

The NAXOS logo is a blue square with the word "NAXOS" in white, serif, all-caps font. Above the text is a small white icon of a classical building facade with columns.

NAXOS

Johann Simon

MAYR

**AMOR NON
HA RITEGNO**

Suh • Schäfer • Ochoa

Mallmann • Feith

Capitelli • Polhardt

Simon Mayr Chorus

Concerto de Bassus

Franz Hauk,

Harpsichord, Conductor

Johann Simon

MAYR

(1763–1845)

Amor non ha ritegno

Opera semiseria in two acts (1804)

Libretto by Francesco Marconi

First performance: 18 May 1804 at the Teatro alla Scala, Milan

Principessa (Donna Luigia, Princess of Zamora)	Yeree Suh, Soprano
Duca (Don Alessandro, a Spanish Duke)	Markus Schäfer, Tenor
Morione (Don Morione, a Syracusan Knight)	Daniel Ochoa, Bass
Fulsberg (Don Fulsberg, a Gothic Baron)	Niklas Mallmann, Bass
Laurina (Princess's Lady-in-waiting)	Anna Feith, Soprano
Elena (Princess's Lady-in-waiting) / Echo	Anna-Doris Capitelli, Soprano
Giannetto (Squire to the Duke)	Philipp Polhardt, Tenor

Simon Mayr Chorus

2 4 17 26 27 45

Concerto de Bassus

(Theona Gubba-Chkheidze, Concertmaster)

Franz Hauk

Harpsichord 3 5 10 12 14 16 19—21 23 25 28 30 32 34 37 39 41 44

Conductor

1 Sinfonia

Act I

- 2 **Scene 1** Introduction: Questo è il luogo... –
Scene 2 Che accidente!
(*Duca, Chorus, Giannetto, Laurina, Elena, Fulsberg*)
- 3 **Scene 3** Recitative: Oh vedete che pazza!
(*Laurina, Elena, Giannetto, Duca*)
- 4 **Scene 4** Cavatina: Largo, largo! Presto, presto!
(*Chorus, Laurina, Elena, Morione*)
- 5 Recitative: Se un Leone, una Tigre, una Pantera
(*Morione, Laurina, Elena*)
- 6 **Scene 5** March
- 7 Recitative: Segui, mesta armonia (*Principessa*)
- 8 Cavatina: Pietoso le luci (*Principessa, Eco*)
- 9 Cavatina: Ma ohi me che vedo (*Principessa*)
- 10 **Scene 6** Recitative: Signora! – Che volete?
(*Laurina, Principessa, Elena*)
- 11 **Scene 7** Duetto: Due saggi d'Atene...
(*Duca, Giannetto, Principessa*)
- 12 Recitative: Altezza! A' piedi vostri un Filosofo prostrasi...
(*Duca, Principessa, Giannetto*)
- 13 Trio: Prendi: La mano è questa
(*Principessa, Duca, Giannetto*)
- 14 **Scene 8** Recitative: Bravo, bravo davvero!
(*Giannetto, Laurina, Morione, Elena, Fulsberg, Duca*)
- 15 Aria: Se la Donna è alquanto austera (*Giannetto*)
- 16 Recitative: Facile è il consigliar (*Duca*)
- 17 **Scene 9** Chorus: Viva, viva, viva la nostra Signora
(*Laurina, Elena, Chorus, Principessa*)
- 18 Duetto: Ai vostri piè depongo (*Morione, Fulsberg*)
- 19 Recitative: Chi siete voi, Signori?
(*Principessa, Morione, Fulsberg, Duca*)
- 20 Recitative: Costui mi desta certi moti in seno –
Scene 10 Ma se fermezza non avete (*Principessa, Morione, Fulsberg, Giannetto, Duca, Elena, Laurina*)
- 21 Recitative: Tutti frenate un cieco orgoglio (*Principessa*)
- 22 Aria: Ombra, che qui t'aggiri
(*Principessa, Duca, Morione, Fulsberg*)

4:57

10:59

1:16

6:49

2:13

0:33

1:22

2:06

3:32

1:22

2:48

3:09

6:42

2:38

3:10

0:19

2:55

2:58

2:23

2:35

0:42

7:22

- 23 **Scene 11** Recitative: Cavalier! Che ne dite di costei
(*Morione, Fulsberg*) 2:41
- 24 Aria: Mi star furpe ed a fer core (*Fulsberg*) 5:17
- 25 Recitative: Non trovo più il mio Duca (*Giannetto*) 0:20
- 26 **Scene 12** Finale: Tajò, Briffò, Tajò! –
Scene 13 Dove rivolgo il piede (*Chorus, Morione, Fulsberg, Principessa, Laurina, Elena, Duca, Giannetto*) 19:04

Act II

- 27 **Scene 1** Chorus: Del prode incognito guerriero ardito
(*Chorus*) 2:12
- 28 Recitative: Che ne dici, compagna, del Torneo?
(*Laurina, Elena*) 1:28
- 29 Cavatina: Un garbato damerino (*Elena*) 2:50
- 30 **Scene 2** Recitative: Signore! V'ho veduto nel Torneo
(*Giannetto, Duca*) 0:53
- 31 **Scene 3** March 0:50
- 32 Recitative: Si è rilevato omai (*Principessa, Duca*) 2:45
- 33 Duet: No, non vaneggio (*Duca, Principessa*) 4:42
- 34 **Scene 4** Recitative: Ah! Ah! Ben lo diss'io
(*Giannetto, Principessa, Morione, Fulsberg, Elena*) 3:02
- 35 Recitative: Dunque si corra all'armi!... (*Morione*) 0:55
- 36 Aria: Mentre vado, o bene amato (*Morione*) 6:11
- 37 Recitative: Di Morione ai detti –
Scene 5 Nessuno ancor qui giunge
(*Principessa, Fulsberg, Giannetto, Duca, Morione*) 1:27
- 38 Quintet: A voi cedo i dritti miei
(*Morione, Fulsberg, Duca, Giannetto, Principessa*) 10:09
- 39 **Scene 6** Recitative: Dov'è la Principessa
(*Laurina, Elena*) 1:51
- 40 Aria: Una povera ragazza (*Laurina*) 4:05
- 41 **Scene 7** Recitative: Dipinto a mei vicino? –
Scene 8 Che c'è, Signora! (*Principessa, Elena, Laurina, Morione, Fulsberg, Giannetto*) 3:11
- 42 Recitative: Odo una voce... (*Principessa*) 0:54
- 43 Aria: Come fra tante pene (*Principessa*) 4:26
- 44 Recitative: Sangue d'un coccodrillo!
(*Morione, Fulsberg*) 0:29
- 45 **Scene 9** Finale: Con gioja, ed allegria –
Scene 10 Vincesti ah sì (*Chorus, Morione, Fulsberg, Duca, Giannetto, Principessa, Laurina, Elena*) 30:51

