

Mozart
C O N C E R T A N T E

ALEKSANDRA KURZAK

YUUKI WONG · TOMASZ WABNIC
MORPHING CHAMBER ORCHESTRA

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

- | | |
|---|-------|
| 1. Die Zauberflöte, K.620 "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" | 3'06 |
| 2. Mitridate, re di Ponto, K.87 "Lungi da te, mio bene" | 8'41 |
| Peter Keseru · cadenzas & solo horn | |
| 3. La clemenza di Tito, K.621 "Ecco il punto... non più di fiori" | 9'44 |
| 4. Zaide, K.344/336b "Ruhe sanft, mein holdes Leben" | 6'20 |
| 5. Così fan tutte, K.588 "Ei parte... Per pietà" | 9'05 |
| 6. Die Entführung aus dem Serail, K.384 | |
| "Welcher Kummer... Traurigkeit ward mir zum Lose" | 9'06 |
|
Sinfonia concertante for violin, viola and orchestra in E flat Major, K.364/320d | |
| 7. I. Allegro maestoso | 12'35 |
| 8. II. Andante | 10'03 |
| 9. III. Presto | 6'28 |

Aleksandra Kurzak soprano

Yuuki Wong solo violin

Tomasz Wabnic solo viola

Morphing Chamber Orchestra

Morphing Chamber Orchestra

Yuuki Wong (Konzermeister)	violin 1	Benedict Ziervogel	double-bass
Cornelia Gradwohl (Konzermeister 2)		Ory Schneur	flute
Lana Trimmer		Amina Vamosi	
Lukas Medlam		Kamen Nikolov	oboe
Huei Chiang		Stanislav Zhukovsky	
Daniela Yampolski			
Matyas Andras	violin 2	Wolfgang Klinser	clarinet
Theresa Clauberg		Masa Prebanda	
Pavol Varga		Achille Dallabona	bassoon
Adrienn Kovacs		Marlene Schwärzler	
Tomasz Wabnic	viola	Peter Keseru	horn
Eliza Fluder		Viliam Vojcik	
Aniko Biro		Robert Kis	
Nebojsa Bekcic		Lukas Hirzberger	trumpet
Attila Pasztor	cello	Raphael Pouget	
Rupert Schöttle		Ruben Ramirez	timpani
Constantin Schöner			



It would be an *embarras de richesse* to describe Aleksandra Kurzak's commitment and charisma in any detail. What an unusual stroke of luck that this exceptional singer came to meet and work with The Morphing Chamber Orchestra of Vienna! Drawing its soloists from its own ranks, this ensemble accompanies both singers and instrumentalists alike, doing so with extraordinary presence, subtlety and elan, much enhanced by the fact that most of its members are and have always been active chamber musicians.

Proof of this is to be found in their recording of Wolfgang Amadeus Mozart's *Sinfonia concertante* in E flat major, KV 364 (320 d) from 1779, an exceptional work also by the standards of the composer's very own masterpieces, given a correspondingly exceptional interpretation.

In their new CD the orchestra's leader Yuuki Wong and solo violist and artistic director Tomasz Wabnic aptly and smoothly complement Aleksandra Kurzak's masterful interpretations. Their playing conjures up a magical melodiousness, which is seldom to be heard nowadays.

The Morphing Chamber Orchestra of Vienna is, in my opinion, destined for a fine future with their collaborative spirit showing great promise. One can only look forward to further such concerts and recordings, including those with larger orchestral forces.

Prof. Ernst Wedam

Dirigent, Leiter der Wiener Bachsolisten und der Bachgemeinde Wien

Aleksandra Kurzak in ihrer Souveränität verbunden mit echter Hingabe hier näher zu beschreiben, würde bedeuten Eulen nach Athen zu tragen. Dass diese Ausnahmesängerin dem Morphing Chamber Orchester Vienna begegnete und sich durch diese Begegnung eine in jeder Hinsicht wunderbare Zusammenarbeit entwickelte, ist wohl ein großes Glück, das sich nur selten ereignet. Das Morphing Chamber Orchester Vienna stellt ein Ensemble dar, dass mit größter Präsenz und ebensolcher Feinfühligkeit Sängerinnen und Sänger, aber auch auch Instrumentalsolistinnen- und Solisten begleitet, zumal fast alle diese Instrumentalsolistinnen und Solisten auch im Orchester mitwirken. Ein Geheimnis dafür ist wohl, dass seine Mitglieder, wunderbare Musikerinnen und Musiker auch im Bereich der Kammermusik darstellen, zumal sie diesen Bereich der Musik regelmäßig auf höchstem Niveau unter Beweis stellten und stellen.

Das zeigt auch die Einspielung von Wolfgang Amadeus Mozart's „Sinfonia Concertante“ Es-Dur K. 364 (320d) die der Komponist in der zweiten Jahreshälfte 1779 zu Papier gebracht hat. Eine Ausnahmekomposition auch innerhalb aller Meisterwerke Mozarts und eine Ausnahmeinterpretation der beiden Solisten und ihrem Orchester.

Yuuki Wong-Violine, er ist auch Konzertmeister des Orchesters sowie Tomasz Wabnic, Artistic Director und Stimmführer der Violagruppe von Morphing Vienna reihen sich nahtlos in die wunderbaren Interpretationen durch Aleksandra Kurzak aller Einspielungen auf dieser neuen CD „MOZART Concertante“ ein.

Yuuki Wong und Tomasz Wabnic wohnt ein gesangliche Zauber inne, dem man heutzutage in dieser Art nicht mehr so häufig begegnet. Dem „Morphing Chamber Orchester“ Wien und deren Solisten steht, so glaube ich eine überaus gute Zukunft bevor. Die Art und Weise ihres Zusammenwirkens ist auf jedenfall eine mehr als vielversprechende. Auf weitere Einspielungen und Konzerte kann man sehr gespannt sein. Auch auf Besetzungen, die über den Bereich eines Kammerorchesters hinaus gehen.

Prof. Ernst Wedam

Dirigent, Leiter der Wiener Bachsolisten und der Bachgemeinde Wien

Il n'est pas question ici de s'étendre longuement sur la souveraineté d'Aleksandra Kurzak dans l'art auquel elle se dévoue corps et âme, car ce serait prêcher aux convertis. Mais c'est une grande et rare chance que cette chanteuse exceptionnelle ait croisé le Morphing Chamber Orchestra de Vienne et que cette rencontre ait donné lieu à une collaboration merveilleuse à tous égards. Cet ensemble accompagne avec la plus grande présence et sensibilité chanteurs et solistes instrumentaux. D'ailleurs, la quasi-totalité de ces solistes sont également des membres de l'orchestre. Leur atout secret est qu'ils sont tous des chambristes accomplis et qu'ils pratiquent régulièrement cet art au plus haut niveau. L'enregistrement de la *Sinfonia concertante* de Wolfgang Amadeus Mozart en *mi* bémol majeur, K.364 (320d), écrite dans la seconde moitié de 1779, en fait ici l'éclatante démonstration. Cette composition parmi les chefs-d'œuvre de Mozart est exceptionnelle, mais l'interprétation par les deux solistes et leur orchestre ne l'est pas moins.

Le violoniste Yuuki Wong qui est également premier violon solo, ainsi que Tomasz Wabnic, directeur artistique et chef de pupitre des altos de l'orchestre Morphing Vienne, sont en accord parfait avec les merveilleuses interprétations d'Aleksandra Kurzak pour ce nouvel album.

Le jeu chantant de Yuuki Wong et Tomasz Wabnic est véritablement envoûtant, une rareté de nos jours. Ceci me conduit à penser que le Morphing Chamber Orchestra de Vienne et ses solistes ont un très bel avenir devant eux. Sans aucun doute, leur manière de travailler ensemble est plus que prometteuse. Nous nous réjouissons d'avance de leurs futurs enregistrements et concerts, y compris dans des formations plus larges qu'un orchestre de chambre.

Professeur Ernst Wedam

Chef d'orchestre, chef des Wiener Bachsolisten et de la Bachgemeinde Wien

Mozart Concertante

Traversing the whole of Mozart's composing career, this disc features works as varied as the *serie* operas of his youth (*Mitridate, re di Ponto*) or maturity (*La clemenza di Tito*), his most successful *buffa* operas (*Così fan tutte*) and the *Singspiele* of popular inspiration, from the ultra-famous *Die Zauberflöte* and *Die Entführung aus dem Serail* to the unfinished *Zaide*. Far from including merely the operatic domain, the *Sinfonia concertante* for violin, viola and orchestra is added. As well as reminding us (were it necessary!) that his melodic and architectural genius was not limited to the stage, this grouping above all underscores the role of instruments in the articulation of the music/drama.

