



loves me... loves me not...

GLUCK & MOZART ARIAS
CAMILLA TILLING

MUSICA SAECULORUM / PHILIPP VON STEINAECKER

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

from IDOMENEO, RE DI CRETA

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 1 | OVERTURE. <i>Allegro</i> | 4'37 |
| | ILIA'S RECITATIVE AND ARIA, ACT I | |
| 2 | Quando avran fine omai... | 3'52 |
| 3 | Padre, germani, addio... | 3'51 |
| | ILIA'S RECITATIVE AND ARIA, ACT III | |
| 4 | Solitudini amiche... | 0'57 |
| 5 | Zeffiretti lusinghieri... | 5'21 |

GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD (1714–87)

from ORFEO ED EURIDICE

EURIDICE'S RECITATIVE AND ARIA, ACT III

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 6 | Qual vita... | 2'05 |
| 7 | Che fiero momento... | 3'12 |

MOZART, WOLFGANG AMADEUS

from LE NOZZE DI FIGARO

SUSANNA'S RECITATIVE AND ARIA, ACT IV

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 8 | Giunse alfin... | 1'11 |
| 9 | Deh vieni, non tardar... | 3'13 |

from COSÌ FAN TUTTE

FIORDILIGI'S RECITATIVE AND ARIA, ACT I

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 10 | Temerari, sortite... | 1'14 |
| 11 | Come scoglio... | 4'34 |

GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD

from ARMIDE

ARMIDE'S RECITATIVE AND ARIA, ACT II

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | Enfin, il est en ma puissance... | 2'50 |
| 13 | Quel trouble me saisit?... Ah quelle cruauté... | 4'07 |
| 14 | ARMIDE'S ARIA, ACT III: Ah! Si la liberté... | 3'46 |

MOZART, WOLFGANG AMADEUS

from COSÌ FAN TUTTE

FIORDILIGI'S RECITATIVE AND ARIA, ACT II

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 15 | Ei parte... | 1'27 |
| 16 | Per pietà, ben mio, perdona... | 7'37 |

from LE NOZZE DI FIGARO

THE COUNTESS'S RECITATIVE AND ARIA, ACT III

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 17 | E Susanna non vien!... | 1'29 |
| 18 | Dove sono... | 4'32 |

GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD

from IPHIGÉNIE EN TAURIDE

- | | | |
|---|--|------|
| 19 | IPHIGÉNIE'S ARIA, ACT II: O malheureuse Iphigénie... | 4'15 |
| ADÈLE CHARVET and VICTORIA JUNG <i>sopranos (Priestesses)</i> | | |

CAMILLA TILLING *soprano*

TT: 65'51

MUSICA SAECULORUM CECILIA BERNARDINI *leader*

PHILIPP VON STEINAECKER *conductor*

Operas in which love plays no significant part are rare; but all too often, love is frustrated, or entangled with deception, humiliation and betrayal. The earliest music in this selection of extracts, from some of the finest operas of the late eighteenth century, is hardly conventional love-music. In Gluck's *Orfeo* (1762), Orpheus leads the once-dead Eurydice back to earth, but is forbidden to look at her, or to explain his apparent coldness; exasperated, she gives vent to anxiety and rage, and would rather return to the serene Elysian fields. Gluck's *Armide* (1777) is based on a libretto by Quinault; its original setting (1686) is one of Lully's finest works. Gluck hoped to challenge traditional French opera on its own ground, thus confirming his position as its new master. In *Armida* he found a perfect vehicle for music's capacity to explore psychology. As with Wagner's *Isolde*, eighty years on, *Armida*'s expressed hatred for the crusader Renaud is subverted by music that tells us, already in Act I, that her obsession with him is repressed love. In the scene from Act II, the sleeping Renaud is at her mercy; she cannot bring herself to kill him, and carries him away to her enchanted gardens. In 'Ah! si la liberté', which opens Act III, she laments that he of all men has overcome her rejection of love; in the next scene she summons Hate to exorcise her passion, but in vain.

Unusually for opera, *Iphigénie en Tauride*, the work that finally established Gluck's superiority over his rivals, is not ostensibly about love at all. As a priestess of Diana, exiled from Greece, Iphigenia hears from a stranger that her father has been murdered by her mother, who in turn has been killed by their son, Orestes – who, of course, is that stranger; he also tells her Orestes is dead. Thus her lament ('O malheureuse Iphigénie') is for her lost family and homeland. Her soaring line is shared by the oboe that had also mirrored *Armida*'s conflicted desire. A searing dissonance at the climax caused controversy at the time; the aria has no equal as a lament for the inexorable cruelty of fate.

Mozart encountered Gluck's operas from an early age, and again when he came to Paris in 1778. *Idomeneo*, written for the Munich court in 1780, is his closest approach

to Gluck. Like *Armide*, it uses an old French libretto, but translated into Italian and refashioned to reach a happy ending (unusually, the original *Idomenée* ends in tragedy). Following the Trojan war, Ilia, daughter of King Priam, is a captive on Crete. She has fallen in love with Idamante, heir to the Cretan throne; but he is Greek, and so her people's enemy. The overture to *Idomeneo* is a sweeping overview of dramatic conflict. The regal opening suggests the Cretan King. Above surging basses, a falling woodwind motif is associated with Idamante, who by Idomeneo's vow must be sacrificed to the sea-god Neptune; it recurs throughout the opera. A tender theme suggests Ilia and anticipates her heroic interruption of the sacrifice in the final act. The overture ends with the falling 'Idamante motif'; Ilia's recitative follows at once. Within the aria ('Padre, germani'), orchestral cellos movingly introduce the 'Idamante motif' as she blames herself for loving him. In Act III, believing herself free of guilt because Idamante has left Crete, she expresses her love in the aria 'Zeffiretti lusinghieri', unselfishly praying for his safety and happiness. The orchestration is enriched, with flutes and clarinets replacing the oboes of 'Padre, germani'. But in fact Idamante has not gone away; he appears, and she finally accepts his love.

Mozart's three Viennese operas to librettos by Lorenzo da Ponte express love in its bewildering variety. In Act II of *Le nozze di Figaro* (1786), the Countess (Rosina of *Il barbiere di Siviglia*) prays to the love-god to revive her husband's affection. In Act III, she accepts the humiliation of having to scheme with her servants in an attempt (eventually successful – at least for the time being) to bring the erring Count to heel. Both arias from *Le nozze di Figaro* centre on this aspect of the plot. In Act III, the Countess is anxiously awaiting news from her maid, Susanna (the intended bride of Figaro); like Iphigenia, she evokes a happier past. 'Dove sono' is in a modern aria-form that Mozart explored in the da Ponte operas, known as 'rondò'. The slow-tempo first section returns to its main theme, and is linked to an *Allegro*, which usually concludes with a display of virtuosity. However, in *Le nozze* the prima donna is the servant rather than the Countess, and Mozart originally intended Susanna to sing

a still grander rondò in Act IV. Happily – no doubt with the agreement of his first Susanna, Nancy Storace, with whom he was friendly – he changed his mind and instead offered her ‘Deh vieni, non tardar’. The aria, a gently eloquent serenade with a delectable woodwind commentary, expresses Susanna’s love for Figaro. She knows he is lurking nearby and that he will suppose that her love is directed at the Count. Since Figaro is not privy to the plot to humiliate the Count (which involves Susanna and the Countess exchanging gowns), the tender expression in the aria gains an extra poignancy; his jealousy is without foundation, and the reconciliation during the finale precedes the final showdown with the Count.