Johann Simon Mayr (1763–1845): *Amor non ha ritegno*

An opera semiseria from Mayr's middle period

Life and Work

Johann Simon Mayr was born in Mendorf (now part of Altmannstein) near the Bavarian town of Eichstätt on 14 June 1763. He was the second child of Josef Mayr, a teacher and organist, and Maria Anna Prantmayer. The boy was given a grounding in music by his father and sent to a Jesuit school near Ingolstadt, where he received a standard education. In 1781 he commenced studies in theology and law at the University of Ingolstadt, supporting himself by playing the organ and giving occasional lessons. After the lawyer Thomas von Bassus recognised his talent, and also recruited him to the Bavarian secret society of the Illuminati, Mayr moved to Italy in 1787, settling first in Poschiavo and Tirano. In 1789 he moved to Bergamo to study with Carlo Lenzi, *maestro di cappella* at the Basilica of Santa Maria Maggiore. From this point on he went under the name Giovanni Simone. Lastly, in 1790 he went to Venice, where he gained a comprehensive grounding in Italian sacred music and opera from Ferdinando Bertoni. Several oratorios and cantatas were written in the years that followed. While in Venice Mayr also married his first wife Angiola Venturali, who was the daughter of a Venetian merchant. She died in childbirth soon after, however. In 1804 he married her younger sister Lucrezia Venturali. Mayr's first operas *Saffo* and *La Lodoiska* (composed for the Teatro La Fenice in 1794 and 1796 respectively) met with considerable success, meaning that he was able to make his mark as an operatic composer fairly rapidly.

In the early years of the 19th century, Mayr cemented his reputation with commissions from numerous celebrated opera houses, including La Fenice in Venice, La Scala in Milan, and the Kärntnertortheater in Vienna. During the time he was writing for the stage, from the mid-1790s to the early 1820s, he wrote just shy of 70 operas, a good number of which went on to be successful across Europe. From 1802 onwards, Mayr settled definitively in Bergamo, taking on his teacher Lenzi's post as *maestro di cappella* at the Basilica of Santa Maria Maggiore. He quickly became an important figure in the musical and social life of the town, organising concerts and establishing the Lezioni Caritatevoli di Musica, a school of music for students with limited means. There, Gaetano Donizetti was to be Mayr's most famous pupil.

Following his career as an active composer of opera, Mayr again devoted more time and attention to sacred music (which he cultivated throughout his life), and composed numerous Masses and other sacred works. He died in Bergamo on 2 December 1845. He had earlier developed eye trouble and ended up completely blind as an old man, which made composing a real effort for him.

It is possible to divide Mayr's operatic output into three periods. His first period, from 1794 to shortly before 1800, covers his early years in Italy, centred on Venice, where he wrote first short pieces, sacred music and oratorios and eventually became an operatic composer. His middle period, from about 1800 to 1812, marks his crucial years in Bergamo, composing prolifically and founding the music school there. His final period, from 1813 to 1824, is characterised by some pivotal operatic successes, but also by an increasing focus on teaching and composing sacred music. Mayr abandoned opera fairly quickly after 1820.

Musical style

Towards the end of the 18th century, Italian opera was still in thrall to the late Rococo style typical of Paisiello, Cimarosa and Mozart's Italian operas. *Opera semiseria* (and the one-act *farsa sentimentale*) enjoyed a meteoric rise during the 1790s in the wake of the French Revolution. It was predominantly lachrymose in tone – a characteristic shared by *Amor non ha ritegno* – and encouraged blending the two main genres of *seria* and *buffa*, allowing them to influence each other. The upshot was that by the time Mayr scored his first operatic successes, the foundations had been laid for a more colourful vocabulary and expanded formal structure.

It was Simon Mayr who finally shifted late-18th-century Italian opera towards the musical idiom of the *primo ottocento* (a term loosely used to cover the first half of the 19th century in Italian music), establishing a fresh instrumental, orchestral and harmonic palette derived from his knowledge of German music, especially Viennese Classicism. He was able to disseminate this idiom both through his compositions and through his teaching work in Bergamo. Mayr was also influenced by French opera, especially *opéra-comique*, and by *opera semiseria*, which was strongly influenced by it. The transition occurred progressively, in a gentle and measured way, over the first decade of the 19th century – at differing speeds depending on the musical taste of a given city or opera house. The conservative North was very different to the more progressive South (i.e. Naples), where there was a strong French influence. The operas Mayr composed between 1800 and 1810 already exhibit the major dramatic and musical elements that would soon become so typical of Rossini's work. This pre-Rossinian style shines through in *Amor non ha ritegno* as well.

Amor non ha ritegno

(later also staged as *La fedeltà delle vedove*)

This opera in two acts was premiered on 18 May 1804 at La Scala, Milan and was a great success. This was partly due to its illustrious cast (Teresa Belloc-Giorgi as Donna Luigia, Princess of Zamora and widow of Prince Don Rodrigo; Luigi Pacini as Don Alessandro, a Spanish duke; Giuseppe Liparini as Don Fulsbergo, a Gothic baron; Carlo Angrisani as Don Morione, a knight from Syracuse). Described as a *melodramma eroicomico* (comico-heroic melodrama), it belongs to the *semiseria* genre, with quite a lot of sentimental interludes but many *buffa* elements as well. Francesco Marconi had written the libretto, (based on a comedy by Carlo Gozzi) for an earlier opera by Giuseppe Nicolini, but some of the characters were given new traits. The Princess of Zamora, Donna Luigia, came to represent the capricious widow whose elegiac, pain-filled lamentation for her lost husband lends Act I quite a serious tone. In contrast to her, the two suitors Don Fulsbergo, whose pronunciation, as a 'Gothic' (i.e. Germanic) baron, is dire and who keeps throwing bits of German into his near-incomprehensible Italian, and the boastful but lily-livered knight Morione, are the sort of ridiculous lovers often included as stereotypes in *opera buffa* of the period. In this particular work there are a lot of exaggerated *buffo* characters.

The music is, as Mayr's contemporaries commented, exquisitely perfect. I again quote Ludwig Schiedermair, whose comprehensive study of Mayr's life and work generally furnishes a very accurate description¹. Parts of this I have reproduced below, sometimes paraphrased and at times developed further. After an *Allegro maestoso*, the overture adopts a light, *opera buffa*-like tone. Other purely instrumental pieces within the opera comprise two marches, one just for wind instruments. The heroine Luigia (soprano) is clearly delineated in both the libretto and the music. In many musical numbers, such as her Act I cavatina (*Ohimè [ohi me] che vedo... Non m'involate, o barbari*), we encounter her in the guise of the inconsolable widow whose feelings and thoughts revolve entirely around her dead husband. Although the Princess also displays her animated side in the ensuing trio (*Prendi: La mano è questa*), her mood soon changes again. In the cantabile of her big aria (*Ombra, che qui t'aggiri*), the introduction to which contains a plaintive horn solo, she begs her deceased husband for comfort. Later Luigia vents her irritation with her suitors. Even the Act I *Finale* includes further laments for the Princess, though in Act II a duet (*No, non vaneggio*) and her aria (*Come fra tante pene*) reveal the mental change taking place in her. Instead of solemn mourning and passionate outbursts of rage, she now expresses her longing for love. The Act II *Finale* is also full of her love songs; both pieces, with guitar accompaniment, are folk-like in tone and align with contemporary taste.