For Mozart's great contribution to the operatic genre lies principally in this music/drama articulation, both elements now working together. Previously, the serious genre gave the recitative the role of moving on the action while the characters' feelings were expressed in the arias. Mozart uses the aria as much for the exploration of characters' psyches as for narration. The aria is no longer set in an

expressive fresco but inserted into the theatrical discourse itself, and hence the music no longer has the role of mirroring the text but of following the action, the psychological or theatrical evolution. In order to do this Mozart restricts the vocal virtuosity, softens the line and above all emancipates the orchestra.

In fact this growing and often highlighted importance given by Mozart to the instruments is aimed primarily at dramatic efficiency. From purely functional harmonic and melodic accompaniment, the orchestra turns towards the description of the story's events – in this way opening up the possibility that the character interact with it. Functioning at times as the motor of the narrative process or the detector of a psychic state, bearer of the inner dialogues and no longer of the discourse, it has in Mozart a role of its own. The programme presented here offers many examples of this voice/instrument dialectic, a feature even of his symphonic works.

The programme thus begins with the aria of The Queen of the Night. Does this still need to be presented? Perhaps less well known under its

original title, 'Der hölle Rache kocht in meinem Herzen' (Hell's vengeance boils in my heart), this aria is taken from the singspiel *Die Zauberflöte*, premiered on 30 September 1791 at the Theater auf der Wieden. Traditional in essence, in German, and alternating spoken and sung dialogues, the singspiel might be considered the equivalent of the French 'opéra-comique' were it not that it invokes the marvellous and the fantastical, national German markers that give it its specificity. After his trilogy with Da Ponte (*Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro* and *Così fan tutte*), Mozart seized the opportunity offered him by Schikaneder, the author of the libretto, to compose a truly traditional opera for the free theatres that were now open. Apart from a dimension that has recourse to the supernatural, requiring some highly spectacular production values, *Die Zauberflöte* also borrows from the *buffa* and *seria* genres, skilfully blending them in the process. A journey of initiation that is apparently naïve and amorous over a background of mortal vengeance together with some tomfoolery does not make one lose sight of the primordial philosophical and existential dimension. Here, an enraged Queen of the Night orders her daughter Pamina to avenge her by killing Zarastro. This aria marks perhaps one of the most intense moments in the opera,

the Queen of the Night finally showing her true and absolutely terrifying face. Interesting fact: as the tension mounts, the Queen, caught up in her avenging madness, loses her words: it is here that occurs the celebrated vocalise that reaches high F, the climax of the scene. More than a gratuitously spectacular effect, it illustrates the intensity of the queen's anger, mute with rage and losing her humanity as well as her words. Ready to repudiate her daughter for her vengeance ('So bist du meine Tochter nimmermehr!'; So you are no longer my daughter!), she thus *de facto* cuts herself off from the rest of humanity. From this point on, her vocal part reflects this change of status as much via aphasia as via the unprecedented, thoroughly inhuman sounds she acquires. She thus blends with the instruments that principally keep up the tension with contrasting *sforzando* chords and *pianissimo* tremolos.

Twenty years earlier, in 1769, Mozart was 13 years old. On tour in Italy with his father, he arrived in Milan at the start of 1770, where he was welcomed by Karl Joseph von Firmian. This great amateur of music was impressed by Mozart's talents, commissioning from him his very first *opera seria*. This was *Mitridate, re di Ponto*, based on the play by Racine. Mozart got down



to the composition in summer. The opera was premiered at the Teatro Regio Ducale in Milan on 27 December 1770 and met with great success. It features King Mitridate and his two sons, Farnace and Sifare. Farnace covets the throne, yet Sifare, loyal to his father, is subjected to other torments: he loves Aspasia with a reciprocated love. However, she is betrothed to his father and tells the young man to leave her: the aria 'Lungi da te, mio bene' is the farewell song of a Sifare torn between his duty and his feelings. The first part of the aria is the farewell of a lover consenting to the sacrifice, while the second recalls the violence of his feelings: beside Aspasia he could "forget [his] duty, forget himself". This tension is the occasion for Mozart to measure himself against the canons of the serious genre, however attached he may be to a traditional form from which it is difficult to distance himself. He thus turns the aria *da capo*, with its long repeat by tradition devoted to showing off vocal pyrotechnics, into a semi *da capo* aria that shortens the return of the first part in favour of a developed exposition of this latter. When compared with the second part and its reprise, both very short, it emphasises the languor that has overtaken Sifare and that prolongs the farewell scene as he is unable to leave. "Lungi da te" is thus repeated several times, while pedal notes in the orchestra,

together with chromaticism, appoggiaturas and vocalises in the voice part reinforce the sense of expectancy. The second part of the aria, its modulation to B minor threatening to see Sifare give way to his passion, is quickly interrupted by a solo horn, its lyrical interventions echoing Sifare's feelings. By bringing the music back to the initial tonality of D major, it announces the return of the first part and definitively draws the farewell scene to a conclusion.

A kind of mirror to *Mitridate*, *La clemenza di Tito* was the Mozart's last *opera seria*. Written for the coronation of Leopold II, the successor to Joseph II, this commission had at first been offered to Salieri while Mozart was working on the composition of *Die Zauberflöte*. Composed in a very short space of time, the work was premiered on 6 September 1791 but only became truly successful after Mozart's death. The tastes of Leopold II pulling rather towards a more conservative style, *La clemenza di Tito* returned to conventional form and the *bel canto* tradition. Constrained by the ingrained conventions of the genre, Mozart gave a greater role to the instruments and to vocal characterisations as being charged with significance. In the aria 'Non più di fiori', Vittelia, in love with Titus and jealous of his fiancée Berenice, sends Sesto, a friend of

the Emperor who languishes after her, to kill him. When the latter is found out and sentenced to death, she resolves to admit her fault, thereby renouncing any dream of marriage. Where her preceding interventions featured luxuriant ornamentation and abundant vocalises ('Deh, se piacer mi vuoi'), sobriety and naturalness are dominant here. In order the better to reflect the character's personality, caught between guilt and fear, Mozart chose the rondo form, better able to grasp the dramatic evolution through the many variations. For this is a key moment, Vittelia realising her cruelty and summoning up the courage to confess, and it launches the resolution of the intrigue. The basset horn *obbligato* becomes her preferred partner, responding to her sighs, whispering words to her, questioning or anticipating her thought processes. The orchestra for its part acts as an outside agent, representing her heart beating wildly at the thought of the judgement that awaits her ('Ah di me che si dira?': What will be said of me?). By the contrast he creates with the rest of Vittelia's part and the great clarity of the orchestration, Mozart manages here to sketch an eminently human portrait of a character who otherwise incites no great empathy.

Mozart died on 5 December 1791, three months after the first performance of *La clemenza*. Eight years later his widow Constanze discovered the manuscript of *Zaide*, an unfinished singspiel begun in 1780 for Vienna and Joseph II. Sharing in the 'turkishness' then in vogue, the plot unfolds within a seraglio where the slave Zaide falls under the charm of Gomatz, also a slave of the sultan Soliman. One night she offers him her portrait during sleep, and this does not fail to charm the young man. This nocturnal scene is the context for the aria 'Ruhe sanft, mein holdes Leben' (Repose gently, my pure life). Here too, the instruments establish the tone and initiate the movements: it is easy to imagine Zaide placing her portrait alongside the future suitor over the syncopations of the oboe. And it is with extraordinary economy of means that the orchestra conveys to us at the end of the aria the disquiet of the interested party in his restless sleep: over a suspensive tonic pedal and three broken arpeggios, the orchestra indicates the movements of the young man on the verge of waking up, a scene confirmed by the written indication on the score "Gomatz wird im Schläfe beunruhiget" (Gomatz becomes troubled in his sleep).

