





Adriana González, *soprano*
Johannes Pramsohler, *violin*

Ensemble Diderot
Iñaki Encina Oyón, *conductor*

Vicent Martín i Soler (1754–1806)

L'arbore di Diana (Vienna, 1787), Act 2, Scene XIV

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Recit. [Diana] “Cessa, cessa mio core” | 01:35 |
| 2 | Rondò [Diana] “Teco porta, o mia speranza” | 04:59 |

Angelo Tarchi (c1760–1814)

Il conte di Saldagna (Milan, 1787)

Sung by Ferrarese in Martín i Soler's *L'arbore di Diana* 1788 in Vienna

- | | | |
|---|---|-------|
| 3 | Recit. [Diana] “Ah! Se tu m'ami” | 01:45 |
| 4 | Rondò [Diana] “Ah! Sol bramo, o mia speranza” | 06:06 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Le Nozze di Figaro, K. 577 (Vienna, 1786), Act 4, Scene X

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | Recit. [Susanna] “Giunse al fin il momento” | 01:18 |
| 6 | Rondò [Susanna] “Al desio di chi t'adora” | 06:02 |
| 7 | Rondo in C Major for violin and orchestra , K. 373 | 06:06 |
| | (cadenza by Philippe Grisvard) | |

Le Nozze di Figaro, Act 3, Scene VIII

- | | | |
|---|--|-------|
| 8 | Recit. [Contessa] “E Susanna non vien” | 01:34 |
| 9 | Rondò [Contessa] “Dove sono i bei momenti” | 04:32 |

Ferdinando Gasparo Bertoni (1725–1813)

Balthassar (Venice, 1781)

- | | | |
|----|---|-------|
| 10 | Rondoncino [Jezael] “Mater cara, extremum vale” | 04:36 |
|----|---|-------|

Giuseppe Giordani (1751–1798)

Erifile (Genoa, 1783)

Sung by Ferrarese in Salieri's *La scuola de' gelosi* (London, 1786) and in Tarchi's

Ifigenia in Tauride (Florence, 1786)

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------|
| 11 | Recit. "In quale istante" | 02:20 |
| 12 | Rondò "Partirò dal caro bene" | 04:56 |

Pasquale Anfossi (1727–1797)

Sedecias (Venice, 1782)

Sung by Ferrarese in the pasticcio *Didone abbandonata* (Florence, 1786)

- | | | |
|----|--|-------|
| 13 | Rondò [Didone] "Se mi lasci, o mia speranza" | 05:02 |
|----|--|-------|

Joseph Weigl (1766–1846)

Sung by Ferrarese in Paisiello's *Nina ossia la pazza per amore* (Vienna 1790)

- | | | |
|----|---|-------|
| 14 | Recit. "Ah che in van cerco pace" | 01:37 |
| 15 | Aria "Giusti numi amor pietoso" | 05:02 |

Wolfgang Amadeus Mozart

- | | | |
|----|--|-------|
| 16 | Rondo (Rondeaux) in B-flat Major for violin and orchestra , K. 269 (261a) | 07:21 |
| | (cadenzas by Philippe Grisvard) | |

Così fan tutte, K. 588 (Vienna, 1790), Act 2, Scene VII

- | | | |
|----|---|-------|
| 17 | Recit. [Fiordiligi] "Ei parte... senti... Ah no!" | 01:42 |
| 18 | Rondò [Fiordiligi] "Per pietà, ben mio, perdona" | 07:10 |



Ensemble Diderot (on period instruments)

Violin 1

Johannes Pramsohler
Guillermo Santonja di Fonzo
Jenny Pena
Simone Pirri
Mario Konaka
Lucien Pagnon

Violin 2

Roldán Bernabé
Danielle González Balte
Veronika Egger
Naomi Dumas
Henry Tong

Viola

Louis Creac'h
Isabel Juárez
Katharina Egger
Marco Kerschbaumer

Cello

Gulrim Choï
Cécile Verolles
Elena Andreyev

Double bass

François Leyrit
Riccardo Coelati Rama

Flute

Alexis Kossenko
Anežka Waclawik

Oboe

Ivan Podyomov
Jon Olaberria

Clarinets/Basset horns

Isaac Rodríguez
Roberta Cristini

Bassoon

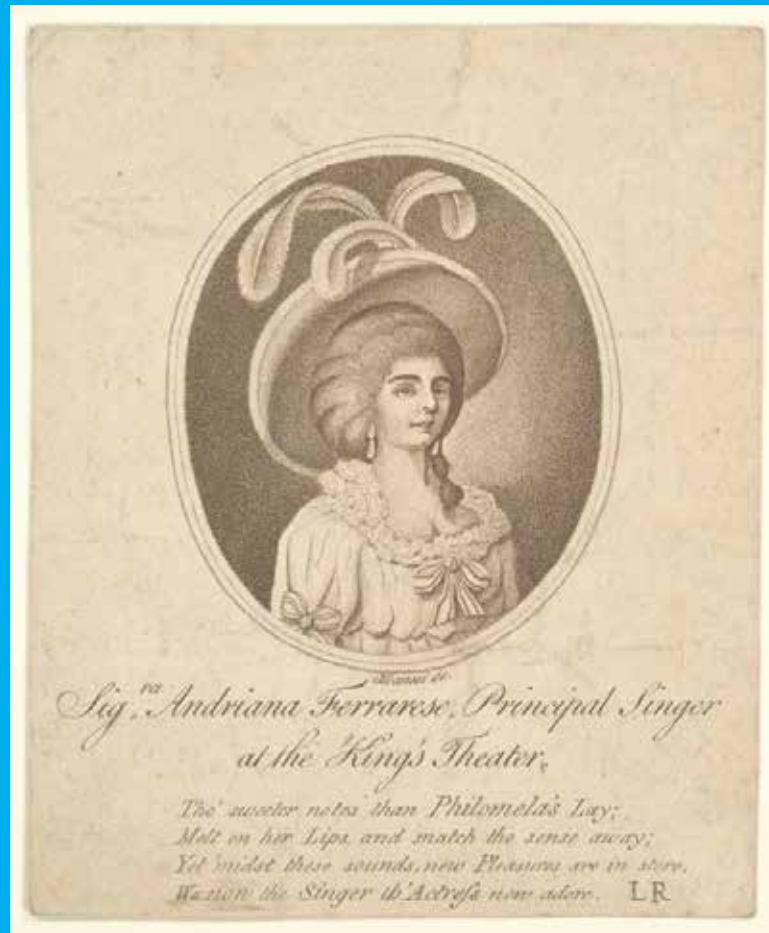
Javier Zafra
Ivan Calestani

Horn

Ricardo Rodríguez García
Renske Wijma

Harpsichord

Benoît Babel



Contemporary engraving of Adriana Ferrarese del Bene, published by the King's Theatre during her performances there c. 1785

English

Adriana's Arias

*“Ammirabile maestria, e bravura ... il dono di una perfetta
voce ... nel tempo stesso un'abilità sorprendente”*

(Gazzetta Toscana on Adriana Ferrarese del Bene, 1784 and 1786)

If the highbrow *Gazzetta Toscana* in Florence attested to a young singer's “admirable mastery and bravura,” as well as “the gift of a perfect voice and at the same time an overwhelming ability,” she must have been an important prima donna. In 1787, the Florentines even wrote a canzone “on the well-known true meritoriousness of Signora Adriana Ferrarese,” after she had sung the tragic roles of *Ifigenia*, *Didone*, and *Alceste* one after another. It reads: “Yes, Adriana, with such fire you kindle the hearts when you sing, and fill them with such a mighty and lively passion; I would say, the whole of heaven is locked up in your bosom, and in your mortal breast dwells the heart of Jupiter.” (“Sì ADRIANA di tal fuoco / Nel cantare i cuori accendi, / E ricolmi Tu gli rendi / D'un possente, e vivo ardor; / Che direi che tutto il Cielo / Nel tuo seno sia ristretto, / E che nel tuo fragil petto / Del gran Giove alberghi il cor.”)

During the course of her twenty-year stage career between 1784 and 1804, such praise was always also accompanied by critical voices: “The late first woman Ferrarese del Bene, who had been much extolled to me, was but a very moderate performer,” opined the London opera connoisseur Lord Mount Edgumbe in his memoirs. In 1792, the Livonian Friedrich Schulz heard her in Warsaw and painted a grotesque picture of Ferrarese on stage: “The ‘prima donna’ was a hulking figure, with a flat face, who ... waddled around duck-like on two portly feet and with two giant hands, sometimes crushing her left and right breast, sometimes slowly splitting the air from bottom to top.” Mozart had strong doubts about her overly dramatic style, and

Emperor Joseph II was not entirely convinced either. Six months after hearing her in Trieste on 4 March 1788, he voiced an ambivalent judgment: “As far as I remember La Ferraresi, she has a rather weak alto voice, understands a great deal about music, but has an ugly figure.” (*“Autant que je me souviens de La Ferraresi, elle a une voix assée foible de Contrealt, sait très bien la musique mais est d’une laide figure.”* Letter to Rosenberg, dated 26 July 1788).

The emperor was mistaken concerning the singer’s vocal range: Adriana Ferrarese del Bene was a soprano, but with a strong low range, which she demonstrated in the so-called “cantar di sbalzo” with large leaps and changes of register. She was born on 19 September 1759 in Valvasone near Udine and trained as a singer at the Ospedale dei Mendicanti in Venice. To the present day, this has led to confusion with another singer from the same institution, a certain Francesca Gabrielli from Ferrara. However, “Ferrarese” was Adriana’s family name, and the young woman from Friuli became a true Venetian at the Ospedale, and also did not escape Casanova’s attention. Her teacher Antonia Lucovich taught her the pathetic (i.e., dramatic) style, which is why she specialized in opera seria after her debut in Livorno in 1784. She appeared in buffa operas for the first time in London in 1786, and indeed quite successfully. From 1786 to 1788 she shined at La Scala in Milan, in Florence, Trieste, and Piacenza in the most dramatic roles of opera seria, before going to the Vienns Court Opera in the summer of 1788. There she became a Mozart singer and the mistress of librettist Lorenzo da Ponte.

Ferrarese brought her predilection for the dramatic style to bear in one aria form in particular: the “rondò in due movimenti.” In the present recording, soprano Adriana González traces Ferrarese’s career by means of her most beautiful rondòs, whereby, most of the pieces date from her years in Vienna from 1788 to 1791. Three rondòs shed light on her career in Italy.

In spite of the emperor’s reservations, Ferrarese was engaged as the new prima buffa at the Vienna Court Opera in the summer of 1788, where she enjoyed astonishing success. Already at her debut, she had to step out from the shadows of a great predecessor: Anna

Morichelli Bosello. The soprano from Reggio Emilia with the brilliant high voice and cascades of trills had celebrated a triumph in the title role of the opera buffa *L'arbore di Diana* on 1 October 1787. The Spaniard Vicent Martín i Soler tailored Diana's rondò "**Teco porta, o mia speranza**" especially for Morichelli's voice. The beautiful melody in a calm triple meter begins with a leap of an octave and turns in a large arc toward the low register. To be found in the music collection of the Donaueschingen court are appropriate authentic eighteenth-century ornaments, some of which Adriana González incorporates into her interpretation.

Almost exactly one year later, on 13 October 1788, Ferrarese appeared on the Viennese opera stage in the costume of Diana for the first time and celebrated a resounding success: "Last Monday, the Italian singer Adriana Ferrarese performed here in the popular singspiel *L'arbore di Diana*, in the role of Diana. Some of the arias of this Singspiel were specially adapted for her. With an astonishing high range, she has a remarkable low range, and connoisseurs of music contend that no throat has sounded like this within Vienna's walls for as long as anyone can remember. One only regrets that the acting of this master did not match her singing" (*Der Rapport von Wien*, 15 October 1788).

