenzimmer Rollen hinein zu bringen. Die eine müsste *Seria*, die andere aber *Mezzo Carattere* seyn [...] Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz *Buffa* seyn, wie auch alle Männer, wenn es nöthig ist.“ Beim Verfassen des Librettos von *L'oca del Cairo* gelingt es Varesco recht gut, sich an die Vorgaben des Komponisten zu halten (die das Gleichgewicht im Gesang und in der Dramaturgie der großen Da-Ponte-Werke ankündigen), und Mozart versucht, sich mit dem Text anzufreunden, als er sieben der zehn Nummern des ersten Akts vertont. Er zeigt sich mit der Buffa-Arie, dem Quartett und dem Finale zufrieden und hofft, nicht umsonst gearbeitet zu haben, falls „wir nicht tun, was absolut nötig ist“²⁸ – was in diesem Fall bedeutet, die weiblichen Personen früher erscheinen zu lassen. Letztlich war ihm das Libretto der *Entführung* es wert gewesen, ein Jahr darauf zu warten, dass der Autor Stephanie alle von ihm gewünschten Änderungen vornahm. Noch bis zum 24. Dezember bemüht er sich also darum, Varesco Umgestaltungen vorzuschlagen, um dann von dem Projekt abzulassen. Die Vermittlung durch Leopold Mozart ist nicht immer objektiver Art und die Geschichte um eine Gans als „trojanisches Pferd“ allzu dürrig. Abgesehen davon, dass überaus schöne Nummern entstanden sind, hätte sich mit diesem Werk auch die Gelegenheit geboten, an den Buffa-Stil anzuknüpfen, dem sich Mozart seit der *Finta giardiniera* (1774) nicht mehr kontinuierlich gewidmet hat.

In der Zwischenzeit macht er sich an Goldonis *Diener zweier Herren* in einer deutschen Übersetzung, und zwar mit der festen Absicht, für die Gattung des Singspiels einzutreten: „Jede Nation hat ihre Oper – warum sollen wir Deutsche sie nicht haben?“²⁹ Doch die deutsche Oper hat sich noch nicht durchsetzen können, und Mozart gibt dieses Projekt ebenfalls auf, wobei auch der Umstand beigetragen haben mag, dass Gassmanns Singspiel nach Goldonis *La notte critica* nach drei Aufführungen abgesetzt worden ist.

Die Suche geht also weiter. Mozart lässt über seinen Vater den Salzburger Kapellmeister Luigi Gatti um italienische Libretti bitten. Und er trauert der Partitur von *Thamos, König von Ägypten*, nach, der Bühnenmusik für das Schauspiel von Gebler, die aus symphonischen Passagen, Melodramen, Chören und Bass-Solo besteht, 1773 komponiert und in den Jahren 1776 und 1779 überarbeitet worden ist. Diese Musik kann er nicht nutzen: „Dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücken [...] Es müsste nur blos der Musick wegen aufgeführt werden.“³⁰ Die Arbeit an dieser Bühnenmusik war eine wertvolle Erfahrung, das Genre bot Mozart viel Freiheit und inspirierte ihn zu originellen Stilmitteln, die er sich vorher nicht erlaubt hätte: Um die dramatische Wucht der Akte zu verstärken, zögerte er nicht, in seinen Verfahren auf den in der Literatur beheimateten, heftigsten Gefühle zum Ausdruck bringenden „Sturm und Drang“ zurückzugreifen, der in *Thamos* eine übersteigerte musikalische Umsetzung erfuhr. Der Oberpriester (Bass) singt ein düsteres, feierliches Arioso³¹, das, ebenso wie die Basspartie des „Tuba mirum“ aus dem *Requiem*, die Partien des Komturs und des Sarastro vorausahnen lässt. Unweigerlich drängt sich auch eine Verbindung zu den überirdischen Figuren wie dem Zoroastro in Händels *Orlando auf oder, in analoger Weise*, zu den parodistischen und allmächtigen Personen wie dem Aristone in Salieris *La grotta di Trofonio* (1785) oder dem siegreichen Don Alfonso: „Co-sì fan tut-te!“

Mozarts Hoffnung, das ideale Libretto gefunden zu haben, wird erneut enttäuscht im Fall von *Lo sposo deluso, ossia La rivalità di tre donne per un solo amante* (*Der enttäuschte Bräutigam oder Drei Frauen im Wettstreit um einen einzigen Liebhaber*), dem Text eines unbekannten Dichters, der für 1780 für Cimarosa *Le donne rivali* verfasste. Mozart komponiert ein Fragment von etwa zwanzig Minuten für die Mitglieder der italienischen Truppe und passt die Arien in „Maßarbeit“ den Fähigkeiten und vokalen Eigenheiten der einzelnen Sänger an. Die letzte Erfahrung auf der mühsamen Suche nach geeigneten Libretti ist das Singspiel *Der Schauspieldirektor*, dem es an einer eigentlichen Handlung fehlt, treten die beteiligten Darsteller doch einfach einer nach dem anderen auf, um ihren Part zu singen. Der deutsche Text stammt von Stephanie und knüpft an Cimarosas Bühnenwerk *L'impresario in angustia* an, das ebenfalls am Anfang jenes Jahres 1786 entstand. Die Arien sind von herausragender Qualität, können jedoch das dürre Geschehen nicht kompensieren. Mozart muss sich also weiterhin damit begnügen, Konzertarien für seine Freunde oder Arien, die als mögliche Ersatznummern für die Opern seiner Kollegen dienen können, zu komponieren. Mit diesen Stücken erzielt er auch einen gewissen Erfolg, aber letztlich ist er damit nicht zufrieden. „... die *opera il curioso indiscreto* von Anfossi [...] ist vorgestern [...] zum erstenmale gegeben worden. Es gefiel gar nichts als die 2 *arien* von mir [...] und die 2te, welche eine *Bravour arie* ist, musste wiederholt werden.“³²

„Die eine müsste *Seria*, die andere aber *Mezzo Carattere* seyn. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz *Buffa* seyn“

Im Laufe des Jahrzehnts entstehen Libretti (von Dichtern wie z.B. Casti, Bertati oder Da Ponte) mit einer immer besser strukturierten Handlung und ausgereiften Personen: Sie fordern zur Vertonung und zur Komposition von Arien in der Art der Opera seria, die starke Gefühlsregungen auszudrücken vermögen, geradezu auf. Mozart wohnt am 23. August 1784 einer Aufführung von *Il re Teodoro in Venezia* von Casti/Paisiello bei, einem Werk, dessen Stoff auf dem Kapitel über die gefallenen Hoheiten aus Voltaires *Candide* gründet. Im November 1785 wird er beauftragt, zwei Nummern für *La villanella rapita* von Bertati/Bianchi zu komponieren: das Terzett „Mandina amabile“ und das Quartett „Dite almeno“. Die gesellschaftskritische Komponente von *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* ist hier schon erkennbar: Die Personen lehnen sich gegen die sexuelle Belästigung auf, der das Dienstpersonal durch das „ius primae noctis“ (das „Recht der ersten Nacht“) der Aristokraten ausgeliefert ist.

27 Ein Beispiel dafür ist Despina, wenn sie in *Così* (1790) singt: „Trattar l'amore en bagatelle“. Das bedeutet, dass man die Liebe „nicht wichtig nehmen“ soll, ist aber auch eine Anspielung auf einen „Bagatelle“ genannten Park, also auf die Gärten, in denen man sich heimlich mit der geliebten Person trifft.

28 Brief vom 6. Dezember 1783.

29 Brief vom 5. Februar 1783.

30 Brief vom 15. Februar 1783.

31 In der vorliegenden Aufnahme erklingt sie in der lateinischen Fassung („Ne pulvis et cinis“), die Mozart schrieb, um der Partitur neues Leben einzuhauchen.

32 Brief vom 2. Juli 1783

Der Zusammenarbeit mit Da Ponte, die immer wieder Verzögerungen erfahren hat³³, kommt nun eine entscheidende Bedeutung zu, denn Mozart erhält endlich die tiefgehenden Libretti, die er sich immer gewünscht hat und die es ermöglichen, den szenischen Rhythmus der Buffo-Oper mit der Ausdrucksstärke und dem Gesang der Seria-Oper zu verbinden. Der *Don Giovanni tenorio* von Bertati/Gazzaniga, aufgeführt zu Beginn des Jahres 1787, kann noch als Possenspiel bezeichnet werden, für das die Autoren sich verpflichtet fühlen, der Musik einen gesprochenen Akt vorausgehen zu lassen³⁴, in dem ein bankrotter Theaterdirektor sich entschließt, die alte und unwahrscheinliche Geschichte vom steinernen Gast zum Besten zu geben. Dagegen ist der einige Monate später in Prag aufgeführte *Don Giovanni* von Da Ponte/Mozart ein Angriff auf alle Konventionen: Es bedarf keiner Einführung in das Thema, um dem Tod in die Augen zu sehen und Personen in Szene zu setzen, die von ihren Gefühlen geleitet werden und sich so identifizieren lassen. Und wenn in Frankreich die politische Situation zu unruhig wird und die Gefahr besteht, dass auch in anderen Ländern Revolten ausbrechen und für die Freiheit gekämpft wird, ermöglicht es die Thematik der „Schule der Liebenden“ von *Così fan tutte*, den politischen Aspekt zu meiden, um sich schlicht auf die Menschlichkeit einzulassen. Die Komplizenschaft der beiden Kumpane funktioniert so gut, dass sie einzig durch ihr Spiel mit den Gefühlen die Spannung halten, während das Thema selbst vollkommen abgedroschen ist.³⁵ Die Vorstellung, dass eine Entwicklung stattfinden kann bis zu persönlichen Verwerfungen und möglichen Versöhnungen, ist für Mozart von fundamentaler Bedeutung, treibt ihn an und lässt in seine Kompositionen viel Empathie einfließen. Abgesehen von der erhabenen Musik wird hier die Frauenfrage angegangen, und das ist nicht etwa die einzige Botschaft von Mozart.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

1. Szene. La folle giornata / Der tolle Tag

Im Schloss des Grafen

Der Diener des Grafen vermählt sich mit der Kammerfrau der Gräfin! Die Ankündigung der bevorstehenden Hochzeit ruft im Schloss große Aufregung hervor. Und die Nachricht führt auch dazu, dass die Beziehungen zwischen den Menschen aufgedeckt werden und die Herzen sich offenbaren. So kommt es, dass der Graf die künftige Braut umwirbt, ein alter, desillusionierter Graubart den jungen Liebenden ein nur flüchtiges Glück voraussagt, ein Page in seiner jugendlichen, unbezähmbaren Art Feuer fängt, die Gräfin ihren verlorenen Liebschaften nachträumt... Etliche Anfälle von Eifersucht müssen überstanden werden, bis dieser tolle Tag mit innigen Treueschwüren zu Ende geht.

2. Szene. Il dissoluto punito / Der bestrafte Wüstling

Irgendwo in Spanien

Ein heulender Sturm, der sich wie eine Warnung ausnimmt, weicht der freudigen Ankündigung einer Doppelhochzeit. Die ganze Festgemeinschaft jubelt, nur ein junger Schwenk und sein Diener scheinen sich nicht zu freuen. Nach der Feier brechen die verschütteten Triebe hervor. Das rätselhafte Auftreten des Wüstlings stürzt die Hochzeitsgäste in tiefste Verwirrung. Frauen, die von ihm fallengelassen oder Opfer seiner Eroberung wurden, versuchen ebenso wie der unglückliche Bräutigam, Rache zu nehmen und seiner magnetischen Anziehungskraft zu entkommen. Ihrem Versuch, irdische Gerechtigkeit zu erlangen, folgt bald die göttliche Verurteilung und Verdammung des Lüstlings.

3. Szene. La scuola degli amanti / Die Schule der Liebenden

Ort der Handlung ist Neapel

Ein alter Philosoph bietet zwei Soldaten eine Wette an: Die Treue ihrer Verlobten soll auf die Probe gestellt werden. Nach einer unechten Abreise und echten Tränen kehren die beiden Soldaten verkleidet zurück, um die ahnungslosen jungen Frauen zu beobachten. Bevor die Masken fallen, geraten die Paare durch das betrügerische Spiel in einen schwindelerregenden Liebestaumel, aus dem sie nicht ohne Schaden wieder herauskommen.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

³³ „... dieser hat nunmehr mit der *Correctur* im theater rasend zu thun. – muss *per obbligo* ein ganz Neues büchel für dem *Salieri* machen. [...] dan hat er mir ein Neues zu machen versprochen; wer weis nun ob er dan auch sein Wort halten kan [...] ich möchte gar zu gerne mich auch in einer Welschen *opera* zeigen.“ Brief vom 7. Mai 1783.

³⁴ In der Art von Goldoni *Don Giovanni Tenorio*.

³⁵ Zu dem Thema seien nur die Opern von Haydn genannt: *Le pescatrici*, 1769/70; *L'infedeltà delusa*, 1773; *La vera costanza*, 1778/79; *La fedeltà premiata*, 1780/81.

SCÈNE 1. LA FOLLE JOURNÉE

1. Ouverture

2. Ah che ridere!

PULCHERIO / Le Comte

Ah, ah ! Laissez-moi rire ! Vous vous mariez !

BOCCONIO / Le Valet

Qu'y a-t-il de drôle ? Pourquoi faites-vous l'étonné ?
Les douces flèches du dieu aveugle
M'ont blessé, m'ont frappé au cœur.

PULCHERIO

La pauvre fille ! Pardonnez-moi, l'ami !
C'est un vieux mari qu'elle va trouver.

BOCCONIO (*ironique, mais fâché*)

Poursuivez, poursuivez, c'est ma foi vrai !

**BETTINA, DON ASDRUBALE / La Comtesse,
Le Page**

On ne saurait trouver cervelle plus folle.

PULCHERIO (*ridendo*)

La pauvre fille, elle me fait pitié.

BOCCONIO

Vous m'ennuyez ; que voulez-vous ?
Allez ailleurs gaspiller vos paroles ;
Faut-il parler plus clairement ?

PULCHERIO

(*observant la table de toilette et riant*)

La belle montre ! Belle, très belle !
Et cet anneau, quelle richesse !
Il vient de France, m'est avis.