When *Le nozze di Figaro* was revived in 1789 (with greater success than before), Mozart replaced the exquisite ‘Deh vieni’ with a full-length rondò (‘Al desio’), a beautiful piece more suited to a countess than a maid. This was because the prima donna Adriana Ferrarese del Bene, da Ponte’s mistress, specialized in this kind of aria; and soon afterwards she created Fiordiligi in *Così fan tutte* – the opera da Ponte called the ‘School for Lovers’. Fiordiligi’s Act I aria ‘Come scoglio’ conveys her loyalty to her supposedly absent lover Guglielmo, and her furious resistance to the unwanted approaches of two foreign strangers who are, of course, her and her sister’s lovers in disguise. Its orchestration (trumpets, but no horns) matches the austerity of her revulsion at the idea of betraying her lover. Nevertheless, in Act II she finds herself susceptible to the wooing of the disguised Ferrando. In desperation, she calls him all kinds of names. Left alone, she admits her weakness to herself and in the magnificent rondò ‘Per pietà’ she begs for Guglielmo’s forgiveness (at the end of the opera this is, humiliatingly, granted). Mozart conveys Fiordiligi’s dilemma, and her capacity for love, through sheer musical beauty and vocal virtuosity supported by wind instruments, featuring paired clarinets and horns.

© Julian Rushton 2016

Julian Rushton, Emeritus Professor of Music (University of Leeds) has written extensively on Gluck and Mozart.

Since her acclaimed 1999 debut as Corinna (*Il viaggio a Reims*) at New York City Opera, the Swedish soprano **Camilla Tilling** has not looked back as her mix of beautiful voice, musicality and winning stage personality has taken her to the world's most prominent opera houses, concert halls and to regular collaboration with the greatest orchestras and conductors.

A graduate of the University of Gothenburg and London's Royal College of Music, Camilla Tilling made an early début at the Royal Opera House, Covent Garden as Sophie (*Der Rosenkavalier*), a role she went on to sing at Lyric Opera of Chicago, Moscow's Bolshoi Theatre, La Monnaie and at the Munich Festival. At Covent Garden she has also appeared as Pamina (*Die Zauberflöte*), Dorinda (*Orlando*), Oscar (*Un ballo in maschera*), Arminda (*La finta giardiniera*), Gretel (*Hänsel und Gretel*) and as Susanna (*Le nozze di Figaro*). At The Metropolitan Opera she has appeared as both Zerlina (*Don Giovanni*) and Nannetta (*Falstaff*).

In addition to her stage work, Camilla Tilling is a highly regarded concert performer and a regular guest of the Berliner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NDR Sinfonieorchester, New York Philharmonic and the Boston Symphony Orchestra.

Her growing discography includes three recital discs with pianist Paul Rivinius on BIS. With the Richard Strauss collection 'Rote Rosen' (BIS-1709) she took 'her place among the leading Strauss sopranos of the day' (*The Sunday Times*) and her Schubert recital 'Bei dir allein!' (BIS-1844) offered 'Lied-singing of flesh and blood' (*Klassik-Heute.de*). Reviewers of the recent 'I Skogen – Nordic Songs' (BIS-2154) have especially praised 'the weightlessly soaring lyricism and almost instrumental purity' of her voice (*Opernwelt*).

The choir and orchestra **Musica Saeculorum** are based in South Tyrol, Italy and were founded by the German conductor Philipp von Steinaecker. The musicians and singers are members of leading European ensembles and come from all parts of the

continent. They meet for several projects a year to explore and perform music of all ages on modern as well as period instruments.

Besides giving concerts in South Tyrol, Musica Saeculorum has performed at the Internationale Barocktage Stift Melk, at the Kölner Philharmonie, the Philharmonie Essen and at the Easter Festival in Aix-en-Provence.

Philipp von Steinaecker was the first recipient of the Orchestra of the Age of Enlightenment's Melgaard Young Conductor position. Born in Hamburg, he originally trained as a cellist with, among others, Harvey Shapiro at the Juilliard School in New York, later studying conducting with Mark Stringer at the University of Music and Performing Arts in Vienna. Following his tenure with the Orchestra of the Age of Enlightenment, Philipp von Steinaecker assisted Sir John Eliot Gardiner as well as Claudio Abbado, who invited him to share the stage with him at the helm of his Orchestra Mozart.

Recent highlights include Bach's *St John Passion* with his own Musica Saeculorum at the Easter Festival in Aix-en-Provence as well as appearances with the Swedish Radio Symphony Orchestra, New Japan Philharmonic, Slovenian Philharmonic Orchestra, Residentie Orkest Den Hague, Prague Philharmonia and Camerata Salzburg as well as a new production of Mozart's *Zauberflöte* at the Teatro Filarmonico di Verona.

Opern, in denen die Liebe keine bedeutende Rolle spielt, sind rar; allzu oft aber geht es um eine enttäuschte oder in allerlei Händel, Demütigung und Untreue verstrickte Liebe. Bei den ältesten der hier vorgelegten Auszüge aus einigen der vorzüglichsten Opern des späten 18. Jahrhunderts handelt es sich freilich kaum um herkömmliche Liebesmusik. In Glucks *Orfeo* (1762) führt Orpheus die eben noch tote Eurydike zurück auf die Erde, darf sie aber unter keinen Umständen anblicken oder ihr seine scheinbare Kältherzigkeit erklären; außer sich vor Verzweiflung, macht sie ihrer Angst und Wut Luft: Lieber würde sie zu den seligen elysischen Gefilden zurückkehren! Glucks *Armide* (1777) basiert auf einem Libretto von Quinault, dessen erste Vertonung (1686) eines der bedeutendsten Werke Lullys darstellt. Gluck wollte die traditionelle Französische Oper auf ihrem angestammten Boden herausfordern und damit seine Position als ihr neuer Meister unterstreichen. In *Armida* fand er ein perfektes Medium, die Möglichkeiten der Musik bei der psychologischen Charakterdeutung zu demonstrieren. Wie 80 Jahre später bei Wagners *Isolde*, wird *Armidas* vorgeblicher Hass auf den Kreuzritter Renaud von einer Musik unterlaufen, die schon im 1. Akt offenbart, dass ihre Obsession in Wirklichkeit unterdrückte Liebe ist. In der Szene aus dem 2. Akt ist ihr der schlafende Renaud auf Gedeih und Verderb ausgeliefert; sie bringt es nicht über sich, ihn zu töten, und nimmt ihn mit in ihre Zaubergärten. In „Ah! si la liberté“, das den 3. Akt eröffnet, beklagt sie, dass unter allen Männern ausgerechnet Renaud ihre Liebesverweigerung bezwungen hat; in der folgenden Szene beschwört sie den Hass, ihr diese Leidenschaft auszutreiben – doch vergebens.