The success of this debut was due in particular to a "exchanged", i.e., replaced, aria: Instead of "Teco porta," Ferrarese sang a rondò that she had brought with her from Milan to Vienna: "**A sol bramo la mia speranza**" by Angelo Tarchi, a young composer from Naples who was just then conquering the Italian opera stage. In the spring of 1787, La Scala in Milan engaged him to write a progressive opera seria for Ferrarese and the famous castrato Luigi Marchesi: *Il conte di Saldagna*. The most successful piece was the title character's rondò, which Ferrarese immediately took up into her repertoire. The way she went about it is typical of her skillful appropriation of famous rondòs. She transposed Marchesi's rondò up a third from E major to G major, removed all the insertions of other singers (the so-called "pertichini"), and thus obtained a much more compact solo version of the rondò. She sang this for the first time at the 1788 carnival in Genoa to a completely different text ("Quante pene in tal cimento").

For Vienna, she returned to the original text, “A sol bramo,” and finally chose the key of F major. In contrast to Morichelli’s rondò with its soprano melody, Tarchi’s rondò ascends slowly upward from the alto register, effectively fading away time and again to *morendo*. The rhythm of a slow gavotte, as is typical for the rondò, is suspended here in a long, soft melodic arc before Diana plunges into the turmoil of affects in the fast section, constantly alternating between agitato passages and a sweet little melody called a “cabaletta.” Ferrarese addressed this soulful declaration of love consisting of sighs, long sostenuto lines, and large leaps, runs, trills, and improvised cadenzas to Diana’s lover, Endymion, at the moment of separation. Because parting is so painful, the rondò is preceded by an accompagnato recitative. The same constellation is repeated in almost all the rondòs of our recording.

When Mozart was preparing the revival of *Le nozze di Figaro* in August 1789, he too had to bend to the will of Ferrarese and insert a large rondò into the role of Susanna. Instead of the pastoral siciliana “Deh vieni, non tardar,” Ferrarese sang the wonderful rondò **“Al desio, di chi t’adora” K. 577** in the fourth act. The key is once again F major, as in Tarchi’s rondò, and once again the melody ascends slowly from the alto register to the upper register, something Mozart spent a particularly long time working out, as his sketch reveals. Already in the couplets of the slow section, the voice part interacts in a concertante manner with the obbligato winds. There are two basset horns, i.e., low clarinets in F, two horns and two bassoons. The sound that resulted was so striking, also thanks to the pizzicato and other string sound effects, that “Al desio” became Mozart’s most famous rondò in Vienna. As paradoxical as it may seem: thanks to this rondò, the often so dramatic Adriana Ferrarese was celebrated in a total of twenty-nine performances of *Figaro*, far more than her predecessor Nancy Storace. Already after the premiere, the press reported: “On Saturday, the 29th of last month, the long-awaited Italian singspiel *The Marriage of Figaro* [...] was performed at the Imperial-Royal National Court Theater. The audience was very pleased with it, and expressed its satisfaction to a greater extent than three years ago, when the piece was given for the first time. Madame

Ferrarese assumed the role as prima donna, and sang with her well-known agility and artistry, and was at her best especially in an artful-harmonious rondeau, in which the music of Mr. Mozart competed with the singing of the famous songstress” (*Preßburger Zeitung*, 2 September 1789).

In *Le nozze di Figaro*, Ferrarese had to grapple with the Viennese audience’s memory of another singer, a singer whom Emperor Joseph II had dismissed in the spring of 1789: Luigia Laschi. The first Countess in *Figaro*, like Ferrarese, was a master in the projection of the tones and in dramatic expression. She displayed this particularly in her large aria in the third act, **“Dove sono i bei momenti.”** Mozart had originally designated this bipartite aria as “rondò,” but then deleted this title so as not to stoke the rivalry between Laschi and Storace.

We are indebted to Ignaz von Mosel for the information that in the year 1789, “the Countess had found a splendid representative in Cavalieri, especially in terms of singing.” Caterina Cavalieri, Mozart’s first Constanze in *Die Entführung aus dem Serail* and his Donna Elvira in the Viennese *Don Giovanni*, was therefore Ferrarese’s rival for the public’s favor in 1789.

The second famous Mozart rondò on this CD is familiar to all opera lovers: “Per pietà, ben mio, perdona” from the second act of *Così fan tutte*. Fiordiligi begs her absent fiancé for forgiveness for the turmoil of emotions caused by her unknown Albanian suitor. There is much that is unusual about this rondò: the key of E major, the virtuoso solos for the horn, the smooth entry into the Allegro, and the extremely long intensification. Although it is so famous today, this piece was far less successful in Vienna in 1790 than Susanna’s F-major rondò K. 577.

One can discern the long path Adriana Ferrarese had come in her development by comparing her large Mozart rondòs with the small rondo by Ferdinando Bertoni, which Adriana González has recorded here for the first time. It takes us back to Ferrarese’s early years in Venice, when she displayed her artistry as “zitella” in Latin oratorios in the Ospedale dei Mendicanti. In 1781, in Bertoni’s oratorio *Balthasar*, she sang the young Jezebel, who

tearfully bids farewell to his mother before being led to his execution. Although “**Mater cara, extremum vale**” is merely a simple “rondoncino,” the piece, with its “Cantabile sostenuto,” already gives a hint of the artistry of the later prima donna.

Two further rondòs from Ferrarese’s Italian repertoire number among the most beautiful examples of the genre: When she returned to Florence from London in 1786, she had “**Partirò dal caro bene**” by Giuseppe Giordani in her luggage. This rondò, composed in 1783 for an opera seria in Genoa, was so successful that it was printed in Paris in the same year. The catchy melody in dotted rhythm found an enthusiastic audience all over Europe, including in London, where Ferrarese inserted the piece into an opera buffa in 1786. The *Morning Herald* acclaimed: “[Her] rondo in the second act gave a strong and convincing proof that she is able to dispute with the best performer in the serious line.” She repeated this success in the autumn of the same year as Ifigenia in Tarchi’s *Ifigenia in Tauride* in Florence. Here, Ferrarese put Giordani’s rondò with an altered text into the mouth of Orestes’s unfortunate sister.

The next opera in the same autumn season at Florence’s Teatro di via della Pergola was a pasticcio version of *Didone abbandonata*, the score of which has been preserved in Genoa. To be found there is the rondò “**Se mi lasci, o mia speranza**” by Pasquale Anfossi. The touching melody and the expressive text reflect the Carthaginian queen Dido’s desperate attempt to restrain her departing lover Aeneas. With sighs and threats, outbursts of despair, and brilliant coloraturas, Dido tries to change her lover’s mind, but to no avail. The young Ferrarese had originally sung this aria in 1782 in Venice in Anfossi’s Latin oratorio *Sedecias*. By 1787, she had so many variations in her repertoire that they can still be found today in various libraries: with staccato coloraturas in Genoa and Bologna, with virtuoso runs and large leaps up to d” in the National Library in Paris. To be sure, it is the charming melody at the beginning that makes this Anfossi rondò a pearl of the repertoire.

Not a rondò in the strict sense, but a great bipartite aria with an introductory recitativo obbligato is the scene by Joseph Weigl, which is one of the Viennese trouvailles on this CD: **“Giusti numi, amor pietoso.”** In the intimate dialogue with the solo flute, Ferrarese was able to conjure up the religious aura of a prayer in the slow part of this aria, before plunging into a clash of triplets with the woodwinds in the Allegro. This mixture of religion and bravura would have done credit to any opera seria, but it was completely out of place in Giovanni Paisiello’s opera *Nina ossia la pazza per amore*. The poignant story of “Madly in Love” was a fiasco in Vienna, above all due to the miscasting of Ferrarese. Although her comic talent was sufficient to embody Fiordiligi or Susanna, she failed across the board with the touching naivety of the mentally confused Nina. Even Weigl’s beautiful aria could not change this.

As intermezzi between the arias on this CD, Johannes Pramsohler plays two brilliant “rondeaux” for violin and orchestra, which Mozart composed independent of his violin concertos. The **“Rondeau” in B-flat Major K. 269** probably belongs to the late Salzburg years of 1776/77. Its fast dance theme in gigue rhythm alternates, rich in contrast, with several couplets. The **Rondo in C Major K. 373**, an Allegretto grazioso with an ingratiating melody, which Mozart composed in Vienna in April 1781, begins much more subtly. In his father’s palace in Vienna, Archbishop Hieronymus von Colloredo presented an academy with his Salzburg court musicians, led by concertmaster Antonio Brunetti. This included three works by Mozart, as the composer reported to his father in a letter dated 8 April 1781: “today – for I write at 11 o’clock in the evening – we had an academy at which three of my pieces were played. Naturally, new ones; – a rondeau to a concerto for Brunetti – a sonata with the accompaniment of a violin [...] and then, a rondeau for Ceccarelli – which he had to repeat.” Of these three works K. 373, 374, and 379, the violin rondo was apparently performed as the new final movement to an unknown C-Major concerto by Brunetti.

Karl Böhmer

A Mozartian Journey

Adriana González's career has been shaped by Mozartian roles from the very beginning. Her first contract with the Paris National Opera, at just twenty-one years old, was to sing Zerlina (*Don Giovanni*) as a guest artist in a production by the opera's Atelier Lyrique. A year later, as a member of the prestigious young artists program, she debuted as Despina; and during her time at the International Opera Studio of Zurich Opera, she performed Serpetta (*La finta giardiniera*). These roles undoubtedly allowed her to master the art of recitative in the classical repertoire.

In 2016, winning first prize at the International Otto Edelmann Singing Competition in Vienna gave her the opportunity to debut as Pamina (*The magic flute*) in Austria. But Adriana's beautiful lyric voice seemed destined for one Mozart role in particular: the Countess Almaviva in *Le Nozze di Figaro*.

In January 2020, I had the great pleasure of hearing her debut as the Countess at the Opéra National de Lorraine, in James Gray's stunning production. I immediately thought: Adriana has to *record* "Dove sono". That was the moment we decided our first orchestral album would be centered on Mozart.

Since then, Adriana has performed the role many times, including her acclaimed debut at the prestigious Salzburg Festival. The Countess is also part of her upcoming engagements at major opera houses such as the Vienna State Opera and the Liceu in Barcelona.

But it was when the Hamburg State Opera invited her to sing her first Fiordiligi that Adriana discovered a remarkable vocal affinity with another Adriana—Adriana Ferrarese—for whom Mozart wrote the role. From that point on, and with the invaluable help of musicologist Karl Böhmer, we began preparing a program of arias by Mozart and his contemporaries

that Ferrarese performed—whether composed specifically for her or works originally written for other singers that she brought with her from Italy and incorporated into her performances.

One of the documents Böhmer provided was an original source from the period with an ornamented version of “Teco porta” by Martín i Soler. We were fascinated by the technical demands of the proposed variations. Mozart himself, who wrote an alternate aria for Susanna sung by Ferrarese in Vienna, includes a relatively long cadenza for the voice. We decided to record these ornamentations as a testament to historical performance practice. For consistency, we used these ornaments as inspiration to write cadenzas and variations for the rest of the program as well. It would be illogical to assume that, in the same time and place, a singer would use ornamentation when performing Soler but not Mozart. Moreover, given that composers often rewrote roles to fit the abilities of their singers, it made perfect sense to include variations that showcased the unique qualities of *our* Adriana. It has been a journey of many months—writing, experimenting, adapting, and interpreting.

To complete this project, we had the great fortune to record with Johannes Pramsohler and his Ensemble Diderot. With my background as a conductor with extensive experience in 18th-century repertoire, it was clear that this music had to be recorded with a period-instrument ensemble using historically informed performance practice. I had already had the pleasure of conducting Ensemble Diderot in its orchestral formation on several occasions (Handel’s *Athalia*, Salieri’s *Falstaff*) and knew the exceptional quality and dedication of its members. But this time, Johannes went even further, bringing in some of the finest wind soloists of the moment. I could individually mention every member of the orchestra, for the care and attention they gave to each of the solos that adorn this album. It was a privilege to work with all of them.