BOCCONIO

De France ou de Tunis, que vous importe ?
(Il ne vient que pour critiquer
Et déjà m'échauffe la bile !)

PULCHERIO (*averti par un serviteur*)

Monsieur, courez vite,
La mariée est arrivée.

BOCCONIO (*aux serviteurs*)

Finissez, dépêchez-vous !
Mes bijoux, vite !
(*Les serviteurs lui donnent en désordre
les choses qu'il demande.*)

SCENA 1. LA FOLLE GIORNATA

1. Ouverture

2. Ah che ridere!

PULCHERIO / Il conte

Ah, ah, oh che ridere! Voi siete sposo?

BOCCONIO / Il cameriere

Che c'è da ridere, quale stupor?
Le frecce amabili del Dio bendato
M'hanno ferito, piagato il cor.

PULCHERIO

Povera giovane! Scusate amico!
Un sposo antico ritroverà.

BOCCONIO (*ironicamente alquanto alterato*)

Seguiti, seguiti, ch'è verità!

**BETTINA, DON ASDRUBALE / La contessa,
Il paggio**

Cervel più stolido, no, non si dà.

PULCHERIO (*ridendo*)

Povera giovane, mi fa pietà.

BOCCONIO

Ma lei mi secca; che cosa vuole?
Lei sprechi altrove le sue parole;
Con più chiarezza s'ha da parlar?

PULCHERIO

(*osservando sopra la toaletta, e ridendo*)

Bell'orologio! bello, bellissimo!
E quest'anello è pur ricchissimo:
Sarà di Francia, così mi par.

BOCCONIO

O Francia, o Tunisi, lo lasci stare!
(Costui qua viene per criticare
E già la bile saltar mi fa.)

PULCHERIO (*avvisato da un servo*)

Signor, correte subito,
La sposa arriva già.

BOCCONIO (*ai servi*)

Finitela, sbrigatevi!
I miei brillanti qua!
(*I camerieri gli recano confusamente
le cose che richiede.*)

SCENE 1. THE CRAZY DAY

1. Overture

2. Ah che ridere!

PULCHERIO / The Count

Ha-ha, what a joke! Are you to be a bridegroom?

BOCCONIO / The Valet

What is the joke? Why such amazement?
The delightful darts of the blind god
Have struck me and wounded my heart.

PULCHERIO

Poor girl! Forgive me, my friend!
She's getting an elderly groom.

BOCCONIO (*ironically, though rather angrily*)

Carry on, carry on, it's the truth!

**BETTINA, DON ASDRUBALE / The Countess,
The Page**

There could be no duller brain.

PULCHERIO (*laughing*)

Poor girl, I'm sorry for her.

BOCCONIO

But you're annoying me; what do you want?
Go and waste your words elsewhere;
Need I put it any more plainly?

PULCHERIO

(*looking at the dressing table and laughing*)

A nice watch! Nice, very nice!
And that ring, too, is most splendid:
It comes from France, I should think.

BOCCONIO

Whether it's from France or from Tunis,
leave it alone!
(He comes here only to criticise
And already he's got my bile up.)

PULCHERIO (*informed by a servant*)

Sir, make haste:
Your bride is already arriving.

BOCCONIO (*to the servants*)

Finish everything off, hurry up!
Bring me my diamonds!
(*The valets bring him the things he demands
in disorderly fashion.*)

1. SZENE. DER TOLLE TAG

1. Ouverture

2. Ah che ridere!

PULCHERIO / Der Graf

Ha, das ist zum Lachen! Ihr seid Bräutigam?

BOCCONIO / Der Diener

Was gibt es da zu lachen und zu staunen?
Die beliebten Pfeile des blinden Gottes
haben mich verwundet, mein Herz verletzt.

PULCHERIO

Arme Jungfer! Entschuldigt, mein Freund!
Einen alten Bräutigam wird sie vorfinden.

BOCCONIO (*etwas ironisch*)

Sprich nur weiter, es ist wahr!

**BETTINA, DON ASDRUBALE / Die Gräfin,
Der Page**

Einen größeren Dummkopf gibt es nicht.

PULCHERIO (*lachend*)

Arme Jungfer. Sie tut mir leid.

BOCCONIO

Sie sind lästig; was wollen Sie?
Verschenden Sie Ihre Worte anderswo.
Können Sie etwas klarer sprechen?

PULCHERIO

(*schaut sich den Frisiertisch an und lacht*)

Schöne Uhr! Schön, sehr schön!
Und dieser Ring ist ja wertvoll:
Aus Frankreich, denke ich.

BOCCONIO

Ob Frankreich, ob Tunesien, lasst gut sein!
(Der kommt her und mäkelte herum,
dass mir die Galle hochkommt.)

PULCHERIO (*auf die Meldung eines Dieners hin*)

Herr, beeilt Euch,
die Braut ist gleich da.

BOCCONIO (*zu den Dienern*)

Macht alles bereit, beeilt euch!
Her mit meinen Brillanten!
(*Die Kammerdiener reichen ihm wild
durcheinander alles, was er verlangt.*)

DON ASDRUBALE

Ami, je vous parle franchement :
Si vous n'êtes pas plus galant,
Vous fâchez la mariée,
Et cela causera du trouble.

BOCCONIO

Allez tous au diable !
Vite, mon épée !

BETTINA

Si vous ne m'accordez pas sur l'heure
Un époux à ma convenance,
La mariée, monsieur mon oncle,
Verra ici un beau grabuge.

BOCCONIO

Nièce du diable !
Mon épée, vite !

PULCHERIO

Si vous ne finissez pas,
Si vous ne vous hâtez pas,
Si vous n'allez pas à sa rencontre,
La mariée va crier !

BOCCONIO

Que d'embarras ! Que de problèmes !
Hommes incivils que vous êtes,
Serveurs maudits !
Vite, vite, mon épée !

3. Dove mai trovar quel ciglio**PULCHERIO / Le Vieux Barbon**

(à Bocconio, désignant Eugenia)
Où trouver de tels yeux ?
Où trouver une bouche si belle ?
Ah ! Un visage comme celui-ci
Ne se trouve point sur la terre.

(à Eugenia)

Quel époux ! Quelle frimousse !
Quel admirable mari !
C'est le modèle des amants,
C'est l'Adonis de notre temps !

Je crois voir déjà
Dans les théâtres, les festins,
Les petits maîtres, les Parisiens
Faisant des courbettes pâmées,
Des baisemains appuyés,
Et tous applaudissant
À une si rare beauté.

DON ASDRUBALE

Signor, io parlo chiaro:
Se più civil non siete,
La sposa annoiarete,
Disordin vi sarà.

BOCCONIO

Andate tutti al diavolo.
Presto la spada qua!

BETTINA

Se ora non mi date
Lo sposo a genio mio,
Gran chiasso, signor zio,
La sposa troverà.

BOCCONIO

Nipote del demonio...
Presto la spada qua!

PULCHERIO

Se voi non la finite,
Se voi non vi sbrigate,
Se incontro non le andate,
La sposa griderà!

BOCCONIO

Che seccature orribili!
Uomini incivillissimi
Servi maledettissimi,
Presto la spada qua!

3 | 3. Dove mai trovar quel ciglio?**PULCHERIO / Il vecchio barbone**

(a Bocconio accennandogli Eugenia)
Dove mai trovar quel ciglio?
Dove un labbro così bello?
Ah, che un viso come quello
Sulla terra non si dà.

(ad Eugenia)

Che sposino, che visino!
Che bel taglio di marito!
È il modello degli amanti,
È l'Adon di quest'età!

Di veder già mi figuro
Nei teatri, e ne' festini
Petitmetri, e Parigini
Far saluti spasimati,
Baciamani caricati,
E far plauso tutti quanti
A sì amabile beltà.

DON ASDRUBALE

My friend, I tell you frankly:
If you are not more civil,
You will weary your bride,
And there will be trouble.

BOCCONIO

Go to the Devil, all of you!
Bring me my sword at once!

BETTINA

If you don't give me now
A husband to my taste,
Dear Uncle, your bride
Will find the place in uproar.

BOCCONIO

You demon of a niece!
Bring me my sword at once!

PULCHERIO

If you don't finish everything off,
If you don't hurry up,
If you don't go to meet her,
The bride will scream!

BOCCONIO

What dreadful vexations!
Uncivil fellows,
Blasted servants,
Bring me my sword at once!

3. Dove mai trovar quel ciglio?**PULCHERIO / The Old Fogey**

(to Bocconio, indicating Eugenia)
Where could one ever find such eyes?
Where such lovely lips?
Ah, a face like that
Is to be found nowhere else on earth.

(to Eugenia)

What a delightful spouse! What a charming face!
What a fine figure of a husband!
He is the model for lovers,
He is the Adonis of our age!

I can already imagine seeing,
In theatres and banquets,
Fops and Parisians
Swooning and bowing,
Fervently kissing her hand,
All of them applauding
Such adorable beauty.

DON ASDRUBALE

Mein Freund, ich spreche offen:
Wenn Ihr Euch so schlecht benehmt,
Wird das bei der Braut nicht gut ankommen,
und dann wird es ungemütlich.

BOCCONIO

Zum Teufel mit euch allen.
Bringt mir sogleich den Degen!

BETTINA

Wenn Ihr mir nicht
den Gatten gebt, der mir passt,
wird die Braut, lieber Onkel,
einen großen Radau vorfinden.

BOCCONIO

Du Teufelsnichte...
Bringt mir sogleich den Degen!

PULCHERIO

Haltet ein,
beeilt Euch,
geht ihr entgegen, sonst
wird die Braut Euch beschimpfen!

BOCCONIO

Welch schreckliches Ungemach!
Männer der unhöflichsten Art,
Diener der unseligsten Art,
bringt mir sogleich den Degen!

3. Dove mai trovar quel ciglio?**PULCHERIO / Der alte Graubart**

(zu Bocconio und auf Eugenia zeigend)
Wo sonst findet man solche Augen?
Wo solch schöne Lippen?
Ach, ein solches Gesicht
gibt es auf Erden nicht nochmal.

(zu Eugenia)

Junger Bräutigam, liebliches Antlitz!
Ein Ehemann von schöner Erscheinung!
Das Musterbeispiel eines Liebhabers,
der Adonis unserer Zeit!

Ich stelle mir vor,
wie im Theater und bei Festen
die jungen Herren und die Pariser
schmachtend grüßen
und gekünstelt die Hände küssen
und alle zusammen diese
reizende Schönheit bejubeln.

(Quelles querelles, quelles plaintes
Je prévois déjà entre eux.)

(L'un s'époumone, l'autre se tait ;
Il enrage, elle frémit,
Et pendant ce temps je jouis en paix
De ma chère liberté.)

4. Saper bramate

LE COMTE

Vous voulez, ô belle,
Connaître mon nom ;
Ecoutez donc,
Je vais vous le dire.

Je suis Lindor,
De basse naissance,
Et nul trésor
Ne vous pourrai donner !

Mais fidèle, toujours,
Ici tous les matins,
À vous mes peines,
Chère Rosine,
Le cœur aux lèvres,
Je chanterai.

5. Bella mia fiamma, addio

TITANO / La Comtesse (*lisant*)

Récitatif

Ma belle flamme, adieu ; il n'a pas plu au ciel
Que nous soyons heureux. Et voici donc tranché,
Avant d'être scellé,
Ce nœud si pur
Que, par leur seul vouloir,
Nos âmes entre elles formèrent.
Vis ! Cède au destin ! Cède au devoir !
De la foi jurée
Ma mort te délivre ;
À un plus digne époux – ô peine extrême ! – unie,
Vis plus heureuse et plus contente.
Ne m'oublie pas, mais que jamais
D'un époux malheureux
Le souvenir ne trouble ton repos !
Reine, je t'obéis ! Ah ! qu'avec mon trépas
Ta fureur elle aussi expire.
Cères, Alphée, ô chère épouse, adieu !

Air

Demeure, ô chère ! Une mort trop amère,
Ô Dieu, me sépare de toi.
Prends bien soin de son sort,
Tâche au moins de la consoler.
Je pars... Infortuné ! Adieu donc à jamais...
Ces tourments, cette épreuve,

(Che litigi, che gran pianti
Io far lor prevedo già.)

(Quello sbufa, questa tace,
Questo smania, quella freme,
Ed intanto io godo in pace
La mia cara libertà.)

4 | 4. Saper bramate

IL CONTE

Saper bramate,
Bella, il mio nome
Ecco ascoltate
Ve lo dirò.

Io son Lindoro,
Di basso stato
Né alcun tesoro
Darvi potrò!

Ma sempre fido
Ogni mattina
A voi mie pene,
Cara Rosina,
Col cuor su' labbri
Vi canterò.

5 | 5. Bella mia fiamma, addio

TITANO / La contessa (*leggendo*)

Recitativo

Bella mia fiamma, addio; non piacque al cielo
Di renderci felici. Ecco reciso,
Prima d'esser compito,
Quel purissimo nodo,
Che strinsero fra lor gli animi nostri
Con il solo voler.
Vivi! Cedi al destin! Cedi al dovere!
Della giurata fede
La mia morte t'assolve;
A più degno consorte... o pene! unita
Vivi più lieta e più felice vita.
Ricordati di me, ma non mai turbi
D'un infelice sposo
La rara rimembranza il tuo riposo!
Regina, io vado ad ubbidirti. Ah, tutto
Finisca il tuo furor col morir mio.
Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!

Aria

Resta, oh cara! Acerba morte
Mi separa, oh Dio, da te.
Prendi cura di sua sorte,
Consolarla almen procura.
Vado... ahi lasso! Addio per sempre...
Quest'affanno, questo passo

(What quarrels, what bitter complaints
I can already foresee between them!)

(He snorts, she says nothing;
He rages, she seethes,
And meanwhile I enjoy in peace
My cherished freedom.)

4. Saper bramate

THE COUNT

You wish to know
My name, O fair one.
Listen then,
I will tell you.

I am Lindoro,
Of lowly estate,
With no treasure
To offer you!

But, ever faithful,
Each morning
Dear Rosina,
With my heart upon my lips
I will sing to you
Of my pangs of love.