The part of Don Alessandro is written for tenor, and he accordingly presents as the languishing lover. By contrast, the characters of Don Morione and Don Fulsbergo (who are both *buffo* basses), answer for the distinct vein of comedy in the opera. The moment they step on stage, there are not only comic scenes but also typical musical numbers that do full justice to the *buffa* element of *opera semiseria*. The effect of Fulsbergo's Act I aria (*Mi star furpe*) in particular, with its solo double bass runs, is deliberately grotesque. (Concertos for double bass were not unknown at the time.) The pendant is Morione's aria in Act II (*Mentre vado, o bene amato*), which contains a delicate horn solo. In this aria, the exemplary knight boastfully declares he intends to be the Princess's champion. At the words 'Tornerò, ma vincitore' ('I shall return triumphant'), there's a military drum roll in the orchestral part.

Among the secondary characters, Don Alessandro's squire Giannetto (tenor) and Donna Luigia's maid Laurina (soprano) get an aria each, Giannetto in Act I (*Se la Donna è alquanto austera*) and Laurina in Act II (*Una povera ragazza*). As one would expect from the composer of *Ginevra di Scozia* and *I misteri eleusini*, the opera also has quite a lot of choruses and airs or ensembles for two or more voices – the trio in Act I (*Prendi: La mano è questa*) and the quintet in Act II (*A voi cedo i dritti miei*), for example. In the Act I *Finale* there's a huntsmen's chorus which, like the ensuing storm scene, belongs to a group of programmatic instrumental depictions by Mayr that reveal his links to French opera. A further scene showing Morione and Fulsbergo escaping a wild boar must have been especially comic, not least by virtue of the way the situation is depicted musically. When the two suitors take refuge up a tree and the Princess then rushes in and is rescued from danger by an unknown knight (Don Alessandro), there's a *Larghetto a tre* (*Oh! qual colpo inaspettato!*) that the two scaredy-cats Morione and Fulsbergo sing from the trees, having had their noses put out of joint. Then in the Act II *Finale* we get a graceful chorus of servants and common people (*Con gioja, ed allegria*) and, after the love scene between the Princess and the Duke, a lively chorus of rejoicing (*Dalla gioja, e dal contento*).

Thus far the Mayr and Mozart specialist Ludwig Schiedermair (1876–1957). All this ends in the usual *felicità* and the conclusion that 'l'amor non ha ritegno' – love brooks no delay or obstacles.

In Summary

In my opinion, the way the music of *Amor non ha ritegno* moves back and forth between the external drama, inner sentiment and comic merriment, exemplifies the early Romantic style that was evolving circa 1800. The extended ensembles and finales further demonstrate Mayr's modern, progressive stylistic idiom, which would become a model for the next generation of composers.

Thomas Lindner

¹ *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts: Simon Mayr* ('Contributions to the history of opera at the turn of the 18th and 19th centuries: Simon Mayr'), Druck der Universität-Buchdruckerei von J.A. Koch, 1906

Synopsis

Act I

Scene 1 Dawn outside Princess Luigia's palace. Luigia, Princess of Zamora, has been widowed. She mourns over the ashes of her dead husband, which she keeps in the palace. Melancholy has taken hold of her. An initial suitor is already knocking at her door – Don Alessandro, who comes to the palace with his squire Giannetto. All of a sudden a fire breaks out and the building is ablaze.

Scene 2 Laurina and Elena, two of the Princess's confidantes, stand and watch the rescue work from the garden, worrying about the Princess. Another suitor arrives, Don Fulsbergo. He struggles with Italian, constantly throwing in German sentences. He tries and fails to bribe the guards to admit him to the palace. The chorus then shares the relieving news that the fire has been put out [2].

Scene 3 Laurina and Elena are chatting to each other. Men of letters, physicians and philosophers have attempted to relieve the Princess's pain. Unfortunately their efforts haven't succeeded. Giannetto is listening and hatches a plan [3].

Scene 4 A braggart from Syracuse, Don Morione, arrives with his retinue. He intends to storm the palace but is detained by the guards. Elena, Laurina and the common people standing by are amused by this clumsy oaf [4]–[5].

Scene 5 The Princess is alone with a portrait of her dead husband. She tries to talk to him, lamenting her suffering and working herself up into a frenzy of despair [6]–[9].

Scene 6 Laurina and Elena attempt to distract the Princess from her feelings of melancholy. They announce that two philosophers have come calling. The Princess finally agrees to see them [10].

Scene 7 Enter the Duke and Giannetto, disguised as two Athenian sages. Love and pain are inextricably linked, the self-styled philosopher explains. He tries astrology, clasping the Princess's hand and contradicting her fantasies. The Princess stubbornly rejects his advice and announces a hunting party [11]–[13].

Scene 8 Giannetto remains confident, saying he knows women's stupid notions and that persistent wooing will succeed. The Duke is reticent, countering that good advice is no guarantee of success. Fulsbergo is also monitoring the situation and thanks Giannetto by giving him a bag of gold [14]–[16].

Scene 9 All involved, including the inhabitants of the village, cheer the Princess [17].

She is reserved in her response but announces plans for some major festivities. Morione and Fulsberggo present themselves to the Princess as immortal lovers. Morione woos her with his bravery, Fulsberggo with his fortune 18. The Duke, dressed as an unknown knight, hangs in the background with his visor down. Though inwardly agitated, he doesn't reveal his identity. This arouses the Princess's curiosity 19.

Scene 10 The various protagonists meet – the Princess in the depths of despair and close to insanity; the Duke playing the part of the philosopher expressing concern; Morione all bluster and swagger, mouthing threats against him; and Giannetto whispering cunning advice 20–22.

Scene 11 A comic exchange between Morione and Fulsberggo. Both of them intend to win the fair Princess. A bloody duel between the two of them is ultimately abandoned 23–25.

Scene 12 The hunt in the forest begins. Morione and Fulsberggo bolster each other's courage. The Princess looks for the unknown knight.

Scene 13 Morione is pursued by a wild boar and takes refuge up a tree. Fulsberggo likewise encounters the beast. He's already used up all his arrows and he too perches anxiously among the branches. The Princess flees from a startled boar. All of a sudden she comes to a river she can't cross. Fearing for her life, she calls for help. The Duke, in armour, comes to the rescue, killing the wild boar. The Princess makes to detain the unknown knight, but he hurries away without being recognised. The bemused Princess remains behind. A storm gathers, lightning forks across the sky and there are resounding claps of thunder. Alarmed, the hunting party seeks refuge 26.

Act II

Scene 1 The festivities are nearing their close. The chorus is singing of the valiant unknown knight who has also lifted the prize in the tournament, jousting against Morione and Fulsberggo 27. When the Princess presents him with a victor's medallion, he passes it on to Laurina. This makes the Princess jealous and Elena envious. She makes jeering remarks about the unknown knight's nose being missing under his visor 28–29.