Though he never went back to the manuscript of *Zaide*, Mozart had not finished with the seraglio as two years after the singspiel he composed *Die Entführung aus dem Serail* (The Abduction from the Seraglio), with a libretto by Gottlieb Stephanie after Bretzner. Commissioned by Joseph II for the Burgtheater of Vienna, that the king wished to devote to operas in German, and on the occasion of the visit of Tsar Paul of Russia, the opera was premiered on 16 July 1782. Mozart, then seeking to emancipate himself from the yokes of the serious genres, found in the singspiel the freedom and flexibility necessary for his sense of fulfilment. The work featured Konstanze and Belmonte with the latter trying to free his fiancée from the grasp of the Sultan, by whom she had been abducted. The aria in question here portrays the lamentations of Konstanze, who, as a prisoner, is in despair at the absence of her lover. The accompanied recitative, that demonstrates a somewhat unusual flowering of melody, wonderfully depicts the protagonist's stupor with a repetitive descending ritornello, portraying the pacing of a Konstanze busily turning round and round and ruminating on her solitude. The aria is a marvel of discretion, in which the orchestra is distinguished by the eloquence of its silences. Rarely does Konstanze find in him an answer

to her lamentations that, most of the time, are echoed back to her. The instruments here are generally limited to providing harmonic support, imitation or melodic doubling. Only the oboe joins with her in "Selbst der Luft darf ich nicht sagen/Meiner Seele bitteren Schmerz" (I cannot even tell the wind/Of my soul's bitter pain), but then it leaves her to open out on her own with "Haucht sie alle meine Klagen/Wieder in mein armes Herz" (It blows all my complaints/Back into my afflicted heart).

Così fan tutte: 'Thus do they all' is the final collaboration between Mozart and Da Ponte. A great success when it was first performed on 26 January 1790, it was also the last to be commissioned by Joseph II, whose death shortly thereafter seriously compromised the performances. The libretto, freshly written for the occasion, was inspired by a topical story that had particularly amused Vienna, implicating two officers who had inopportunistically exchanged their wives. An ideal situation for a farce full of gusto returning to the canons of improvised theatre with many disguises, joyous adultery and misunderstandings! For a rough idea of the setting, let us sketch the plot: two soldiers (Guglielmo and Ferrando) place a wager with Don Alfonso that their respective fiancées

(Dorabella and Fiordiligi) will be faithful to them no matter what happens. In order to test their virtue, they disguise themselves and each attempts to seduce the other's fiancée. Naturally enough Dorabella gives in quickly and, since "thus do they all", after some half-hearted resistance, Fiordiligi is soon also smitten with her new suitor. Struck, however, by feelings of guilt, she sings her remorse in the aria 'Per pietà', and begs her fiancé to forgive her. The combination of writing, voice and instruments helps to translate into music the hesitation and disquiet within her. The string triplets, for example, that introduce 'lo ardo' (I burn), in the recitative, aim above all at rendering her ardour and her agitation. With this the instruments anticipate the discourse and, from then on, reveal to us very clearly the condition of the young girl. The aria, far removed from the earlier interventions, sententiously proclaims her virtue. It does without the formality of an introductory ritornello, the vocal line deploying simple arpeggios, reflecting the lucidity of a Fiordiligi seeking pardon.

The crowning work of this disc, the *Sinfonia concertante* for violin, viola and orchestra was composed around 1779, probably on the young Mozart's return from (or perhaps during) a stay

in Paris, the conclusion of a two-year European tour. The influence of the French capital is certainly not foreign to this work's hybrid nature, blending as it does the symphonic and concerto genres in the style of the symphony concertante, at that time highly appreciated by the French. From a somewhat stuffy model, the pretext for often hackneyed virtuosity, Mozart turned this score into a veritable silent theatre for instruments. The hidebound conventions of representation thus gave way to playfulness, spontaneity and, above all, the unexpected: before the violin can end its phrase, the viola has already taken it up and completed it, extended it, just before the orchestra intervenes in a flurry of musical ideas.

This last point is perhaps the one that unites most closely the airs of this disc and the *Sinfonia* K.364, as well as Mozart's concertante music in general. Their shared dramatic force rests mainly on Mozart's mastery of the art of dialogue: voice and instruments always sound together, respond to each other, agree or disagree. As window blinds will let in the daylight, the spontaneity of this dialogue always leaves room for the unexpected, the unforeseen: it is this imponderable element that lends Mozart's arias and characters all their humanity.



Mozart konzertant

Dieses Album – ein Querschnitt über Mozarts gesamte kompositorische Laufbahn – beinhaltet eklektische Werke wie ernste Jugendopern (*Mitridate, re di Ponto*) und aus Reifejahren (*La clemenza di Tito*), seine größten Erfolge im Bereich der *Opera buffa* (*Così fan tutte*) sowie hochberühmte, volkstümlich inspirierte Singspiele wie etwa *Die Zauberflöte* und *Die Entführung aus dem Serail*, bis hin zur unvollendeten *Zaide*. Über das Gesangsrepertoire hinaus ist hier auch die *Konzertante Sinfonie für Violine, Viola und Orchester* zu finden. Es ist wohl müßig in Erinnerung zu rufen, dass Mozarts melodisches und strukturelles Talent weit über die Bühnenmusik hinausreichte, und so unterstreicht diese Kopplung insbesondere die Rolle der Instrumente im Spannungsfeld zwischen Musik und Drama.

Mozarts großer Beitrag zur Bühnenmusik liegt nämlich hauptsächlich in dieser Artikulation zwischen Musik und Drama, die auch im Konzert zutage tritt. Davor fiel im ersten Genre die Entfaltung der Handlung dem Rezitativ, die Gefühlsausdrücke der Figuren

den Arien zu. Dagegen erhob Mozart die Arie zum Ort sowohl der Erforschung der Psyche der Figuren als auch der Erzählung. Dadurch war die Arie nicht mehr ein starres Bild in einem expressiven Fresko, sondern wurde unmittelbar in die Theaterhandlung eingebettet, wodurch die Musik nicht mehr den Zweck befolgte, den Text nachzuahmen, sondern die Handlung und die psychologische bzw. theatralische Entwicklung nachzuvollziehen. In dieser Hinsicht schränkte Mozart die vokale Virtuosität ein, lockerte die Linie und emanzipierte vor allem das Orchester. Diese oft hervorgehobene zunehmende Bedeutung, die Mozart den Instrumenten beimaß, diente vor allem der dramatischen Wirkung. Von der rein funktionalen harmonisch-melodischen Begleitung bewegte sich das Orchester hin zur Beschreibung des Geschehens, wodurch sich für die Figuren die Möglichkeit eines Austausches mit der Musik eröffnete. Als Antriebskraft des Erzählvorgangs sowie als Darsteller eines geistigen Zustands und Sprecher innerer Dialoge anstatt von Diskursen, spielt die Figur im Mozartschen Theater eine eigene Rolle für sich. Das hier vorgestellte Programm

bietet zahlreiche Beispiele dieser Dialektik zwischen Stimme und Instrument, die sogar das sinfonische Oeuvre erfasst.

So beginnt das Programm mit der Arie der Königin der Nacht aus dem am 30. September 1791 im Theater auf der Wieden uraufgeführten Singspiel *Die Zauberflöte*. Eine nähere Vorstellung erübrigt sich wohl. Weniger bekannt dürfte wohl deren Originaltitel sein: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“. Das der Volkstradition entstammende Singspiel, aufgeführt mit abwechselnd gesprochenen und gesungenen Dialogen in deutscher Sprache, hat ein etwaiges Pendant in der französischen *Opéra comique*, die jedoch nicht das Wundersame und Fantastische aufweist, die ersteres als deutschsprachiges Nationalgenre prägen. Nach seiner Trilogie mit Da Ponte (*Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro* und *Così fan tutte*) griff Mozart die ihm vom Librettisten Schikaneder gebotene Gelegenheit auf, eine echte Volksoper für die nun offenen freien Theater zu komponieren. Über die auf das Übernatürliche zurückgreifende Handlung hinaus, die eine überaus üppige Inszenierung fordert, nimmt *Die Zauberflöte* auch Anleihe an der *Opera buffa* und *seria*, die hier klug vermischt werden – die anscheinend naive anfängliche Suche aus Liebesgründen,

vermengt mit einem Hintergrund aus Blutrache und Albernheit, verbirgt keineswegs ihren philosophisch-existenziellen Hauptwesenszug. Die wutentbrannte Königin der Nacht befiehlt ihrer Tochter Pamina, sie durch Sarastros Tod zu rächen. Die Arie ist wohl ein Höhepunkt der Oper; die Königin der Nacht enthüllt hier letztlich ihr wahres, furchteinflößendes Gesicht. Interessant ist, dass sie mit zunehmender Spannung das Sprechvermögen im Zuge ihrer Rachsucht verliert – hier treten die berühmten Koloraturen bis zum F, dem Höhepunkt der Szene, auf. Vielmehr als ein reines Aufsehen um des Aufsehens Willen zu beabsichtigen, veranschaulichen sie den abgrundtiefen Zorn der vor Wut sprachlosen Königin, der gemeinsam mit ihren Worten auch ihre Menschlichkeit abhandenkommt. Durch ihre Bereitschaft, ihre eigene Tochter für ihre Rache zu opfern („So bist du meine Tochter nimmermehr!“), schließt sie sich de facto von der Menschheit aus. Von da an widerspiegelt ihr Vokalpart diesen Rollenwechsel über die Aphasie wie auch über die unerhörten, ja unmenschlichen Klangfarben, die sie annimmt. So vermischt sich ihre Stimme mit den Instrumenten, die hier durch den Kontrast zwischen den *Sforzando*-Akkorden und den *Pianissimo*-Tremoli die Spannung mittragen.