Iñaki Encina Oyón







Adrianas Arien

*“Ammirabile maestria, e bravura ... il dono di una perfetta voce ... nel
tempo stesso un’abilità sorprendente”*

(die *Gazzetta Toscana* über Adriana Ferrarese del Bene, 1784 and 1786)

Wenn die anspruchsvolle *Gazzetta Toscana* in Florenz einer jungen Sängerin „bewundernswerte Meisterschaft und Bravour“ attestierte, dazu „die Gabe einer perfekten Stimme und gleichzeitig eine überwältigende Fähigkeit“, muss es sich um eine bedeutende Primadonna gehandelt haben. 1787 dichteten die Florentiner gar eine Canzone „auf das bekannte wahre Verdienst der Signora Adriana Ferrarese“, nachdem sie hintereinander die tragischen Rollen der Ifigenia, Didone und Alceste gesungen hatte. Darin heißt es: „Ja, Adriana, mit solchem Feuer entzündest du beim Singen die Herzen, und erfüllst sie mit einem so mächtigen, lebhaften Brennen, dass ich sagen würde: der ganze Himmel ist in deinem Busen eingesperrt, und in deiner sterblichen Brust beherbergst du das Herz des Jupiter.“ („Sì ADRIANA di tal fuoco / Nel cantare i cuori accendi, / E ricolmi Tu gli rendi / D’un possente, e vivo ardor; / Che direi che tutto il Cielo / Nel tuo seno sia ristretto, / E che nel tuo fragil petto / Del gran Giove alberghi il cor”).)

Solchem Lob standen im Lauf ihrer zwanzigjährigen Bühnenkarriere zwischen 1784 und 1804 immer auch kritische Stimmen gegenüber: „Die ehemalige erste Sängerin Ferrarese del Bene, die man mir in Italien sehr angepriesen hatte, war nur eine sehr bescheidene Interpretin“, so räsonierte der Londoner Opernkenner Lord Mount Edgumbe in seinen Erinnerungen. (“The late first woman Ferrarese del Bene, who had been much extolled to me, was but a very moderate performer.”) 1792 hörte sie der Liefländer Friedrich Schulz in

Warschau und entwarf ein groteskes Bild der Ferrarese auf der Bühne: „Die ‚prima donna‘ war eine ungeschlachte Figur, mit einem platten Gesichte, die ... auf zwey stattlichen Füßen entenhaft herumwatschelte und mit zwey Riesen Händen, bald sich die linke und rechte Brust zerdrückte, bald die Luft von unten nach oben langsam spaltete.“ Mozart hatte starke Zweifel an ihrem allzu pathetischen Stil, und auch Kaiser Joseph II. war nicht restlos überzeugt. Ein halbes Jahr, nachdem er sie am 4. März 1788 in Triest gehört hatte, fällte er ein zwiespältiges Urteil: „Soweit ich mich an die Ferrarese erinnere, hat sie eine ziemlich schwache Altstimme, versteht sehr viel von Musik, hat aber eine hässliche Figur.“ (*“Autant que je me souviens de la Ferraresi, elle a une voix assée foible de Contrealt, sait très bien la musique mais est d’une laide figure.”* Brief an Rosenberg vom 26.7.1788).

Der Kaiser irrte, was die Stimmlage der Sängerin betraf: Adriana Ferrarese del Bene war eine Sopranistin, allerdings mit starker Tiefe, was sie im so genannten „cantar di sbalzo“, in großen Sprüngen und Lagenwechseln, unter Beweis stellte. Sie wurde am 19. September 1759 in Valvasone bei Udine geboren und am Ospedale dei Mendicanti in Venedig zur Sängerin ausgebildet. Dies hat bis heute zu Verwechslungen mit einer anderen Sängerin desselben Ospedale geführt, einer gewissen Francesca Gabrielli aus Ferrara. „Ferrarese“ war aber Adrianas Familienname, und die junge Frau aus dem Friaul wurde am Ospedale zur echten Venezianerin, die auch der Aufmerksamkeit von Casanova nicht entging. Ihre Lehrerin Antonia Lucovich unterrichtete sie im pathetischen Fach, weshalb sie sich nach ihrem Debüt 1784 in Livorno auf die Opera seria spezialisierte. In London trat sie 1786 erstmals in Buffa-Opern auf, und zwar durchaus erfolgreich. 1786 bis 1788 brillierte sie an der Mailänder Scala, in Florenz, Triest und Piacenza in den pathetischsten Rollen der Opera seria, bevor sie im Sommer 1788 an die Wiener Hofoper wechselte. Dort wurde sie zur Mozartsängerin und zur Geliebten des Librettisten Lorenzo da Ponte.

Ferrarese brachte ihre Vorliebe für den pathetischen Stil besonders in einer Arienform zur Geltung: im „Rondò in due movimenti“. In der vorliegenden Aufnahme zeichnet die So

pranistin Adriana González die Karriere der Ferrarese in ihren schönsten Rondòs nach. Dabei stammen die meisten Stücke aus ihren Wiener Jahren 1788 bis 1791. Drei Rondòs werfen Schlaglichter auf ihre Karriere in Italien.

Trotz der Bedenken des Kaisers wurde die Ferrarese im Sommer 1788 als neue Prima buffa an die Wiener Hofoper engagiert und feierte dort erstaunliche Erfolge. Schon bei ihrem Debüt musste sie aus dem Schatten einer großen Vorgängerin heraustreten: Anna Morichelli Bosello. Die Sopranistin aus Reggio Emilia mit der brillanten hohen Stimme und den Triller-Kapriolen hatte am 1. Oktober 1787 in der Titelrolle der Opera buffa *L'arbore di Diana* einen Triumph gefeiert. Der Spanier Vicent Martín i Soler hatte das Rondò der Diana „**Teco porta, o mia speranza**“ ganz auf die Stimme der Morichelli zugeschnitten. Die schöne Melodie im ruhigen Dreiertakt hebt mit einem Oktavsprung an und wendet sich im großen Bogen in die Tiefe. In der Musiksammlung des Donaueschinger Hofes finden sich dazu authentische Verzierungen aus dem 18. Jahrhundert, die Adriana González in ihre Interpretation teilweise aufnimmt.

Ziemlich genau ein Jahr später, am 13. Oktober 1788, erschien Ferrarese zum ersten Mal im Kostüm der Diana auf der Wiener Opernbühne und feierte einen durchschlagenden Erfolg: „Am verwichenen Montag trat hier die italienische Sängerin Adriana Ferrarese in dem beliebten Singspiel *L'arbore di Diana*, in der Rolle der Diana, auf. Es wurden einige Arien dieses Singspieles für sie eigens umgesetzt. Sie hat bei einer unglaublichen Höhe eine frappierende Tiefe und Kenner der Musik behaupten, daß seit Menschengedenken in Wiens Mauern keine solche Kehle geklungen hat. Man bedauert nur, daß das Spiel dieser Meisterin nicht ihrem Gesang entsprach.“ (*Der Rapport von Wien*, 15. Oktober 1788)

Zum Erfolg dieses Debüts trug besonders eine „umgesetzte“, also ausgetauschte Arie bei: Statt „Teco porta“ sang Ferrarese ein Rondò, das sie aus Mailand nach Wien mitgebracht hatte: „**A sol bramo la mia speranza**“ von Angelo Tarchi, einem jungen Komponisten aus Neapel, der damals gerade die italienischen Opernbühnen eroberte. Im Frühjahr 1787 hatte

ihn die Mailänder Scala verpflichtet, für die Ferrarese und den berühmten Kastraten Luigi Marchesi eine progressive Opera seria zu schreiben: *Il conte di Saldagna*. Das erfolgreichste Stück daraus war das Rondò des Titelhelden, das Ferrarese sofort in ihr Repertoire übernahm. Wie sie dabei vorging, ist typisch für ihre geschickte Aneignung berühmter Rondòs. Sie transponierte Marchesis Rondò eine Terz höher von E-Dur nach G-Dur, beseitigte alle Einwürfe anderer Sänger (die so genannten „Pertichini“) und erhielt damit eine wesentlich kompaktere Soloversion des Rondòs. Diese sang sie zuerst im Karneval 1788 in Genua auf einen komplett geänderten Text („Quante pene in tal cimento“). Für Wien kehrte sie zum Originaltext „A sol bramo“ zurück und wählte schließlich die Tonart F-Dur. Im Gegensatz zu Morichellis Rondò mit ihrer Sopran-Melodie steigt Tarchis Rondò aus der Altlage langsam in die Höhe hinauf und verklingt immer wieder effektiv im *morendo*. Der Rhythmus einer langsamen Gavotte, wie er für das Rondò typisch ist, wird hier in einen langen, weichen Melodiebogen aufgelöst, bevor sich Diana im schnellen Teil in den Aufruhr der Affekte stürzt, ständig wechselnd zwischen Agitato-Passagen und einer süßen, kleinen Melodie, „Cabaletta“ genannt. Ferrarese richtete diese schmachthafte Liebeserklärung aus Seufzern, langen Sostenuto-Linien und großen Sprüngen, Läufen, Trillern und improvisierten Kadenzen im Moment der Trennung an den Geliebten der Diana, Endymion. Weil die Trennung so schmerzlich ist, geht dem Rondò ein Accompagnato-Rezitativ voraus. Die gleiche Konstellation wiederholt sich in fast allen Rondòs unserer Aufnahme.

Als Mozart im August 1789 die Wiederaufnahme von *Le nozze di Figaro* vorbereitete, musste auch er sich dem Willen der Ferrarese beugen und ein großes Rondò in die Partie der Susanna einfügen. Statt der pastoralen Siciliana „Deh vieni, non tardar“ sang Ferrarese im vierten Akt das wundervolle Rondò „**Al desio, di chi t’adora**“, KV 577. Wieder ist die Tonart F-Dur, wie in Tarchis Rondò, wieder steigt die Melodie aus der Altlage langsam in die Höhe, woran Mozart besonders lange gefeilt hat, wie seine Skizze verrät. Schon in den Couplets des langsamen Teils konzertiert die Singstimme mit den obligaten Bläsern. Es sind je zwei Bassett

hörner, also tiefe Klarinetten in F, Hörner und Fagotte. Der Klang, der daraus entsteht, ist so apart, auch dank des Pizzicato und anderer Streicher-Klangeffekte, dass „Al desio“ zu Mozarts berühmtesten Rondò in Wien wurde. So paradox es auch klingen mag: Dank dieses Rondò wurde die oft so pathetische Adriana Ferrarese in insgesamt 29 Aufführungen des *Figaro* gefeiert, weit mehr als ihre Vorgängerin Nancy Storace. Schon nach der Premiere meldete die Presse: „Samstag als den 29ten vorigen Monats wurde im k. k. Nationalhoftheater das lang erwartete italiänische Singspiel *die Hochzeit des Figaro* [...] aufgeführt. Das Publikum war damit sehr zufrieden, und legte seine Zufriedenheit mehr an Tag, als vor 3 Jahren, wie das Stück zum erstenmal erschien. Madame Ferrarese spielte als Prima Donna, und sang mit ihrer bekannten Geschicklichkeit, und Kunst, zeugte sich besonders in einem künstlich-harmonischen Rondeau, wo die Musik des Herrn Mozart mit dem Gesang der berühmten Sängerin um die Wette stritten.“ (Preßburger Zeitung, 2. September 1789)

In *Le nozze di Figaro* hatte es Ferrarese mit der Erinnerung der Wiener an eine weitere Sängerin zu tun, die Kaiser Joseph II. im Frühjahr 1789 entließ: Luigia Laschi. Die erste Gräfin im *Figaro* war wie Ferrarese eine Meisterin im Tragen der Töne und im pathetischen Ausdruck. Dies bewies sie besonders in ihrer großen Arie im dritten Akt „**Dove sono i bei momenti**“. Mozart hatte diese zweiteilige Arie ursprünglich „Rondò“ genannt, diesen Titel aber wieder gestrichen, um die Rivalität zwischen Laschi und Storace nicht anzuschüren. Ignaz von Mosel verdanken wir die Mitteilung, dass anno 1789 „die Gräfin in der Cavalleri zumal in Beziehung auf den Gesang eine treffliche Repräsentantinn gefunden hatte“. Caterina Cavalleri, Mozarts erste Constanze in *Die Entführung aus dem Serail* und seine Donna Elvira im Wiener *Don Giovanni*, war also 1789 die Rivalin der Ferrarese um die Gunst des Publikums. Das zweite berühmte Mozart-Rondò auf dieser CD kennen alle Opern-Liebhaber: „**Per pietà, ben mio, perdona**“ aus dem zweiten Akt von *Così fan tutte*. Fiordiligi bittet ihren abwesenden Verlobten um Vergebung für den Aufruhr der Gefühle, den ihr unbekannter albanischer Galan in ihr auslöst. Vieles ist ungewöhnlich an diesem Rondò: die Tonart E-Dur, die virtuos

Soli für das Horn, der sanfte Einstieg ins Allegro und die extrem lange Steigerung. Obwohl es heute so berühmt ist, war dieses Stück 1790 in Wien weit weniger erfolgreich als das F-Dur-Rondò der Susanna KV 577.