Scene 2 Giannetto meets the Duke and gleefully reports that Amor has unsettled the Princess's heart 30.

Scene 3 The Princess makes enquiries about the unknown knight who saved her life. Laurina is unable to give sufficient information 31–32. The Duke, alias the Greek philosopher, makes as if to take leave of the Princess. She, for her part, is bewildered by her feelings 33.

Scene 4 Morione and Fulsberggo push their way in, demanding that the tournament be refought. Elena brings in a note from the unknown knight to the effect that he is waiting for the two 'heroes' in the garden. The Princess lights up at the idea, hoping to see the man who rescued her. Morione encourages her, saying he is prepared to be the Princess's champion 34–36.

Scene 5 The Duke and Giannetto await the two combatants in the garden. Morione and Fulsberggo encourage one another. Fulsberggo steps into the ring but is defeated by the Duke. Morione then shrinks from fighting him. The Princess approaches with her retinue and reprimands them for fighting within her walls. She is given the portrait the Duke lost during the conflict. It depicts the Princess with her unknown knight 37–38.

Scene 6 A conversation between the two confidantes. Elena feels drawn to Morione, Laurina to Fulsberggo 39–40.

Scene 7 Elena lays out a document from the Council and a number of portraits. The people want a new prince. The Princess studies the portrait of the unknown knight who rescued her. He's the Duke of Valencia. The problem is, there's a history of enmity with this particular dynasty 41.

Scene 8 The Princess wrestles with herself. In the end, rational considerations take a back seat and affection wins out 42–43. Morione and Giannetto have meanwhile inwardly turned their backs on the capricious Princess and now favour Elena and Laurina 44.

Scene 9 Night. A garden with illuminations. Servants and villagers are making preparations for the feast. Giannetto takes command. They all wait for the ladies to arrive.

Scene 10 The Princess comes to the nocturnal garden party dressed as a shepherdess, Laurina and Elena as peasant women. The Princess tells the Duke, who has reverted to his philosopher's garb and whom she suspects – not without reason – of being her unknown knight, that Cupid has vanquished her. When the philosopher makes to withdraw, she detains him. The duplicity ends and the Duke and Princess are united. Elena and Morione, and Fulsbergo and Laurina also pair off. Giannetto is left on his own. The opera ends with a round, 'amor non ha ritegno' – love brooks no delay or obstacles 45.

Franz Hauk

English translation: Susan Baxter

Johann Simon Mayr (1763–1845): *Amor non ha ritegno*

Eine Semiseria aus Mayrs mittlerer Schaffensperiode

Leben und Wirken

Johann Simon Mayr wurde in Mendorf in der Nähe von Eichstätt (heute zu Altmannstein) am 14. Juni 1763 als zweites Kind von Josef Mayr, einem Lehrer und Organisten, und Maria Anna Prantmayer geboren. Er eignete sich bei seinem Vater musikalische Grundkenntnisse an, kam auf ein Jesuitenkolleg in der Nähe von Ingolstadt und erhielt dort eine traditionelle Erziehung. 1781 begann er, an der Universität Ingolstadt Theologie und Jus zu studieren, und verdiente sich seinen Lebensunterhalt durch Orgelspiel und Gelegenheitsunterricht. Nachdem der Rechtsgelehrte Thomas von Bassus sein Talent erkannt und ihn zudem in den Geheimorden der Illuminati eingeführt hatte, übersiedelte Mayr 1787 nach Italien (zunächst nach Poschiavo und Tirano), 1789 nach Bergamo, um bei Carlo Lenzi, dem Kapellmeister von Santa Maria Maggiore, zu studieren; ab jetzt sollte er Giovanni Simone heißen. 1790 schließlich ging er nach Venedig und bekam bei Ferdinando Bertoni eine umfassende Ausbildung in italienischer Sakral- und Opernmusik; etliche Oratorien- und Kantatenkompositionen entstanden in den folgenden Jahren. Auch seine erste Frau, Angiola Venturali, Tochter eines Venezianischen Kaufmanns, heiratete er während seines Aufenthalts in Venedig; sie sollte allerdings bald darauf im Kindbett sterben. 1804 nahm er ihre jüngere Schwester Lucrezia Venturali zur Gemahlin. Seine ersten Opern, *Saffo* und *Lodoïska*, 1794 bzw. 1796 für das Teatro La Fenice komponiert, waren gute Erfolge, so daß Mayr sich recht schnell einen Namen als Opernkomponist machen konnte.

In den Jahren nach der Jahrhundertwende festigte der Tondichter seinen Ruf, indem er an zahlreichen renommierten Häusern, darunter am Fenice in Venedig, an der Scala in Mailand und am Kärntnertheater in Wien, Opernaufträge übernahm. So entstanden während seiner aktiven Zeit zwischen den 1790er und frühen 1820er Jahren knapp 70 Opern, von denen nicht wenige ihren Siegeszug über ganz Europa antraten. Ab 1802 übersiedelte Mayr ganz nach Bergamo und bekleidete dort die Kapellmeisterstelle seines Lehrers Lenzi an der Basilika Santa Maria Maggiore. Er wurde schnell eine bedeutende Persönlichkeit im musikalischen und gesellschaftlichen Leben der Stadt, organisierte Konzerte und begründete dabei auch seine *Lezioni caritatevoli di musica*, eine Musikschule für minderbegüterte Studenten; Gaetano Donizetti sollte hier sein bedeutendster Schüler werden.

Nach seiner aktiven Karriere als Opernkomponist wandte sich Mayr wieder verstärkt der Zeit seines Lebens betriebenen Kirchenmusik zu und komponierte zahlreiche Messen und andere geistliche Werke. Nachdem er Augenprobleme bekommen hatte und im hohen Alter schließlich vollständig erblindet war und auch nur noch mit großer Mühe komponieren konnte, starb er am 2. Dezember 1845 in Bergamo.

Man kann Mayrs Opernschaffen in drei Perioden unterteilen: Die erste, von 1794 bis knapp vor 1800, umreißt seine frühen italienischen Jahre mit Venedig als Mittelpunkt, wo er zunächst kleinere Musikstücke, Kirchenmusik und Oratorien komponierte und schließlich zum Opernkomponisten avancierte. Die mittlere Phase, etwa ab 1800 bis 1812, markiert seine zentralen Bergamasker Jahre mit einer regen Kompositionstätigkeit und der Gründung seiner Musikschule in Bergamo. Die letzte Periode, von 1813 bis 1824, ist gekennzeichnet durch zentrale Opernerfolge, aber auch durch zunehmende pädagogische Tätigkeit und Komposition von Kirchenmusik; Mayr verabschiedete sich nach 1820 recht schnell von der Opernbühne.