Zwanzig Jahre zuvor, 1769, war Mozart 13 Jahre alt. Auf seiner Italien-Tournee mit seinem Vater erreichte er Anfang 1770 Mailand, wo er von Karl Joseph von Firmian aufgenommen wurde. Als großer Musikliebhaber war dieser von Mozarts Talent ergriffen und gab ihm seine erste *Opera seria* in Auftrag. So entstand *Mitridate, re di Ponto* nach dem Werk von Jean Racine. Mozart nahm im Sommer die Arbeit an der Oper auf, die am 27. Dezember 1770 am Mailänder Teatro Regio Ducale uraufgeführt und ein großer Erfolg wurde. Dargestellt werden der König Mitridate und seine zwei Söhne Farnace und Sifare. Farnace begehrt den Thron, doch den seinem Vater gegenüber loyalen Sifare plagen andere Qualen: Er buhlt um Aspasia's Gunst in geteilter Liebe. Sie jedoch, die mit seinem Vater verlobt ist, befiehlt ihm zu gehen. Die Arie „Lungi da te, mio bene“ ist der Abschiedsgesang eines zwischen Pflicht und Gefühlen hin- und hergerissenen Sifare. Der erste Teil der Arie beinhaltet den Abschied des leidenschaftlichen, in das Opfer einwilligenden Liebhabers, während der zweite sein gewaltsames Leiden in Erinnerung ruft – neben Aspasia könnte er seine „Pflicht vergessen, [sich] selbst vergessen“. Diese Spannung bietet Mozart die Gelegenheit, an den Regeln des ernsten Genres gemessen zu werden, gebunden an eine traditionelle Form, von der

es schwerfällt, sich loszulösen. So wandelt er die Da-Capo-Arie mit ihrer langen, traditionell der Darbietung vokalen Könnens gewidmeten Wiederholung in ein halbes Da capo um, das die Wiederholung des ersten Teils zugunsten einer weiterentwickelten Exposition des letzteren abkürzt. Durch die Gegenüberstellung mit dem kurzen zweiten Teil und dessen ebenso kurzen Wiederholung wird Sifares Dahinsiechen hervorgehoben, das die Abschiedsszene in die Länge zieht, ohne zum Abgang zu gelangen. So kommt es zu einer viermaligen Wiederholung von „Lungi da te“, während die Orchesterpedale sowie die Chromatik, Appoggiaturen und Koloraturen des Vokalparts das Gefühl des Abwartens stärken. Der zweite Teil der Arie, bei dem die Modulierung hin zu h-Moll ein Nachgeben Sifares vor seiner Leidenschaft androht, wird sofort vom Solohorn unterbrochen, dessen lyrische Einschnitte ein Echo zu Sifares Gefühlen darstellen. Die Rückführung der Musik ins anfängliche D-Dur kündigt die Wiederholung des ersten Teils an und bildet den endgültigen Abschluss der Abschiedsszene.

Als Spiegelbild von *Mitridate* erscheint *La clemenza di Tito*, Mozarts letzte *Opera seria*. Anlässlich der Krönung Leopolds II. geschrieben, der Joseph II. auf den Kaiserthron

folgte, erreichte dieser ursprünglich Salieri zugeschachte Auftrag Mozart während der Arbeit an der *Zauberflöte*. Nach einer sehr kurzen Kompositionszeit wurde die Oper am 6. September 1791 uraufgeführt und kam erst nach Mozarts Tod zu wahrlichem Erfolg. Da der Geschmack Leopolds II. konservativere Ausdrucksweisen erforderte, greift *La clemenza di Tito* auf eine konventionelle Form sowie auf die Tradition des Belcanto zurück. Eingezwängt durch die Archetypen des Genres, wies Mozart den Instrumenten und den vokalen Charakterisierungen eine stärkere, bedeutungsträchtige Rolle zu. In der Arie „Non più di fiori“ befiehlt die in Tito verliebte und auf dessen Verlobte Berenice eifersüchtige Vittelia ihren Verehrer Sesto, der mit dem Kaiser befreundet ist, diesen zu töten. Nach seiner Verwirrung und Verurteilung zum Tod gesteht Vittelia ihren Fehler ein und verzichtet auf ihre Heiratsträume. Weisen ihre vorherigen Auftritte eine überschwängliche Ornamentierung mit großzügigen Koloraturen auf („Deh, se piacer mi vuoi“), so überwiegen hier Nüchternheit und Natürlichkeit. Zur besseren Darstellung der Zerbrechlichkeit der Figur, eingeklemmt zwischen Schuldgefühl und Furcht,

entscheidet sich Mozart für das aufgrund der zahlreichen Variationen für die Erfassung der dramatischen Entwicklung geeignetere Rondo. An einer entscheidenden Stelle wird sich Vittelia ihrer Grausamkeit bewusst und fasst all ihren Mut zum Geständnis, wodurch der Intrige ein Ende gesetzt wird. Die *Obbligato*-Stimme des Bassethorns wird zu ihrem Lieblingsgefährten, indem es ihren Seufzern entgegnet, ihr Wörter einflößt, sie hinterfragt, ihren Gedanken zuvorkommt. Das Orchester nimmt wiederum eine außenstehende Perspektive ein und bildet ihr Herzrasen angesichts des zu erwartenden Urteils nach. („Ah di me che si dirà?“ – *Ach, was wird man von mir sagen?*) Durch den Kontrast zum restlichen Part von Vittelia und die überaus klare Orchestrierung zeichnet Mozart hier ein eindeutig menschliches Porträt einer Figur, die ansonsten keine große Empathie hervorruft.

Mozart verstarb am 5. Dezember 1791, drei Monate nach der Uraufführung von *La clemenza di Tito*. Acht Jahre später entdeckte wohl seine Witwe Constanze das Manuskript von *Zaide*, einem 1780 begonnenen, unvollendeten Singspiel, das Wien und Joseph II. zugeschacht war.¹ Im Rahmen der damals beliebten Turquerie

1 Das Werk wurde erst 1866 zum Anlass von Mozarts 110. Geburtstag uraufgeführt.

spielt sich die Handlung in einem Serail ab, wo die Sklavin Zaide dem Charme von Gomatz, ebenfalls ein Sklave von Sultan Soliman, verfällt. Eines Nachts schenkt sie ihm ihr Porträt, während er schläft, was seine Wirkung beim Jüngling nicht verfehlt. Dieser Nachtszene entspricht die Arie „Ruhe sanft, mein holdes Leben“. Hier setzen die Instrumente erneut den Rahmen und leiten die Bewegungen ein: Man kann sich Zaide leicht vorstellen, wie sie ihr Porträt neben ihrem Angebeteten abstellt und zu den Synkopen der Oboen seufzt. Am Ende der Arie bildet das Orchester mit außergewöhnlich spärlichen Hilfsmitteln die Sorge des Empfängers ab, der in seinem Traum unruhig wird – auf einem Pedal des anhaltenden Grundtons und drei brüchigen Arpeggios skizziert das Orchester die Bewegungen des erwachenden jungen Mannes, was in der Partitur durch die wörtliche Angabe „Gomatz wird im Schläfe beunruhiget“ bestätigt wird.