In *Iphigénie en Tauride* – dem Werk, das Glucks Überlegenheit über seine Rivalen schließlich festschrieb – scheint die Liebe ungewöhnlicherweise keine Rolle zu spielen. Als eine im Exil lebende Priesterin der Diana erfährt Iphigenie von einem Fremden, dass ihr Vater von ihrer Mutter ermordet wurde, welche ihrerseits von ihrem Sohn, Orestes, getötet wurde – der natürlich kein anderer als ebendieser Fremde ist; dennoch gibt er an, dass auch Orestes tot sei. So gilt ihr Klagegesang („O mal-

heureuse Iphigénie“) ihrer verlorenen Familie und Heimat. Ihre aufsteigende Linie wird von der Oboe geteilt, die bereits Armidas konfliktreiches Verlangen widergespiegelt hatte. Eine scharfe Dissonanz auf dem Höhepunkt löste seinerzeit eine Kontroverse aus; als Klage über die unerbittliche Grausamkeit des Schicksals ist die Arie ohnegleichen.

Mozart lernte Glucks Opern bereits in jungen Jahren kennen und begegnete ihnen während seines Paris-Aufenthalts im Jahr 1778 wieder. Seine Oper *Idomeneo*, 1780 für den Münchner Hof geschrieben, stellt seine größte Annäherung an Gluck dar. Wie *Armide*, basiert auch sie auf einem altfranzösischen Libretto, das ins Italienische übersetzt und, anders als die tragisch endende Vorlage, mit einem Happy End versehen wurde. Im Gefolge des Trojanischen Kriegs wird Ilia, die Tochter König Priamos', auf Kreta gefangen gehalten. Sie hat sich in Idamante, den kretischen Thronfolger, verliebt; als Grieche aber ist er ein Feind ihres Volkes. Die Ouvertüre zu *Idomeneo* ist ein Panorama dramatischer Konflikte. Der majestätische Beginn verweist auf den kretischen König. Über wogenden Bässen erklingt ein fallendes Holzbläsermotiv, das mit Idamante in Verbindung steht, welcher – so der Schwur des Idomeneo – dem Meeresgott Neptun geopfert werden soll; es kehrt im Verlauf der gesamten Oper wieder. Ein zartes Thema verkörpert Ilia und antizipiert ihr heroisches Einschreiten in der Opferszene des letzten Akts. Die Ouvertüre endet mit dem fallenden „Idamante-Motiv“, worauf sogleich Ilias Rezitativ folgt. In der Arie („Padre, germani“) stimmen die Celli auf bewegende Weise das „Idamante-Motiv“ an, während Ilia mit ihren Gefühlen für ihn hadert. Im 3. Akt bringt sie in der Annahme, frei von Schuld zu sein (Idamante hat Kreta allem Anschein nach verlassen), in der Arie „Zeffiretti lusinghieri“ ihre Liebe zum Ausdruck; selbstlos erbittet sie sicheres Geleit und Glück für ihn. In der angereicherten Instrumentation treten Flöten und Klarinetten an die Stelle der Oboen von „Padre, germani“. Tatsächlich jedoch ist Idamante nicht fort, und als er erscheint, verwehrt sie sich seiner Liebe nicht länger.

Mozarts drei Wiener Opern auf Libretti von Lorenzo da Ponte zeigen die Liebe

in ihrer verwirrenden Vielfalt. Im 2. Akt von *Le Nozze di Figaro* (1786), richtet die Gräfin (die Rosina in *Il barbiere di Siviglia*) ein Gebet an den Liebesgott, um die Gunst ihres Mannes wiederzuerlangen. Im 3. Akt nimmt sie die Demütigung in Kauf, mit ihrem Personal Ränke schmieden zu müssen, um den auf Abwege geratenen Grafen wieder auf den Pfad der Tugend zu bringen (mit Erfolg – zumindest vorerst ...). Beide Arien aus *Le nozze di Figaro* entstammen diesem Handlungsstrang. Im 3. Akt wartet die Gräfin bang auf Nachrichten ihrer Kammerzofe Susanna (Figaros Braut *in spe*); wie Iphigenie, erinnert sie sich an eine glücklichere Vergangenheit. Die Arie „Dove sono“ entspricht dem modernen „*rondò*“-Typ, den Mozart in den da Ponte-Opern erkundete. Der langsame erste Teil kehrt schließlich zu seinem Hauptthema zurück und ist mit einem *Allegro* verknüpft, das in der Regel in einen virtuoson Bravour-Schluss mündet. In *Le nozze* ist indes nicht die Gräfin, sondern die Zofe die Primadonna, und Mozart plante für Susanna ursprünglich ein noch prächtigeres *rondò* im 4. Akt. Glücklicherweise – und zweifellos mit Zustimmung seiner ersten Susanna, der mit ihm befreundeten Nancy Storace – änderte er seine Meinung und schrieb stattdessen die Arie „Deh vieni, non tardar“. In diesem sanften, beredsamen Ständchen mit köstlichen Kommentaren der Holzbläser verleiht Susanna ihrer Liebe zu Figaro Ausdruck. Sie weiß, dass er sich in der Nähe versteckt hält und annehmen muss, dass ihre Liebeserklärung dem Grafen gilt. Da Figaro in den Plan, den Grafen zu demütigen, nicht eingeweiht ist (auch der Kleidertausch von Susanna und Gräfin ist Bestandteil dieses Plans), gewinnt der zärtliche Ausdruck dieser Arie besondere Delikatesse; Figaros Eifersucht aber ist unbegründet, und auf die Versöhnung mit Susanna folgt der finale Showdown mit dem Grafen.

Als *Le nozze di Figaro* im Jahr 1789 wiederaufgenommen wurde (mit größerem Erfolg als zuvor), ersetzte Mozart das bezaubernde „Deh vieni“ durch ein ausgewachsenes, wunderbares *rondò* („Al desio“), das freilich einer Gräfin besser ansteht als einer Zofe. Dies hatte seinen Grund darin, dass die Primadonna Adriana Ferrarese del Bene, da Pontes Geliebte, auf diese Art von Arien spezialisiert war; bald darauf

kreierte sie die Fiordiligi in *Così fan tutte*, jener Oper, die da Ponte die „Schule der Liebhaber“ nannte. In der Arie „Come scoglio“ aus dem 1. Akt bekundet Fiordiligi ihrem angeblich abwesenden Geliebten Guglielmo Treue – und widersetzt sich zornig den unerwünschten Annäherungen zweier ausländischer Fremde, hinter denen sich, natürlich, Gulglielmo und der Liebhaber ihrer Schwester verbergen. Die Instrumentation (Trompeten, aber keine Hörner) entspricht ihrer gestrengen Abscheu vor dem Gedanken, den Geliebten zu betrügen. Dennoch zeigt sie sich im 2. Akt anfällig für das Werben des verkleideten Ferrando. In ihrer Verzweiflung beschimpft sie ihn auf mannigfache Weise. Allein gelassen, gesteht sie sich ihre Schwäche ein und bittet Guglielmo in dem herrlichen *rondò* „Per pietà“ um Vergebung (die ihr am Ende der Oper auf beschämende Weise zuteil wird). Mozart veranschaulicht Fiordiligis Dilemma und ihre Liebesfähigkeit durch schiere musikalische Schönheit und stimmliche Virtuosität, wobei die Blasinstrumente – u.a. ein Klarinetten- und ein Hörnerpaar – sekundieren.