Musikstil

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts befand sich die italienische Oper noch in den Bahnen jenes spätrokokohaften Zeitstils, der für Paisiello und Cimarosa und auch insbesondere für die italienischen Opern Mozarts charakteristisch ist. Die durch die französische Revolution in den 1790er Jahren stark im Zunehmen begriffene Opera semiseria (wie auch die einaktige Farsa sentimentale) mit ihrem larmoyanten Grundton, dem auch *Amor non ha ritegno* verpflichtet ist, hat die Vermischung und gegenseitige Durchdringung der beiden Hauptgattungen Seria und Buffa begünstigt, so daß zur Zeit von Mayrs ersten Bühnenerfolgen das Fundament für einen erweiterten Formenbau und ein farbigeres Vokabular bereitet war.

Simon Mayr war es schließlich, der die späte Settecento-Oper in die Musiksprache des Primo Ottocento überführte, indem er auf dem Hintergrund seiner Kenntnis der deutschen Musik, vor allem der Wiener Klassik, ein neues Klangspektrum hinsichtlich Instrumentation, Orchesterbehandlung und Harmonik begründete und durch sein Werk wie auch als Lehrer in Bergamo damit Schule machen konnte. Auch die französische Oper hat ihren Einfluß auf Mayr ausgeübt, insbesondere im Bereich der Opéra-comique und der davon stark geprägten sentimental Semiseria. Dieser Umschwung vollzog sich auf sanfte und maßvolle Weise in den ersten zehn Jahren des 19. Jahrhunderts, je nach Musikgeschmack einer Stadt bzw. eines Theaters unterschiedlich schnell und progressiv; so steht etwa der konservative Norden dem fortschrittlicheren, französisch beeinflussten Süden (Neapel) gegenüber. Mayrs Werke zwischen 1800 und 1810 weisen bereits die wichtigsten dramaturgischen und musikalischen Ingredienzien auf, die kurz danach für Rossini so typisch werden sollten. Jener prärossinianische Stil schimmert allenthalben auch in *Amor non ha ritegno* durch.

Amor non ha ritegno

(später auch unter dem Titel *La fedeltà delle vedove*)

Diese zweiaktige Oper wurde an der Mailänder Scala am 18. Mai 1804 uraufgeführt und war ein großer Erfolg; dazu trug auch das illustre Sängersenemble bei (Teresa Belloc-Giorgi als Donna Luigia, Principessa di Zamora, Vedova del Principe Don Rodrigo; Luigi Pacini als Don Alessandro, Duca Spagnuolo; Giuseppe Liparini als Don Fulsberg, Barone Goto; Carlo Angrisani als Don Morione, Cavaliere Siracusano). Als *melodramma eroicomico* titulierte, gehört sie dem Semiseria-Genre an, mit etlichen sentimentalischen Einlagen, aber auch vielen buffonesken Elementen. Das Libretto hatte Francesco Marconi auf der Grundlage eines Lustspiels von Carlo Gozzi bereits für ein früheres Werk von Giuseppe Nicolini verfaßt; indes wurden die Personen teilweise mit neuen Charakterzügen ausgestattet. Die Fürstin von Zamora, Donna Luigia, stellt dabei die kapriziöse Witwe dar, deren von elegischem Schmerz erfüllte Klagen um ihren verlorenen Gatten dem ersten Akt der Oper eine durchaus ernste Richtung geben. Die beiden Freier – Don Fulsberg, der als Barone „Goto“ in sein italienisches Kauderwelsch immer wieder deutsche Wortbrocken mischt und eine barbarische Aussprache an den Tag legt sowie der prahlerische, aber hasenfüßige Cavaliere Morione – gehören hingegen zu jenen lachhaft-buffonesken Liebhabergestalten, die als Typen in der damaligen Opera buffa oft anzutreffen sind; gerade in diesem Werk sind die Buffocharaktere stark vertreten und pointiert herausgearbeitet.

Die musikalische Faktur ist, wie schon Mayrs Zeitgenossen festgestellt hatten, von einer exquisiten Perfektion. Lassen wir auch hier wiederum Ludwig Schiedermair zu Wort kommen, der in seiner umfangreichen Studie zu Leben und Werk unseres Komponisten eine meist sehr treffsichere Beschreibung liefert¹, die ich im folgenden auszugsweise, teils paraphrasierend, teils darauf aufbauend, wiedergebe. Die Sinfonia schlägt nach einem Allegro maestoso einen leichten Lustspielton an. Außerdem enthält die Oper an reinen Instrumentalstücken noch zwei Märsche, deren einer nur mit Bläsern instrumentiert ist. Wie im Text, so tritt auch in der Musik die Hauptfigur Luigia (Sopran) deutlich hervor. Als untröstliche Witwe, deren Fühlen und Denken lediglich dem verstorbenen Gatten gilt, lernen wir sie in zahlreichen Musiknummern kennen, etwa in der Cavatine des 1. Akts («Non m'involate, o barbari»). Zeigt sich die Fürstin auch in dem nachfolgenden Terzett («Prendi: La mano è questa») von ihrer übermütigen Seite, schlägt ihre Stimmung bald wieder um. Im Cantabile ihrer großen Arie («Ombra, che qui t'aggiri»), deren Einleitung ein wehmütiges Hornsolo enthält, fleht sie ihren verstorbenen Gatten um Trost an. Im weiteren Verlauf aber macht Luigia ihrem Unmut über die Freier Luft. Selbst das Finale des 1. Akts bringt noch weitere Klaggesänge der Fürstin. Allerdings lassen im 2. Akt ein Duett («No, non vaneggio») und ihre Arie («Come fra tante pene») ersehen, welcher Wandel sich in Donna Luigias Gemüt vollzieht. Anstelle ernster Trauer und leidenschaftlicher Wutausbrüche kommt nun die Liebessehnsucht zum Ausdruck. So ist auch das Finale des 2. Akts von ihren Liebesliedern erfüllt: Die beiden Stücke, die von der Chitarra begleitet werden, zeigen einen volkstümlichen Tonfall und tragen dem Zeitgeschmack Rechnung.