5. Bella mia fiamma, addio

TITANO / The Countess (*reading*)

Recitative

My beautiful flame, farewell; it did not please
To grant us happiness. Behold, severed [heaven
Even before it was tied
Is that most pure knot
Which our souls joined between them
By willpower alone.
Live! Yield to fate! Yield to duty!
My death will absolve you
Of the faith you pledged;
United with a worthier consort (oh sorrow!)
Live a happier and more joyful life.
Remember me, but never let
The memory of an unhappy spouse
Trouble your peace of mind!
O Queen, I go in obedience to you. Ah, may all
your fury end with my death.
Ceres . . . Alpheus . . . beloved spouse, farewell!

Aria

Stay, O dearest! A bitter death
(Oh gods!) separates me from you.
Take care of her destiny;
Try at least to console her.
I go . . . alas! Farewell for ever . . .
This affliction, this ordeal

(Und dann wird gestritten und geweint,
das sehe ich schon kommen.)

(Jener keucht, diese schweigt,
dieser schmachtet, jene bebt,
und ich genieße in Frieden
meine geschätzte Freiheit.)

4. Saper bramate

DER GRAF

Ihr möchtet wissen,
Schöne, meinen Namen,
so hört zu,
ich werde ihn Euch nennen.

Ich bin Lindoro,
von niedrigem Stand,
und ich werde Euch keine Schätze
bieten können!

Aber stets ergeben, werde ich
Euch jeden Morgen
meinen Liebeskummer,
liebe Rosina,
mit dem Herzen auf den Lippen
singend bekunden.

5. Bella mia fiamma, addio

TITANO / Die Gräfin (*lesen*)

Rezitativ

Meine schöne Geliebte, leb wohl; der Himmel will nicht,
dass wir glücklich sind. Schon ist zerrissen,
noch ehe es geknüpft wurde,
das lautere Band,
das unsere Seelen zusammen hielt
allein durch den Willen.
Lebe! Folge dem Schicksal! Folge der Pflicht!
Von dem Treueschwur
erlöst dich mein Tod;
vereint mit einem würdigeren Gatten – oh, welche
lebst du froher und glücklicher. [Qual! –,
Erinnere dich meiner, doch nie störe
die Erinnerung an einen untreuen Ehemann
deine Ruhe!
Königin, ich gehe, dir zu gehorchen. Ach, deine
ganze Wut ende mit meinem Tod.
Ceres, Alphaios, geliebte Gattin, leb wohl!

Arie

Bleib, o du Teure! Der bittere Tod
trennt mich, o Gott, von dir.
Kümmere dich um ihr Schicksal,
spende ihr wenigstens Trost.
Ich gehe, o weh! Leb wohl, für immer.
Dieser Kummer, dieser Schritt

Sont terribles pour moi.
Ah ! Où est le temple ? Où est l'autel ?
Viens ! Hâte ta vengeance !
Cette vie si amère,
Je ne puis plus la supporter.
Ô chère, à tout jamais, adieu !

6. Caro bell'idol mio

La Comtesse, La Camériste, Le Page

Mon cher amour,
Ne m'oublie pas !
Je n'ai d'autre désir
Que d'être près de toi.

7. Ogni momento dicon le donne

CHICHIBIO / Le Valet

À chaque instant
Les femmes disent :
Nous sommes des piliers
De fidélité.

Mais que passe près d'elles
Un galant parfumé,
Le moindre petit vent
Les fait tomber.

Je ne parle pas des laides,
Elles sont toutes solides,
Qu'il y ait ou non du vent.

Des belles
Coquettes
Je ne dis rien;
On sait bien,
On voit bien
Que chez les belles
La fidélité
Est une rareté.

8. Ridente la calma

SOPRANO / La Camériste

Qu'un calme serein
En mon âme s'éveille ;
Qu'il ne reste plus trace
De crainte et de rigueur.

Et toi, maintenant,
Viens, ô mon cher bien,
Resserrer les douces chaînes
Si chères à mon cœur.

È terribile per me.
Ah, dov'è il tempio? Dov'è l'ara?
Vieni affretta la vendetta!
Questa vita così amara
Più soffribile non è.
Oh cara, addio per sempre!

6 | 6. Caro bell'idol mio

La contessa, La cameriera, Il paggio

Caro bell'idol mio,
Non ti scordar di me!
Tengo sempre desio
D'esser vicino a te.

7 | 7. Ogni momento dicon le donne

CHICHIBIO / Il cameriere

Ogni momento
Dicon le donne
Siamo colonne
Di fedeltà.

Ma picciol vento
D'un cincinnato
Inzibettato
Cader le fà.

Non dico delle brutte;
Son sode quasi tutte,
Se vento non ci va.

Delle belle
Vanarelle
Io non parlo;
Già si sa,
Già si vede
Che la fede
Nelle belle
È rarità.

8 | 8. Ridente la calma

SOPRANO / La cameriera

Ridente la calma
Nell'alma si desti;
Né resti più segno
Di sdegno e timor.

Tu vieni, frattanto,
A stringer mio bene,
Le dolci catene
Si grate al mio cor.

Are terrible for me.
Ah, where is the temple? Where is the altar?
Come, hasten your vengeance!
A life so bitter as this
Is no longer to be endured.
O dearest, farewell for ever!

6. Caro bell'idol mio

The Countess, The Chambermaid, The Page

My dear, my lovely idol,
Do not forget me!
My desire is always
To be near you.

7. Ogni momento dicon le donne

CHICHIBIO / The Valet

All the time,
Women say:
'We are paragons
Of fidelity.'

But the slightest breeze
From a lock of curly hair
Scented with civet
Will bring them down.

I'm not speaking of the ugly ones;
They almost all remain firm,
So long as the breeze doesn't blow.

I'm not talking
Of the beautiful,
Flighty ones;
Everyone knows,
Everyone can see
That fidelity
In beauties
Is a rarity.

8. Ridente la calma

SOPRANO / The Chambermaid

Let smiling calm
Awaken in my breast;
Let no trace remain
Of disdain or timidity.

Come now, my beloved,
To tighten
The sweet chains
So pleasing to my heart.

ist entsetzlich für mich.
Ach, wo ist der Tempel? Wo ist der Altar?
Rasch komme die Rache!
Dieses elende Leben
kann ich nicht länger ertragen.
O Teure, leb wohl für immer!

6. Caro bell'idol mio

Die Gräfin, Die Kammerfrau, Der Page

Lieber, schöner Schatz,
vergiss mich nicht!
Stets ist es mein Wunsch,
bei dir zu sein.

7. Ogni momento dicon le donne

CHICHIBIO / Der Diener

Immerzu
sagen die Frauen,
dass sie standhaft
und treu sind.

Doch schon das sanfte Werben
eines einfachen Mannes,
der nach Zibet duftet,
lässt sie schwach werden.

Ich spreche nicht von den Hässlichen;
so gut wie alle sind treu,
solange sie nicht umworben werden.

Von den schönen,
leichten Frauen
spreche ich nicht;
man weiß doch,
man sieht doch,
dass Treue
bei den Schönen
selten ist.

8. Ridente la calma

SOPRAN / Die Kammerfrau

Lass heitere Ruhe
in die Seele einkehren;
keine Spur bleibe mehr
von Wut und Angst.

Komme doch indessen
und lege mich, mein Schatz,
in die süßen Ketten,
die meinem Herzen so angenehm sind.

9. Spiegarti non poss'io

ILIA / La Comtesse

Je ne puis t'expliquer
Combien mon cœur t'adore,
Mais ce cœur, sans parler,
Saura bien te le dire.

IDAMANTE / Le Comte

Douces paroles de mon aimée,
Ah ! comme à vous entendre
D'un bonheur sans égal
Je sens mon âme toute pleine.

ILIA

Vie de mon âme...

IDAMANTE

Joie de mon cœur...

ILIA, IDAMANTE

Il ne sait ce qu'est le bonheur,
Il ne sait ce qu'est le plaisir,
Celui qui, en son sein,
N'a jamais ressenti un si parfait amour.

10. Se lontan, ben mio, tu sei

TOUS / La Comtesse, Le Page, Le Vieux Bardon

Si tu es loin de moi, mon cher amour,
Les jours me sont comme une éternité !
Ils ne sont que moments fugaces,
Cher trésor, si je suis près de toi.

SCÈNE 2. LE DÉBAUCHÉ PUNI

11. Ouverture

12. O quanto un sì bel giubilo!

LA REINE / Une Noble d'Espagne

Oh ! Qu'une si belle allégresse
Charme et réjouit le cœur !
De pure joie, de paix,
Toujours elle sera la source.

LILLA, GHITA, TITO, LUBINO / Les Fiancés

Réjouissons-nous,
Et, d'un amour sincère,
Rendons grâce au cœur
De votre Majesté.

LA REINE

Et mon fils ne parle pas ?

LILLA ET GHITA / Les Fiancées

Et vous ne dites rien ?

9 | 9. Spiegarti non poss'io

ILIA / La contessa

Spiegarti non poss'io
Quanto il mio cor t'adora:
Ma il cor tacendo ancora
Potrà spiegarlo appien.

IDAMANTE / Il conte

Voci dell'idol mio
Ah che in udirvi io sento
D'insolito contento
Tutto inondarmi il sen.

ILIA

Vita dell'alma mia...

IDAMANTE

Delizia del mio cor...

ILIA, IDAMANTE

Non sa piacer che sia,
Non sa che sia diletto
Chi non provò nel petto
Si fortunato amor.

10 | 10. Se lontan, ben mio, tu sei

TUTTI / La contessa, Il paggio, Il vecchio barbone

Se lontan, ben mio, tu sei
Son eterni i dì per me!
Son momenti i giorni miei,
Idol mio, vicino a te.

SCENA 2. IL DISSOLUTO PUNITO

11 | 11. Ouverture

12 | 12. O quanto un sì bel giubilo!

LA REGINA / Un nobile di Spagna

O quanto un sì bel giubilo,
O quanto alletta e piace.
Di pura gioia e pace
Sorgente ognor sarà.

LILLA, GHITA, TITO, LUBINO / I fidanzati

Godiamo, su godiamo
A con sincero amore
Rendiamo grazie al core
Di vostra Maestà.

LA REGINA

E il figlio mio non parla.

LILLA E GHITA / Le fidanzate

E voi non dite niente?

9. Spiegarti non poss'io

ILIA / The Countess

I cannot tell you
How much my heart adores you;
But that heart, even silent,
Will know how to tell you all.

IDAMANTE / The Count

Words of my idol,
Ah, when I hear you, I feel
Unwonted happiness
Flooding my whole breast.

ILIA

Life of my soul . . .

IDAMANTE

Delight of my heart . . .

ILIA, IDAMANTE

They do not know what pleasure is,
Do not know what delight is,
Who have never felt in their breasts
So happy a love as this.

10. Se lontan, ben moi, tu sei

TUTTI / The Countess, The Page, The Old Fogey

My beloved, if you are far from me,
The days are endless for me!
But my days are mere moments,
My idol, when I am near you.

SCENE 2. THE DEBAUCHEE PUNISHED

11. Overture

12. O quanto un sì bel giubilo!

THE QUEEN / A Spanish Noblewoman

Oh, how such great jubilation,
Delights and pleases us!
It will always be the source
Of pure joy and peace.

LILLA, GHITA, TITO, LUBINO / The Fiancés

Let us rejoice, let us rejoice,
And with sincere love
Let us give thanks
To Your Majesty's heart.

THE QUEEN

Does my son say nothing?

LILLA AND GHITA / The Fiancées

Do you say nothing?

9. Spiegarti non poss'io

ILIA / Die Gräfin

Ich kann dir gar nicht sagen,
wie sehr mein Herz dich verehrt:
Das Herz schweigt noch,
doch wird es dir alles erklären können.

IDAMANTE / Der Graf

Wenn ich die Worte meines Schatzes
höre, fühle ich, wie
ein nie gekanntes Glück
meine Brust erfüllt.

ILIA

Du belebst meine Seele...

IDAMANTE

Du entzückst mein Herz...

ILIA, IDAMANTE

Die Freude und den
Genuss einer so glücklichen Liebe
kann nicht ermessen,
wer sie nie in seiner Brust gefühlt hat.

10. Se lontan, ben mio, tu sei

ALLE / Die Gräfin, Der Page, Der alte Graubart

Bist du weg von mir, mein Schatz,
dauern meine Tage ewig!
Doch nur kurze Momente sind die Tage,
wenn du bei mir bist, mein Liebling.

2. SZENE. DER BESTRAFTE WÜSTLING

11. Ouverture

12. O quanto un sì bel giubilo!

DIE KÖNIGIN / Ein spanischer Aristokrat

Wie kann doch ein so schönes Jauchzen
erfreuen und gefallen.
Ein Quell der reinsten Freude und
des Friedens wird es immer sein.

LILLA, GHITA, TITO, LUBINO / Die Brautleute

Freuen wir uns, ja, freuen wir uns,
und mit aufrichtiger Zuneigung
wollen wir dem Herzen
Eurer Majestät unsere Gunst schenken.

DIE KÖNIGIN

Mein Sohn spricht nicht.

LILLA UND GHITA / Die Brautleute

Und ihr sagt nichts?

LILLA

Regardez mon Lubino.

LE PRINCE / Le Jeune Libertin

Allez, j'ai vu, j'ai vu.

GHITA / L'Une des Fiancées

Regardez mon Tita.

CORRADO / Le Serviteur

Allez, adieu, adieu.

LA REINE, LILLA, GHITA, TITO, LUBINO

Corrado reste muet,
L'Infante me paraît triste,
Je ne sais quelle est cette affaire,
Je ne sais que penser.
Mais ce qui est fait est fait,
On n'y peut rien changer.

LE PRINCE, CORRADO

Mon sort me fait frémir ;
Je perds celle que j'adore,
Et je ne puis dire : je meurs,
Et je ne puis lutter non plus.
Mais ce qui est fait est fait,
On n'y peut rien changer.

13. Così dunque tradisci**SEBASTE / Le Jeune Libertin***Récitatif*

Ainsi tu me trahis,
Déloyale princesse... Ah ! fou que je suis !
Et c'est moi qui ose l'accuser !
Un traître se plaindrait d'avoir été trahi !
Je l'ai mérité. Fuis, Sebaste... Ah !
Où me fuir moi-même ? Ah ! Je porte en mon sein
Mon bourreau. Où que j'aille,
La terreur, l'épouvante
Suivront mes pas.
Ma faute toujours se dressera devant moi.