Welch weiten Weg Adriana Ferrarese in ihrer Entwicklung zurücklegte, kann man erkennen, wenn man ihre großen Mozart-Rondòs mit dem kleinen Rondo von Ferdinando Bertoni vergleicht, das Adriana González hier zum ersten Mal einspielt. Es führt zurück in Ferrareses Anfangsjahre in Venedig, als sie als „Zitella“ im Ospedale dei Mendicanti ihre Kunst in lateinischen Oratorien zeigte. 1781 sang sie in Bertonis Oratorium *Balthasar* den jungen Jezael, der von seiner Mutter tränenreich Abschied nimmt, bevor er zur Hinrichtung geführt wird. Obwohl es sich bei „**Mater cara, extremum vale**“ nur um ein schlichtes „Rondoncino“ handelt, lässt das Stück in seinem „Cantabile sostenuto“ die Kunst der späteren Primadonna schon erahnen.

Zwei weitere Rondòs aus Ferrareses italienischem Repertoire gehören zu den schönsten Beispielen des Genres: Als sie 1786 aus London nach Florenz zurückkehrte, hatte sie „**Partirò dal caro bene**“ von Giuseppe Giordani im Gepäck. Dieses 1783 für eine Opera seria in Genua komponierte Rondò war so erfolgreich, dass es noch im selben Jahr in Paris gedruckt wurde. Die eingängige Melodie im punktierten Rhythmus fand überall in Europa ein begeistertes Publikum, so auch in London, wo Ferrarese das Stück 1786 in eine Opera buffa einlegte. Der *Morning Herald* jubelte: „Ihr Rondò im zweiten Akt erbrachte den überzeugenden Beweis, dass sie im ernsten Stil mit den besten Sängern konkurrieren kann.“ („[Her] rondo in the second act gave a strong and convincing proof that she is able to dispute with the best performer in the serious line.“) Sie wiederholte diesen Erfolg im Herbst desselben Jahres als Ifigenia in Tarchis *Ifigenia in Tauride* in Florenz. Hier legte Ferrarese Giordanis Rondò mit geändertem Text der unglückseligen Schwester des Orest in den Mund.

Die nächste Oper in derselben Herbst-Saison am Florentiner Teatro di via della Pergola war eine Pasticcio-Version von *Didone abbandonata*, deren Partitur sich in Genua erhalten hat.

Dort findet sich das Rondò „**Se mi lasci, o mia speranza**“ von Pasquale Anfossi. Die rührende Melodie und der ausdrucksvolle Text spiegeln den verzweifelten Versuch der karthagischen Königin Dido wider, ihren scheidenden Geliebten Aeneas zurückzuhalten. Mit Seufzern und Drohungen, Verzweiflungsausbrüchen und glänzenden Koloraturen versucht Dido, den Geliebten umzustimmen, doch vergeblich. Ursprünglich hatte die junge Ferrarese diese Arie 1782 in Venedig im lateinischen Oratorium *Sedecias* von Anfossi gesungen. Bis 1787 hatte sie davon so viele Varianten in ihrem Repertoire, dass sie sich heute noch in diversen Bibliotheken finden: mit Staccato-Koloratur in Genua und Bologna, mit virtuosen Läufen und großen Sprüngen bis d“ in der Pariser Nationalbibliothek. Freilich ist es die reizende Melodie des Anfangs, die aus diesem Anfossi-Rondò eine Perle des Repertoires macht.

Kein Rondò im strengen Sinn, aber eine große zweiteilige Arie mit einleitendem Recitativo obbligato ist die Szene von Joseph Weigl, die zu den Wiener Trouvaillen auf dieser CD gehört: „**Giusti numi, amor pietoso**“. Im innigen Dialog mit der Soloflöte durfte die Ferrarese im langsamen Teil dieser Arie die religiöse Aura eines Gebets beschwören, bevor sie sich im Allegro in einen Triolen-Schlagabtausch mit dem Bläser stürzte. Diese Mischung aus *Religioso* und *Bravura* hätte jeder Opera seria zur Ehre gereicht, doch in Giovanni Paisiellos Oper *Nina ossia la pazza per amore* war sie völlig fehl am Platz. Die rührende Geschichte von der „Verwirrten aus Liebe“ wurde in Wien zum Fiasko, vor allem wegen der Fehlbesetzung der Ferrarese. Ihr komisches Talent reichte zwar aus, um eine Fiordiligi oder Susanna zu verkörpern, aber an der rührenden Naivität der geistig verwirrten Nina scheiterte sie auf der ganzen Linie. Daran konnte auch Weigls schöne Arie nichts ändern.

Als Intermezzi zwischen den Arien dieser CD spielt Johannes Pramsohler zwei brillante „Rondeaux“ für Violine und Orchester, die Mozart unabhängig von seinen Violinkonzerten komponiert hat. Das „**Rondeaux**“ **B-Dur KV 269** gehört wohl noch in die letzten Salzburger Jahre 1776/77. Sein schnelles Tanzthema im Rhythmus einer Giga wechselt mit mehreren Couplets kontrastreich ab. Sehr viel subtiler beginnt das **Rondo C-Dur KV 373**, ein Allegret

to grazioso mit einschmeichelnder Melodie, das Mozart im April 1781 in Wien komponiert hat. Erzbischof Hieronymus von Colloredo veranstaltete im Wiener Palais seines Vaters eine Akademie mit seinen Salzburger Hofmusikern, angeführt vom Konzertmeister Antonio Brunetti. Dazu gehörten drei Werke von Mozart, wie er seinem Vater im Brief vom 8. April 1781 berichtete: „heute hatten wir – denn ich schreibe um 11 uhr Nachts – *accademie*. da wurden 3 stücke von mir gemacht. versteht sich, Neue; – ein *Rondeau* zu einen *Concert* für *Brunetti* – eine *Sonata* mit *accompagnement* einer *Violin* [...] und dann, ein *Rondeau* für *Ceccarelli* – welches er hat *Repetiren* müssen.“ Von diesen drei Werken KV 373, 374 und 379 ist das Violin-Rondo offenbar als neuer Finalsatz eines unbekannten C-Dur-Konzerts von Brunetti aufgeführt worden.

Karl Böhmer

Adriana González und die Welt Mozarts

Die Karriere von Adriana González ist seit Anfang an durch Mozart-Rollen geprägt. Ihren ersten Vertrag mit der Opéra National de Paris erhielt sie mit nur einundzwanzig Jahren, um Zerlina (*Don Giovanni*) als Gastkünstlerin in einer Produktion des Atelier Lyrique der Oper zu singen. Ein Jahr später, als Mitglied des renommierten Nachwuchsprogramms, debütierte

sie als Despina (*Così fan tutte*); während ihrer Zeit am Internationalen Opernstudio der Oper Zürich sang sie Serpetta (*La finta giardiniera*). Diese Rollen ermöglichten es ihr zweifellos, die Kunst des Rezitativs im klassischen Repertoire zu meistern.

2016 gewann sie den ersten Preis beim Internationalen Otto Edelman Gesangswettbewerb in Wien, was ihr die Gelegenheit gab, in Österreich als Pamina (*Die Zauberflöte*) zu debütieren. Doch Adrianas schöne lyrische Stimme schien für eine Mozart-Rolle ganz besonders bestimmt zu sein: Die Gräfin Almaviva in *Le Nozze di Figaro*.

Im Januar 2020 hatte ich das große Vergnügen, ihr Debüt als Gräfin an der Opéra National de Lorraine in der eindrucksvollen Inszenierung von James Gray zu hören. Sofort dachte ich: Adriana muss „Dove sono“ aufnehmen und zusammen beschliessen wir, unser erstes Orchestralbum Mozart und seinem Umfeld zu widmen.

Seitdem hat Adriana die Rolle vielfach gesungen, unter anderem bei ihrem gefeierten Debüt bei den Salzburger Festspielen. Die Gräfin steht auch auf dem Programm für kommende Engagements an bedeutenden Opernhäusern wie der Wiener Staatsoper und dem Liceu in Barcelona.

Ein besonderes Kapitel begann, als die Hamburgische Staatsoper sie einlud, ihre erste Fiordiligi (*Così fan tutte*) zu singen. Dabei entdeckte Adriana eine bemerkenswerte stimmliche Affinität zu einer anderen Adriana – Adriana Ferrarese –, für die Mozart diese Rolle schrieb. Von diesem Zeitpunkt an begannen wir mit der unschätzbaren Hilfe des Musikwissenschaftlers Karl Böhmer, ein Programm mit Arien von Mozart und seinen Zeitgenossen vorzubereiten, die Ferrarese gesungen hatte – sowohl eigens für sie komponierte Werke als auch solche, die ursprünglich für andere Sänger geschrieben wurden und die sie aus Italien mitgebracht und in ihr Repertoire aufgenommen hatte.

Eines der von Karl Böhmer bereitgestellten Dokumente war eine originale zeitgenössische Quelle mit einer verzierten Fassung von „Teco porta“ von Martín i Soler. Wir waren fasziniert von den technischen Anforderungen der vorgeschlagenen Variationen. Mozart selbst, der eine alternative Arie für Susanna schrieb, die Ferrarese in Wien sang, fügte eine

relativ lange Kadenz für die Stimme hinzu. Wir entschieden, diese Verzierungen als Zeugnis historischer Aufführungspraxis aufzunehmen. Aus Gründen der Stimmigkeit ließen wir uns von diesen Ornamenten inspirieren, um Kadenzen und Variationen für den gesamten Rest des Programms zu schreiben. Es wäre unlogisch anzunehmen, dass eine Sängerin zur gleichen Zeit und am gleichen Ort Verzierungen bei Soler verwendet, aber nicht bei Mozart. Außerdem war es üblich, dass Komponisten Rollen an die Fähigkeiten ihrer Sänger anpassten. Daher erschien es uns folgerichtig, Variationen zu integrieren, die die besonderen Qualitäten unserer Adriana hervorheben. Es war eine monatelange Arbeit des Schreibens, Probierens, Anpassens und Interpretierens.

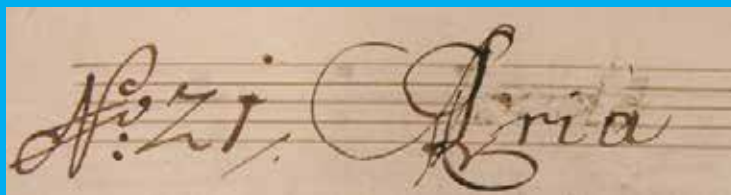
Für die Aufnahme hatten wir das große Glück, mit Johannes Pramsohler und seinem Ensemble Diderot zusammenzuarbeiten. Aufgrund meiner Erfahrung als Dirigent im Repertoire des 18. Jahrhunderts war klar, dass diese Musik mit einem Ensemble, das auf historischen Instrumenten spielt, aufgenommen werden musste. Ich hatte bereits das Vergnügen, das Ensemble Diderot mehrfach in seiner Orchesterbesetzung zu dirigieren (*Athalia* von Händel, *Falstaff* von Salieri) und wusste um die außergewöhnliche Qualität und Hingabe seiner Mitglieder.

Doch dieses Mal ging Johannes noch einen Schritt weiter und holte einige der besten Bläsersolisten der Gegenwart mit ins Boot. Ich könnte jedes Orchestermitglied einzeln erwähnen, so sehr haben sie sich um jedes Solo gekümmert, das dieses Album schmückt. Es war ein Privileg, mit all diesen Musikern zusammenzuarbeiten.