Die Partie des Herzogs Alessandro ist für Tenor geschrieben; dementsprechend tritt er uns als schmachter Liebhaber entgegen. Dagegen repräsentieren die beiden Figuren Don Morione und Don Fulsberg (beides Spielbässe) das ausgeprägt komische Element der Oper; sobald sie auf der Bühne erscheinen, gibt es nicht nur lustige Szenen zu sehen, sondern auch charakteristische Tonstücke zu hören, welche dem Buffa-Kontingente der Semiseria vollaufgerecht werden. Vor allem die Arie Fulsbergs im 1. Akt («Mi star furpe») erreicht mit den Läufen des Solokontrabasses, der in der damaligen Zeit auch als Konzertinstrument nicht unbekannt war, eine wohlbeabsichtigte groteske Wirkung. Ein Gegenstück dazu ist Moriones Arie im zweiten Akt («Mentre vado, o bene amato»), die ein delikates Hornsolo enthält; in ihr erklärt der vorgebliche Ritter prahlerisch, für die Fürstin kämpfen zu wollen. Bei seinen Worten „Tornerò, ma vincitore“ ertönt im Orchester der Wirbel eines Tamburo militare. Von den Nebenpersonen ist dem Knappen Don Alessandros, Giannetto (Tenor), im 1. Akt («Se la Donna è alquanto austera») und Donna Luigias Kammerzofe, Laurina (Sopran), im 2. Akt («Una povera ragazza») je eine Arie zugeteilt. Dazu kommen etliche mehrstimmige Gesänge und Ensembles – etwa ein Terzett im 1. Akt («Prendi: La mano è questa») und ein Quintett im 2. Akt («A voi cedo i dritti miei») – sowie Chöre zur Geltung, was vom Komponisten der *Ginevra di Scozia* und der *Misteri eleusini* auch zu erwarten ist. So gibt es etwa im Finale des 1. Akts einen Jägerchor, der ebenso wie die folgende Gewitterszene in die Gruppe von Mayrs programmatischen, instrumentalen Schilderungen gehört, die den Zusammenhang mit der französischen Oper ersehen lassen. Eine weitere Szene, die uns Moriones und Fulsbergs Flucht vor einem Wildschwein vorführt, dürfte auch durch die musikalische Situationsschilderung eine besonders komische Wirkung hervorgerufen haben. Als die beiden auf Bäume flüchten und hierauf die Fürstin herbeistürzt, die durch einen unbekannten Ritter (Don Alessandro) aus der Gefahr befreit wird, kommt es zu einem Larghetto a tre («Oh! qual colpo inaspettato!»), in dem Morione und Fulsberg als düpierte Angsthasen auf den Bäumen singen. Im Finale des zweiten Akts schließlich stoßen wir auf einen graziösen Diener- und Volkschor («Con gioja, ed allegria») und nach der Liebesszene zwischen der Fürstin und dem Herzog auf einen flotten Jubelchor («Dalla gioja, e dal contento»). Soweit also der Mayr- und Mozart-Spezialist Schiedermair (1876–1957). All das mündet schließlich in die übliche *felicità* mit der Schlußfolgerung, daß „l'amor non ha ritegno“, die Liebe eben keinen Aufschub und keine Hindernisse kennt.

Fazit

Die Musik in *Amor non ha ritegno* ist nach meinem Dafürhalten in ihrem Changieren zwischen äußerer Dramatik, innerem Sentiment und buffonesker Heiterkeit geradezu exemplarisch für den sich um 1800 entwickelnden frühromantischen Zeitstil. Die groß dimensionierten Ensembles und Finali zeigen darüber hinaus Mayrs moderne, progressive Formensprache, die für die kommende Komponistengeneration vorbildhaft werden sollte.

Thomas Lindner

¹ *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts: Simon Mayr*, Druck der Universität-Buchdruckerei von J.A. Koch, 1906

Inhaltsangabe

Erster Akt

Szene 1 Morgendämmerung vor dem Palast der Fürstin Luigia. Luigia, Prinzessin von Zamora, ist Witwe geworden. Sie betrauert die Asche ihres verstorbenen Gemahls, die sie im Schloß aufbewahrt. Schwermut hat sie umfasst. Schon meldet sich ein erster Freier, Herzog Don Alessandro, der mit seinem Knappen Giannetto das Schloß aufsucht. Ein Feuer bricht plötzlich aus, das Gebäude steht in Flammen.

Szene 2 Laurina und Elena, zwei Vertraute der Fürstin, beobachten die Rettungsarbeiten, sie stehen im Garten, voller Sorge um die Fürstin. Da naht ein weiterer Freier, Don Fulsbergo. Er hat Schwierigkeiten mit der italienischen Sprache, mischt immer wieder deutsche Sätze ein. Um ins Schloß vorzudringen versucht er die Wachen zu bestechen, scheitert aber. Dann die erlösende Nachricht des Chores: der Brand ist gelöscht [2].

Szene 3 Laurina und Elena plaudern: Literaten, Mediziner und Philosophen hätten versucht, den Schmerz der Fürstin zu kurieren, leider ohne Erfolg. Giannetto hört zu und spinnt einen Plan [3].

Szene 4 Don Morione, ein prahlerischer Syrakuser, tritt mit Gefolge auf, er will das Schloß im Sturm erobern, wird aber von den Wachen zurückgehalten. Elena, Laurina und das umstehende Volk amüsieren sich über den Tölpel [4]–[5].

Szene 5 Die Fürstin allein vor einem Bild des Verstorbenen: Sie sucht den Dialog, klagt ihr Leid und steigert ihre Gefühle bis zur Verweilung [6]–[9].

Szene 6 Laurina und Elena wollen die Fürstin von ihrer Schwermut ablenken, sie kündigen den Besuch zweier Philosophen an. Schließlich willigt die Fürstin ein [10].

Szene 7 Der Herzog und Giannetto treten ein, verkleidet als zwei Weise aus Athen. Schmerz und Liebe seien untrennbar verbunden, erklärt der vermeintliche Philosoph. Er versucht es mit Astrologie, greift die Hand der Prinzessin, widerspricht ihren Phantasien. Die Prinzessin reagiert trotzig, kündigt eine Jagd an [11]–[13].

Szene 8 Giannetto gibt sich zuversichtlich, er kenne die Grillen der Frauen, stetes Werben werde Erfolg haben. Der Herzog hält sich zurück: Der gute Rat garantiere noch nicht den Erfolg. Fulsbergo verfolgt die Situation ebenfalls, er dankt Giannetto mit einer Tasche voll Geld [14]–[16].

Szene 9 Alle Beteiligten, auch die Bewohner des Dorfes lassen die Prinzessin hochleben [17].

Die wiederum reagiert reserviert, plant indes ein großes Fest. Morione und Fulsbergio präsentieren sich der Prinzessin als unsterbliche Liebhaber: Morione wirbt mit seiner Tapferkeit, Fulsbergio mit seinem Vermögen ¹⁸. Der Herzog steht als unbekannter Ritter im Hintergrund, mit herabgelassenen Visier. Zwar innerlich bewegt, gibt er sich nicht zu erkennen. Das weckt die Neugier der Prinzessin ¹⁹.

Szene 10 Die Protagonisten treffen aufeinander: die Prinzessin zu Tode betrübt, dem Wahnsinn nahe, der Herzog als Bedenken tragender Philosoph, Morione als verbaler Haudegen und Giannetto als listiger Flüsterer ^{20–22}.

Szene 11 Komischer Dialog zwischen Morione und Fulsbergio. Jeder will die schöne Prinzessin erobern, ein blutiges Duell zwischen beiden wird schließlich verworfen ^{23–25}.

Szene 12 Die Jagd im Wald hebt an. Morione und Fulsbergio sprechen sich Mut zu. Die Prinzessin sucht den unbekannten Ritter.

Szene 13 Morione wird von einem Wildschwein verfolgt und flüchtet sich auf einen Baum. Auch Fulsbergio begegnet dem Tier, er hat bereits seine gesamten Pfeile verschossen und sitzt ebenfalls ängstlich im Geäst. Die Prinzessin flieht vor einem aufgescheuchten Schwein. Plötzlich steht sie vor einem Fluß, den sie nicht überwinden kann. In Todesangst ruft sie um Hilfe. Da sprengt der Herzog in seiner Rüstung heran und tötet das wilde Schwein. Die Prinzessin will den unbekannten Retter halten, doch der eilt unerkant davon, die Prinzessin bleibt verwirrt zurück. Ein Wetter zieht auf, Blitze zucken, Donner tönt. Die Jagdgesellschaft ängstigt sich und sucht Zuflucht ²⁶.