Air

Âpres, atroces remords,
Enfants de mon crime,
Pourquoi, ô Dieu, avez-vous tant tardé
À déchirer mon cœur ?

Pourquoi, funestes voix
Qui m'accablez à présent de reproches,
Pourquoi vous entendez-je aujourd'hui
Et ne vous ai-je point écoutées jusqu'ici ?

LILLA

Guardate il mio Lubino.

PRINCIPE / Il giovane libertino

Andate, ho visto, ho visto.

GHITA / Una delle fidanzate

Guardate Tita mio.

CORRADO / Il servitore

Andate, addio, addio.

LA REGINA, LILLA, GHITA, TITO, LUBINO

Corrado muto resta,
L'Infante mi par mesto.
Non so che storia è questa,
Non so cosa pensar.
Ma quel ch'è fatto è fatto
E non si può cangiar.

PRINCIPE, CORRADO

Fremo del mio destino,
Perdo colei che adoro,
Né degg'io dir: io moro,
Né posso contrastar,
Che quel ch'è fatto è fatto
E non si può cangiar.

13. Così dunque tradisci**SEBASTE / Il giovane libertino***Recitativo*

Così dunque tradisci,
Disleal principessa... Ah folle! ed io
Son d'accusarla ardito!
Si lagna un traditor d'esser tradito!
Il merita. Fuggi Sebaste... Ah! dove
Fuggirò da me stesso? Ah! Porto in seno
Il carnefice mio. Dovunque io vada,
Il terror, lo spavento
Seguiran la mia traccia;
La colpa mia mi starà sempre in faccia.

Aria

Aspri rimorsi atroci.
Figli del fallo mio,
Perché sì tardi, o Dio!
Mi lacerate il cor?

Perché funeste voci
Ch'or mi sgridate appresso,
Perché v'ascolto adesso,
Né v'ascoltai fin or?

LILLA

Look at my Lubino.

THE PRINCE / The Young Libertine

Go now, I have seen him, I have seen him.

GHITA / One of the Fiancées

Look at my Tita.

CORRADO / The Servant

Go, farewell, farewell.

THE QUEEN, LILLA, GHITA, TITO, LUBINO

Corrado remains silent,
And the Infante seems sad to me.
I don't know what this business is,
I don't know what to think.
But what is done is done
And cannot be changed.

THE PRINCE, CORRADO

I tremble for my fate;
I lose the woman I love,
Yet I cannot say 'I die',
Nor can I oppose it.
For what is done is done
And cannot be changed.

13. Così dunque tradisci**SEBASTE / The Young Libertine***Recitative*

Thus you have betrayed me, then,
Faithless princess . . . Ah, fool that I was! And I
Was bold enough to accuse her!
A traitor complains of being betrayed!
I deserved it. Flee, Sebaste . . . Ah, whither
Shall I fly from myself? Ah, I carry in my bosom
My own tormentor. Wherever I go,
Terror and fear
Will follow in my footsteps;
My guilt will always loom up before me.

Aria

Bitter, appalling remorse,
Born of my crime,
Why do you rend my heart
So belatedly? Oh God!

Why, baneful voices
That now howl in my ears,
Why do I listen to you now?
Why did I not listen to you before?

LILLA

Schaut meinen Lubino an.

DER FÜRST / Der junge Schwesternöter

Geht, ich habe es gesehen.

GHITA / Eines der Brautleute

Schaut meinen Tita an.

CORRADO / Der Diener

Geht, lebt wohl, lebt wohl.

DIE KÖNIGIN, LILLA, GHITA, TITO, LUBINO

Corrado bleibt stumm,
der Infant scheint traurig zu sein.
Ich weiß nicht, worum es sich handelt,
ich weiß nicht, was ich denken soll.
Doch es ist, wie es ist,
und man kann es nicht ändern.

DER FÜRST, CORRADO

Ich zittere vor meinem Schicksal,
ich verliere meine Geliebte,
und ich kann nicht sagen: Ich sterbe;
und ich kann nichts dagegen tun,
dass es ist, wie es ist,
und dass man es nicht ändern kann.

13. Così dunque tradisci**SEBASTE / Der junge Schwesternöter***Rezitativ*

So betrügst du mich also,
treulose Prinzessin... Ich bin verrückt,
dass ich es wagte, sie zu beschuldigen!
Ein Betrüger klagt darüber, betrogen zu sein!
Er verdient es nicht anders. Flieh, Sebaste... Ach, wohin
vor mir selbst fliehen? Ach, in meiner Brust trage ich
meinen Peiniger. Wo immer ich hingehe,
bleiben mir Angst und Schrecken
auf den Fersen;
meine Schuld werde ich immer vor Augen haben.

Arie

Schreckliche Gewissensbisse,
Folgen meines Vergehens,
warum, o Gott, zerreißt ihr mir
nun so spät noch das Herz?

Warum quälen mich
jetzt unselige Stimmen,
warum höre ich euch nun,
wo ich euch doch bis jetzt nicht vernahm?

14. Nascoso è il mio sol**Les Fiancés trahis**

Mon soleil est caché
Et je demeure seul ;
Vous, pleurez ma douleur,
Je vais mourir bientôt.

15. Vado, ma dove?**MADAMA LUCILLA / La Femme trahie**

Je vais, mais où ? Oh Dieux !
Si de ses tourments,
Si de mes soupirs,
Le ciel ne sent point de pitié.

Toi qui parles à mon cœur,
Guide mes pas, Amour ;
Dissipe sa réserve
Qui me remplit de doute.

16. Per pietà non ricercate**LE COMTE RIPAVERDE / L'Amoureux**

Par pitié ne cherchez point
La raison de mon tourment ;
Je le sens si cruel en mon cœur
Que je ne saurais l'expliquer.

Je songe... Mais comment ?
Fuir ?... Mais à quoi bon
Tenter ceci, tenter cela,
S'il n'est rien que je puisse espérer !

Ah ! Entre le courroux et les rigueurs
De mon funeste sort,
Je n'implore, ô Dieu, que la mort,
Qui me vienne consoler.

17. Non, che non sei capace**CLORINDA / L'Amoureuse**

Non, tu n'es point capable
De courtoisie, d'honneur,
Et c'est à tort que tu te vantes
D'un cœur brûlant d'amour pour moi.
Va ! Je te hais, ingrat,
Et je me hais moi-même davantage
De t'avoir un instant aimé,
Et d'avoir pour toi soupiré.

14 | 14. Nascoso è il mio sol**I fidanzati traditi**

Nascoso è il mio sol
E sol qui resto,
Piangete voi il mio duol,
Ch'io moro presto

15 | 15. Vado, ma dove?**MADAMA LUCILLA / La donna tradita**

Vado, ma dove? O Dei!
Se de' tormenti suoi,
Se de' sospiri miei
Non sente il Ciel pietà.

Tu che mi parli al core,
Guida i miei passi, Amore;
Tu quel ritegno or toglì
Che dubitar mi fa.

16 | 16. Per pietà, non ricercate**IL CONTE RIPAVERDE / L'amoroso**

Per pietà, non ricercate
La cagion del mio tormento,
Sì crudele in me lo sento,
Che neppur lo so spiegar.

Vo pensando... Ma poi come?
Per uscir... ma che mi giova
Di far questa o quella prova,
Se non trovo in che sperar!

Ah tra l'ire e tra gli sdegni
Della mia funesta sorte,
Chiamo solo, o Dio, la morte
Che mi venga a consolar.

17 | 17. No, che non sei capace**CLORINDA / L'amorosa**

No, che non sei capace
Di cortesia, d'onore
E vanti a torto un core
Ch'arde d'amor per me.
Vanne : t'aborro ingrato,
E più me stessa aborro,
Che t'ho un istante amato,
Che sospirai per te.

14. Nascoso è il mio sol**The Betrayed Fiancés**

My sun is hidden from view,
And I remain here alone.
Weep for my grief,
For soon I will die.

15. Vado, ma dove?**MADAM LUCILLA / The Betrayed Woman**

I go, but whither, O gods,
If heaven feels no pity
For my torments,
For my sighs?

You who speak to my heart,
Guide my steps, O Love;
Dispel now this reluctance
That makes me doubt.

16. Per pietà, non ricercate**THE COUNT RIPAVERDE / The Lover**

For pity's sake, do not seek
The cause of my torment;
I feel it so cruelly within me
That I cannot even explain it.

I ponder . . . But what, then?
To escape . . . But what does it avail me
To attempt this or that,
If I can find nothing to hope for!

Ah, between anger and indignation
At my dismal fate,
I call on death alone, oh God,
To come and console me.

17. No, che non sei capace**CLORINDA / The Lover**

No, you are incapable
Of courtesy, of honour,
And you are wrong to boast of a heart
That burns with love for me.
Begone! I abhor you, ingrate,
And I abhor myself still more
For having loved you for a moment,
For having sighed for you.

14. Nascoso è il mio sol**Die betrogenen Brautleute**

Verschwunden ist meine Sonne,
und ich bleibe allein zurück,
beweint meinen Schmerz,
denn ich werde bald sterben.

15. Vado, ma dove?**MADAMA LUCILLA / Die betrogene Frau**

Ich gehe, doch wohin? Ach, ihr Götter!
Für seine Qualen
und meine Seufzer
empfindet der Himmel kein Mitleid.

Du, der du zu meinem Herzen sprichst,
leite meine Schritte, Amor;
beseitige die Zurückhaltung,
die mich zweifeln lässt.

16. Per pietà, non ricercate**DER GRAF RIPAVERDE / Der Verliebte**

Habt Erbarmen, sucht nicht
den Grund für meinen Schmerz,
er fühlt sich so grausam an,
dass ich es nicht erklären kann.

Ich überlege weiter ... Wie soll ich
das Problem bloß lösen? Wer hilft mir,
dieses oder jenes zu versuchen, wenn
ich doch nicht weiß, worauf ich hoffen soll?

Ach, in meiner Wut und Empörung
über mein trauriges Schicksal,
o Gott, verlange ich nur, dass der Tod
komme, um mich zu trösten.

17. No, che non sei capace**CLORINDA / Die Verliebte**

Nein, du bist nicht fähig
zu Höflichkeit und Ehrgefühl,
und du täuschst vor, ein Herz
zu haben, das aus Liebe zu mir brennt.
Geh weg: Ich verabscheue dich, Undankbarer,
und noch mehr verabscheue ich mich selbst,
weil ich dich eine kurze Zeit liebte
und mich nach dir verzehrte.

18. Corpo di Satanasso

DON PIPPO / Le Serviteur

(pour lui-même, de loin)
Sacrebieu !
Que veut dire ce tapage ?
Que diable fait-on ici ?
Quelles sont donc ces gens ?

CELIDORA, LAVINA, AURETTA, BIONDELLO, CHICHIBIO / Les Fiancés trahis

La garde arrive !
Ah ! Nous sommes trahis,
Nous sommes faits !
Hélas ! Hélas !

CHICHIBIO / Une des Victimes

Il n'est plus temps,
Il n'est plus d'issue,
C'est en prison
Qu'il faut aller !

TOUS LES AUTRES

Il n'est plus temps...

DON PIPPO

Je suis offensé !
Mon Excellence
Ne peut souffrir
Cette insolence, non, non !
(aux filles)

Vous, cancanières,
Vous le paierez !

TOUS LES AUTRES

Ce n'est pas la faute des filles,
C'est toi qui es fou, on le sait.

DON PIPPO

Allons, gardes, saisissez-les,
Menez-les en prison,
Et chacun s'en repentira.

TOUS LES AUTRES

Si vous faites un geste, gardes,
Vous tâterez du bâton,
Et chacun s'en repentira.

DON PIPPO

Halte ! Aux armes, mes soldats !
Allez, allez, passez aux actes,
On verra qui sera vainqueur.

TOUS LES AUTRES

Ils seront de tous la risée !
Nous serions bien fous de rester.

18 | 18. Corpo di Satanasso!

DON PIPPO / Il servitore

(da sé, di lontano)
Corpo di Satanasso!
Cosa vuol dir quel chiasso?
Che diavol si lavora?
Che gente è quella lì?

CELIDORA, LAVINA, AURETTA, BIONDELLO, CHICHIBIO / I fidanzati traditi

Viene la guardia!
Ah, siam traditi,
Siamo spediti!
Ahimè! ahimè!

CHICHIBIO / Una delle vittime

Non c'è più tempo,
Non c'è ragione,
Andar prigionie
Convien affè!

TUTTI GLI ALTRI

Non c'è più tempo...

DON PIPPO

Io sono offeso!
La mia Eccellenza
La prepotenza
Soffrir non de', no!
(alle ragazze)

E voi pettegole,
La pagherete!

TUTTI GLI ALTRI

Non han colpa le ragazze,
Tu sei pazzo, già si sa.

DON PIPPO

Su via, guardie, li prendete,
In prigion li conducete,
Ed ognuno si pentirà.

TUTTI GLI ALTRI

Se voi guardie vi movete
Il bastone proverete,
Ed ognuno si pentirà.

DON PIPPO

Alto, all'armi o miei soldati!
Orsù via, venite a' fatti,
Si vedrà chi vincerà.

TUTTI GLI ALTRI

Resteranno minchionati,
A restar saremmo matti.

18. Corpo di Satanasso!

DON PIPPO / The Servant

(to himself, in the distance)
Satan's bones!
What is the meaning of this din?
What the deuce is going on?
Who are those people there?

CELIDORA, LAVINA, AURETTA, BIONDELLO, CHICHIBIO / The Betrayed Fiancés

The guard is coming!
Ah, we are betrayed,
We're done for!
Alas! Alas!

CHICHIBIO / One of the Victims

There's no time left,
There's no hope left;
In faith, we'll have
To go to prison!

ALL THE OTHERS

There's no time left . . .

DON PIPPO

I am offended!
My Excellency
Will not stand
For such insolence, no!
(to the girls)

And you gossips,
You'll pay for this!

ALL THE OTHERS

The girls are not to blame!
You're crazy, we all know that.

DON PIPPO

Do your duty, guards, take them away,
Lead them to prison,
And they'll all be sorry.

ALL THE OTHERS

If you guards make a move
You'll get a taste of our sticks,
And you'll all be sorry.

DON PIPPO

Halt, to arms, my soldiers!
Come on, to blows with them!
We'll see who wins the day.