Iñaki Encina Oyón







Opening of “Dove sono” in copy 2 of the basso part, where
“Rondò” has been scratched out and replaced with “Aria”

Français

Les airs d'Adriana

*“Ammirabile maestria, e bravura ... il dono di una perfetta voce ...
nel tempo stesso un’abilità sorprendente”*

(extraits de la Gazzetta Toscana à propos d’Adriana Ferrarese del Bene, 1784 et 1786)

Si l’exigeante *Gazzetta Toscana* de Florence soulignait « l’étonnante maîtrise, la virtuosité... le don d’une voix parfaite ... en plus d’une impressionnante habileté » d’une jeune cantatrice, nul doute qu’il devait s’agir d’une remarquable *prima donna*. En 1787, une *canzone* courait dans Florence, célébrant « le véritable et incontestable mérite de la Signora Adriana Ferrarese » après ses prestations consécutives dans les rôles tragiques d’Iphigénie, Didon et Alceste. Une des stances disait ceci : « Adriana, tu enflames d’un tel feu les cœurs par ton chant, et tu les emplis d’une si puissante et vivante ardeur que je dirais que le ciel tout entier est en ton sein contenu et que ta fragile poitrine héberge le cœur de Jupiter. » („*Si ADRIANA di tal fuoco / Nel cantare i cuori accendi, / E ricolmi Tu gli rendi / D’un possente, e vivo ardor; / Che direi che tutto il Cielo / Nel tuo seno sia ristretto, / E che nel tuo fragil petto / Del gran Giove alberghi il cor*”).

Au fil de vingt ans de carrière (1784 – 1804), des voix critiques vinrent tempérer ces louanges dithyrambiques : « La prima donna Ferrarese del Bene, aujourd’hui décédée, dont on m’avait tant chanté les louanges en Italie, s’avéra une interprète plutôt moyenne », ergotait dans ses mémoires Lord Mount Edgumbe, amateur londonien d’opéra. (“*The late first woman Ferrarese del Bene, who had been much extolled to me, was but a very moderate performer.*”) En 1792, le Livonien Friedrich Schulz l’entendit à Varsovie et esquissa un portrait grotesque de la Ferrarese sur scène : « La *prima donna*, silhouette lourdaude, visage banal, ... se dandinait d’un

côté à l'autre sur deux grands pieds comme un canard et de ses deux mains immenses, tantôt se serrait la poitrine à droite puis à gauche, tantôt d'un geste lent fendait l'air de haut en bas. » Mozart était plus que réservé quant au style trop pathétique de la chanteuse et l'empereur Joseph II lui-même n'était pas totalement convaincu. Six mois après l'avoir entendue à Trieste, le 4 mars 1788, il exprimait cette opinion mitigée : « Autant que je me souviens de la Ferraresi, elle a une voix assée foible de Contrealt, sait très bien la musique mais est d'une laide figure. » (Lettre à Rosenberg, le 26/7/1788 - reproduite ici dans sa version originale).

L'empereur faisait erreur sur le registre de l'artiste : Adriana Ferrarese del Bene était bel et bien une soprano mais possédait des graves puissants dont elle faisait preuve dans le fameux style du *cantar di sbalzo* (littéralement : chant par bonds), marqué par des sauts et des changements de registres. Née le 19 septembre 1759 à Valvasone près d'Udine, elle se forma à l'Ospedale dei Mendicanti à Venise, à la même époque qu'une certaine Francesca Gabrielli *originnaire* de Ferrare. La confusion ainsi créée entre les deux chanteuses a longtemps perduré. « Ferrarese » était cependant bien le nom de famille d'Adriana. À l'Ospedale, la jeune frioulane devint une véritable vénitienne et n'échappa pas à l'attention de Casanova. Sa professeure de chant Antonia Lucovich lui enseigna l'art pathétique, raison pour laquelle, après ses débuts à Livourne en 1784, elle se spécialise dans l'opera seria. En 1786, elle se produit sur les scènes londoniennes dans des opera buffa et rencontre beaucoup de succès. De 1786 à 1788, elle brille à la Scala de Milan, à Florence, Trieste et Piacenza dans des rôles pathétiques d'opera seria. À l'été 1788, elle s'installe à Vienne et chante désormais à l'opéra de la cour. Elle devient alors une chanteuse mozartienne - et la maîtresse du librettiste Lorenzo da Ponte.

« La » Ferrarese mettait particulièrement en valeur sa prédilection pour le style pathétique dans une certaine forme d'air : le « **Rondo*** in due movimenti ». Au fil de notre enregistrement, la soprano Adriana González retrace la carrière de la Ferrarese à travers ses plus beaux rondos. La plupart des pièces datent de son séjour viennois (1788 – 1791) et trois rondos illustrent sa carrière en Italie.

À l'été 1788, malgré les réserves de l'empereur, la Ferrarese fut engagée en qualité de nouvelle prima buffa à l'opéra de la cour de Vienne où elle connut d'extraordinaires succès. Dès ses débuts, elle dut s'affirmer par rapport à la grande figure qui l'avait précédée dans ces lieux : Anna Morichelli Bosello. Originaire de Reggio Emilia, cette soprano célèbre pour ses aigus brillants et ses cascades de trilles avait triomphé le 1^{er} octobre 1787 dans le rôle titre de l'opéra buffa *L'arbore di Diana* du compositeur espagnol Vicent Martín i Soler. Le rondo de Diane « **Teco porta, o mia speranza** » était taillé sur mesure pour la voix de la cantatrice avec une belle mélodie paisible à trois temps qui commence par un saut d'octave puis dessine une grande courbe descendante vers les graves. Une version agrémentée d'ornements authentiques du 18^{ème} siècle - repris en partie par Adriana González dans son interprétation - se trouve dans la bibliothèque musicale de la cour de Donaueschingen.

Le 13 octobre 1788, soit un an presque jour pour jour après le succès de la Morichelli, la Ferrarese endossa pour la première fois le costume de Diane sur la scène de l'opéra de Vienne. Le triomphe fut éclatant : « Lundi dernier, la cantatrice italienne Adriana Ferrarese s'est produite dans le rôle de Diane dans le fameux singspiel *L'arbore di Diana*. Quelques airs de ce singspiel ont été transposés spécialement pour elle. Elle combine d'incroyables aigus et des graves stupéfiants et les connaisseurs affirment que de mémoire d'homme, on n'a jamais entendu résonner dans Vienne un tel organe. Il est seulement à regretter que le jeu scénique de cette virtuose ne soit pas à la hauteur de sa qualité vocale. » (*Der Rapport von Wien*, 15 octobre 1788)

Le succès de ces débuts devait beaucoup à un air « trans-posé », autrement dit « mis à la place » d'un autre. En l'occurrence, à la place de *Teco porta*, Ferrarese chanta un rondo qu'elle avait apporté de Milan dans ses bagages : « **A sol bramo la mia speranza** » d'Angelo Tarchi. Le jeune compositeur napolitain était alors la coqueluche des maisons d'opéra italiennes. Au printemps 1787, la Scala de Milan lui avait commandé un opéra sérieux novateur pour la Ferrarese et le célèbre castrat Luigi Marchesi : *Il conte di Saldagna*. L'air le plus célèbre de

l'ouvrage était le rondo du rôle-titre, que la Ferrarese intégra immédiatement à son répertoire. La manière dont elle procéda est typique de son adresse pour s'approprier des rondos célèbres. Elle transposa la pièce de Marchesi une tierce plus haut, passant de mi majeur à sol majeur, élimina toutes les courtes interventions des autres personnages (les « pertichini ») et parvint ainsi à une version solo bien plus resserrée de l'œuvre. Elle l'interpréta pour la première fois en 1788 pendant le carnaval de Gênes avec un texte totalement différent (« Quante pene in tal cimento »). À Vienne, elle reprit le texte originel d'*A sol bramo* mais choisit finalement la tonalité de fa majeur. Contrairement au rondo composé pour la Morichelli, réellement écrit pour une soprano, la mélodie de Tarchi s'élève lentement de la tessiture alto jusqu'à l'aigu et s'évanouit à plusieurs reprises dans un *morendo* plein d'effet. Le rythme de gavotte lente, typique du rondo, se dissout dans une longue et souple courbe mélodique, avant que le tourbillon des émotions ne précipite Diane dans une partie plus rapide, alternant constamment des passages agitato et une suave petite mélodie du genre *cabaletta*. Cette langoureuse déclaration d'amour faite de soupirs, de longues lignes sostenuto et de grands intervalles, de traits rapides, de trilles et de cadences improvisées au moment de la séparation, s'adressait à Endymion, le bien-aimé de Diane. Le récitatif accompagné précédant le rondo soulignait encore la douleur de la séparation. La même structure se retrouve dans presque tous les rondos de notre programme.

En août 1789, pendant la préparation de la reprise des *Noces de Figaro*, Mozart dut se plier aux désirs de la chanteuse et intégrer un grand rondo dans le rôle de Susanna. À la place de la sicilienne pastorale « Deh vieni, non tardar » du quatrième acte, la Ferrarese interpréta le magnifique rondo « **Al desio di chi t'adora** » **KV 577** dans la tonalité de fa majeur, comme pour le rondo de Tarchi. Ici aussi, la mélodie s'élève lentement de la tessiture alto vers l'aigu. Mozart a longtemps peaufiné son œuvre, ses esquisses en témoignent. Dans les couplets de la partie lente, la voix dialogue avec les vents obligés : deux cors de basset (c'est à dire des clarinettes graves en fa), deux cors et deux bassons. La couleur sonore de l'ensemble, agrémentée des pizzicati et autres effets des instruments à cordes, est si magnifique que *Al*

desio fut le rondo de Mozart le plus célèbre de Vienne. Paradoxalement, c'est ce rondo qui valut à Adriana Ferrarese, malgré un jeu souvent trop pathétique, un succès non démenti au cours des 29 représentations de *Figaro*, et bien plus éclatant que celui de Nancy Storace qui l'avait précédée dans le rôle. Dès la première, la presse rapportait : « Samedi le 29 du mois passé, a été représenté au théâtre de la cour impériale l'opéra italien tant attendu *Les Noces de Figaro*. Le public était très satisfait et l'a manifesté bien plus clairement qu'il y a 3 ans, quand l'ouvrage avait été présenté pour la première fois. Madame Ferrarese, prima donna, a chanté avec tout le savoir-faire et l'art qu'on lui connaît, en particulier dans un rondeau (sic) d'un grand raffinement musical, où rivalisaient la musique de Monsieur Mozart et le talent vocal de la célèbre chanteuse. » (Preßburger Zeitung, 2 septembre 1789)

Sur le terrain des *Noces de Figaro*, la Ferrarese devait se mesurer au souvenir d'une autre cantatrice chère au cœur des Viennois, mais que l'empereur Joseph II avait congédiée au printemps 1789 : Luigia Laschi. Comme la Ferrarese, la créatrice du rôle de la Comtesse des *Noces de Figaro* était passée maître dans l'art de soutenir les sons et dans l'expression pathétique, en particulier dans son grand air du troisième acte « **Dove sono i bei momenti** ». Mozart avait d'abord intitulé « rondo » cet air en deux parties, puis avait supprimé ce titre afin de ne pas attiser la rivalité entre Laschi et Storace. Grâce à Ignaz von Mosel, nous savons qu'en 1789 « la Comtesse avait trouvé en la Cavalieri une excellente représentante, surtout du point de vue vocal. » Caterina Cavalieri, première Constance de *L'enlèvement au sérail* et Donna Elvira dans la production viennoise de *Don Giovanni*, était donc en 1789 la rivale de la Ferrarese pour les bonnes grâces du public.

Tous les amateurs d'opéra connaissent le deuxième céléberrime rondo de Mozart enregistré ici : « Per pietà, ben mio, perdona » extrait du deuxième acte de *Così fan tutte*. Fiordiligi demande à son fiancé (absent) de lui pardonner le trouble que suscite en elle la rencontre d'un galant « albanais ». Ce rondo présente nombre de traits inhabituels : la tonalité de mi majeur, des solos virtuoses du cor, une transition en douceur vers l'Allegro et un

crescendo extrêmement long. Aujourd'hui célébrisime, ce rondo eut moins de succès en 1790 à Vienne que le rondo en fa majeur de Susanna KV 577.

Pour apprécier tout le chemin parcouru par Adriana Ferrarese au cours de sa carrière, il suffit de comparer ses grands rondos mozartiens au petit rondo de Ferdinando Bertoni, enregistré ici pour la première fois. C'est un retour aux débuts vénitiens de la « zitella » de l'Ospedale dei Mendicanti qui montrait son talent dans des oratorios en latin comme *Balthasar* de Bertoni (1781) : elle interprétait alors le rôle du jeune Jezael qui, en pleurant, fait ses adieux à sa mère avant d'être conduit au supplice. Si « **Mater cara, extremum vale** » n'est encore qu'un simple *rondoncino*, sa partie *cantabile sostenuto* laisse déjà entrevoir tout l'art de la future prima donna.