© **Julian Rushton 2016**

Julian Rushton, Prof.em. für Musik (University of Leeds), hat zahlreiche Studien zu Gluck und Mozart veröffentlicht.

Seit ihrem gefeierten Debüt als Corinna (*Il viaggio a Reims*) an der New York City Opera im Jahr 1999 hatte die schwedische Sopranistin **Camilla Tilling** keine Zeit für einen „Blick zurück“ – ihre wunderbare Stimme, ihre Musikalität und große Bühnenpräsenz haben sie in die international bedeutendsten Opernhäuser, Konzertsäle und zu regelmäßigen Kooperationen mit den bedeutendsten Orchestern und Dirigenten geführt.

Die Absolventin der Universität Göteborg und des Londoner Royal College of Music debütierte früh schon am Royal Opera House Covent Garden als Sophie (*Der Rosenkavalier*) – eine Rolle, die sie auch an der Lyric Opera of Chicago, am Moskauer Bolschoi-Theater, am Brüsseler La Monnaie und den Münchner Opernfest-

spielen gestaltete. Am Royal Opera House Covent Garden hat sie ferner die Pamina (*Die Zauberflöte*), Dorinda (*Orlando*), Oscar (*Un ballo in maschera*), Arminda (*Gärtnerin aus Liebe*), Gretel (*Hänsel und Gretel*) und Susanna (*Le nozze di Figaro*) gesungen. An der Metropolitan Opera war sie als Zerlina (*Don Giovanni*) und als Nannetta (*Falstaff*) zu erleben.

Neben ihrem Bühnenschaffen ist Camilla Tilling eine hoch angesehene Konzertsängerin und regelmäßig zu Gast bei den Berliner Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem NDR Sinfonieorchester und dem Boston Symphony Orchestra.

Zu ihrer Diskographie zählen zwei Recital-SACDs mit dem Pianisten Paul Rivinius bei BIS. Mit dem Richard-Strauss-Album „Rote Rosen“ (BIS-1709) hat sie sich „als eine der führenden Strauss-Sopranistinnen unserer Tage etabliert“ (*The Sunday Times*), und ihr Schubert-Rezital „Bei dir allein!“ (BIS-1844) bot „Liedgesang aus Fleisch und Blut“ (*Klassik-Heute.de*). In den Rezensionen der jüngsten SACD „I Skogen – Nordic Songs“ (BIS-2154) wurde insbesondere die „schwerelos-schwebende Lyrik und geradezu instrumentale Reinheit“ ihrer Stimme (*Opernwelt*) hervorgehoben.

Musica Saeculorum – bestehend aus einem Orchester und einem Chor – wurde von dem deutschen Dirigenten Philipp von Steinaecker gegründet und residiert in Südtirol. Die Musiker und Sänger sind Mitglieder führender europäischer Ensembles und kommen aus allen Teilen des Kontinents. Sie treffen sich für mehrere Projekte im Jahr, um Musik aller Zeiten auf modernen und historischen Instrumenten zu erarbeiten und aufzuführen.

Neben der Konzerttätigkeit in Südtirol war Musica Saeculorum bei den Internationalen Barocktagen Stift Melk, in der Kölner Philharmonie, der Philharmonie Essen und bei den Osterfestspielen in Aix-en-Provence zu Gast.

Philipp von Steinaecker war der erste „Melgaard Young Conductor“ des Orchestra of the Age of Enlightenment. Geboren in Hamburg, bildete er sich zunächst zum Cellisten aus (u.a. bei Harvey Shapiro an der Juilliard School in New York), um später bei Mark Stringer an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien Dirigieren zu studieren. Nach seiner Amtszeit beim Orchestra of the Age of Enlightenment, war Philipp von Steinaecker Assistent von Sir John Eliot Gardiner und Claudio Abbado, der ihn einlud, auf der Bühne mit ihm den Platz an der Spitze seines Orchestra Mozart zu teilen.

Zu den aktuellen Highlights seiner Tätigkeit zählen Bachs *Johannes-Passion* mit seiner eigenen Musica Saeculorum bei den Osterfestspielen in Aix-en-Provence und Gastdirigate beim Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchester, dem New Japan Philharmonic, der Slowenischen Philharmonie, dem Residentie Orkest Den Haag, der Prague Philharmonia und der Camerata Salzburg sowie eine Neuinszenierung von Mozarts *Zauberflöte* am Teatro Filarmonico di Verona.

Les opéras dans lesquels l'amour ne tient pas un rôle important sont rares. Le plus souvent, l'amour est déçu, ou associé à la duperie, l'humiliation ou la trahison. Les pièces les plus anciennes de ce récital d'airs extraits de quelques-uns des meilleurs opéras de la fin du dix-huitième siècle ne sauraient être considérées comme des exemples d'une musique amoureuse traditionnelle. Dans l'*Orfeo* (1762) de Gluck, Orphée ramène Euridice, jadis morte, à la vie mais ne peut la regarder ou même lui expliquer son apparente froideur. Exaspérée, celle-ci s'abandonne à la peur et à la colère et préférerait retourner aux sereins Champs Élysées. *Armide* (1777) de Gluck a été composé d'après un livret de Quinault. Sa version originale (1686) est l'un des opéras les plus réussis de Lully. Gluck espérait relever le défi de composer un opéra français traditionnel sur son propre terrain et confirmer sa position de nouveau maître de ce genre. Avec *Armide*, il a trouvé un véhicule tout désigné pour permettre à la musique de se livrer à une exploration psychologique. Comme l'Isolde de Wagner, quelque quatre-vingts ans plus tard, l'expression de la haine d'Armide pour le croisé Renaud est exprimée par la musique qui nous révèle, dès le premier acte, que son obsession pour lui est un amour réprimé. Dans la scène du second acte, Renaud, endormi, est à sa merci. Elle ne peut cependant se résoudre à le tuer et l'entraîne dans son jardin enchanté. Dans « Ah ! si la liberté » qui ouvre le troisième acte, elle se plaint de ce que lui, parmi tous les hommes, lui a fait surmonter son rejet de l'amour. Dans la scène suivante, elle appelle en vain la Haine à exorciser sa passion.

Le thème principal d'*Iphigénie en Tauride*, l'œuvre qui a finalement confirmé la supériorité de Gluck sur ses rivaux, n'est curieusement pas l'amour. Prêtresse de Diane, exilée de Grèce, Iphigénie entend d'un étranger que son père a été tué par sa mère qui a ensuite été tuée par leur fils, Oreste qui, bien entendu, est justement cet étranger. Il lui annonce également qu'Oreste est mort. L'objet de sa plainte (« O malheureuse Iphigénie ») est ainsi la perte de sa famille et de sa patrie. Sa mélodie qui monte en flèche est partagée avec le hautbois qui a également reflété le désir conflictuel d'Armide. Une dissonance crue au point culminant a suscité la controverse à

l'époque mais cette lamentation sur l'inexorable cruauté du destin est sans égale.