ALL THE OTHERS

They'll be made to look like idiots!
We'd be crazy to stay here.

18. Corpo di Satanasso!

DON PIPPO / Der Diener

(für sich, aus der Ferne)
Satansbraten!
Was bedeutet dieser Krach?
Was zum Teufel geht hier vor?
Was sind das da für Leute?

CELIDORA, LAVINA, AURETTA, BIONDELLO, CHICHIBIO / Die betrogenen Brautleute

Die Wache kommt!
Ach, wir sind verraten,
wir sind geliefert!
O weh! O weh!

CHICHIBIO / Eines der Opfer

Es bleibt keine Zeit mehr,
es gibt keine Gunst mehr,
ins Gefängnis gehören wir
in der Tat!

ALLE ANDEREN

Es bleibt keine Zeit mehr ...

DON PIPPO

Ich bin pikiert!
Meine Erhabenheit und
meine Überlegenheit
sollen nicht leiden!
(zu den Mädchen)

Und ihr, ihr Klatschmäuler,
ihr werdet dafür bezahlen!

ALLE ANDEREN

Die Mädchen trifft keine Schuld,
du bist verrückt, das weiß man.

DON PIPPO

Los, weg, Wachen, packt sie,
führt sie ins Gefängnis,
und alle werden Reue zeigen.

ALLE ANDEREN

Wenn ihr Wachen euch bewegt,
werdet ihr den Stock zu spüren bekommen,
und alle werden Reue zeigen.

DON PIPPO

Hoch, meine Soldaten, zu den Waffen!
Wohlan, kommt zur Sache,
man wird sehen, wer gewinnt.

ALLE ANDEREN

Sie werden gelackmeiert sein,
wir wären verrückt, wenn wir blieben.

TOUS

On verra qui sera vainqueur.

19. Ne pulvis et cinis**BASSE / La Justice divine**

Ne t'enivre pas d'orgueil, toi qui es cendre et
Ne brandis pas la foudre du dieu irrité ; [poussière,
L'orage et l'éclair et l'affreuse mort
Sont le juste sort de l'homme perfide.

CORO

Nous, qui ne sommes que poussière et cendre,
craintifs et tremblants,
À genoux nous t'implorons.

20. Entracte**SCÈNE 3. L'ÉCOLE DES AMANTS****21. Ouverture****22. Männer suchen stets zu naschen****BASSE / Le Vieux Philosophe**

Les hommes ont sans cesse envie de friandises
Si on les laisse seuls ;
Les filles se laissent aisément attraper
Quand on sait les surprendre !
Y a-t-il de quoi s'étonner ?
Les filles ont le sang frais,
Et c'est si bon, les friandises !
Mais grignoter avant que de manger
Coupe l'appétit.
Plus d'une, l'ayant oublié,
Perdit le trésor qu'elle possédait,
Et son amoureux avec lui.
Pères, écoutez ce conseil :
Mettez sous clé la boîte à sucreries,
Mettez sous clé vos jeunes filles,
Mettez-les sous clé !

23. Io ti lascio, o cara, addio**BASSO / L'Un des Soldats**

Je te quitte, ô cher amour, adieu,
Vis plus heureuse
Et oublie-moi.

Arrache de ton noble cœur
Ce sentiment, cet amour,
Songe qu'il ne t'est pas permis
De te souvenir de moi.

TUTTI

Si vedrà chi vincerà.

19. Ne pulvis et cinis**BASSO / La Giustizia divina**

Ne pulvis et cinis superbe te geras,
Irati ne numinis fulmina feras;
Fulmen et grando et horrida mors,
Hominis perfidi justa sunt sors.

CORO

Nos, pulvis et cinis, timentes, tremendes,
Prostrati, ploramus ad te.

20. Entracte**SCENA 3. LA SCUOLA DEGLI AMANTI****1 | 21. Ouverture****2 | 22. Männer suchen stets zu naschen****BASSO / Il vecchio filosofo**

Männer suchen stets zu naschen,
Läßt man sie allein,
Leicht sind Mädchen zu erhaschen,
Weiß man sie zu überraschen!
Soll das zu verwundern sein?
Mädchen haben frisches Blut,
Und das Naschen schmeckt so gut.
Doch das Naschen vor dem Essen
Nimmt den Appetit.
Manche kam, die das vergessen,
Um den Schatz, den die besessen,
Und um ihren Liebsten mit.
Väter, laßt's euch Warnung sein:
Sperrt die Zuckerplätzchen ein.
Sperrt die jungen Mädchen ein,
Sperrt sie ein!

3 | 23. Io ti lascio, o cara**BASSO / Uno dei soldati**

Io ti lascio, o cara, addio,
Vivi più felice
E scordati di me.

Strappa pur dal tuo bel core
Quell'affetto e quell'amore,
Pensa che a te non lice
Il ricordarsi di me.

ALL

We'll see who wins the day.

19. Ne pulvis et cinis**BASS / Divine Justice**

Do not behave arrogantly, you who are dust and
[ashes;
Do not brandish the thunderbolts of the angry
[god;
Lightning and thunder and frightful death
Are the just fate of the perfidious man.

CHORUS

We who are dust and ashes, fearful and
trembling,
Prostrate implore thee.

20. Entracte**SCENE 3. THE SCHOOL FOR LOVERS****21. Overture****22. Männer suchen stets zu naschen****BASS / The Old Philosopher**

Men are always looking to nibble,
If you leave them to their own devices;
Girls are easy to catch,
If you know how to surprise them!
Is that to be wondered at?
Girls have young blood,
And nibbling tastes so good.
But nibbling before a meal
Spoils the appetite.
Many girls who forget that
Lose the treasure they possessed,
And their lovers along with it.
Fathers, let this be a warning to you:
Lock your sugarplums up!
Lock your young girls up,
Lock them up!

23. Io ti lascio, o cara**BASS / One of the Soldiers**

I leave you, O dearest, farewell:
Live more happily
And forget me.

Tear from your beautiful heart
That feeling, that love;
Think that you are not permitted
To remember me.

ALLE

Man wird sehen, wer gewinnt.

19. Ne pulvis et cinis**BASS / Das göttliche Gericht**

Nicht Staub noch Asche sollen hochmütig über
[dich walten,
die Blitze des wütenden Gottes sollen dich nicht
[treffen;
Blitz und Hagel und der schreckliche Tod
sind das gerechte Los des bösen Menschen.

CHOR

Wir, die wir Staub und Asche sind, in Angst und
bebend
und erniedrigt, wir flehen zu dir.

20. Zwischenaktmusik**3. SZENE. DIE SCHULE DER LIEBENDEN****21. Ouverture****22. Männer suchen stets zu naschen****BASS / Der alte Philosoph**

Männer suchen stets zu naschen,
lässt man sie allein,
leicht sind Mädchen zu erhaschen,
weiß man sie zu überraschen!
Soll das zu verwundern sein?
Mädchen haben frisches Blut,
und das Naschen schmeckt so gut.
Doch das Naschen vor dem Essen
nimmt den Appetit.
Manche kam, die das vergessen,
um den Schatz, den sie besessen,
und um ihren Liebsten mit.
Väter, laßt's euch Warnung sein:
Sperrt die Zuckerplätzchen ein.
Sperrt die jungen Mädchen ein,
sperrt sie ein!

23. Io ti lascio, o cara**BASS / Einer der Soldaten**

Ich verlasse dich, Teure, leb wohl,
lebe glücklicher
und vergiss mich.

Nimm aus deinem edlen Herzen
die Zuneigung und die Liebe,
und denk daran, dass es dir nicht geziemt,
dich meiner zu erinnern.

24. Da schlägt die Abschiedsstunde

FRAU HERZ / Sa Fiancée

L'heure des adieux a sonné,
Qui cruellement nous sépare.
Comment pourrai-je vivre,
Ô Damon, sans toi ?
Je veux suivre tes pas,
Flotter en esprit
Tout autour de toi.
Et toi, peut-être à jamais
Tu m'oublieras !
Mais non ! Comment puis-je penser une chose
Tu ne saurais être infidèle, [pareille ?
Non, non !
Un cœur qui a tant de peine au moment des adieux
Ne saurait être inconstant !
Où que le sort le mène,
Rien ne pourra briser le lien qui nous unit.

25. Con mille smanie al core

BLASIO / L'Un des Soldats

De mille fureurs agité,
J'attends ici ma femme ;
Sous ce déguisement
Je pourrai, sans me faire connaître,
Voir et entendre
Ce qu'elle fait, ce qu'elle dit.

LUMACA / Son Compars

(Oh ! Comme il est beau !)

BLASIO

Je passerai ici pour fou.

LUMACA

Non, vous ne tromperez personne.

BLASIO

Parle bas : que dis-tu ?

LUMACA

Eh, rien ! Je dis
Qu'on vous reconnaîtra.

BLASIO

Tu me reconnaîtrais, toi ?

LUMACA

Eh ! N'avez-vous pas
La même figure ?

BLASIO

Ah ! Ce voile que je porte
Autour de mes cheveux
Saura bien me dissimuler.

4 | 24. Da schlägt des Abschiedsstunde

FRAU HERZ / La sua fidanzata

Da schlägt die Abschieds Stunde,
Um grausam uns zu trennen.
Wie werd' ich leben können,
O Damon, ohne dich?
Ich will dich begleiten,
Im Geist dir zur Seiten
Schweben um dich.
Und du, vielleicht auf ewig
Vergißt dafür du mich!
Doch nein! Wie fällt mir sowas ein?
Du kannst gewiß nicht treulos sein,
Ach nein, ach nein.
Ein Herz, das so der Abschied kränket,
Dem ist kein Wankelmut bekannt!
Wohin es auch das Schicksal lenket,
Nichts trennt das festgeknüpfte Band.

5 | 25. Con mille smanie al core

BLASIO / Uno dei soldati

Con mille smanie al core
Attendo qui la moglie,
In questo arnese
Potrò, non conosciuto,
Quel che fa, quel che dice,
Vedere ed ascoltare.

LUMACA / Il suo complice

(O com'è bello!)

BLASIO

Io qui sarò creduto un pazzarello.

LUMACA

Né veruno ingannate.

BLASIO

Parla schietto: che dici?

LUMACA

Eh, nulla: dico
Che vi conosceranno.

BLASIO

Tu mi ravviseresti?

LUMACA

E non avete
Lo stesso frontispizio?

BLASIO

Ah questo velo
Che ho d'intorno al cappello
Mascherarmi potrà

24. Da schlägt die Abschiedsstunde

FRAU HERZ / His Fiancée

The hour of parting strikes,
Cruelly to separate us.
How will I be able to live,
O Damon, without you?
I will accompany you,
And in spirit will hover
Around you.
And perhaps for ever
You will forget me!
But no! How can I think such a thing?
Surely you could not be unfaithful,
Oh no, oh no.
A heart that is so grieved by parting,
Is a stranger to inconstancy!
Wherever fate may lead it,
Nothing will break a bond so firmly tied.

25. Con mille smanie al core

BLASIO / One of the Soldiers

With a thousand palpitations in my heart
I await my wife here.
In this disguise
I may remain unidentified
And see and hear
What she does and says.

LUMACA / His Comrade

(Oh, how smart he looks!)

BLASIO

People here will take me for a madman.

LUMACA

You will deceive no one.

BLASIO

Speak plainly: what are you saying?

LUMACA

Oh, nothing: I'm saying
That you'll be recognised.

BLASIO

Would you recognise me?

LUMACA

Well, don't you have
The same face?

BLASIO

Ah, this veil
That I have around my hair
Will disguise me.

24. Da schlägt die Abschiedsstunde

FRAU HERZ / Seine Verlobte

Da schlägt die Abschiedsstunde,
um grausam uns zu trennen.
Wie werd' ich leben können,
o Damon, ohne dich?
Ich will dich begleiten,
im Geist dir zur Seiten
schweben um dich.
Und du, vielleicht auf ewig
vergisst dafür du mich!
Doch nein! Wie fällt mir sowas ein?
Du kannst gewiss nicht treulos sein,
ach nein, ach nein.
Ein Herz, das so der Abschied kränket,
dem ist kein Wankelmut bekannt!
Wohin es auch das Schicksal lenket,
nichts trennt das festgeknüpfte Band.

25. Con mille smanie al core

BLASIO / Einer der Soldaten

Mit viel Unruhe im Herzen
erwarte ich hier die Gattin,
in dieser Aufmachung
werde ich unerkant bleiben
und sehen und hören,
was sie tut und sagt.

LUMACA / Sein Kumpan

(O wie ist er schön!)

BLASIO

Man wird mich hier für einen Tollkopf halten.

LUMACA

Ihr täuscht niemanden.

BLASIO

Sprich freiheraus: Was sagst du?

LUMACA

Äh, nichts: Ich sage, dass
sie Euch erkennen werden.

BLASIO

Würdest du mich erkennen?

LUMACA

Habt Ihr denn nicht
dasselbe Aussehen?

BLASIO

Ah, mit diesem Schleier um
den Hut werde ich mich
unkennlich machen können;

Et toi, va, maintenant,
Par cet escalier-là, afin que mon épouse
Ne te rencontre en chemin
Et ne puisse soupçonner ma présence.

26. Son le donne sopraffine

LES TROIS FOUS / Les Deux Soldats et Le Vieux Philosophe

Les femmes savent mille ruses :
Celui qui les veut fidèles,
Qu'il les tienne toujours près de lui,
Ainsi que je le fais moi-même.
La la la...

LES TROIS FOLLES / Les Fiancées et La Servante

Ah ! Jaloux, sots et fous que vous êtes,
C'est le soupçon qui l'incite à tromper ;
Une femme, quand elle veut,
Sous vos yeux vous dupera.
La la la...

LES TROIS FOUS

Folles !

LES TROIS FOLLES

Fous !

LES TROIS FOUS

Comment ?

LES TROIS FOLLES

Quoi ?

LES TROIS FOUS

Entrez là.

LES TROIS FOLLES

Je veux rester ici.

LES TROIS FOUS

Dedans, dedans !

LES TROIS FOLLES

Dehors, dehors !

UN FOU

Elle est bien bonne, en vérité !

TOUS LES SIX

Nous verrons bien qui aura le plus de force !
La la la...

Tu va frattanto
Giù per questa scaletta, acciò la moglie
Non t'incontri per via,
Né possa sospettar dov'io mi sia.