Die Nichtvollendung des Manuskripts zu *Zaide* bedeutete jedoch nicht Mozarts Abkehr von der Serail-Thematik, da er zwei Jahre später das Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* nach einem Libretto von Gottlieb Stephanie auf der Vorlage von Bretzner komponierte. Das Werk war ein Auftrag Josephs II. für das Wiener

Burgtheater, das der Kaiser für die Aufführung deutschsprachiger Opern bestimmt hatte, und wurde am 16. Juli 1782 anlässlich des Besuchs des künftigen russischen Zaren Peter uraufgeführt. Mozart, der sich zu dem Zeitpunkt von den Zwängen der ernsten Genres zu befreien suchte, fand im Singspiel die für seine Entfaltung notwendige Freiheit und Beweglichkeit. Im Werk erscheinen Konstanze und Belmonte, der versucht, seine Verlobte aus den Fängen des Sultans zu befreien, der sie entführt hat. Die hier vorliegende Arie bringt Konstanzes Klage zum Ausdruck, die in ihrer Gefangenschaft angesichts der Abwesenheit ihres Geliebten verzweifelt. Das begleitete Rezitativ, das einen eher ungewöhnlichen melodischen Erguss bildet, untermalt ihre Benommenheit auf großartige Weise mit einem wiederholten Ritornell abwärts, das Konstanzes Schritte im Kreis abbildet, während sie über ihre Einsamkeit grübelt. Die Arie ist ein Wunderwerk an Schlichtheit, in dem das Orchester durch die Aussagekraft seiner Pausen besticht. Konstanze findet selten Erwiderung auf ihre Klagen, die oft als Echo zurückhallen. Generell beschränken sich die Instrumente auf das Darbieten harmonischer Stützen, Imitationen oder melodischer Auskleidungen. Nur die Oboe stimmt mit ihr „Selbst der Luft darf ich

nicht sagen / Meiner Seele bitterm Schmerz“ an, überlässt ihr aber anschließend die alleinige Entfaltung bei „Haucht sie alle meine Klagen / Wieder in mein armes Herz“.

Così fan tutte („So machen es alle Frauen“) brachte die Zusammenarbeit zwischen Mozart und Da Ponte zum abschließenden Höhepunkt. Die Uraufführung am 26. Januar 1790 war ein Riesenerfolg; das Werk war der letzte Auftrag Josephs II., dessen bevorstehender Tod den Aufführungen einen empfindlichen Dämpfer versetzte. Das eigens für diesen Anlass geschriebene Libretto beruht auf einem Ereignis, das in Wien für besondere Heiterkeit sorgte: Zwei Offiziere hatten nämlich ihre Ehefrauen auf recht unglückliche Weise getauscht – ein idealer Nährboden für eine geistreiche Farce, die den Regeln des improvisierten Theaters mit zahlreichen Verkleidungen, fröhlichen Seitensprüngen und Verwechslungen folgt. Zur Einordnung des Bildes folgt ein Abriss über die Handlung: Zwei Soldaten (Guglielmo und Ferrando) wetten mit Don Alfonso, dass ihre jeweiligen Verlobten (Dorabella und Fiordiligi) ihnen entgegen aller Widrigkeiten stets treu bleiben. Um ihre Tugend auf die Probe zu stellen, verkleiden sie sich, und jeder versucht, die

Verlobte des anderen zu verführen. Dorabella gibt augenscheinlich sehr schnell nach, und da „*Così fan tutte*“, folgt bald Fiordiligi nach einigem Widerstand und verfällt ebenfalls dem neuen Anbeter. Von Schuldgefühlen geplagt, besingt sie ihre Gewissensbisse in der Arie „*Per pietà*“ und fleht ihren Verlobten um Verzeihung an. Die Vokal- und Instrumentalmusik beteiligt sich insgesamt an der musikalischen Übertragung der mitwirkenden Gefühle des Zögerns und der Verwirrung. So zielen die Zweiunddreißigstelnoten der Streicher, die „*lo ardo*“ (*Ich brenne*) im Rezitativ einleiten, vor allem auf die Darstellung der Leidenschaft und Unruhe ab. Somit kommen die Instrumente dem Diskurs zuvor und veranschaulichen sofort den Gemütszustand der jungen Frau. Im Gegensatz zu früheren Beispielen, in denen ihre Tugend feierlich ausgerufen wird, schreitet die Arie vom einleitenden Ritornell zur vokalen Linie mit einfachen Arpeggios über, die die Klarsicht der um Vergebung bittenden Fiordiligi widerspiegeln.

Der Höhepunkt dieses Albums, die *Konzertante Sinfonie für Violine, Viola und Orchester*, entstand um 1779, wahrscheinlich nach (oder während) der Rückkehr des jungen Mozart aus Paris, mit der er eine zweijährige Tournee

durch Europa abschloss. Der Einfluss der Seine-Metropole ist diesem Hybridwerk anzumerken, werden hier doch Sinfonie und Konzert im Stil der damals unter den Franzosen sehr beliebten konzertanten Sinfonie vermischt. Ausgehend von einem etwas steifen Vorbild, das Anlass zu einer oft abgenutzten Virtuosität war, machte Mozart aus diesem Stück ein wahrlich stummes Theater für Instrumente. So weichen die starren Darstellungskonventionen dem Spiel, dem Spontanen, vor allem aber dem Unerwarteten – ehe die Violine ihre Phrase zu Ende spielt, wird sie von der Viola abgelöst, vervollständigt und verlängert, bevor das Orchester in einer Entfaltung musikalischer Gedanken erneut das Wort ergreift.

Dieser letzte Aspekt bildet wahrscheinlich die eindeutigste Schnittstelle zwischen den Arien dieses Albums und der *Sinfonie* KV 364 sowie generell Mozarts konzertanter Musik. Ihre gemeinsame dramatische Kraft beruht hauptsächlich auf Mozarts Beherrschung der Kunst des Dialogs – Stimme und Instrumente spielen stets gemeinsam, erwidern einander, stimmen sich ab oder treten in Gegensatz zueinander. So wie die Jalousien dem Tageslicht Eintritt gewähren, bietet die Spontanität dieses Dialogs stets einen Raum für das Unerwartete,

Unvorhergesehene. Diese Unwägbarkeiten verleihen den Arien und den Figuren Mozarts ihre ganze Menschlichkeit.



© Katherline Lyndia

Mozart *concertante*

Traversant l'ensemble de la vie compositionnelle de Mozart, ce disque réunit des œuvres aussi éclectiques que ses opéras *serie* de jeunesse (*Mitridate*, *re di Ponto*) ou de maturité (*La clemenza di Tito*), ses plus grandes réussites en matière de *buffa* (*Così fan tutte*) et des *singspiele* d'inspiration populaire, des célèberrimes *Die Zauberflöte* et *Die Entführung aus dem Serail* à son *Zaide* inachevé. Sans s'arrêter au seul domaine lyrique, il y adjoint la *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre*. Au-delà de rappeler (s'il le fallait) que son génie mélodique et architectural ne s'est pas limité à la scène, ce couplage souligne surtout le rôle des instruments dans l'articulation musique/drame.

Car le grand apport de Mozart au genre lyrique se trouve principalement dans cette articulation musique-drame, qui fonctionne désormais de concert. Auparavant, le genre sérieux confiait le déroulement de l'action au récitatif, et l'expression des sentiments des personnages aux *arie*. Mozart, lui, fait de l'aria tant le lieu de l'exploration de la psyché des personnages que de la narration. L'air n'est alors plus figé

dans une fresque expressive mais inséré dans la trame théâtrale même, et la musique n'a alors plus vocation à singer le texte mais à suivre l'action, l'évolution psychologique ou théâtrale. Pour ce faire, Mozart confine la virtuosité vocale, assouplit la ligne et, surtout, émancipe l'orchestre.

En effet, cette importance croissante que Mozart donne aux instruments, souvent soulignée, vise avant tout à l'efficacité dramatique. De l'accompagnement harmonique et mélodique purement fonctionnel, l'orchestre s'oriente vers la description des événements de la pièce –ouvrant alors la possibilité au personnage d'interagir avec lui. Agissant tantôt comme le moteur du processus narratif ou comme le révélateur d'un état psychique, porte-voix des dialogues intérieurs et non plus des discours, il joue dans le théâtre mozartien un rôle à part entière. Le programme ici présenté offre parmi les nombreux exemples de cette dialectique voix-instrument, qui gagne jusque l'œuvre symphonique.