Mozart a découvert les opéras de Gluck dès son plus jeune âge et les entendit à nouveau lorsqu'il se rendit à Paris en 1778. *Idomeneo*, composé pour la cour de Munich en 1780, est son œuvre dont la proximité avec Gluck est la plus immédiate. Comme Gluck le fit avec *Armide*, Mozart recourt à un livret en français mais traduit en italien et adapté pour conclure par un *happy end* (exceptionnellement, la version originale d'*Idoménée* se termine tragiquement). Après la guerre de Troie, Ilia, fille du roi Priam, est captive en Crète. Elle aime Idamante, héritier du trône de Crète mais comme celui-ci est grec, il est donc l'ennemi de son peuple. L'ouverture d'*Idomeneo* est un résumé complet du conflit dramatique. L'ouverture majestueuse évoque le roi de Crète. Sur des basses qui déferlent, un motif au dessin mélodique descendant est associé à Idamante qui, selon le vœu d'*Idomeneo*, doit être sacrifié à Neptune, le roi des mers. Ce motif reviendra tout au long de l'opéra. Un thème à l'allure plus tendre évoque Ilia et anticipe son intervention héroïque lors du sacrifice du dernier acte. L'ouverture se termine avec le motif descendant «Idamante» puis le récitatif d'Ilia suit immédiatement. Pendant l'air («Padre, germani»), les violoncelles introduisent de manière émouvante le «motif d'Idamante» alors qu'elle se reproche de l'aimer. Dans le troisième acte, se croyant libérée de la culpabilité puisque Idamante a quitté la Crète, elle exprime son amour dans l'air «Zeffiretti lusinghieri» et prie généreusement pour sa sécurité et son bonheur. L'orchestration qui inclut flûtes et clarinettes à la place des hautbois de «Padre, germani», est riche. En réalité, Idamante est toujours là. Il apparaît et elle accepte finalement son amour.

Les trois opéras viennois de Mozart sur des livrets de Lorenzo da Ponte expriment l'amour sous des formes extraordinairement variées. Dans le second acte des *Nozze di Figaro* (1786), la comtesse (Rosina du *Barbier de Séville*) prie au dieu amour de raviver l'affection de son mari. Dans le troisième acte, elle accepte l'humiliation d'avoir à ourdir un plan (qui sera couronné de succès, du moins cette fois-ci) avec ses serviteurs afin de lui ramener le comte volage. Les deux airs des *Nozze de Figaro*

se concentrent sur cet aspect du récit. Dans le troisième acte, la comtesse attend avec impatience des nouvelles de sa servante, Susanna (qui est la promise de Figaro). Comme Iphigénie, elle évoque un passé plus heureux. L'air «Dove sono» adopte une forme moderne connue sous le nom de «“» que Mozart explorera dans les opéras de Da Ponte. La première section au tempo lent retourne au thème principal et est reliée à un *Allegro* qui inclut habituellement un étalage de virtuosité. Dans *Le nozze* cependant, la prima donna est la servante plutôt que la comtesse et Mozart avait originalement prévu pour Susanna un “ encore plus important dans le quatrième acte. Heureusement, et avec l'accord de sa première Susanna, Nancy Storace, avec qui il était lié, Mozart changea d'avis et lui offrit plutôt «Deh vieni, non tardar». Cet air, une sérénade tendrement éloquente avec un délicieux commentaire des bois, exprime l'amour de Susanna pour Figaro. Elle sait qu'il épie tout près et qu'il va croire que c'est plutôt le comte qui est l'objet de son amour. Puisque Figaro n'est pas au courant du plan pour humilier le comte (qui exige que Susanna et la comtesse échangent leur robe), la tendresse de l'expression est d'autant plus émouvante. Sa jalousie est sans fondement et la réconciliation durant le finale précède le dénouement final avec le comte.

Pour la reprise des *Nozze di Figaro* en 1789, qui allait remporter plus de succès qu'auparavant, Mozart remplaça l'exquis «Deh vieni» avec un *rondò* développé, «Al desio», un très bel air qui convient davantage à une comtesse qu'à une servante. La raison derrière ce changement tient à la prima donna Adriana Ferrarese del Bene, maîtresse de Da Ponte, qui se spécialisait dans ce type d'air. Elle créera peu après le rôle de Fiordiligi dans l'opéra *Così fan tutte* que da Ponte appelait «L'école des amants». L'air de Fiordiligi du premier acte, «Come scoglio», exprime sa loyauté envers son aimé, Guglielmo, que l'on croit parti, et sa résistance furieuse aux avances importunes de deux étrangers qui sont, bien entendus, son aimé et celui de sa sœur, déguisés. L'orchestration (avec trompettes, mais sans cor) correspond à la sobriété de sa révolte à l'idée de trahir son amant. Dans le second acte, elle apparaît néan-

moins sur le point de succomber aux avances de Ferrando déguisé. Désespérée, elle le traite de tous les noms. Une fois seule, elle admet sa faiblesse et dans un *rondò* magnifique, « Per pietà », elle supplie Guglielmo de lui pardonner (ce qui se produira, de façon humiliante, à la fin de l'opéra). Mozart exprime le dilemme de Fiordiligi et sa capacité d'aimer par la seule beauté musicale et la virtuosité vocale soutenue par les vents qui font entendre deux clarinettes et deux cors.

© **Julian Rushton 2016**

Julian Rushton, Professeur émérite de musique (Université de Leeds) a consacré plusieurs écrits à Gluck et à Mozart.

Depuis ses débuts acclamés en 1999 dans le rôle de Corinna (*Il viaggio a Reims* de Rossini) au New York City Opera, la carrière de la soprano suédoise **Camilla Tilling** n'a cessé d'aller de l'avant. La magnificence de sa voix, sa musicalité et son charme sur scène lui ont ouvert les portes des maisons d'opéras et des salles de concerts les plus prestigieuses où elle s'est produite en compagnie des meilleurs orchestres et des meilleurs chefs.

Diplômée de l'Université de Göteborg et du Royal College of Music de Londres, Camilla Tilling a fait des débuts précoces au Royal Opera House (Covent Garden) de Londres dans le rôle de Sophie (*Der Rosenkavalier*), un rôle qu'elle a repris à l'Opéra lyrique de Chicago, au Théâtre Bolchoï de Moscou, au Théâtre royal de La Monnaie à Bruxelles ainsi que dans le cadre du Festival de Munich. À Covent Garden, elle a aussi tenu le rôle de Pamina (*Die Zauberflöte*), de Dorinda (*Orlando*), d'Oscar (*Un ballo in maschera*), d'Arminda (*La finta giardiniera*), de Gretel (*Hänsel und Gretel*) et de Susanna (*Le nozze di Figaro*). On a également pu l'entendre au Metropolitan Opera House de New York dans les rôles de Zerlina (*Don Giovanni*) et de Nannetta (*Falstaff*).

En plus de la scène, Camilla Tilling se produit également régulièrement au concert avec notamment l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Or-

chestre symphonique de la radio bavaroise, l'Orchestre symphonique NDR ainsi que l'Orchestre symphonique de Boston.