6 | 26. Son le donne sopraffine

I TRE PAZZI / I due soldati ed il vecchio filosofo

Son le donne sopraffine:
Chi fedeli a sé le vuole,
Se le tenga ognor vicine,
Come ognor da me si fa.
La la la...

LE TRE PAZZE / Le loro fidanzate et la cameriera

Ah, gelosi, pazzi e sciocchi,
Il sospetto a farla invoglia;
Una donna, quando voglia,
Sotto gli occhi ve la fa.
La la la...

I TRE PAZZI

Matte.

LE TRE PAZZE

Matti.

I TRE PAZZI

Come!

LE TRE PAZZE

Cosa!

I TRE PAZZI

State dentro.

LE TRE PAZZE

Vo' star qua.

I TRE PAZZI

Dentro, dentro

LE TRE PAZZE

Fuori, Fuori.

UNO PAZZO

Questa è bella in verità!

A SEI

Chi ha più forza si vedrà!
La la la...

In the meantime, go
Down that ladder, so that my wife
Won't meet you on the way,
Or suspect where I am.

26. Son le donne sopraffine

THE THREE MADMEN / The Two Soldiers and the Old Philosopher

Women are extremely devious:
He who wishes them to be faithful to him
Should keep them close at all times,
As I always do.
La la la la . . .

THE THREE MADWOMEN / Their Fiancées and the Maidservant

Ah, you jealous, crazy fools,
It is suspicion that tempts her to deceive you;
A woman, when she wants to,
Can dupe you before your very eyes.
La la la la . . .

THE THREE MADMEN

Madwomen!

THE THREE MADWOMEN

Madmen!

THE THREE MADMEN

What?

THE THREE MADWOMEN

What?

THE THREE MADMEN

Come inside.

THE THREE MADWOMEN

I want to stay here.

THE THREE MADMEN

Inside, inside!

THE THREE MADWOMEN

Outside, outside!

A MADMAN

This is a pretty state of affairs!

ALL SIX

We'll see who's the strongest!
La la la la . . .

in der Zwischenzeit gehe du
diese Treppe hinunter, damit die Gattin
dir nicht begegnet und nicht
ahnen kann, wo ich bin.

26. Son le donne sopraffine

DREI VERRÜCKTE MÄNNER / Die beiden Soldaten und der alte Philosoph

Die Frauen sind raffiniert:
Wer von ihnen Treue verlangt,
achte darauf, dass sie stets in der Nähe bleiben,
so wie man das bei mir macht.
La la la ...

DREI VERRÜCKTE FRAUEN / Ihre Verlobten und die Dienerin

Ach, ihr seid eifersüchtig, närrisch und dumm,
wer misstrauisch ist, regt zur Untreue an;
wenn eine Frau es will,
dann macht sie es unter euren Augen.
La la la ...

DREI VERRÜCKTE MÄNNER

Ihr Schrullen.

DREI VERRÜCKTE FRAUEN

Ihr Narren.

DREI VERRÜCKTE MÄNNER

Wie!

DREI VERRÜCKTE FRAUEN

Was!

DREI VERRÜCKTE MÄNNER

Ihr bleibt drin.

DREI VERRÜCKTE FRAUEN

Ich will hierbleiben.

DREI VERRÜCKTE MÄNNER

Bleibt drin!

DREI VERRÜCKTE FRAUEN

Wir bleiben draußen!

EINER DER VERRÜCKTEN MÄNNER

In Wahrheit ist das ganz schön.

ALLE SECHS

Man wird sehen, wer mehr Kraft hat.
La la la ...

27. Ah che accidenti!

BOCCONIO / Le Vieux Philosophe
Quel désastre ! Quelle tragédie !
Je suis dans le trouble... Que faire ?

DON ASDRUBALE / L'Un des Soldats
Je perds la raison, je suis perplexe,
Et je ne puis me décider.

BOCCONIO
Se pourrait-il donc que je dorme
Et que je sois en train de rêver ?

EUGENIA / La Servante
Il était mort et le voilà qui vit encore ?

DON ASDRUBALE
Que peut espérer d'elle mon amour ?

BOCCONIO
Elle s'évanouit, et lui aussi !

EUGENIA, DON ASDRUBALE
Une sombre épouvante me serre le cœur,
Je le sens en moi qui palpite.

BOCCONIO
Je vais tomber en syncope,
Il n'y a pas à en douter.

TOUS LES TROIS
Amour cruel ! Astres contraires,
Pourquoi êtes-vous si impitoyables ?
Cette peine est trop barbare,
Ah ! C'est trop de cruauté !

28. Più non si trovano

Les Deux Soldats et leurs Fiancées
On ne saurait plus trouver,
Entre mille amants,
Deux belles âmes seulement
Qui soient constantes,
Et tous parlent de fidélité !
Et ce funeste usage
Se répand tellement,
Que la constance
De qui aime vraiment,
S'appelle maintenant naïveté.

Traduction : Michel Chasteau

7 | 27. Ah che accidenti!

BOCCONIO / Il vecchio filosofo
Che accidenti! Che tragedia!
Son confuso... Cosa fò?

DON ASDRUBALE / Uno dei soldati
Perdo il seno... Son perplesso,
E risolvermi non so.

BOCCONIO
Sta a veder ch'io dormo adesso
E sognando me ne sto.

EUGENIA / La cameriera
Vive ancora, e morto egl'era?

DON ASDRUBALE
Il mio amor da lei che spera?

BOCCONIO
Sviene lei, poi questo qual!

EUGENIA, DON ASDRUBALE
Tetro orror il cor mi serra,
Già lo sento palpar.

BOCCONIO
Una sincope mi afferra
Qui non v'è che replicar.

TUTTI TRE
Crudo amore! Stelle irate
Perché mai così spietate?
Questa pena è troppo barbara,
Quest'è troppa crudeltà!

8 | 28. Più non si trovano

I due soldati e le loro fidanzate
Più non si trovano
Fra mille amanti
Sol due bell'anime,
Che sian costanti,
E tutti parlano di fedeltà!
E il reo costume
Tanto s'avanza
Che la costanza
Di chi ben ama
Ormai si chiama semplicità.

27. Ah che accidenti!

BOCCONIO / The Old Philosopher
What mishaps! What a catastrophe!
I'm confused . . . What can I do?

DON ASDRUBALE / One of the Soldiers
I'm losing my wits, I'm perplexed,
And I cannot decide.

BOCCONIO
Can it be that I'm sleeping at the moment
And in the middle of a dream?

EUGENIA / The Maidservant
Is he still alive, when he was already dead?

DON ASDRUBALE
What can my love hope of her?

BOCCONIO
She faints, then he does too!

EUGENIA, DON ASDRUBALE
Dismal horror grips my heart,
I can already feel it throbbing.

BOCCONIO
A syncope is taking hold of me,
There is nothing to be done.

ALL THREE
Cruel Love! Angry stars!
Why are you so pitiless?
This torment is too barbaric,
This is too cruel to bear!

28. Più non si trovano

The Two Soldiers and their Fiancées
One can no longer find
Amid a thousand lovers
More than two fine souls
That are constant;
Yet everyone speaks of fidelity.
And wicked morals
Are now so prevalent
That the constancy
Of a true lover
Is now called simple-mindedness.

Translations: Charles Johnston

27. Ah che accidenti!

BOCCONIO / Der alte Philosoph
Ach, was für eine Unbill! Was für ein Unglück!
Ich bin verwirrt ... Was soll ich tun?

DON ASDRUBALE / Einer der Soldaten
Ich verliere den Verstand, ich bin verblüfft,
und ich weiß nicht, wie ich da herausfinden soll.

BOCCONIO
Ihr werdet mich gleich schlafen sehen,
und ich werde gleich träumen.

EUGENIA / Die Dienerin
Lebt er noch, oder ist er tot?

DON ASDRUBALE
Was erhofft sich meine Liebe von ihr?

BOCCONIO
Sie fällt in Ohnmacht, und der hier auch!

EUGENIA, DON ASDRUBALE
Mein Herz zieht sich vor Schreck zusammen,
ich fühle es schon klopfen.

BOCCONIO
Eine Ohnmacht befällt mich,
hier kann man nur kontern.

ALLE DREI
Grausame Liebe! Zornige Sterne,
warum seid ihr so unerbittlich?
Diese Strafe ist zu hart,
das ist der Grausamkeit zu viel!

28. Più non si trovano

Die beiden Soldaten und ihre Verlobten
Man findet unter
tausend Liebenden
nicht zwei reine Seelen,
die standhaft sind,
dabei sprechen alle von Treue!
Und der üble Brauch
breitet sich aus, dass,
wer treu ist
und sehr liebt,
ein Simpel genannt wird.

übersetzung Irène Weber-Froboese

Le chef d'orchestre **RAPHAËL PICHON** se forme dans les conservatoires de Paris (CRR, CNSM) avant d'être amené à chanter sous la direction de Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman mais aussi Geoffroy Jourdain avec lequel il aborde la création contemporaine. En 2006, il fonde l'ensemble Pygmalion, qui réunit un chœur et un orchestre sur instruments d'époque. Avec cet ensemble, il se distingue par la cohérence et la singularité de ses propositions artistiques.

Parmi les projets les plus marquants de ces dernières années, citons ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence avec la création de *Trauemacht* sur des musiques de Bach dans une mise en scène de Katie Mitchell (2014), la redécouverte de l'*Orfeo* de Luigi Rossi à l'Opéra national de Lorraine et à l'Opéra royal du Château de Versailles (2016), la spatialisation du *Vespri della Beata Vergine* de Monteverdi sur plusieurs scènes internationales en 2017 (Holland Festival, BBC Proms, Chapelle Royale de Versailles, Festival Bach de Leipzig), *Miranda* à l'Opéra-Comique d'après des œuvres scéniques de Purcell (2017), la reprise de *Die Zauberflöte* dans la production de Simon McBurney à Aix-en-Provence (2018) et *Orphée et Eurydice* dans la version Berlioz au Théâtre de l'Opéra-Comique (2018). Tout en revenant régulièrement aux chefs-d'œuvre de Bach (*Motets*, *Passions* et *Messe en si*) et au répertoire mozartien, c'est dans une démarche de filiations que le répertoire de Raphaël Pichon s'ouvre désormais au romantisme allemand (notamment *Elias* de Mendelssohn ou *Ein deutsches Requiem* de Brahms) ou encore aux premières œuvres du xx^e siècle (notamment *Les Noces* et la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky). Le chef est régulièrement invité à diriger d'autres formations comme le Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, le Mozarteumorchester de Salzbourg, La Scintilla de l'Opéra de Zürich, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, la Holland Baroque Society, ou encore Les Violons du Roy de Québec. Au côté de son ensemble Pygmalion, il est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux et artiste associé au Théâtre National de l'Opéra-Comique.

Ses nombreux enregistrements paraissent chez Alpha, Erato et harmonia mundi, label exclusif avec lequel il collabore depuis 2014 et dont les dernières parutions sont la fresque *Stravaganza d'amore!* (2017) autour des prémices de l'opéra italien, ainsi que l'opéra imaginaire *Enfers*, sur des œuvres de Rameau et Gluck avec le baryton Stéphane Degout (2018). L'intégralité de sa discographie a été acclamée en France et à l'étranger (Gramophone Award, Grammy Award Nominee, CD des Monats dans *Opernwelt*, Diapason d'or de l'année, Choc de *Classica*, Victoire de la Musique, *ffff* de *Télérama*, Edison Klassiek Award, Grand Prix de l'Académie Charles-Cros, Best Classical Recording pour *Forbes*).

PYGMALION, chœur et orchestre sur instruments d'époque fondé en 2006 par Raphaël Pichon, explore les filiations qui relient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz. Aux côtés des grands œuvres du répertoire dont il réinterroge l'approche (les *Passions* de Bach, les tragédies lyriques de Rameau, la *Grande Messe en ut mineur* de Mozart, *Elias* de Mendelssohn, les *Vêpres* de Monteverdi), Pygmalion s'attache à bâtir des programmes originaux mettant en lumières les faisceaux de correspondances entre les œuvres tout en retrouvant l'esprit de leur création : *Mozart & The Weber Sisters*, *Miranda* sur des musiques de Purcell, *Stravaganza d'amore!* qui évoque la naissance de l'opéra à la cour des Médicis, *Enfers* aux côtés de Stéphane Degout, le cycle *Bach en sept paroles* à la Philharmonie de Paris.

Pour ses œuvres lyriques, Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme Katie Mitchell, Aurélien Bory, Simon McBurney, Jetske Mijnsen, Pierre Audi ou encore Michel Fau.

En résidence à l'Opéra national de Bordeaux, Pygmalion se produit régulièrement sur les plus grandes scènes françaises (Philharmonie de Paris, Opéra royal de Versailles, Opéra-Comique, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy, Metz, Montpellier, etc.) et internationales (Cologne, Francfort, Essen, Vienne, Amsterdam, Pékin, Hong Kong, Barcelone, Bruxelles, etc.).

Pygmalion enregistre pour harmonia mundi depuis 2014. Sa discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Choc de *Classica*, Gramophone Award, Preis der deutschen Schallplattenkritik, etc.

Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux. Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux et la région Nouvelle-Aquitaine. Ensemble associé au Théâtre National de l'Opéra-Comique (2017-2019), Pygmalion reçoit le soutien de Mécénat Musical Société Générale. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

La soprano **SABINE DEVIEILLE**, Premier Prix à l'unanimité avec Félicitations du jury du Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 2011, Révélation Artiste Lyrique des Victoires de la Musique Classique 2013 et Artiste Lyrique en 2015 et en 2018, compte aujourd'hui parmi les artistes les plus demandées des scènes françaises et internationales, dans un vaste répertoire allant de la musique ancienne à la musique contemporaine.