Le programme s'ouvre ainsi avec l'air de la Reine de la nuit. Faut-il encore le présenter ? Peut-être moins connu sous son titre original, « Der hölle Rache kocht in meinem Herzen » (Une colère terrible consume mon cœur), cette aria est tirée du singspiel *Die Zauberflöte*, créé le 30 septembre 1791 au Theater auf der Wieden. D'essence populaire, en langue allemande et alternant dialogues parlés et chantés, le singspiel pourrait être l'équivalent de l'opéra-comique français s'il ne convoquait les attributs du merveilleux et du fantastique, marqueurs nationaux germaniques desquels il tire sa spécificité. Après sa trilogie avec Da Ponte (*Don Giovanni*, *La Nozze di Figaro* et *Così fan tutte*), Mozart se saisit de l'occasion qui lui est offerte par Schikaneder, auteur du livret, pour composer un opéra vraiment populaire, destiné aux théâtres libres désormais ouverts. Outre sa trame qui recourt aux ressorts du surnaturel, appelant une mise en scène des plus spectaculaires, *Die Zauberflöte* emprunte également aux genres *buffa* et *seria*, qu'il mêle savamment : quête initiatique apparemment naïve et amoureuse sur fond de vengeance mortelle et pitreries ne font pas oublier sa dimension philosophique et existentielle primordiale. Ici, la Reine de la nuit, folle de rage, ordonne à sa fille Pamina de la venger en tuant Zarastro. Cet air marque

peut-être l'un des moments les plus intenses de l'opéra, la Reine de la nuit y dévoilant finalement son vrai visage, absolument terrifiant. Fait intéressant : à mesure que la tension monte, la Reine, prise dans sa folie vengeresse, perd ses mots : c'est là qu'interviennent les célèbres vocalises atteignant le *fa*, climax de la scène. Plus qu'un effet spectaculaire gratuit, elles illustrent l'intensité de la colère de la souveraine, muette de rage et qui, en même temps que ses mots, perd son humanité. Prête à répudier sa fille pour sa vengeance (« So bist du meine Tochter nimmermehr ! » ; Tu ne seras plus ma fille !), elle s'exclut ainsi *de facto* du reste de l'humanité. Dès lors, sa partie vocale reflète ce changement de statut tant via l'aphasie que par les sonorités inouïes et, proprement, inhumaines, qu'elle gagne. Elle se mêle ainsi avec les instruments qui soutiennent ici principalement le maintien de la tension, par le contraste entre les accords *sforzando* et les trémolos *pianissimo*.

20 ans plus tôt, en 1769, Mozart a treize ans. En tournée en Italie avec son père, il gagne Milan au début de 1770, où il est accueilli par Karl Joseph von Firmian. En grand amateur de musique, il est impressionné par les talents de Mozart à qui il commande son tout premier opéra *seria*. Ce sera *Mitridate, re di Ponto*, d'après la pièce de Jean

Racine. Mozart s'attèle à la composition pendant l'été. L'opéra sera créé au Teatro Regio Ducal de Milan le 27 décembre 1770 et rencontrera un grand succès. Il met en scène de roi Mitridate et ses deux fils, Farnace et Sifare. Farnace convoite le trône, mais Sifare, loyal à son père, est en proie à d'autres tourments : il aime Aspasia d'un amour partagé. Néanmoins, promise à son père, cette dernière lui commande de partir : l'air « Lungi da te, mio bene » constitue le chant d'adieu d'un Sifare déchiré entre son devoir et ses sentiments. La première partie de l'air constitue l'adieu de l'amant épris, consentant au sacrifice, tandis que la seconde rappelle la violence de ce qu'il éprouve : aux côtés d'Aspasia, il pourrait « oublier [son] devoir, [s']oublier lui-même ». Cette tension est l'occasion pour Mozart de se mesurer aux canons du genre sérieux, pourtant attaché à une forme traditionnelle de laquelle il est difficile de s'éloigner. Il convertit ainsi l'aria *da capo*, avec sa longue reprise traditionnellement dévolue aux démonstrations de bravoure vocale, en un demi *da capo* qui écourte le retour de la première partie au profit d'une exposition développée de cette dernière. Mise en regard avec la seconde partie et sa reprise, très brèves, elle souligne la langueur qui s'empare de Sifare et qui fait durer la scène d'adieu, ne parvenant à partir. « Lungi da te » est ainsi répété plusieurs fois, tandis que les

pédalles à l'orchestre, ainsi que les chromatismes, appoggiatures et vocalises de la partie vocale renforcent le sentiment d'attente. La deuxième partie de l'air, dont la modulation vers la tonalité de *si* mineur menace de voir Sifare céder à sa passion, est rapidement interrompue par le cor solo, dont les interventions lyriques se font l'écho des sentiments de Sifare. En ramenant la musique dans le giron de la tonalité initiale de *ré* majeur, il annonce le retour de la première partie et clôt définitivement la scène d'adieu.

En miroir de *Mitridate* se tient *La clemenza di Tito*, dernier opéra *seria* de Mozart. Destinée au couronnement de Leopold II, successeur de Joseph II, cette commande initialement adressée à Salieri intervient alors que Mozart travaille à la composition de *Die Zauberflöte*. Composée dans un laps de temps très court, l'œuvre est créée le 6 septembre 1791 et rencontre véritablement le succès après la mort de Mozart. Les goûts de Leopold II le portant davantage vers des émanations plus conservatrices, *La clemenza di Tito* revient à une forme conventionnelle et à la tradition belcantiste. Contraint par les archétypes du genre, Mozart confère donc un rôle d'autant plus important aux instruments et aux caractérisations vocales, chargées de significations. Dans l'aria

« Non più di fiori », Vittelia, éprise de Titus et jalouse de Berenice qui doit l'épouser, envoie Sesto, ami de l'Empereur et qui soupire auprès d'elle, le tuer. Lorsque celui-ci est confondu et condamné à mort, elle se résout à avouer sa faute, renonçant par là même à ses rêves de mariage. Là où ses précédentes interventions faisaient montre d'une ornementation luxuriante et de généreuses vocalises (« Deh, se piacer mi vuoi »), sobriété et naturel dominant ici. Pour refléter au mieux la fragilité du personnage, pris entre la culpabilité et la frayeur, Mozart choisit la forme rondo, plus apte à saisir, par les nombreuses variations, l'évolution dramatique. C'est qu'il s'agit d'un moment clef, Vittelia prenant conscience de sa cruauté et rassemblant son courage pour se confesser, amorçant ainsi le dénouement de l'intrigue. Le cor de basset *obbligato* se fait son partenaire favori, répondant à ses soupirs, lui soufflant les mots, interrogeant ou devançant sa pensée. L'orchestre agit pour sa part d'un point de vue externe, figurant son cœur battant la chamade à la pensée du jugement qui l'attend (« Ah di me che si dira? » : Que va-t-on dire ?). Par le contraste qu'il crée avec le reste de la partie de Vittelia et la grande clarté de l'orchestration, Mozart parvient ici à brosser un

portrait éminemment humain d'un personnage qui, du reste, n'attire pas grande empathie.

Mozart meurt le 5 décembre 1791, trois mois après la création de *La clemenza*. Huit ans plus tard, sa veuve Constanze devait découvrir le manuscrit de *Zaide*, un singspiel inachevé entamé en 1780 à l'intention de Vienne et de Joseph II¹. Prenant parti des turqueries alors en vogue à l'époque, l'intrigue prend place dans un sérail où l'esclave Zaide tombe sous le charme de Gomatz, également esclave du sultan Soliman. Une nuit, elle lui offre durant son sommeil son portrait, qui ne manquera pas de séduire le jeune homme. C'est à cette scène nocturne que correspond l'air « Ruhe sanft, mein holdes Leben » (Repose sereinement, ma tendre vie). Ici encore, les instruments plantent le décorum et initient les mouvements : on imagine sans peine Zaide déposer son portrait aux côtés du futur soupirant sur les syncopes des hautbois. Et c'est avec une extraordinaire économie de moyens que l'orchestre nous donne à voir à la fin de l'air le trouble de l'intéressé qui, dans son sommeil, s'agite : sur une pédale de tonique suspensive et trois arpèges brisés, l'orchestre esquisse les mouvements du jeune homme près

1 L'œuvre ne sera créée qu'en 1866 à l'occasion des 110 ans de Mozart.

de s'éveiller, scène confirmée par l'indication textuelle, sur la partition, « Gomatz wird im Schläfe beunruhiget » (Gomatz troublé dans son sommeil).