Parmi sa discographie grandissante, on retrouve deux récitals en compagnie du pianiste Paul Rivinius chez BIS. Avec *Rote Rosen* de Richard Strauss [BIS-1709], elle a pris «place parmi les meilleures sopranos straussiennes de l'heure» (*The Sunday Times*) et son récital consacré à Schubert, *Bei dir allein!* [BIS-1844] fait entendre «une interprétation de chair et de sang» (*Klassik.heute.de*). Les critiques du récent *I Skogen – Nordic Songs* [BIS-2154] ont particulièrement apprécié «le lyrisme comme en apesanteur et la pureté quasi instrumentale» de sa voix (*Opernwelt*).

Le chœur et l'orchestre **Musica Saeculorum** sont basés au Tyrol du Sud en Italie et ont été fondés par le chef allemand Philipp von Steinaecker. Les musiciens et les chanteurs qui le composent font partie des meilleurs ensembles d'Europe et proviennent d'un peu partout à travers le continent. Ils se retrouvent à plusieurs reprises au cours de l'année pour des projets qui leur permettent d'explorer et d'interpréter la musique de toutes les époques sur instruments modernes ou anciens.

En plus de leurs concerts dans le Tyrol du Sud, Musica Saeculorum s'est produit dans le cadre des Internationales Barocktage de l'Abbaye de Melk, à la Philharmonie de Cologne ainsi qu'à celle d'Essen et dans le cadre du Festival de Pâques d'Aix-en-Provence.

Philipp von Steinaecker a été le premier titulaire du poste de «Meelgaard Young Conductor» de l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Né à Hambourg, il a d'abord fait des études de violoncelle auprès, entre autres, de Harvey Shapiro à la Juilliard School à New York, avant d'étudier la direction avec Mark Stringer à l'Université de musique et des arts de la scène à Vienne. Après son mandat avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment, Philipp von Steinaecker a été l'assistant de John Eliot

Gardiner et de Claudio Abbado qui l'a invité à partager la scène avec lui à la tête de son Orchestra Mozart.

Il a récemment dirigé la *Passion selon Saint-Jean* de Bach avec son Musica Saeculorum dans le cadre du Festival de Pâques d'Aix-en-Provence et s'est également produit à la tête de l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, du Nouvel orchestre philharmonique du Japon, de l'Orchestre philharmonique de Slovénie, du Residentie Orkest de La Haye, du Philharmonia de Prague et de la Camerata de Salzbourg en plus de diriger une nouvelle production de *La flûte enchantée* de Mozart au Teatro Filarmonico di Verona.

MOZART: ILIA'S RECITATIVE AND ARIA from Act I of IDOMENEO, RE DI CRETA

Libretto by Giambattista Varesco

[2] Recitative: Quando avran fine omai...

Quando avran fine omai
l'aspre sventure mie?
Ilia infelice!
Di tempesta crudel misero avanzo,
del genitor, e de' germani priva
del barbaro nemico
misto col sangue il sangue
vittime generose,
a qual sorte più rea
ti riserbano i Numi?...

Pur vendicaste voi
di Priamo, e di Troia i danni, e l'onte?
Peri la flotta Argiva, e Idomeneo
pasto forse sarà d'orca vorace...
Ma che mi giova, oh ciel! se al primo aspetto
di quel prode Idamante,
che all'onde mi rapì, l'odio deposi,
e pria fu schiavo il cor, che m'accorgessi
d'essere prigioniera.

Ah qual contrasto, oh Dio! d'opposti affetti
mi destate nel sen odio, ed amore!
Vendetta deggio a chi mi diè la vita,
gratitudine a chi vita mi rende...
oh Ilia! oh genitor! oh prence! oh sorte!
oh vita sventurata! oh dolce morte!

Ma che? m'ama Idamante?... ah no;
l'ingrato per Elettra sospira, e quell' Elettra
meschina principessa, esule d'Argo,
d'Oreste alle sciagure a queste arene
fuggitiva, raminga, è mia rivale.

Quanti mi siete intorno carnefici spietati?...
orsù sbranate vendetta, gelosia, odio, ed amore,
Sbranate sì quest'infelice core!

When will at last be ended
My bitter misfortunes?
Unhappy Ilia!
Wretched survivor of a dreadful tempest,
Bereft of father and brothers,
Noble victims, whose
Blood with that of their savages foes
Now is mingled;
For what harsher fate
Have the gods preserved you?...

Are now avenged
The loss and shame of Priam and Troy?
The Greek fleet is destroyed, and Idomeneo
Perhaps will be food for hungry fish...
But small comfort, that, when the first sight
Of that valiant Idamante,
Who snatched me from the waves, erased my hatred,
And my heart was enslaved before I realised
I was a prisoner.

Ah, what conflict, o God, between warring emotions
Aroused in my breast, hate and love!
I owe vengeance to him who gave me life,
Gratitude to him who restored it...
O Ilia! o father, o prince, o destiny!
Ill fated life, o sweet death!

But yet does Idamante love me?... ah no;
The ingrate sighs for Electra, and that Electra –
Wretched princess, an exile from Argos
And the torments of Orestes, come here
In flight, a vagrant – is my rival.

Ruthless butchers, how many of you surround me?...
Come then: carve up revenge, jealousy, hate and love;
Yes, carve up my unhappy heart!

3 Aria: Padre, germani, addio...

Padre, germani, addio!
Voi foste, io vi perdei.
Grecia, cagion tu sei.
E un greco adorerò?

D'ingrata al sangue mio
so che la colpa avrei;
Ma quel sembiante, oh Dei!
odiare ancor non so.

Padre, germani...

Father, brothers, farewell!
You are gone; I have lost you.
Greece, you are the cause;
And shall I now love a Greek?

Betrayal of my kin,
Is my crime, I know;
But that face, o gods,
Still I cannot hate.

Father, brothers...

MOZART: ILIA'S RECITATIVE AND ARIA from Act III of IDOMENEO, RE DI CRETA

Libretto by Giambattista Varesco

4 Recitative: Solitudini amiche...

Solitudini amiche, aure amorse,
piante fiorite, e fiori vaghi,
udite d'una infelice amante
i lamenti, che a voi lassa confido.
Quanto il tacer presso al mio vincitore,
quanto il finger ti costa afflitto core!

Friendly solitude, amorous breezes,
Blooming plants and charming flowers,
Hear the laments of an unhappy lover
Who, anguished, confides in you.
To keep silent close to my conqueror,
To pretend – how much it costs my wretched heart!

5 Aria: Zeffiretti lusinghieri...

Zeffiretti lusinghieri,
deh volate al mio tesoro:
e gli dite, ch'io l'adoro,
che mi serbi il cor fedel.

E voi piante, e fior sinceri
che ora innaffia il pianto amaro,
dite a lui, che amor più raro
mai vedeste sotto al ciel.

Zeffiretti...

Gently caressing zephyrs,
Oh fly to my beloved
And tell him I adore him
And to keep his heart true to me.

And you plants and tender flowers,
Watered by my bitter tears,
Tell him that you never saw
A love more rare beneath the sky.

Gently caressing...