Deux autres rondos du répertoire italien de la Ferrarese sont parmi les plus beaux exemples du genre. En 1786, à son retour de Londres, l'artiste avait dans ses bagages « **Partirò dal caro bene** » de Giuseppe Giordani. Composé en 1783 pour un opera seria à Gênes, ce rondo connut un tel succès qu'il fut édité à Paris la même année. La mélodie simple en rythmes pointés plaisait dans toute l'Europe, et à Londres, où Ferrarese l'intégra en 1786 dans un opera buffa. Le *Morning Herald* exultait : « Son rondo du deuxième acte apportait la preuve irréfutable que dans le style sérieux, elle peut se mesurer aux meilleurs chanteurs. » („[Her] rondo in the second act gave a strong and convincing proof that she is able to dispute with the best performer in the serious line.”) Elle répéta ce succès à l'automne dans le rôle-titre de l'opéra de Tarchi *Ifigenia in Tauride*, à Florence, intégrant dans l'œuvre le rondo de Giordani sur le texte de l'infortunée sœur d'Oreste.

L'opéra suivant au programme de la saison d'automne du Teatro di via della Pergola de Florence était une version pot-pourri (un *pasticcio*) de *Didone abbandonata*, dont la partition se trouve toujours à Gênes. On y trouve le rondo « **Se mi lasci, o mia speranza** » de Pasquale Anfossi. L'émouvante mélodie et le texte expressif reflètent la tentative désespérée de Didon, reine de Carthage, pour retenir son amant Énée. Passant de soupirs en menaces, d'accents de désespoir en coloratures éblouissantes, Didon tente de le faire changer d'avis, mais en vain. La

jeune Ferrarese chanta cet air pour la première fois en 1782 à Venise dans le cadre de l'oratorio latin *Sedecias* d'Anfossi. Les variantes qu'elle mit à son répertoire jusqu'en 1787 se trouvent encore aujourd'hui dans diverses bibliothèques. Gênes et Bologne, par exemple, présentent des versions ornées de coloratures staccato, et celles de la Bibliothèque nationale de France sont agrémentées de traits rapides et de grand sauts d'intervalles virtuoses jusqu'au contre-ré. Il est vrai que la ravissante mélodie initiale de ce rondo d'Anfossi en fait une perle du répertoire.

Parmi les trouvailles viennoises de notre programme, signalons « **Giusti numi, amor pietoso** » de Josef Weigl. Il ne s'agit pas d'un rondo à proprement parler mais d'un grand air en deux parties, introduit par un *recitativo obbligato*. Dans le tendre dialogue avec la flûte solo qui caractérise la partie lente, la Ferrarese devait certainement évoquer une atmosphère religieuse de prière avant de se lancer dans un Allegro caractérisé par l'échange rapide de triolets entre la voix et les vents. Ce mélange de caractère *religioso* et *bravura* aurait fait honneur à n'importe quel opera seria, mais il était totalement déplacé dans l'opéra de Giovanni Paisiello *Nina ossia la pazza per amore*. L'histoire bouleversante de la « folle par amour » fut un fiasco à Vienne, surtout à cause de l'erreur de distribution. Le talent comique de la Ferrarese lui permettait certes d'incarner une Fiordiligi ou une Susanna, mais échouait complètement à rendre l'émouvante naïveté de la pauvre Nina à l'esprit dérangé. Et le magnifique air de Weigl n'y pouvait rien changer.

En intermède entre les airs de cet enregistrement, Johannes Pramsohler interprète deux rondos de Mozart pour violon et orchestre, deux pièces brillantes indépendantes de ses concertos pour violon. Le « **Rondeaux** » (*sic*) **en si bémol majeur KV 269** date sans doute des dernières années salzbourgeoises du compositeur (1776/77). L'alternance entre le thème dansant et rapide sur un rythme de gigue et plusieurs couplets est riche de contrastes. Plus délicat, le **Rondo en do majeur KV 373**, composé à Vienne en avril 1781, est un Allegretto grazioso à la mélodie séduisante. Au cours d'une académie organisée par le prince-archevêque Hieronymus von Colloredo dans le palais viennois de son père, ses musiciens de cour salzbourgeois sous la direction du premier violon Antonio Brunetti jouèrent trois œuvres de

Mozart, comme l'écrivit le compositeur à son père, le 8 avril 1781 : « Nous avons aujourd'hui – car j'écris ceci à 11 heures du soir – *académie (sic)*. On y a joué 3 de mes pièces – comprenez : de nouvelles pièces : – un *Rondeau (sic)* ajouté à un *Concerto* pour *Brunetti* – une *Sonata* avec *accompagnement* d'un *Violon* [...] et enfin un *Rondeau* pour *Ceccarelli* – qu'il a dû *bisser*. » De ces trois œuvres : KV 373, 374 et 379, le rondo pour violon fut joué par Brunetti en guise de nouveau finale d'un concerto en do majeur, inconnu à ce jour.

Karl Böhmer

* Rondò : orthographié ainsi, avec un accent sur la voyelle finale, le terme désigne un grand air pathétique en deux parties dans l'opéra italien de la fin du 18e siècle.

Pour faciliter la lecture, nous utilisons par la suite la graphie *rondo*, d'usage plus courant en français. Nous avons conservé la graphie *rondeau* quand elle figure telle quelle dans les citations d'époque.

Un voyage mozartien

La carrière d'Adriana González a été marquée par des rôles mozartiens dès ses débuts. Son premier contrat avec l'Opéra national de Paris, à seulement vingt et un ans, fut pour chanter Zerlina (*Don Giovanni*) en tant qu'artiste invitée dans une production de l'Atelier Lyrique de l'Opéra. Un an plus tard, membre du prestigieux programme pour jeunes artistes, elle fait ses débuts dans le rôle de Despina (*Così fan tutte*) ; puis, lors de son passage à l'Internationales Opernstudio de l'Opéra de Zurich, elle interprète Serpetta (*La finta giardiniera*). Des rôles qui lui ont sans aucun doute permis de s'approprier l'art du récitatif dans le répertoire classique. En 2016, elle remporte le premier prix du Concours international Otto Edlmann à Vienne, et débute en Autriche dans le rôle de Pamina (*La Flûte enchantée*). Mais la belle voix lyrique d'Adriana semblait destinée à un rôle mozartien en particulier : la Comtesse Almaviva dans *Le Nozze di Figaro*.

En janvier 2020, j'ai eu le grand plaisir d'assister à sa prise de rôle à l'Opéra national de Lorraine, dans la magnifique mise en scène de James Gray. Immédiatement, je me suis dit qu'Adriana devait absolument enregistrer l'air « Dove sono ». Ce fut le point de départ de notre décision : notre premier album avec orchestre serait construit autour de Mozart.

Depuis, Adriana a interprété ce rôle à de nombreuses reprises, notamment lors de ses débuts très remarqués au prestigieux Festival de Salzbourg. Au cours des prochaines saisons, elle sera la Comtesse de plusieurs productions, particulièrement au Staatsoper de Vienne et au Gran teatre del Liceu de Barcelone

Mais c'est à l'Opéra de Hambourg, où elle interprète le rôle de Fiordiligi dans *Così fan tutte* qu'Adriana se découvre une affinité vocale frappante avec une autre Adriana : Adriana Ferrarese, pour qui Mozart avait écrit ce rôle. C'est à partir de là, et avec l'aide précieuse du musicologue Karl Böhmer, que nous avons commencé à élaborer un programme consacré aux airs de Mozart et de ses contemporains interprétés par la Ferrarese – qu'ils aient été composés

spécialement pour elle ou qu'il s'agisse d'œuvres initialement écrites pour d'autres chanteurs, que l'artiste rapporta d'Italie et intégra à ses prestations.

L'un des documents que nous a fournis Böhmer était une source d'époque contenant une version ornée de « *Teco porta* » de Martín i Soler. Nous avons été fascinés par l'exigence technique des variations proposées. Mozart lui-même, qui écrivit une aria alternative pour le personnage de Susanna, chanté par la Ferrarese à Vienne, inclut une cadence vocale relativement longue. Nous avons décidé d'enregistrer ces ornements comme témoignage des pratiques de l'époque. Et pour plus de cohérence, nous nous sommes inspirés de ces ornements pour composer les cadences et variations de tout le reste du programme. Ne serait-ce pas illogique, en effet, de penser qu'à la même époque et dans le même lieu, une chanteuse aurait orné une œuvre de Martín i Soler, mais pas une œuvre de Mozart. Par ailleurs, comme les compositeurs réécrivaient souvent leurs rôles en fonction des capacités des chanteurs, il nous a semblé tout à fait naturel de proposer des variations mettant en valeur les qualités de *notre* Adriana. Ce fut un long travail de plusieurs mois – écrire, expérimenter, adapter et interpréter.

Pour mener ce projet à terme, nous avons eu la chance d'enregistrer avec Johannes Pramsohler et son Ensemble Diderot. En tant que chef d'orchestre bénéficiant d'une grande expérience du répertoire du XVIII^e siècle, il était évident pour moi que cet enregistrement devait se faire avec un ensemble jouant sur instruments d'époque et dans une approche historiquement informée. J'avais déjà eu le plaisir de diriger l'Ensemble Diderot en formation orchestrale à plusieurs reprises (*Athalia* de Haendel, *Falstaff* de Salieri) et je connaissais la qualité exceptionnelle et l'engagement de ses membres. Mais cette fois, Johannes est allé encore plus loin en faisant appel à certains des meilleurs instrumentistes à vent du moment. Je pourrais citer chaque membre de l'orchestre pour le soin apporté à chacun des solos qui orne cet album. Ce fut un privilège de travailler avec eux tous.

Iñaki Encina Oyón





01-02

Vicent Martín i Soler (1754–1806)
L'arbore di Diana (Vienna, 1787), Act 2, Scene XIV
Libretto: Lorenzo Da Ponte (1749–1838)

DIANA

Cessa, cessa, mio core,
Di lacerarmi il seno
Coi rimproveri tuoi: quanto mi costa
Lo scostarti da me lo sanno i Numi.
Tu medesimo lo sai ch'egual tormento
Senti a quello ch'io sento.
Ma la barbara sorte,
Le mie leggi, la gloria... oh Dei, non posso
Arrestarmi con te. Parti, mio bene,
Allontanati, fuggi.
Ah una sol volta abbracciarti vogl'io!
Mi si divide il cor, mia vita, addio.

*Teco porta, o mia speranza,
L'alma mia che vien con te
E la cara rimembranza
D'un ardor che vive in me.*

*Fosti il primo e il solo sei
Bel desio di questo cor,
E a cangiar gli affetti miei
Sfido il fato e sfido amor.*

*Vanne, caro, ah ch'io mi sento
Dal tormento lacerar.
Torni, torni il bel momento
Che ristori il mio penar.*

DIANA

Cease, my love,
cease torturing me
with your rebukes; the gods know
how difficult it is for me to send you away;
you too know it, for you feel
the same torment I feel.
But cruel fate,
my laws, glory...
Oh, I cannot stay with you!
Go, my treasure, leave!
Ah, let me embrace you one last time!
My heart is breaking; farewell, my love!

*Take with you, my dearest,
this heart of mine, which follows you,
and the dear memory
of the ardour that lives in me.*

*You were the first and remain
the only desire of my heart,
and I defy fate and Love
to change my feelings.*

*Go, my darling!
Oh, the agony!
May the day soon be here
when my suffering comes to an end.*

DIANA

Hör auf, meine Liebe,
hör auf, mich zu quälen
mit deinen Vorwürfen; die Götter wissen
wie schwer es mir fällt, dich wegzuschicken;
auch du weißt es, denn du fühlst
die gleichen Qualen wie ich.
Aber grausames Schicksal,
meine Gesetze, die Herrlichkeit...
Oh, ich kann nicht bei dir bleiben!
Geh, mein Schatz, geh!
Ach, lass mich dich ein letztes Mal umarmen!
Mein Herz bricht; lebe wohl, mein Liebster!