S'il ne reprit jamais le manuscrit de *Zaide*, Mozart n'en avait pourtant pas fini avec le sérail puisqu'il composa deux ans après le singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (L'enlèvement au sérail), sur un livret de Gottlieb Stephanie d'après Bretzner. Commande de Joseph II pour le Burgtheater de Vienne, que le souverain souhaitait consacrer aux opéras en allemand, et à l'occasion de la venue du tsar Paul de Russie, l'opéra fut créé le 16 juillet 1782. Mozart, qui cherche alors à s'émanciper des carcans des genres sérieux, trouve dans le singspiel la liberté et la souplesse nécessaires à son épanouissement. L'œuvre met en scène Konstanze et Belmonte tandis que ce dernier tente de libérer sa promise des griffes du sultan, par lequel elle a été enlevée. L'aria dont il est question ici donne à entendre les lamentations de Konstanze, qui, prisonnière, se désespère de l'absence de son amant. Le récitatif accompagné, qui offre un épanchement mélodique plutôt inhabituel, dépeint merveilleusement l'hébétude de la protagoniste avec une ritournelle descendante

répétitive, dessinant les pas d'une Konstanze occupée à tourner en rond et à ruminer sa solitude. L'aria est quant à lui une merveille de dépouillement, dans lequel l'orchestre s'illustre par l'éloquence de ses silences. Rarement Konstanze trouve en lui réponse à ses plaintes qui, bien souvent, lui reviennent en écho. Les instruments se bornent généralement ici à lui fournir soutien harmonique, imitations ou doublures mélodiques. Tout juste le hautbois entonne-t-il avec elle « Selbst der Luft darf ich nicht sagen/Meiner Seele bittern Schmerz » (Je ne puis pas même confier au vent/l'amère angoisse qui m'étreint l'âme), pour la laisser s'épancher seule sur « Haucht sie alle meine Klagen/Wieder in mein armes Herz » (Le vent renvoie mes plaintes à mon cœur affligé).

Così fan tutte : « Ainsi font-elles toutes » parachève la collaboration entre Mozart et Da Ponte. Grand succès lors de sa création le 26 janvier 1790, elle sera la dernière commande Joseph II, dont la mort prochaine portera un coup sérieux aux représentations. Le livret, créé de toutes pièces pour l'occasion, s'inspire d'un fait divers ayant particulièrement amusé Vienne, impliquant deux officiers ayant malencontreusement échangé leurs épouses. Terreau idéal pour une farce pleine d'esprit

reprenant les canons du théâtre improvisé avec force déguisements, joyeuses adultères et quiproquos ! Pour planter grossièrement le décor, esquissons l'argument : deux soldats (Guglielmo et Ferrando) parient à Don Alfonso que leurs fiancées respectives (Dorabella et Fiordiligi) leur seront fidèles, envers et contre tout. Pour mettre leur vertu à l'épreuve, ils se déguisent et chacun tente de séduire la promise de l'autre. Bien évidemment, Dorabella cède bien vite et, puisque « *così fan tutte* », après quelques résistances, bientôt Fiordiligi s'éprend elle aussi du nouveau soupirant. Assaillie par la culpabilité, elle chante son remords dans l'air « *Per pietà* », et supplie son promis de la pardonner. L'ensemble de l'écriture, voix et instruments, participe à traduire musicalement l'hésitation et le trouble qui l'habitent. Ainsi, les triples croches des cordes qui introduisent « *lo ardo* » (Je brûle), dans le récitatif, visent avant tout à matérialiser son ardeur et son agitation. Se faisant, les instruments anticipent le discours et, dès lors, nous rendent immédiatement perceptible l'état de la jeune fille. L'aria, loin de ses interventions précédentes proclamant pompeusement sa vertu, se passe de l'apparat de la ritournelle introductive, la ligne vocale déployant de simples arpèges, reflétant la lucidité d'une Fiordiligi cherchant le pardon.

Couronnement de ce disque, la *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre* est composée aux alentours de 1779, probablement durant un séjour parisien du jeune Mozart, venant achever une tournée européenne de deux ans. L'influence de la capitale française n'est certainement pas étrangère à cette œuvre hybride qui mêle genre symphonique et concerto dans le style de la symphonie concertante, alors très appréciée des Français. D'un modèle un peu guindé, prétexte à une virtuosité souvent éculée, Mozart fait de cette partition un véritable théâtre muet pour les instruments. Les conventions de représentation figées cèdent ainsi au jeu, à la spontanéité et, surtout, à l'inattendu : avant que le violon ne puisse terminer sa phrase, l'alto l'a déjà reprise et la complète, la rallonge, juste avant que l'orchestre ne reprenne la parole dans un foisonnement d'idées musicales.

Ce dernier point est peut-être celui qui unit le plus intimement les airs de ce disque et la *Sinfonia* K.364, ainsi que la musique concertante de Mozart en général. Leur force dramatique commune s'appuie principalement sur la maîtrise de l'art du dialogue de Mozart : toujours voix et instruments chantent ensemble, se répondent, s'accordent ou s'opposent. Comme les

persiennes laissent entrer le jour, la spontanéité de ce dialogue laisse toujours une place à l'inattendu, à l'imprévu : c'est cet impondérable qui confère aux airs et aux personnages de Mozart toute leur humanité.



1. Die Zauberflöte, K.620 "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen"

KÖNIGIN DER NACHT

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
So bist du meine Tochter nimmermehr.
Verstossen sey auf ewig und verlassen,
Zertrümmert alle Bande der Natur,
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört Rache, – Götter! – Hört der Mutter Schwur.

2. Mitridate, re di Ponto, K.87 "Lungi da te, mio bene"

SIFARE

Lungi da te mio bene
se vuoi, ch'io porti il piede,
non rammentar le pene
che provi, o cara, in te.

Parto, mia bella, addio,
che se con te più resto
ogni dovere obbligo
mi scordo ancor di me.

QUEEN OF THE NIGHT

My heart is seething with hellish vengeance,
death and despair are blazing around me!
Unless Sarastro feels the pangs of death at your hands
you are no longer my daughter.
Forever disowned, forever abandoned,
forever destroyed may all ties of nature be,
unless Sarastro dies at your hands!
Hear! Gods of vengeance! Hear a mother's vow!

SIFARE

If you wish me wander
Far from you, my beloved,
Do not remember the sufferings
You've experienced, my dear.

I depart, my beautiful one, farewell,
For if I stay longer with you,
I shall forget my duty,
I shall forget myself.

LA REINE DE LA NUIT

Une colère terrible consume mon cœur,
le désespoir et la mort m'enflamment !
Si Sarastro ne meurt pas de ta main,
tu n'es plus ma fille, non plus jamais.
Que soient à jamais bannis, à jamais perdus,
à jamais détruits tous les liens de la nature
si Sarastro n'expire pas par ton bras !
Entendez ! Dieux de la vengeance !
Entendez le serment d'une mère !

XIPHARÈS

Loin de toi, ma bien-aimée,
Si tu le veux, je porterai mes pas.
Oublie les souffrances que tu as traversées,
Ô chère.

Je te quitte, ma belle, adieu,
Car si je reste,
J'oublierais tous mes devoirs,
Je m'oublierais moi-même.

3. La clemenza di Tito, K.621 "Ecco il punto... non più di fiori"

VITELLIA

Ecco il punto, o Vitellia,
d'esaminar la tua costanza.
Avrai valor che basti
a rimirar esangue
il tuo Sesto fedele,
Sesto, che t'ama
più della vita sua?
Che per tua colpa
divenne reo?
Che t'ubbidì, crudele?
Che ingiusta t'adorò?
Che in faccia a morte
sì gran fede ti serba,
e tu frattanto,
non ignota a te stessa,
andrai tranquilla
al talamo d'Augusto?
Ah, mi vedrei
sempre Sesto d'intorno;
e l'aure, e i sassi
temerei che loquaci
mi scoprissero a Tito.
A' piedi suoi vadasi
il tutto a palesar.
Si scemi il delitto di Sesto,
se scusar non si può,
col fallo mio.
D'imperi e d'imenei, speranze, addio.

VITELLIA

Now is the moment, O Vitellia,
to test your firmness:
will you have sufficient courage
to look upon
your faithful Sextus lifeless?
Sextus, who loves you
more than his own life,
who for your sake
committed a crime,
who obeyed you, cruel one,
and adored you, unjust as you are;
who in the face of death
remains so true to you,
while you,
aware of this,
calmly go
to Caesar's bridal bed?
Ah, I should always see
Sextus near me
and fear the breezes and the stones
might speak
and betray me to Titus.
Let me go
and confess all at his feet.
Let Sextus's crime,
If it cannot be forgiven,
be lessened through my guilt.
Ah farewell, hopes of dominion and marriage.

VITELLIA

Le moment est venu, ô Vitellia,
d'éprouver ta constance.
Auras-tu le courage
d'affronter dans sa pâleur
ton fidèle Sextus,
ce Sextus qui t'aime
plus que sa propre vie ?
Qui pour toi
s'est fait traître ?
Qui, cruelle, t'obéit ?
Qui, injuste, t'adora ?
Qui, face à la mort,
te garde une telle foi,
pendant que toi,
sachant ton crime,
tu vas, tranquille,
partager la couche d'Auguste ?
Ah, toujours
je verrais Sextus autour de moi ;
et je craindrais que, soudain
douées de parole, la brise, les pierres mêmes
ne me découvrent à Titus.
Cours à ses pieds
exposer la vérité.
Atténue, si tu ne peux la laver,
l'erreur de Sextus
par l'aveu de ta propre faute,
Empire, hyménée, adieu.