Zweiter Akt

Szene 1 Das Fest geht zu Ende. Der Chor singt vom tapferen Unbekannten, der auch im Turnier gegen Morione und Fulsbergio den Preis errungen hat ²⁷. Als ihm die Prinzessin ein Medaillon des Sieges zusteckt, reicht der Ritter das Zeichen weiter an Laurina. Das erregt die Eifersucht der Prinzessin und den Neid von Elena, die über die fehlende Nase hinter der Rüstung des Unbekannten spottet ^{28–29}.

Szene 2 Giannetto trifft den Herzog und berichtet erfreut, das Herz der Prinzessin sei von Amor aufgewühlt ³⁰.

Szene 3 Die Prinzessin forscht nach dem unbekannten Ritter, der ihr das Leben gerettet hat. Laurina kann keine hinreichende Auskunft geben ^{31–32}. Der Herzog alias der griechische Philosoph gibt vor, Abschied von der Prinzessin zu nehmen. Die wiederum ist verwirrt von ihren Gefühlen ³³.

Szene 4 Morione und Fulsbergio drängen herein, sie fordern eine Wiederholung des Duells. Elena bringt ein Schreiben des Unbekannten, er erwarte beide Helden im Garten. Die Prinzessin befeuert die Idee, hofft sie doch, ihren Retter zu treffen. Morione spricht sich Mut zu, er sei bereit, für die Prinzessin zu kämpfen ^{34–36}.

Szene 5 Der Herzog und Giannetto warten im Garten auf die beiden Kombattanten. Morione und Fulsbergio sprechen sich gegenseitig Mut zu. Fulsbergio tritt in den Ring, wird aber vom Herzog besiegt. Morione schreckt anschließend vom Kampf zurück. Die Prinzessin naht mit Gefolge, rügt den Kampf in ihren Mauern. Sie erhält das Porträt, das der Herzog im Kampf verloren hat: Abgebildet sind die Fürstin mit ihren unbekannten Retter ^{37–38}.

Szene 6 Unterhaltung der beiden Vertrauten: Elena fühlt sich zu Morione hingezogen, Laurina zu Fulsbergio ^{39–40}.

Szene 7 Elena unterbreitet ein Schreiben des Rats und mehrere Portraits. Das Volk wünscht sich wieder einen Fürsten. Die Fürstin studiert das Portrait des unbekannten Ritters, ihres Retters: Es ist der Herzog von Valencia. Das Problem: Historische Feindschaft besteht mit diesem Herrscherhaus ⁴¹.

Szene 8 Die Prinzessin hadert mit sich selbst. Schließlich treten Erwägungen der Vernunft zurück, die Zuneigung siegt ⁴²–⁴³. Morione und Giannetto haben sich mittlerweile innerlich von der kapriziösen Prinzessin abgewendet, Favoriten der beiden sind nun Elena und Laurina ⁴⁴.

Szene 9 Beleuchteter Garten, Nacht. Hausdiener und Dorfbewohner bereiten das Fest vor. Giannetto übernimmt die Regie. Alle warten auf das Erscheinen der Damen.

Szene 10 Zum nächtlichen Gartenfest kommen die Prinzessin als Hirtin, Laurina und Elena als Bäuerinnen. Die Prinzessin erklärt dem wieder als Philosophen gekleideten Herzog, in dem sie nicht ohne Grund den unbekannten Ritter vermutet, dass Amor sie besiegt habe. Als sich der Philosoph zurückziehen will, hält sie ihn zurück: Das Doppelspiel endet, der Herzog und die Prinzessin finden sich. Auch Elena mit Morione und Laurina mit Fulsbergo werden Paare. Giannetto geht leer aus. Das Stück schließt mit dem Rundgesang „Amor non ha ritegno.“ ⁴⁵.

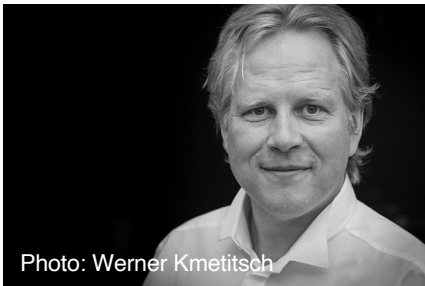
Franz Hauk

Yeree Suh



The Korean Soprano Yeree Suh made her debut with René Jacobs at the Innsbrucker Festwochen as Ninfa in Monteverdi's *L'Orfeo* in 2003. Since then she has established herself internationally as one of the most versatile singers in Baroque repertoire and contemporary music. She has collaborated with such conductors as Andrea Marcon, Sigiswald Kuijken, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Masaaki Suzuki, Andreas Spering, Frieder Bernius and Jean-Christoph Spinosi. Suh is renowned for her exceptional interpretation of contemporary music, performing works by Matthias Pintscher, Isang Yun, Luis Tinoco, Wolfgang Rihm, Torsten Rasch, Unsuk Chin and George Benjamin, among others.

Markus Schäfer



Tenor Markus Schäfer studied singing and church music in Karlsruhe and Düsseldorf with Armand McLane. He was a prize-winner at the Regional Singing Competition Berlin and in the Caruso Competition Milan. Guest engagements and concert tours have seen him collaborate with orchestras, opera houses and festivals of the highest distinction, and he has performed with conductors including René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Paul McCreesh, Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen, Michael Gielen, Stefan Soltész, Kent Nagano, Jos van Immerseel, Jun Märkl and Pierre Cao. His recordings have brought acclaim, including a GRAMMY Award for his performance in Bach's *St Matthew Passion* with Harnoncourt. www.tenor-markus-schaefer.de

Daniel Ochoa



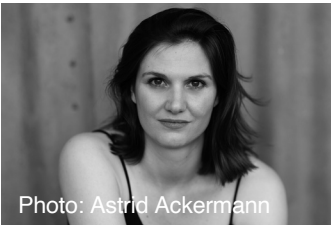
Daniel Ochoa has been a member of the Vienna Volksoper since the 2012–13 season, appearing on the opera stage and in concert at Hamburg State Opera, Semperoper Dresden, Lucerne Theatre, Flensburg Theatre and Bonn Theatre. In 2003 he won First Prize at the Leipzig Albert Lortzing Competition and the following year was awarded a scholarship from the Richard Wagner Foundation. He trained in Rostock, Leipzig and Berlin with Anthony Baldwin, Hans-Joachim Beyer, Thomas Quasthoff, Dietrich Fischer-Dieskau, Christa Maria Ziese and Michael Rhod. He has appeared at major festivals including the Lucerne Festival, Flanders Festival Ghent, Bachfest Leipzig and Handel Festival, Halle. www.daniel-ochoa.com