GLUCK: EURIDICE'S RECITATIVE AND ARIA from Act III of ORFEO ED EURIDICE

Libretto by Ranieri de' Calzabigi

6 Recitative: Qual vita...

Qual vita è questa mai,
che a vivere incomincio!
E qual funesto, terribile
segreto Orfeo m'asconde?
Perchè piange, e s'affligge?
Ah, non ancora troppo avvezza agli affanni,
che soffronno i viventi, a sì gran colpo
manca la mia costanza;
Agli occhi miei si smarrisce la luce.
Oppresso in seno mi diventa
affannoso il respirar.
Tremo, vacillo, e sento
fra l'angoscia e il terrore,
da un palpito crudel vibrarmi il core.

7 Aria: Che fiero momento...

Che fiero momento,
che barbara sorte,
passar dalla morte
a tanto dolor!
Avvezzo al contento
d'un placido oblio,
fra queste tempeste
si perde il mio cor.
Vacillo, tremo...
Che fiero momento...

What life is this now
Which I am about to lead?
And what fatal, terrible secret
Does Orpheus hide from me?
Why does he weep and grieve?
Ah, I am not yet used to the sorrows
Suffered by the living; at so great a blow
My constancy fails;
Before my eyes the light falters.
Confined in my bosom, my breath
Becomes laboured.
I tremble, I sway and feel
My heart wildly beating
With anguish and terror.

Oh bitter moment!
Oh cruel fate!
To pass from death
To such sorrow!
I was used to the peace
Of a tranquil oblivion;
But in these tempests
My heart is lost.
I sway, I tremble...
Oh bitter moment...

MOZART: SUSANNA'S RECITATIVE AND ARIA from Act IV of LE NOZZE DI FIGARO

Libretto by Lorenzo da Ponte

8 Recitative: Giunse al fin...

Giunse al fin il momento
che godrò senz'affanno
in braccio all'idol mio.
Timide cure, uscite dal mio petto,
a turbar non venite il mio diletto!
Oh come par che all'amoroso foco
l'amenità del loco,
la terra e il ciel risponda,
come la notte i furti miei seconda!

At last the moment is here
Which I will enjoy at peace
In the arms of my beloved.
Timid scruples, leave my breast,
Do not come to disturb my joy!
Oh, how the spirit of this spot,
The earth and the heavens, seem to
Respond to the fires of love,
Just as the night aids my scheming!

9 Aria: Deh, vieni, non tardar...

Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella,
vieni ove amore per goder t'appella,
finché non splende in ciel notturna face,
finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,
che col dolce susurro il cor ristauro,
qui ridono i fioretti e l'erba è fresca,
ai piaceri d'amor qui tutto adescas.
Vieni, ben mio, tra queste piante ascose,
vieni, ti vo' la fronte incoronar di rose.

Come, do not delay, O sweet delight,
Come where love calls you to pleasure,
While the nocturnal torch stays unlit in the sky,
And the air remains dark and the world is silent.
Here the brook murmurs, the breeze plays,
Refreshing the heart with gentle whisperings;
Here the flowers smile and the grass is fresh,
Here all is bait for the pleasures of love.
Come, my dear, here among these sheltered plants
I will crown your brow with roses.

MOZART: FIORDILIGI'S RECITATIVE AND ARIA from Act I of COSÌ FAN TUTTE

Libretto by Lorenzo da Ponte

10 Recitative: Temerari, sortite...

Temerari, sortite fuori di questo loco,
e non profani l'alto infausto degli infami detti
nostro cor, nostro orecchio e nostri affetti!
Invan per voi, per gli altri invan si cerca
le nostr'alme sedur: l'intatta fede
che per noi già si diede ai cari amanti,
saprem loro serbar infino a morte,
a dispetto del mondo e della sorte.

Impudent creatures, leave this place:
And let not the wicked breath of base words
Profane our hearts, our ears, our affections!
In vain do you, and all others, seek
To seduce our souls: the unbroken faith,
Already pledged to our dear lovers,
We will preserve until death,
In spite of the world and fate.

[11] Aria: Come scoglio...

Come scoglio immoto resta
contra i venti e la tempesta,
così ognor quest'alma è forte
nella fede e nell'amor.

Con noi nacque quella face
che ci piace e ci consola,
e potrà la morte sola,
far che cangi affetto il cor.

Come scoglio...

Rispettate, anime ingrato,
questo esempio di costanza;
e una barbara speranza
non vi renda audaci ancor!

As the rock remains steadfast
Against the winds and the storm,
So is for ever this soul strong
In faith and in love.

Between us is born that light
Which delights us, and consoles us,
And death alone will be able
To make the heart change its affection.

As the rock...

Show respect, ungrateful souls,
For this example of constancy;
And let no base expectation
Incline you to rashness again!

GLUCK: ARMIDE'S RECITATIVE AND ARIA from Act II of ARMIDE

Libretto by Philippe Quinault

[12] Recitative: Enfin, il est en ma puissance...

Enfin, il est en ma puissance
ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance;
je vais percer son invincible cœur.
Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage.
Qu'il éprouve toute ma rage!

At last he is in my power,
This fatal enemy, this glorious conqueror!
A sleeping charm delivers him to my revenge;
I will pierce his invincible heart.
He has freed all my captives from slavery.
Let him feel my utter rage!

[13] Aria: Quel trouble me saisit ? ... Ah quelle cruauté...

Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?
Qu'est ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ?
Achevons... je frémis ! Vengeons-nous... je soupire !
Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma fureur est vaine ;
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

What is it that troubles me? What makes me falter?
What is it that pity tells me in his favour?
I'll strike... Heavens! Who stops my hand?
I'll end it... I shiver! Vengeance... I sigh!
Is this how my revenge should be taken?
My fury pales as I approach him.
The more I regard him, the more futile my anger;
My trembling hand defies my hatred.

Ah quelle cruauté de lui ravir le jour !
 A ce jeune héros tout cède sur la terre.
 Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?
 Il semble être fait pour l'amour.
 Ne puis-je me venger à moins qu'il ne perisse ?
 Hé ! ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?
 Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,
 qu'il m'aime au moins par mes enchantements ;
 Que, s'il se peut, je le haisse.

Venez sécondez mes désirs,
 démons, transformez-vous en d'aimables zéphirs.
 Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte ;
 Cachez ma faiblesse et ma honte
 dans les plus reculés déserts.
 Volez, conduisez-nous, au bout de l'univers !

Ah, what cruelty to rob him of his life!
 To this young hero all earth yields.
 Who could think that he was made for war alone?
 He appears to be made for love.
 Could I revenge myself without taking his life?
 Might not a punishment through love suffice?
 As he did not find my eyes lovely enough,
 Let him love me through my spells, at least;
 And if I can, I will hate him.

Come and aid my wishes,
 Demons, change yourselves into gentle zephyrs.
 I yield to this conqueror, pity transforms me;
 Hide my weakness and my shame
 In a desert far from here.
 Take wing, lead us to the end of the universe!