Non più di fiori
vaghe catene
discenda Imene
ad intrecciar.

Stretta fra barbare
aspre ritorte
veggo la morte
ver me avanzar.

Infelice! qual orrore!
Ah, di me che si dirà?
Chi vedesse il mio dolore,
pur avrà di me pietà.

4. Zaide, K.344/336b "Ruhe sanft, mein holdes Leben"

ZAIDE

Ruhe sanft, mein holdes Leben,
schlafe, bis dein Glück erwacht;
da, mein Bild will ich dir geben,
schau, wie freundlich es dir lacht:

Ihr süßen Träume, wiegt ihn ein,
und lasset seinem Wunsch am Ende
die wollustreichen Gegenständ
zu reifer Wirklichkeit gedeihn.

No more
shall Hymen descend
to weave
fair garlands of flowers.

Bound in harsh,
cruel chains,
I see death
advance towards me.

O wretched me! How horrible!
Ah, what will be said of me?
Yet he who could see my distress
would have pity on me.

ZAÏDE

Rest quietly, my dear love,
sleep until your happiness awakens;
there, I shall give you my portrait,
see how gently it smiles at you.

Sweet dreams, rock him to sleep,
and let his wishes of a
joyful conclusion ultimately
prosper as a reality.

L'hymen ne viendra plus,
tresser pour moi
ses gracieuses guirlandes
de fleurs.

Toute droite
entre d'affreux gibets,
je vois la mort
vers moi s'avancer.

Malheureuse ! Quelle terreur !
Hélas, que dira-t-on de moi ?
Et pourtant, j'inspirerais la pitié
à quiconque verrait ma douleur.

ZAÏDE

Repose calmement, mon tendre amour,
dors jusqu'à ce que ta bonne fortune s'éveille.
Tiens, je te donne mon portrait.
Vois comme il te sourit avec bienveillance !

Doux rêves, bercez son sommeil
et que ce qu'il imagine
dans ses rêves d'amour
devienne enfin réalité.

5. Così fan tutte, K.588 "Ei parte... Per pietà"

FIORDILIGI

Ei parte... senti... ah no... partir si lasci,
Si tolga ai sguardi miei l'infausto oggetto
Della mia debolezza. A qual cimento
Il barbaro mi pose!... Un premio è questo
Ben dovuto a mie colpe!... In tale istante
Dovea di nuovo amante
I sospiri ascoltar? L'altrui querele
Dovea volger in gioco? Ah, questo core
A ragione condanni, o giusto amore!
Io ardo, e l'ardor mio non è più effetto
D'un amor virtuoso: è smania, affanno,
Rimorso, pentimento,
Leggerezza, perfidia e tradimento!
Guglielmo, anima mia! Perché sei tanto
ora lungi da me? Solo potresti...
ahimè! tu mi detesti,
mi rigetti, m'aborri... io già ti veggio
minaccioso, sdegnato; io sento
i rimproveri amari, e il tuo tormento.

Per pietà, ben mio, perdona
All'error di un'alma amante;
Fra quest'ombre e queste piante
Sempre ascoso, oh Dio, sarà!

FIORDILIGI

He's left me ... listen ... Ah no! Let him go.
Let my sight be free of the unlucky object
Of my weakness. To what a pass
This cruel man has brought me!
This is a just reward for my sins!
Was this the time
For me to heed the sighs
Of a new lover, to make sport
Of another's sighs? Ah, rightly
You condemn this heart, o just love!
I burn, and my ardour is no longer
The outcome of a virtuous love:
It is madness,
Anguish, remorse, repentance
Fickleness, deceit and betrayal!

In pity's name, my dearest, forgive
The misdeed of a loving soul;
Oh God, it shall evermore be hidden
Among these shady bushes.

FIORDILIGI

Il part... Écoute... Ah non ! laissons-le partir,
que de ma vue se retire le funeste objet
de ma faiblesse ! À quel risque
le barbare m'a-t-il exposée !
C'est la juste récompense pour mes fautes.
En un tel moment
devais-je d'un nouvel amant
écouter les soupirs ? Devais-je prendre jeu
à la disgrâce d'autrui ? Ah, c'est à bon droit
que tu condamnes ce cœur, ô juste amour !
Je brûle et mon amour n'est plus le fruit
d'un amour vertueux :
il est agitation, oppression,
remords, repentir,
légèreté, perfidie et trahison !

Par pitié, mon amour, pardonne
les égarements d'une âme aimante.
Parmi cette ombre et cette végétation
ils demeureront, ô Dieu, à jamais cachés.

Svenerà quest'empia voglia
L'ardir mio, la mia costanza;
Perderà la rimembranza
Che vergogna e orror mi fa.

A chi mai mancò di fede
Questo vano ingrato cor!
Si dovea miglior mercede,
Caro bene, al tuo candor!

6. Die Entführung aus dem Serail, K.384 "Welcher Kummer... Traurigkeit ward mir zum Lose"

KONSTANZE

Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele
Seit dem Tag, da uns das Schicksal trannte!
O Belmont! hin sind die Freuden,
Die ich sonst an deiner Seite kannte!
Banger Sehnsuchts Leiden
Wohnen nun dafür in der beklemmten Brust.

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

My courage, my constancy
Will drive away this dishonourable desire
And banish the memory
Which fills me with shame and horror.

And who is it whom
This unworthy heart has betrayed?
Dear heart, your trust deserved
A better reward!

CONSTANZA

Oh, what changes have been wrought in my heart
Since that day when fate parted us!
Oh Belmonte! The joys have departed
Which I knew when by your side;
The pains of anxious longing
Now inhabit my oppressed heart!

Unhappiness has become my lot
Because I have been torn from you.
Like the rose, eaten by worms,
Like the grass that withers in winter
My wretched life is fading away.
Not even to the air may I confide
The bitter anguish of my soul,
Because, unwilling to endure it,
The very air blows all my laments
Back into my afflicted heart.

Mon courage et ma fidélité
Viendront à bout de ce désir impie,
et banniront le souvenir
qui me fait honte et horreur.

À qui ce cœur ingrat
a-t-il manqué de foi ?
Il fallait une meilleure récompense,
mon cher amour, à ta confiance !

CONSTANZA

Oh, quels changements ont agité mon cœur
depuis ce jour où le destin nous a séparés !
Oh, Belmonte ! Toutes les joies que j'ai connues
près de toi s'en sont allées,
et les souffrances d'une anxieuse mélancolie
habitent désormais mon cœur !

Le malheur est devenu mon fardeau
Depuis que j'ai été arrachée à tes bras.
Telle la rose, dévorée par les vers,
Telle l'herbe qui se dessèche en hiver,
Ma misérable vie se fane.
Pas même au vent je puis confier
l'amère angoisse qui m'étreint l'âme,
car, rétif à l'endurer,
ce même vent retourne mes lamentations
à mon cœur affligé.



morphingmusic.com



ARTISTIC DIRECTOR TOMASZ WABNIC
MORPHING CHAMBER ORCHESTRA
VIENNA

Enregistré par Little Tribeca & Tonzauber du 1er au 5 février 2021 au Casino Baumgarten, Vienne

Direction artistique, prise de son : Nicolas Bartholomée & Georg Burdicek (Tonzauber)

Montage, mixage et mastering : Blaise Carpene

Enregistré en 24-bits/96kHz

English translation by Jeremy Drake

Deutsch Übersetzung von Gilbert Bofil

Photos de Cléa Bernal

Photo de couverture par Buzu Team

[LC] 83780

AP265 Little Tribeca ® & © Little Tribeca 2021

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com



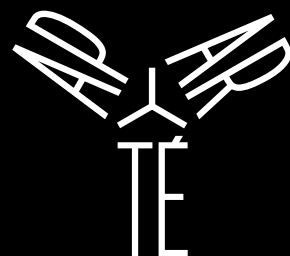
REIDLINGER SCHATZMANN
Rechtsanwälte GmbH



CONVALEXIUS MEDICALAESTHETIC CENTER
CMC

CMC – Convalexius Medicalaesthetic Center
Ästhetische Medizin, Lasermedizin

www.dr-convalexius.at



apartemusic.com