Ainsi, on peut l'entendre dans Amina/*La sonnambula*, La Folie/*Platée* et Mélisande/*Pelléas et Mélisande* (Malgoire) ; Serpette/*La finta giardiniera* (Boussard), Bellezza/*Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Haïm, DVD), Zerbinetta/*Ariadne auf Naxos* au Festival d'Aix-en-Provence ; Lakmé, Adèle/*Die Fledermaus* (Minkowski), Ophélie/*Hamlet* (Langrée) au Théâtre de l'Opéra-Comique ; La Reine de la Nuit/*Die Zauberflöte* à l'Opéra de Lyon et à l'Opéra de Paris (Carsen), au Covent Garden de Londres et à la Monnaie de Bruxelles (Castellucci) ; Constance/*Dialogues des carmélites* à Lyon (Honoré), au Théâtre des Champs-Élysées (Rhorer-Py), à l'Opéra d'Amsterdam (Audi) ; Eurydice/*Orphée et Eurydice* à La Monnaie (Castellucci) ; Nannetta/*Falstaff* (Grinda) et Lakmé à l'Opéra de Marseille ; Le Feu, La Princesse et Le Rossignol/*L'Enfant et les sortilèges* au Festival d'opéra de Glyndebourne et en tournée avec Esa-Pekka Salonen à Paris, Londres et Stockholm.

Elle se produit régulièrement en concert avec Pygmalion, Les Ambassadeurs, Les Siècles, Le Concert d'Astrée et à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Rome, au Wigmore Hall de Londres, à la Philharmonie de Paris, au Festival de Salzbourg. En récital elle collabore avec Anne Le Bozec (Opéra de Lyon, Park Avenue Armory de New York, Wigmore Hall), Mathieu Pordoy (Carnegie Hall NYC) et Alexandre Tharaud.

Elle enregistre avec Erato / Warner Classics en exclusivité.

Née en Australie, **SIOBHAN STAGG** fait partie de l'ensemble du Deutsche Oper de Berlin depuis la saison 2013-14. Elle y chante les rôles principaux des opéras de Mozart (*La Flûte enchantée*, *L'Enlèvement au sérail*, *Don Giovanni*), Strauss (*Le Chevalier à la rose*), Wagner dans la *Tétralogie* sous la direction de Sir Simon Rattle, Verdi ou encore Rossini. Elle a par ailleurs chanté Pamina et le rôle-titre d'*Orfeo* de Rossi au Royal Opera, Gilda, Blonde et Cordelia dans *Lear* de Reimann au Staatsoper de Hambourg, la Naïade dans *Ariadne auf Naxos* de Strauss au Staatsoper de Bavière, Blonde à l'Opéra national de Hollande, Woglinde au Deutsche Staatsoper de Berlin, Morgana dans *Alcina* de Haendel et Marzelline dans *Fidelio* de Beethoven au Grand Théâtre de Genève. Durant la saison 2018-19, elle faisait ses débuts à l'Opéra lyrique de Chicago dans le rôle-titre de *Cendrillon* de Massenet, mais aussi au Festival d'Aix-en-Provence (*Requiem* de Mozart), à l'Opéra de Zurich et au Victorian Opera d'Australie.

En concert, elle a notamment chanté avec les Berliner Philharmoniker sous la direction de Christian Thielemann, de Sir Andrew Davis, aux BBC Proms, avec Roberto Villazón à Salzbourg et Roberto Alagna lors d'une tournée australienne.

SERENA MALFI a étudié le chant au Conservatoire de Rome et à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Elle a fait ses débuts à l'opéra dans *La grotta di Trofonio* de Salieri en 2009 au Festival de Winterthour et a chanté depuis lors dans de nombreuses salles : le Royal Opera House de Covent Garden, le Metropolitan Opera de New York, La Scala de Milan, l'Opéra de Paris, le Staatsoper de Vienne et celui de Berlin, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra de Rome, le Teatro Comunale de Florence, l'Opéra d'Oviedo, le Teatro Real de Madrid, le Palau de les Arts Reina Sofia de Valence, le Teatro Colón de Buenos Aires et l'Opéra de Zurich, ainsi qu'au Concertgebouw d'Amsterdam, au Drottningholms Slottsteater de Stockholm et au Festival Enescu de Bucarest.

Son répertoire comprend plusieurs rôles de Rossini (Rosina du *Barbiere di Siviglia*, le rôle-titre de *La Cenerentola* ou Pippo dans *La gazza ladra*) et de Mozart (Cherubino dans *Le nozze di Figaro*, Anio dans *La clemenza di Tito*, Dorabella et Despina – rôle dans lequel elle a fait ses débuts à La Scala sous la direction de Daniel Barenboim – dans *Così fan tutte*, Zerlina dans *Don Giovanni*), mais aussi Dido dans *Dido and Aeneas* de Purcell, Ruggero dans *Alcina* de Haendel, Romeo dans *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini et plusieurs rôles dans *Il Flaminio* et La Salustia de Pergolèse. En concert, elle a chanté notamment dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven au Konzerthaus de Vienne. Elle a également donné un récital dans le cadre des récitals Rosenblatt à St John's Smith Square à Londres.

LINARD VRIELINK a terminé en 2017 ses études auprès d'Elisabeth Werres à l'Universität der Künste (UdK) de Berlin. Il a aussi appris le piano très jeune avec Alejandro Serena Llinares à Maastricht, a été membre de la Schola Cantorum, le chœur de la cathédrale Saint-Jean de Bois-le-Duc aux Pays-Bas et a suivi des cours de composition et de direction d'orchestre. Après avoir étudié le chant avec Harrie van der Plas et Harry van Berne, il a participé à l'International Opera Academy (IOA) à Schwerte, en Allemagne puis assisté à des master classes avec Norbert Schmittberg, Yamina Maamar, Harry Peeters, Matthew Polenzani, Alexander Oliver et Ira Siff. À l'UdK, il s'est produit dans le rôle de Federico dans *Stiffelio* de Verdi au Konzerthaus de Berlin et a fait ses débuts au Staatsoper de Berlin dans *Ariadne auf Naxos* de Strauss. Il a aussi chanté l'oratorio *Zabur* de Fairouz avec l'Orchestre symphonique de Bochum, avec Pygmalion/Raphaël Pichon et interprété le *Stabat Mater* de Schubert et la *Messe en do majeur* de Beethoven avec l'Ensemble Balthasar-Neumann (Hengelbrock) en Espagne.

Au cours de la saison dernière, Linard Vrielink a rejoint l'Opernstudio du Staatsoper de Berlin pour *Tristan und Isolde* de Wagner (Barenboim), *Ariadne auf Naxos* et *Salome* de Strauss, *Parsifal* de Wagner, *Die Zauberflöte* de Mozart, *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi et *Der ungläubliche Spitz* de Svoboda. Il a également fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de la radio néerlandaise dans l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns (Ed Spanjaard) et a interprété la *Messe en si mineur* de Bach avec l'Ensemble Balthasar-Neumann (Ivor Bolton). Très récemment, il a fait ses débuts dans le rôle du comte Almaviva dans *Il barbiere di Siviglia* de Rossini au Festival de Bregenz.

Loué pour la beauté de sa voix "immédiatement séduisante" (Gramophone), le baryton américain **JOHN CHEST** est apprécié aussi bien comme chanteur d'opéra qu'en concert ou en récital. Il s'est produit dans les principaux opéras d'Europe et des États-Unis, notamment au Festival de Glyndebourne, au Festival d'Aix-en-Provence, au Semperoper de Dresde, au Teatro Real de Madrid et au Washington National Opera. Parmi les rôles d'opéra qu'il a chantés, mentionnons le comte Almaviva dans *Le nozze di Figaro* de Mozart (opéras de Zurich et de Philadelphie), le rôle-titre de *Billy Budd* de Britten (Opéra de San Francisco et Deutsche Oper de Berlin), Guglielmo dans *Così fan tutte* de Mozart (Staatsoper de Bavière), Belcore dans *L'elisir d'amore* de Donizetti (Opéra national de Norvège), Pelléas dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy (Festival de Glyndebourne), Albert dans *Werther* de Massenet (Théâtre des Champs-Élysées), Valentin dans *Faust* de Gounod (Teatro Real de Madrid et théâtre du Capitole de Toulouse), le rôle-titre de *Don Giovanni* de Mozart (Angers-Nantes Opéra), etc. En 2017, John Chest a été finaliste au concours de chant lyrique BBC Cardiff Singer of the World et a remporté en 2010 le prestigieux concours international de chant Stella Maris. Il a également été finaliste au Concours musical international Queen Sonja en 2011 et a reçu une bourse de la fondation Richard Tucker Music. Il est diplômé du Studio d'opéra du Staatsoper de Bavière. Il a fait des stages à l'Opéra de Santa Fe et au Chicago Opera Theatre et a participé au prestigieux Merola Opera Program. Il a fait ses études de musique au College of Performing Arts de l'Université Roosevelt de Chicago, où il a étudié avec David Holloway.

NAHUEL DI PIERRO est né à Buenos Aires où il a étudié le chant à l'Institut Artistique du Teatro Colón avant de débiter dans des rôles tels que Masetto (*Don Giovanni*), Haly (*L'Italiana in Algeri*), Figaro (*Le nozze di Figaro*), Colline (*La Bohème*), Guglielmo (*Così fan tutte*). Lors de la saison inaugurale du Palau de les Arts de Valence en Espagne, il participe aux productions de *Fidelio*, *Don Giovanni* et *Cyrano de Bergerac*. Il poursuit sa formation au sein de l'atelier lyrique de l'Opéra national de Paris et du Young Singer Program du Festival de Salzbourg. Au cours des dernières saisons, on a pu l'entendre à l'Opéra national de Paris (*La sonnambula*, *Don Giovanni*, *L'Italiana in Algeri*, *I Capuleti e i Montecchi*, *L'incoronazione di Poppea*, *La Bohème*), au Covent Garden de Londres, à Salzbourg (*La Betulia liberata* de Mozart avec Riccardo Muti), au Deutsche Oper de Berlin (*Il barbiere di Siviglia*), à Amsterdam (*L'Amour des trois oranges*), à Dessau (*Die Zauberflöte*), au Luxembourg (*Il Turco in Italia*), à Santiago du Chili, à Buenos Aires, à Baden-Baden et Genève (*I Capuleti e i Montecchi*), à Zürich (*Il viaggio a Reims*, *King Arthur*), au Capitole de Toulouse (*Tosca* et *Il trovatore*), à Bordeaux (*Dardanus* de Rameau), à Angers Nantes Opéra, au Théâtre des Champs-Élysées (*Idomeneo*), et dans nombreux festivals tels que Glyndebourne, Aix-en-Provence, etc. Au concert, il a participé à plusieurs séries de concerts avec l'Orchestre national de France (Kurt Masur, James Conlon, Daniele Gatti), l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini (Riccardo Muti), l'Orchestre de Paris (Louis Langrée, Jérémie Rhorer, Bertrand de Billy), l'Ensemble Matheus (Jean-Christophe Spinosi), Le Cercle de l'Harmonie (Jérémie Rhorer), Le Concert d'Astrée (Emmanuelle Haïm), l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique (John Eliot Gardiner), le Hallé Orchestra de Manchester (Mark Elder), Pygmalion (Raphaël Pichon).

The conductor **RAPHAËL PICHON** trained at the two Paris Conservatoires (CRR, CNSM) before gaining the opportunity of singing under the direction of Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman and also Geoffroy Jourdain, with whom he worked on contemporary creations. In 2006 he founded Ensemble Pygmalion, which combines a choir and an orchestra playing on period instruments. His artistic options with this ensemble are notable for their coherence and singularity.

Among the most significant projects of recent years have been his debut at the Festival d'Aix-en-Provence with the creation of *Trauernacht* on music by Bach and directed by Katie Mitchell (2014), the rediscovery of Luigi Rossi's *Orfeo* at the Opéra National de Lorraine and the Opéra Royal du Château de Versailles (2016), the spatialisation of Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* in several international venues in 2017 (Holland Festival, BBC Proms, Chapelle Royale de Versailles, Leipzig Bach Festival), *Miranda* at the Opéra-Comique after stage works by Purcell (2017), the revival of Simon McBurney's production of *Die Zauberflöte* at Aix-en-Provence (2018) and the Berlioz version of Gluck's *Orphée et Eurydice* at the Opéra-Comique (2018). While regularly returning to the masterpieces of Bach (motets, Passions and Mass in B minor) and the music of Mozart, Raphael Pichon's repertoire is now following a process of filiation and opening up to German Romanticism (notably Mendelssohn's *Elias* and Brahms's *Ein deutsches Requiem*) and works of the early twentieth century (among them Stravinsky's *Les Noces* and *Symphony of Psalms*).

Raphaël Pichon is regularly invited to conduct other ensembles, including the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Mozarteum-Orchester in Salzburg, La Scintilla at the Opernhaus Zürich, the Orchestre de Chambre de Lausanne, the Holland Baroque Society, and Les Violons du Roy in Quebec. Alongside his Ensemble Pygmalion, he is in residence at the Opéra National de Bordeaux, and an associate artist at the Théâtre National de l'Opéra-Comique.

His numerous recordings appear on Alpha, Erato and harmonia mundi, which has been his exclusive label since 2014. His most recent releases are the wide-ranging survey *Stravaganza d'amore* (2017), focusing on the beginnings of Italian opera, and the imaginary opera *Enfers*, based on works by Rameau and Gluck, with the baritone Stéphane Degout (2018). All his recordings have received multiple distinctions in France and abroad, including the Gramophone Award, Grammy Award nomination, CD des Monats in *Opernwelt*, Diapason d'Or of the year, Choc de *Classica*, Victoire de la Musique, *ffff* de *Télérama*, Edison Klassiek Award, Grand Prix de l'Académie Charles-Cros and Best Classical Recording on Forbes).

PYGMALION, the combined choir and period-instrument orchestra founded by Raphael Pichon in 2006, explores the filiations that link Bach to Mendelssohn, Schütz to Brahms, and Rameau to Gluck and Berlioz.

Alongside the great repertory works of which it offers a reinterpretation (Bach's Passions, Rameau's *tragédies lyriques*, Mozart's Mass in C minor, Mendelssohn's *Elias*, the Monteverdi Vespers), Pygmalion endeavours to construct original programmes that shed light on the multiple correspondences between works while restoring the spirit of their creation: these include *Mozart and the Weber Sisters*, *Miranda* on music by Purcell, *Stravaganza d'amore*, which evokes the birth of opera at the court of the Medici, *Enfers* with Stéphane Degout, and the cycle *Bach en sept paroles* at the Philharmonie de Paris.