Niklas Mallmann



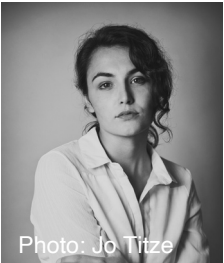
Prizewinning bass-baritone Niklas Mallmann began his career in the Tolz Boys' Choir, appearing in various opera houses with distinguished conductors such as Claudio Abbado, Sigiswald Kuijken and James Levine. He later sang with the Men's Choir of the Tolz Boys' Choir, including as a soloist, and studied at the Hochschule für Musik und Theater München. He has performed at the Gärtnerplatztheater and the Bayerische Staatsoper, and appeared in concerts with various orchestras. Performances also include opening the Lucerne Festival concert with Dvořák's *Biblical Songs*, and his debut as Papageno at the 2016 Rota das Artes Festival, Lisbon. www.niklasmallmann.net

Anna Feith



Soprano Anna Feith can be heard throughout Germany, and has a wide-ranging repertoire spanning concert works and oratorio as well as Lieder. She also performs with professional ensembles, regularly taking on solo roles. Various projects have seen appearances at the Philharmonie Berlin, Philharmonie Cologne, Philharmonie Essen, Konzerthaus Dortmund, Munich Residenz, deSingel in Antwerp, Muziekgebouw in Amsterdam and the Komische Oper Berlin. Her discography includes recordings of sacred music and operas for Naxos, among others, bearing witness to her wide-ranging musical output. www.annafeith.de

Anna-Doris Capitelli



German-Italian mezzo-soprano Anna-Doris Capitelli was for two years a member of the Accademia Teatro alla Scala and won various competitions, including in Berlin and Istanbul. Acclaimed for her warm tone and virtuosity as a coloratura, she has received awards from various foundations. In 2017 she made her debut at La Scala as Hänsel in Humperdinck's *Hänsel und Gretel*, in the work's first performance there in German. Other roles have included Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Tisbe (*La Cenerentola*), Dryade (*Ariadne auf Naxos*) and Ida (*Die Fledermaus*). She has appeared as a guest at Staatsoper Hannover, and performed in numerous Lieder recitals and concerts. www.annadoriscapitelli.com

Philipp Polhardt



Philipp Polhardt was born in Dresden in 1990 and received his early training as a member of the Dresden Kreuzchor from 2000. Concert tours took him throughout Germany and to South America, Japan and South Korea. His first experience as an opera soloist was as First Boy in *Die Zauberflöte* at the Komische Oper and Deutsche Oper in Berlin from 2002 to 2004. He won Second Prize in the Jugend Musiziert Competition and studied singing at the Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn-Bartholdy', where he was a student of Roland Schubert. He completed his master's degree at the Hochschule für Musik und Theater Hannover with Markus Schäfer.

Simon Mayr Chorus



Photo: Lorenz Ziegler

The Simon Mayr Chorus, joined on this recording by members of the Bavarian State Opera Chorus, was founded by Franz Hauk in 2003, and is committed to delivering excellent performances of works ranging from the 16th to the 21st centuries. Its membership largely consists of vocal students from the Hochschule für Musik und Theater München, members of the choir of Munich's Bavarian State Opera, and trained singers from the Ingolstadt region. The ensemble's vast discography features works by Mayr, Donizetti, Paër and Robert Helmschrott, including world premiere recordings. Its albums have been released on Naxos.

www.simon-mayr-chor.de

Concerto de Bassus

Concerto de Bassus is an international ensemble engaging young musicians keen to play music from the 17th, 18th and 19th centuries according to period performance practice in various orchestrations. It was founded in 2014 by violinist Theona Gubba-Chkheidze together with organist and conductor Franz Hauk. The ensemble recruits both professors and outstanding graduates of the Hochschule für Musik und Theater München, and also realises large symphonic orchestrations. The group takes its name from the bass, the fundamental element of Baroque music.

Franz Hauk



Born in Neuburg an der Donau in 1955, Franz Hauk studied church and school music, with piano and organ, at the Munich Musikhochschule and in Salzburg. In 1988 he took his doctorate with a thesis on church music in Munich at the beginning of the 19th century. From 1982 to 2021 he served as organist at Ingolstadt Minster, and since 1995 also as choirmaster. He has given concerts in Europe and the United States and made a number of recordings including several premieres of works by Johann Simon Mayr. Since October 2002 he has taught in the historical performance and church music department of the Hochschule für Musik und Theater München.

From the mid-1790s to the early 1820s Johann Simon Mayr wrote just under 70 operas, a good number of which went on to triumph across Europe. Set in the Spanish city of Zamora, and described as a comico-heroic melodrama, *Amor non ha ritegno* ('Love Knows No Bounds') was admired for its exquisite music, exemplifying the early Romantic style that was evolving circa 1800. This is an opera filled with bizarre happenings and a range of *seria* and *buffa* characters, from the sublimely inconsolable heroine, Donna Luigia, to her ridiculous suitors, proving as hugely entertaining today as it did over two centuries ago.



Stadt Ingolstadt

**Johann Simon
MAYR**
(1763–1845)



Amor non ha ritegno

Opera semiseria in two acts (1804) • Libretto by Francesco Marconi

Principessa (Donna Luigia, Princess of Zamora) Yeree Suh, Soprano
Duca (Don Alessandro, a Spanish Duke) Markus Schäfer, Tenor
Morione (Don Morione, a Syracusan Knight) Daniel Ochoa, Bass
Fulsbergo (Don Fulsbergo, a Gothic Baron) Niklas Mallmann, Bass
Laurina (Princess's Lady-in-waiting) Anna Feith, Soprano
Elena (Princess's Lady-in-waiting) / Echo Anna-Doris Capitelli, Soprano
Giannetto (Squire to the Duke) Philipp Polhardt, Tenor

Simon Mayr Chorus • Concerto de Bassus

Franz Hauk, Harpsichord, Conductor

WORLD PREMIERE RECORDING

1 Sinfonia 2–26 Act I 27–45 Act II

A detailed track list can be found inside the booklet

The Italian libretto and a German translation can be accessed at www.naxos.com/libretti/660523.htm

Recorded: 5–11 September 2022 at Festsaal im Stadttheater, Ingolstadt, Germany • Producer and engineer: Sebastian Riederer

Recording and editing: Sebastian Riederer, Robert Schneider • Booklet notes: Thomas Lindner, Franz Hauk

Event management: Michaela Mirlach • Sponsored by Stadt Ingolstadt and the Simon Mayr Chorus

Cover photo: *Zamora, Spain* by Jose Julio Millan Gutierrez (www.dreamstime.com)

© & © 2025 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com

Naxos Rights (Europe) Ltd, 3rd Floor, Forum House, 41-51 Brighton Road, Redhill, Surrey, RH1 6YS, UK. info.NREU@naxos.com

Contact: Naxos Deutschland Musik & Video Vertriebs-GmbH, Gruber Str. 46b, DE-85586 Poing, Germany. info@naxos.de