*Nimm mit dir, mein Liebster,
mein Herz, das dir folgt,
und die liebe Erinnerung
an die Glut, die in mir lebt.*

*Du warst die erste und bleibst
der einzige Wunsch meines Herzens,
und ich trotze dem Schicksal und der Liebe
meine Gefühle zu ändern.*

*Geh, mein Liebster!
Oh, die Qualen!
Möge der Tag bald da sein,
an dem mein Leiden ein Ende findet.*

DIANE

Cesse, ô mon cœur,
Cesse de me tourmenter
par tes reproches : les Dieux savent
Ce qu'il m'en coûte de t'éloigner de moi,
Et tu le sais, toi aussi, car tu ressens
Les mêmes tourments.
Mais le destin cruel,
Mes lois, la gloire...ô Dieux, je ne peux
Rester auprès de toi ! Pars, mon bien-aimé,
Éloigne-toi, fuis.
Ah ! laisse-moi t'êtreindre encore une fois !
Mon cœur se brise, adieu, mon amour.

*Emporte avec toi, ô bien-aimé,
Mon âme qui te suivra,
Et le cher souvenir du feu
qui brûle en moi.*

*Tu fus le premier et tu demeures le seul
Désir de mon cœur
Et je défie le destin, et je défie l'amour
De changer mes sentiments.*

*Va, mon bien-aimé. Ah ! quel tourment
Dans mon cœur !
Vienne, vienne enfin le jour
Où cessera ma peine.*

03-04

Angelo Tarchi (c1760–1814)
Il conte di Saldagna (Milan, 1787) Rondó sung by Ferrarese in Martín
i Soler's *L'arbore di Diana* 1788 in Vienna
Libretto: Ferdinando Moretti (d1807)

DIANA

Ah, se tu m'ami,
Deh, calma la tua pena e non lagnarti
Di questo cor. Troppo mi costa, oh Dio,
Il doverti lasciar, caro idol mio.
Pur dolce è a me che di mio bene il nome
Teco porti alla tomba. Addio, mia vita:
Al par del punto estremo
È crudele per me questo momento,
Te serbi il cielo e fia il mio cor contento.

*Ah sol bramo, o mia speranza,
Quell'affanno consolar.
Perdo, o caro, la costanza,
Se ti vedo lagrimar.*

*Un istante il guardo amato
A me volgi, o mio tesor.
Caro, addio, ti lascio, oh fato !
- Ti lascio, oh Dio! -
Ma con te rimane il cor.*

*Questa dunque è la mercede
Che si serba a tanta fede?
- oh Dio, ti lascio, oh affanno! -
Ah, d'amor chi non s'accende
Non intende il mio dolor.*

DIANA

Ah, if you love me,
then calm your sorrow and lament not
over this heart. It costs me too much, oh God,
to have to leave you, my dear idol.
To me it is sweet and good that
you bear my name to the grave. Farewell, my life:
At the most extreme point,
this moment is so cruel for me.
May heaven keep you, and my heart consoled.

*Ah, I only wish, oh my hope,
to console that sorrow.
I lose, oh dearest, my composure,
when I see you weeping.*

*For only a moment turn your beloved glance
toward me, oh my treasure.
Dearest, farewell, I leave you, oh fate!
- I leave you, oh God! -
But my heart remains with you.*

*Is this, then, the reward
that is reserved for such fidelity?
- O God, I leave you, oh anguish! -
Ah, he who does not burn with love
does not understand my sorrow.*

DIANA

Ach, wenn du mich liebst,
so beruhige deinen Schmerz und beklage dich nicht
über dieses Herz. Zu viel kostet es mich, oh Gott,
dich verlassen zu müssen, mein teurer Geliebter.
Zumindest bleibt mir der Trost, dass du meinen Namen
mit ins Grab trägst. Leb wohl, mein Angebeteter:
Dieser Moment ist für mich so grausam
wie der letzte Augenblick.
Der Himmel möge dich bewahren, und mein Herz sei
getröstet.

*Ach, ich wünsche nur, oh meine Hoffnung,
jenen Kummer zu lindern.
Ich verliere, oh Geliebter, die Fassung,
wenn ich dich weinen sehe.*

*Einen Augenblick nur richte
deinen geliebten Blick auf mich, oh mein Schatz.
Lebe wohl, mein Lieber, ich verlasse dich – oh Schicksal!
– Ich verlasse dich, oh Gott! –
Doch mein Herz bleibt bei dir.*

*Ist dies also der Lohn,
der so großer Treue vorbehalten ist?
– Oh Gott, ich verlasse dich, oh Qual! –
Ach, wer nicht in Liebe brennt,
versteht meinen Schmerz nicht.*

DIANE

Ah ! si tu m'aimes,
Tranquillise ta peine et ne te plains pas
De ce cœur. Il m'en coûte trop, ô Ciel,
De devoir te quitter, mon cher amour.
Mais il m'est doux de penser que tu emportes
Mon nom avec toi dans la tombe. Adieu, ma vie :
Ce moment m'est aussi cruel
Que le dernier instant.
Que le ciel te protège et me console.

*Ah ! Mon seul désir, ô mon espoir,
Est d'adoucir ce chagrin.
Je perds, ô mon aimé, tout mon courage
Quand je vois tes larmes.*

*Tourne ton regard, ô mon trésor,
Juste un instant vers moi.
Adieu, mon aimé, je te quitte – oh! Destin !
je te quitte, oh ! Ciel ! –
Mais mon cœur reste auprès de toi.*

*Est-ce donc là la récompense
de tant de fidélité ?
- Oh ! Ciel, je te quitte, ah ! quel chagrin !
Ah ! qui ne brûle d'amour
Ne peut comprendre ma douleur.*

05-06

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Le Nozze di Figaro, K. 577 (Vienna, 1786), Act 4, Scene X
Libretto: Lorenzo da Ponte

SUSANNA

Giunse alfin il momento
Che godrò senza 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!

*Al desio di chi t'adora,
Vieni, vola, o mia speranza!
Morirò, se indarno ancora
Tu mi lasci sospirar.*

*Le promesse, i giuramenti,
Deh! rammenta, o mio tesoro!
E i momenti di ristoro
Che mi fece Amor sperar!*

*Ah! ch'io mai più non resisto
All'ardor che in sen m'accende!
Chi d'amor gli affetti intende,
Compatisca il mio penar*

SUSANNA

At last comes the moment
When, without reserve,
I can rejoice in my lover's arms. Timid scruples,
Hence from my heart,
And do not come to trouble my delight!
Oh, how the spirit of this place,
The earth and the sky, seem
To echo the fire of love,
How the night furthers my stealth!

*Come, hurry, my beloved,
To the desires of the one who adores you!
I shall die if you leave me
Still to sigh in vain.*

*The promises, and vows;
(Of) those! Remember, my darling!
And those moments of solace,
Which love made me hope for!*

*Ah, I can no longer resist
The passion that is burning in my heart!
Let those who understand the pains of love,
Have sympathy with my suffering.*

SUSANNA

Es kommt endlich die Stunde,
Mich zu erfreuen ohne Sorgen
In den Armen meines Schatzes; furchtbare Sorge
Entflieht meiner Brust,
Kommt nicht, meine Freude zu stören.
Oh, es scheint, dass die Schönheit des Ortes,
Die Erde und der Himmel
Meiner Liebe freundlich gesonnen sind!
Wie die Nacht meine Heimlichkeit schützt!

*Komm, eile, mein Geliebter,
Zu den Sehnsüchten derjenigen, die dich anbetet!
Ich werde sterben, wenn du mich weiterhin
vergeblich seufzen lässt.*

*Die Versprechen, die Schwüre –
ach, erinnere dich daran, o mein Schatz!
Und die Augenblicke des Trostes,
die mir die Liebe zu hoffen gibt!*

*Ach! Ich kann dem Verlangen,
das in meinem Herzen brennt, nicht länger widerstehen!
Möge jeder, der die Wirkungen der Liebe kennt,
mit meinem Leiden Mitleid haben.*

SUSANNA

Le moment arrive enfin
où je vais connaître le bonheur sans souci
dans les bras de mon amour. Craintes timides,
sortez de mon cœur,
ne venez pas troubler mon plaisir !
Oh, comme au feu de mon amour
le charme du lieu,
la terre et le ciel répondent,
comme la nuit favorise mon stratagème !

*Au désir de celle qui t'adore,
viens, vole, ô mon espoir !
Je vais mourir, si en vain encore
tu me laisses soupirer.*

*Les promesses, les serments,
Ah, souviens-t'en, ô mon trésor !
Et les moments de réconfort
que me fait espérer l'Amour !*

*Ah ! je ne peux plus résister
à l'ardeur qui me brûle dans le cœur !
Que ceux qui connaissent les effets de l'amour
Compatissent à ma souffrance.*

08-09

Wolfgang Amadeus Mozart
Le Nozze di Figaro, K. 577 (Vienna, 1786), Act 3, Scene VIII
Libretto: Lorenzo da Ponte

LA CONTESSA

E Susanna non vien! Sono ansiosa
di saper come il Conte
accolse la proposta. Alquanto ardito
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!

*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?*

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

COUNTESS

And Susanna does not come! I'm impatient
To know what the Count said
To her proposal; the plan seems to me
Somewhat rash, and with a husband
So impetuous 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 after having
First loved me, then neglected and finally
Deceived me, in a strange mixture
Of infidelity, jealousy and disdain,
Now forces me to seek help from my servant!

*Where are those happy moments
Of sweetness and pleasure?
Where have they gone,
Those vows of a deceiving tongue?*

*Then why, if everything for me
Is changed to tears and grief,
Has the memory oft that happiness
Not faded from my breast?*

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

GRÄFIN

Und Susanna kommt nicht! Wüßt' ich, wie mein
Gatte den Antrag aufgenommen!
Kühn scheint es, was ich heut wagen will,
bei einem Gatten, der so
heftig, so voll Mißtrauen ...
Allein, was tut's? Ich wechsle meine Kleider
mit denen von Susanna, sie nimmt die meinen,
die Nacht ist uns günstig ... O Himmel,
zu welch einer Rolle bin ich gezwungen
durch des Treulosen Schuld! Er macht mir
unerhörte Pein, hintergeht mein treues Herz,
kränkt mich mit Misstrauen. Einst geliebt, dann
beleidigt, zuletzt verraten, bleibt mir allein noch
meiner Dienerin Hilfe!

*Wohin flohen die Wonnestunden
seiner Liebe und Zärtlichkeit?
Wohin sind sie, die heiligen Eide
die dereinst sein Mund mir schwor?*

*Wenn sich alles doch verwandelt
rings um mich in Traurigkeit,
warum kann ich nicht vergessen
die vergangne, sel'ge Zeit?*

*Ach, wenn doch für meine Treue,
für den Gram, der mich verzehrt,
nur die einz'ge Hoffnung bliebe,
daß sein Herz mir wiederkehrt!*

COMTESSE

Et Susanna qui ne revient pas ! J'ai hâte de savoir
comment le Comte a pris la chose !
Que mon projet me semble donc hardi !
Avec un époux aussi
vif et jaloux...
Mais, quel mal y a-t-il ? En changeant
de vêtements avec Susanna à la faveur de
l'obscurité... Oh, ciel !
À quel humble état suis-je réduite
par cet époux cruel qui, après m'avoir,
avec un mélange inouï d'infidélité, de jalousie et
de mépris, d'abord aimée, puis outragée et
finalement trahie, m'oblige désormais à rechercher
l'appui de ma suivante !

*Où sont passés les beaux instants
De douceur et de délice ?
Où sont les vœux solennels
De ces lèvres insincères ?*

*Pourquoi donc, si tout n'est devenu
Pour moi que larmes et chagrin,
Le souvenir de ce bonheur
N'a-t-il pas quitté mon cœur ?*

*Ah! si la constance d'une femme
qui se languit d'amour à chaque instant,
Me concédait au moins l'espoir
De changer ce cœur ingrat !*

Ferdinando Gasparo Bertoni (1725–1813)
Balthassar (Venice, 1781)
Libretto: Anonymous

10

JEZAEL

Mater cara extremum vale

Tuo infelici filio amanti.

Tu suo cordi palpitanti pacem dona requiem da,

Ah tremendo palpitando cor moveri sentio in me.