GLUCK: ARMIDE'S ARIA from Act III of ARMIDE

Libretto by Philippe Quinault

[14] Aria: Ah ! si la liberté

Ah ! si la liberté me doit être ravie,
 est-ce à toi d'être mon vainqueur ?
 Trop funeste ennemi du bonheur de ma vie,
 faut-il que, malgré moi, tu règues dans mon cœur ?
 Le désir de ta mort fut ma plus chère envie ;
 comment as-tu changé ma colère en langueur ?
 En vain de mille amants je me voyais suivie,
 aucun n'a fléchi ma rigueur ;
 se peut-il que Renaud tienne Armide asservie !
 Ah ! si la liberté...

Ah – if freedom is to be taken from me,
 Is it you who will be my vanquisher?
 Direst enemy of my life's happiness,
 Will you, despite my will, rule my heart?
 That you should die was my greatest wish;
 How did you change my rage into languor?
 Of the thousand lovers that have obeyed me,
 None has weakened my resolve;
 Can it be that Renaud will keep Armide his slave?
 Ah – if freedom...

MOZART: FIORDILIGI'S RECITATIVE AND ARIA from Act II of COSÌ FAN TUTTE

Libretto by Lorenzo da Ponte

15 Recitative: Ei parte...

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 quele
dovea voler 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!

16 Aria: Per pietà, ben mio, perdona...

Per pietà, ben mio, perdona
all' error d'un alma amante;
Fra quest'ombre e queste piante
sempre ascoso, oh Dio, sarà!

Svenerà quest'empia voglia
l'ardir mio, la mia costanza;
Perderà la rimembranza
che vergogna e orror mi fà.

Per pietà...

A chi mai mancò di fede
questo vano, ingrato cor!
Sì dovea miglior mercede,
caro bene, al tuo candor.

He's left... 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
Comes no more from virtuous love:
It is madness, anguish, remorse, repentance,
Fickleness, deceit and betrayal!

In pity's name, my dearest, forgive
The error of a loving soul;
Among these shadowy bushes
May it, oh God, for ever be hidden!
May this wicked desire be banished
By my courage, my constancy;
Begone the memory
Which fills me with shame and horror.

In pity's name...

And who was betrayed
By this unworthy heart?
Indeed, my dear, your trust
Deserved a better reward.

MOZART: THE COUNTESS'S RECITATIVE AND ARIA from Act III of LE NOZZE DI FIGARO

Libretto by Lorenzo da Ponte

[17] Recitative: E Susanna non vien!...

E Susanna non vien!
Sono ansiosa di saper
come il Conte accolse la proposta.
Alquanto arditò il progetto mi par,
e ad uno sposo sì vivace, e geloso!
Ma che mal c'è? Cangiando i miei vestiti
con quelli di Susanna, e i suoi co' miei...
al favor della notte... oh cielo, a quale
umil stato fatale io son ridotta
da un consorte crudel,
che dopo avermi con un misto inaudito
d'infedeltà, di gelosia, di sdegni,
prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
fammi or cercar da una mia serva aita!

[18] Aria: Dove sono...

Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer,
dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner?
Perché mai se in pianti e in pene
per me tutto si cangiò,
la memoria di quel bene
dal mio sen non trapassò?

Dove sono...

Ah! Se almen la mia costanza
nel languire amando ognor,
mi portasse una speranza
di cangiar l'ingrato cor.

Susanna's not come!
I'm impatient to know
What the Count said to her proposal;
The plan seems somewhat rash to me,
And with a husband so fiery and jealous!
But where's the harm? To change my clothes
With those of Susanna, and hers with mine...
Under cover of darkness... Oh heavens! to what
Humiliation am I reduced
By a cruel husband,
Who with the strangest mixture
Of infidelity, jealousy and disdain
Loved me, then neglected and finally deceived me,
And now forces me to seek help from my servant!

Where are those happy moments
Of sweetness and pleasure?
Where have they gone, those vows
From a deceiving tongue?
Then why, if everything for me
Is changed to tears and grief,
Has the memory of that happiness
Not faded from my breast?

Where are...

Ah! if only my constancy
In yearning lovingly for him always
Could bring me some hope
Of changing his ungrateful heart.

GLUCK: IPHIGÉNIE'S ARIA from Act II of IPHIGÉNIE EN TAURIDE

Libretto by Nicolas-François Guillard

19 **Aria: O malheureuse Iphigénie...**

O malheureuse Iphigénie,
ta famille est anéantie !
Vous n'avez plus de rois ;
je n'ai plus de parents.
Mêlez vos cris plaintifs
à mes gémissements.
Vous n'avez plus de rois...

Choeur de prêtresses :

Mêlons nos cris plaintifs
à ses gémissements.

Nous n'avions d'espérance, hélas !
que dans Orestes :
nous avons tout perdu,
nul espoir nous reste.

Oh, unhappy Iphigénie,
Thy family has been destroyed!
You have no more kings;
I have no more kin.
Join your laments
To my stifled tears.
You have no more kings...

Choir of priestesses:

We will join our laments
To her stifled tears.

Our only hope, alas,
Was in Orestes:
All is now lost,
And no hope remains.

MUSICA SAECULORUM

Flute

Chiara Tonelli*
Giulia Barbini

Oboe

Molly Marsh*
Pedro Castro

Clarinet

Tindaro Capuano*
Fiona Mitchell

Bassoon

Elena Bianchi*
Matteo Scavazza

Horn

René Pagen*
Renske Wijma

Trumpet

Fruzsina Hara*
Sarah Slater

Timpani

Robert Kendell

Fortepiano

Paweł Siwczak

Violin I

Cecilia Bernardini*
Judith Huber
May Kunstovny
Claudio Mondini
Anne Schumann
Sonja Starke

Violin II

Ann Maria Malm*
Lisa Fergusson
Irina Granovskaya
Cecile Mille
Giacomo Tesini

Viola

Annette Isserlis*
Lisa Cochrane
Lia Previtali
Rose Redgrave

Cello

Marco Frezzao*
Lucile Perrin
Catherine Rimer
Franziska Romaner

Double Bass

David Sinclair*
Riccardo Coelati Rama

We thank our friends and sponsors for their support:
Raiffeisen Landesbank Südtirol: Raiffeisenkasse Bruneck, Raiffeisenkasse Meran,
Raiffeisenkasse Toblach, Raiffeisenverband Südtirol
Autonome Provinz Südtirol, Region Trentino Südtirol,
Dr. Friedrich-Karl and Marion Schieferdecker

Musica Saeculorum / Philipp von Steinaecker

Language coach: Nathalie Steinberg

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: October 2015 at Kulturzentrum, Grand Hotel Toblach, Italy
Producer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Julian Rushton 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo of Camilla Tilling: © Maria Östlin (<http://mariaostlin.se/>)
Back cover photo of Philipp von Steinaecker: © Darja Štravs Tisu / Slovenian Philharmonic
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2234 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



Philipp von Steinaecker



AUTONOME
PROVINZ
BOZEN
SÜDTIROL



PROVINCIA
AUTONOMA
DI BOLZANO
ALTO ADIGE

Deutsche Kultur



REGIONE AUTONOMA TRENITINO-ALTO ADIGE
AUTONOME REGION TRENITINO-SÜDTIROL
REGION AUTONOMA TRENITIN-SÜDTIROL