For the operatic works it performs, Pygmalion collaborates with such directors as Katie Mitchell, Aurélien Bory, Simon McBurney, Jetske Mijnsen, Pierre Audi and Michel Fau.

In residence at the Opéra National de Bordeaux, Pygmalion regularly performs in the leading musical centres in France (Philharmonie de Paris, Opéra Royal de Versailles, Opéra Comique, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy, Metz, Montpellier etc.) and abroad (Cologne, Frankfurt, Essen, Vienna, Amsterdam, Beijing, Hong Kong, Barcelona, Brussels etc.).

Pygmalion has recorded for harmonia mundi since 2014. Its discography has received critical plaudits in the French and international press, with such prizes as the Choc de *Classica*, Gramophone Award and Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Pygmalion is in residence at the Opéra National de Bordeaux. It is supported by the Direction Régionale des Affaires Culturelles de Nouvelle-Aquitaine, the City of Bordeaux and the Nouvelle-Aquitaine Region. An associate ensemble at the Opéra Comique (2017-19), Pygmalion receives the support of Mécénat Musical Société Générale. Pygmalion is in residence at the Fondation Singer-Polignac.

SABINE DEVIEILLE was awarded a congratulatory Premier Prix by unanimous decision of the jury at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in 2011, and voted 'Révélation Artiste Lyrique' (vocal discovery of the year) at the Victoires de la Musique Classique in 2013 and 'Artiste Lyrique' of the year in 2015 and 2018. Today she is among the most sought-after artists on the French and international scene, in a wide repertoire ranging from early music to contemporary.

Her major roles have included Amina/*La sonnambula*, La Folie/*Platée* and Mélisande/*Pelléas et Mélisande* (Malgoire); Serpette/*La finta giardiniera* (Boussard), Bellezza/*Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Haïm, DVD) and Zerbinetta/*Ariadne auf Naxos* at the Festival d'Aix-en-Provence; Lakmé, Adele/*Die Fledermaus* (Minkowski) and Ophélie/*Hamlet* (Langrée) at the Théâtre de l'Opéra-Comique; Queen of the Night/*Die Zauberflöte* (Opéra de Lyon, Opéra de Paris/Carsen, Royal Opera House Covent Garden, La Monnaie Brussels/Castellucci); Constance/*Dialogues des carmélites* (Lyon/Honoré, Théâtre des Champs-Élysées/Rhorer-Py), Amsterdam Opera/Audi); Eurydice/*Orphée et Eurydice* (La Monnaie/Castellucci); Nannetta/*Falstaff* (Grinda) and Lakmé (Opéra de Marseille); Le Feu, La Princesse, Le Rossignol/*L'Enfant et les sortilèges* (Glyndebourne Festival and concert performances with Salonen in Paris, London and Stockholm), and so on.

She appears regularly in concert with Pygmalion, Les Ambassadeurs, Les Siècles and Le Concert d'Astrée at such venues as the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Wigmore Hall in London, the Philharmonie de Paris and the Salzburg Festival. Her recital partners are Anne Le Bozec (Opéra de Lyon, Park Avenue Armory in New York, Wigmore Hall), Mathieu Pordoy (Carnegie Hall) and Alexandre Tharaud.

She records exclusively for Erato/Warner Classics.

Born in Australia, **SIOBHAN STAGG** has been a member of the Deutsche Oper, Berlin since 2013/14. Her roles in the house have included operas by Mozart (*Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*), Strauss (*Der Rosenkavalier*), Wagner (the *Ring* Cycle conducted by Sir Simon Rattle), Verdi, Rossini... Elsewhere she has sung Pamina and the title role in Luigi Rossi's *Orfeo* for the Royal Opera; Gilda, Blonde and Cordelia in Reimann's *Lear* for the Hamburgische Staatsoper; Najade *Ariadne auf Naxos* for the Bayerische Staatsoper; Blonde for the Dutch National Opera; Woglinde for the Deutsche Staatsoper and Morgana *Alcina* and Marzeline *Fidelio* for the Grand Théâtre de Genève.

During the 2018/19 season, she made her American debut with the Lyric Opera of Chicago in the title role of *Cendrillon*, but also at the Festival d'Aix-en-Provence in staged performances of Mozart's *Requiem*, the Opernhaus Zürich and Australia's Victorian Opera.

Highlights on the concert platform include programs with Berliner Philharmoniker/Christian Thielemann), at the BBC Proms (BBC Symphony Orchestra/Simone Young), with Melbourne Symphony Orchestra/Sir Andrew Davis), with Rolando Villazón and a tour of Australia with Roberto Alagna.

SERENA MALFI studied at the Rome Conservatory and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia. She made her operatic debut in Salieri's *La grotta di Trofonio* at the 2009 Winterthur Festival and has since appeared for such companies as the Royal Opera House Covent Garden, Metropolitan Opera, New York, La Scala, Milan, Paris Opéra, Vienna State Opera, Berlin State Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Rome Opera, Teatro Comunale, Florence, Opera de Oviedo, Teatro Real, Madrid, Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, Teatro Colón, Buenos Aires, and Zürich Opera, and at the Amsterdam Concertgebouw, Drottningholms Slottsteater, Stockholm, and the Enescu Festival, Bucharest.

Her repertory includes Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), the title role in *La Cenerentola*, Dido (*Dido and Aeneas*), Ruggero (*Alcina*), Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Annio (*La clemenza di Tito*), Despina (in her La Scala debut under Daniel Barenboim) and Dorabella (*Così fan tutte*), Zerlina (*Don Giovanni*), Pippo (*La gazza ladra*) and roles in Pergolesi's *Flaminio* and Salustia. Her concert appearances include Beethoven's Symphony no. 9 at the Vienna Konzerthaus. She has appeared in recital as part of the Rosenblatt Recital Series at St John's Smith Square in London.

LINARD VRIELINK completed his studies at the Universität der Künste (UdK) in Berlin, as a student of Elisabeth Werres, in summer 2017. He began studying the piano at an early age with Alejandro Serena Linares in Maastricht, was a member of Schola Cantorum, the choir of St John's Cathedral of 's-Hertogenbosch (Netherlands), and took lessons in composition and conducting. He initially studied singing with Harrie van der Plas and Harry van Berne and took part in the IOA (International Opera Academy) in Schwerte, Germany. He has also attended masterclasses with Norbert Schmittberg, Yamina Maamar, Harry Peeters, Matthew Polenzani, Alexander Oliver and Ira Siff. At the UdK, he appeared as Federico/*Stiffelio* at the Konzerthaus Berlin and made his debut at Staatsoper Berlin (*Ariadne auf Naxos*). He sang in Fairouz's oratorio *Zabur* with the Bochumer Symphoniker, joined Pygmalion and Raphaël Pichon, and performed Schubert's *Stabat Mater* and Beethoven's Mass in C with the Balthasar-Neumann Ensembles (Hengelbrock) in Spain.

Last season, Linard Vrielink joined the Opernstudio of Staatsoper Berlin for a new production of *Tristan und Isolde* conducted by Barenboim. He sang in *Ariadne auf Naxos* and *Salome* by Strauss, *Parsifal* by Wagner, *Die Zauberflöte* by Mozart, *L'incoronazione di Poppea* by Monteverdi and *Der ungläubliche Spitz* by Brummhold. He also made his debut with the Dutch Radio Philharmonic in Saint-Saëns's *Oratorio de Noël*, conducted by Ed Spanjaard, and performed Bach's Mass in B minor with Ivor Bolton and the Balthasar Neumann Ensembles. Most recently, he made his role debut as Almadiva in *Il barbiere di Siviglia* at the Bregenz Festival.

Praised for his 'beautiful and immediately engaging' voice (*Gramophone*), American baritone **JOHN CHEST** is equally in demand as an opera, concert and recital singer. He has sung at major opera houses throughout Europe and the United States, including Glyndebourne Festival Opera, the Festival d'Aix-en-Provence, the Semperoper Dresden, the Teatro Real in Madrid and Washington National Opera.

Operatic roles in his repertoire include Conte Almadiva *Le nozze di Figaro* (Opernhaus Zürich and Opera Philadelphia), title role *Billy Budd* (San Francisco Opera and Deutsche Oper Berlin), Guglielmo *Così fan tutte* (Bayerische Staatsoper), Belcore *L'elisir d'amore* (Den Norske Opera), Pelléas *Pelléas et Mélisande* (Glyndebourne Festival Opera), Albert *Werther* (Théâtre des Champs-Élysées), Valentin *Faust* (Teatro Real and Théâtre du Capitole Toulouse), title role *Don Giovanni* (Angers Nantes Opera), etc.

John Chest was a finalist in the 2017 BBC Cardiff Singer of the World competition and won the prestigious 2010 Stella Maris International Vocal Competition. He was also a finalist in the 2011 Queen Sonja International Music Competition and is a recipient of a Richard Tucker Music Foundation Career Grant. He is a graduate of the Opera Studio at the Bayerische Staatsoper. He has held apprenticeships with the Santa Fe Opera and the Chicago Opera Theater and took part in the prestigious Merola Opera Program. He holds a master's degree in music from the Chicago College of Performing Arts at Roosevelt University, where he studied with David Holloway.

NAHUEL DI PIERRO was born in Buenos Aires, where he studied singing at the Instituto Superior de Arte of the Teatro Colón before debuting in such roles as Masetto (*Don Giovanni*), Haly (*L'italiana in Algeri*), Figaro (*Le nozze di Figaro*), Colline (*La bohème*), Guglielmo (*Così fan tutte*). During the inaugural season of the Palau de les Arts de Valencia in Spain, he participated in the productions of *Fidelio*, *Don Giovanni* and *Cyrano de Bergerac*. He continued his training at the Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris and the Young Singer Programme of the Salzburg Festival.

During the most recent seasons, Nahuel Di Pierro has sung at the Opéra National de Paris (*La sonnambula*, *Don Giovanni*, *L'italiana in Algeri*, *I Capuleti e i Montecchi*, *L'incoronazione di Poppea*, *La Bohème*), at the Royal Opera House Covent Garden, in Salzburg (*La Betulia liberata* with Riccardo Muti), at the Deutsche Oper Berlin (*Il barbiere di Siviglia*), in Amsterdam (*L'Amour des trois oranges*), Dessau (*Die Zauberflöte*), Luxembourg (*Il Turco in Italia*), Santiago de Chile, Buenos Aires, Baden-Baden and Geneva (*I Capuleti e i Montecchi*), Zürich (*Il viaggio a Reims*, *King Arthur*), at the Théâtre du Capitole de Toulouse (*Tosca* and *Il trovatore*), in Bordeaux (*Dardanus*), with Angers Nantes Opéra, at the Théâtre des Champs-Élysées (*Idomeneo*) and at such festivals as Glyndebourne, Aix-en-Provence, etc.

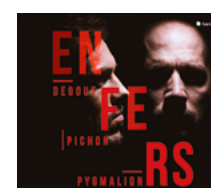
In the concert hall, he has appeared in several seasons of the Orchestre National de France (Kurt Masur, James Conlon, Daniele Gatti) and with the Orchestra Giovanile Luigi Cherubini (Riccardo Muti), the Orchestre de Paris (Louis Langrée, Jérémie Rhorer, Bertrand de Billy), Ensemble Matheus (Jean-Christophe Spinosi), Le Cercle de l'Harmonie (Jérémie Rhorer), Le Concert d'Astrée (Emmanuelle Haïm), the Orchestre Révolutionnaire et Romantique (John Eliot Gardiner), the Hallé Orchestra (Mark Elder) and Pygmalion.

PYGMALION / RAPHAËL PICHON - Discography
All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
KÖTHENER TRAUERMUSIK BWV 244A
 CD HMC 902211



JEAN-PHILIPPE RAMEAU
CASTOR ET POLLUX (version 1754)
*With Colin Ainsworth, Florian Sempey,
 Emmanuelle de Negri, Sabine Devieilhe,
 Christian Immler, Virgile Ancely,
 Clémentine Margaine*
 2 CD HMC 902212.13



SCHUBERT - SCHUMANN - BRAHMS - WAGNER
LES FILLES DU RHIN / RHEINMÄDCHEN
*With Bernarda Fink, mezzo-soprano
 Emmanuel Ceysson, harp*
 CD HMC 902239

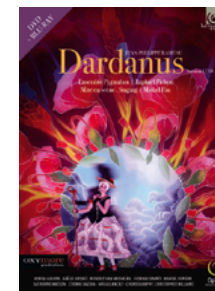
ENFERS
 JEAN-PHILIPPE RAMEAU,
 CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
With Stéphane Degout, baritone
 CD HMM 902288



STRAVAGANZA D'AMORE!
 THE BIRTH OF OPERA AT THE MEDICI COURT
*With Sophie Junker, Mailys de Villoutreys,
 Renato Dolcini, Lucile Richardot,
 Luciana Mancini, Virgile Ancely, Deborah Cachet,
 Zachary Wilder, Safir Behloul, Davy Cornillot,
 Nicolas Brooymans, Renaud Bres*
 2 CD HMC 902286.87

DVD / BLU-RAY

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
DARDANUS (version 1739)
Staging: Michel Fau
 DVD + BD HMD 9859051.52



LUIGI ROSSI
L'ORFEO
Staging: Jetske Mijnsen
 BD + DVD HMD 9859058.59



LES FUNÉRAILLES DE LOUIS XIV
*Céline Scheen, Lucile Richardot, Samuel Boden,
 Marc Mauillon, Christian Immler*
 DVD + BD HMD 9909056.57



Pygmalion remercie tout particulièrement les musiciens de l'orchestre et du chœur pour leur engagement,
Vincent Manac'h et Pierre-Henri Dutron pour leur précieux travail d'orchestration et d'arrangements,
Nicolas Sceaux pour l'édition, Alain Perroux pour ses relectures avisées,
les membres de son conseil d'administration ainsi que ses fidèles soutiens,
la Fondation Bettencourt Schueller, Mécénat Musical Société Générale, l'Adami et la Copie privée.



Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux.
Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux
et la région Nouvelle-Aquitaine. Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2017-2019),
Pygmalion reçoit le soutien de la Fondation Bettencourt Schueller et de Mécénat Musical Société Générale.
Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019
Enregistrement : Octobre 2018, Église Protestante Unie du Saint-Esprit, Paris (France)
Direction artistique et montage : Aline Blondiau
Prise de son, mixage et mastering : Hugues Deschaux
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com