Quiesce oh Deus!

Tu lacrymando, tu me occidis sine spe.

JEZAEL

Dear mother, goodbye forever,

From your unhappy loving son.

Give his quivering heart peace, give him rest,

Ah, I feel how my own heart, heavily trembling, is moved

by it. Oh God, calm down!

You, who weeps, you kill me without hope.

JEZAEL

*Teure Mutter, leb wohl für immer,
von deinem unglücklichen, liebenden Sohn.
Schenke seinem zitternden Herzen Frieden, gib ihm Ruhe.
Ach, ich spüre, wie mein eigenes Herz heftig bebend
davon ergriffen wird. O Gott, beruhige dich!
Du, die du weinst – du tötest mich ohne Hoffnung.*

JEZAEL

*Chère Mère, adieu pour toujours,
Te dit un fils aimant et malheureux.
Accorde la paix à son cœur palpitant, donne-lui le repos.
Ah, je sens combien mon propre cœur
se soulève d'émotion. Ô Dieu, calme-toi !
Toi qui pleures – tu me tues sans espoir.*

11-12

Giuseppe Giordani (1751–1798)
Erifile (Genoa, 1783), Rondò sung by Ferrarese in Salieri's *La scuola de' gelosi* 1786 in London and in Tarchi's *Ifigenia in Tauride* 1786 in Florence
Libretto of the opera: Giovanni De Gamerra (1743–1803);
author of the Rondò: Anonymous

IFIGENIA

In quale instante,
Sventurata , ti lascio. Ah sì, vi sento
Smanie di morte atroci
Tutte intorno al mio cor! Avversi Numi,
Come soffrir potete
Sì barbara impietà? Tergi quel pianto,
Se veder non mi vuoi
In tal punto morir.
Diletta amica, prendi
L'ultimo amplesso, e intanto
A te fido il mio ben. Deh calma in parte
Il fiero suo dolore,
Fra tanti affanni ah mi si spezza il core!

*Partirò dal caro bene,
Ah che mai sarà di me!
Nel crudele affanno, oh Dio,
Tremo sol, mio ben, per te.*

*E non cede, o fier tiranno,
A quel pianto il tuo furor.
Sventurata, in tale istante
No, non reggo al mio dolor.*

*Son pur fiere le mie pene,
Questa è troppa crudeltà.*

IPHIGENIA

In that moment,
unfortunate one, I leave you. Ah yes, I sense
terrible death
all around my heart! Adverse gods,
how can you tolerate
such barbarous impiety? Dry your tears,
if you will not see me
die in this moment.
Beloved friend, take
the last embrace, while I entrust
my love to you. Ah, relieve a bit
its fierce pain,
among so much suffering, ah, my heart breaks!

*I will depart from my dearest,
ah, what will ever become of me!
In cruel distress, oh God,
I tremble only, my dearest, for you.*

*And you do not yield, oh ferocious tyrant,
in your fury not even in the face of these tears.
Unfortunate one, in such a moment,
no, I can no longer bear my agony.*

*Truly brutal are my sufferings,
this is too much cruelty.*

IPHIGENIE

In jenem Augenblick
verlasse ich dich, Unglückselige! Ach ja, ich spüre
grausame Todesqualen
rings um mein Herz! Feindselige Götter,
wie könnt ihr
eine so grausame Unbarmherzigkeit dulden? Trockne deine Tränen,
wenn du mich nicht
in diesem Moment sterben sehen willst.
Geliebte Freundin, nimm
die letzte Umarmung, während ich dir
mein Liebesglück anvertraue. Ach, lindere ein wenig
seinen wilden Schmerz –
bei so viel Leid, ach, zerbricht mir das Herz!

*Ich werde von meinem Geliebten scheiden –
ach, was soll nur aus mir werden!
In grausamer Qual, oh Gott,
bebe ich nur, mein Liebster, um dich.*

*Und du weichst nicht, o grausamer Tyrann,
nicht einmal bei diesen Tränen von deinem Zorn!
Unglückselige, in diesem Augenblick –
nein, ich halte diesen Schmerz nicht mehr aus!*

*Wahrlich grausam sind meine Leiden,
das ist zu viel – zu große Grausamkeit.*

IPHIGÉNIE

À cet instant,
Malheureuse, je te quitte. Ah ! Oui, je sens
Les terribles souffrances de la mort
serrer mon cœur ! Dieux funestes,
comment pouvez-vous souffrir
une telle cruauté ? Sèche tes larmes
si tu ne veux pas me voir mourir
sur le champ.
Ma bien-aimée, accepte
cette ultime étreinte, pendant que
je te confie mon bonheur. Ah ! apaise un peu
la folle douleur –
tant de souffrance, hélas, me brise le cœur.

*Je me séparerai de mon amour –
Ah ! Qu'advient-il de moi ?
Dans cette cruelle angoisse, oh ! Dieu,
Je ne tremble, mon amour, que pour toi.*

*Et ta fureur, ô cruel tyran, ne cède pas
Devant ces larmes.
Infortunée, en cet instant –
Non, je ne puis supporter cette douleur !*

*Mes souffrances sont vraiment atroces,
C'est trop de cruauté.*

DIDONE

*Se mi lasci, o mia speranza,
Nell'affanno, oh Dio, qui resto:
Troppo barbaro e funesto,
Troppo acerbo è il mio martir.*

*Moti d'anime dolenti
Presagiscon la mia sorte,
Senza te non v'è che morte
Per dar fine al mio dolor.*

*Se tu sei con me spietato,
Se resisti al pianto mio,
In chi mai fidar poss io,
Da chi mai sperar pietà?*

DIDO

*If you leave me, oh my hope,
i remain, oh god, in distress:
Too barbarous and fatal,
too bitter is my martyrdom.*

*The impulses of suffering souls
presage my fate,
without you there is only death,
to put an end to my agony.*

*If even you are pitiless with me,
if you resist my crying,
whom can ever I trust,
from whom ever hope for mercy?*

DIDO

*Wenn du mich verlässt, oh meine Hoffnung,
bleibe ich in Qual zurück, oh Gott:
Zu grausam und unheilvoll,
zu bitter ist mein Schmerz.*

*Die Regungen leidender Seelen
verkünden mir mein Schicksal,
ohne dich gibt es nur den Tod,
um meinem Schmerz ein Ende zu setzen.*

*Wenn sogar du gegen mich erbarmungslos bist,
wenn du meinen Tränen widerstehst –
wem kann ich da noch vertrauen,
von wem noch Mitleid erhoffen?*

DIDON

*Si tu me quittes, ô mon espérance,
Je reste dans l'angoisse, ô Dieu :
Trop barbare, trop funeste,
Trop déchirant est mon martyre.*

*Les frémissements des âmes désolées
Me prédisent mon destin,
Sans toi, seule la mort
Mettra fin à ma douleur.*

*Si tu n'as pas pitié de moi,
Si tu résistes à mes pleurs,
à qui pourrai-je jamais me fier ?
de qui pourrai-je attendre pitié ?*

Joseph Weigl (1766–1846)

Aria sung by Ferrarese in Paisiello's *Nina ossia la pazza per amore*
(Vienna 1790)

Libretto: Lorenzo da Ponte

14-15

NINA

Ah, che invan cerco pace: ad ogni istante
Mi si affaccia il sembiante
Del povero Lindoro. Ah, per me sono
Fonte d'eterna doglia i suoi martiri!
Ah, quando finiran tanti sospiri!

*Giusti Numi, amor pietoso,
Date fine alle mie pene
Ed il placido riposo
Mi ritorni a consolar.*

*Ah, che già la cara spene
Nel mio sen destarsi io sento,
Ed in gioia ed in contento
Si converte il lagrimar.*

NINA

Ah, in vain I seek peace: at every moment
appears to me the countenance
of poor Lindoro. Ah, his torments are for me
a source of eternal sorrow!
Ah, when shall all these sighs end!

*Righteous gods, merciful Love,
put an end to my suffering,
and the peaceful repose
return to console me.*

*Ah, already I feel
how dear hope awakens in my breast,
and in joy and in contentment
the weeping transforms.*

NINA

Ach, vergeblich suche ich Frieden: in jedem Augenblick
erscheint mir das Bild
des armen Lindoro. Ach, seine Qualen sind für mich
eine Quelle ewiger Trauer!
Ach, wann werden all diese Seufzer enden!

*Gerechte Götter, barmherzige Liebe,
macht meinen Leiden ein Ende,
und der sanfte, friedvolle Trost
kehre zurück, mich zu trösten.*

*Ach, schon fühle ich,
wie die liebe Hoffnung in meiner Brust erwacht,
und in Freude und Zufriedenheit
verwandelt sich das Weinen.*

NINA

Ah ! En vain je cherche la paix : à tout moment
M'apparaît le visage
Du pauvre Lindoro. Ah ! ses souffrances sont pour moi
source de douleur éternelle !
Ah ! quand cesseront ces soupirs !

*Dieux justes, Amour miséricordieux,
Mettez fin à mes peines,
Et que le doux repos
Revienne me consoler.*

*Ah ! Je sens déjà le cher espoir
S'éveiller dans ma poitrine,
Et les pleurs se changer
En joie et contentement.*

FIORDILIGI

Ei parte... senti... ah no... partir si lasci,
 Si tolga ai sguardi miei l'infausto oggetto
 Della mia debolezza. A qual cimento
 Il barbaro mi pose!... Un premio è questo
 Ben dovuto a mie colpe!... In tale istante
 Dovea di nuovo amante
 I sospiri ascoltar? L'altrui querele
 Dovea volger in gioco? Ah, questo core
 A ragione condanni, o giusto amore!
 Io ardo, e l'ardor mio non è più effetto
 D'un amor virtuoso: è smania, affanno,
 Rimorso, pentimento,
 Leggerezza, perfidia e tradimento!

*Per pietà, ben mio, perdona
 All'error di 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 fa.*

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

FIORDILIGI

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

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

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

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

FIORDILIGI

Er fliehet...höre...doch nein! Mag er nur gehen,
bevor aus meinen Blicken meine unglückselige
Schwäche herausbricht. Welch herbe Qualen
hat er mir nicht bereitet!
Für meine Schuld leide ich nun gerechte Strafe.
In solch einem Moment soll ich die Seufzer des
neuen Geliebten anhören? Mit seinem Gejammer
Spott treiben? Ach, gerechte Liebe,
du verdammt zurecht dies Herz!
Ich glühe, doch ist dies Feuer nicht
die Regung eines wahren Gefühls.
Es ist Gier, ist Angst, es sind Gewissensbisse, ist Reue,
Leichtsinn, Heimtücke, schändlicher Treubruch!

*Hab Mitleid, Geliebter, verzeih
die Missetat einer liebenden Seele,
die im Schatten, unter Klagen,
auf ewig verborgen sein soll.*

*Mein Mut und meine Treue
mögen diese böse Lust vergehen lassen;
nie gedenk' ich mehr der Stunde, d
ie an Grauen und Schmach mich mahnt.*

*Ach, wem ausgerechnet brach dies
eitle, undankbare Herz die Treue?
Deine Makellosigkeit, o Geliebter,
verdiente besseren Lohn!*

FIORDILIGI

Il s'en va... écoute... ah non ! Qu'il s'en aille,
Que ce triste objet de ma faiblesse soit soustrait
À mes regards. À quelle épreuve
me soumet ce barbare...
c'est la juste récompense de mes fautes !
Fallait-il, en de tels moments, écouter les soupirs
d'un nouvel amant ? Avais-je le droit de tourner en
dérision les plaintes d'un autre ?
Ah, juste amour, tu as raison de condamner mon
cœur ! Je brûle, et ces feux ne sont plus
seulement dûs à un amour vertueux : c'est de
l'agitation, de la douleur, du remords, du repentir,
de la légèreté, de la perfidie et de la trahison.

*Par pitié, mon amour, pardonne
la faute d'une âme qui t'aime ;
oh, Dieu, qu'elle reste à jamais cachée,
sous ces ombrages, parmi ces arbres.*

*Mon ardeur, ma constance
étoufferont ce vil désir,
elles détruiront un souvenir
qui me fait honte et horreur.*

*De quel homme ce cœur vain et ingrat
a-t-il trahi la foi ?
Ta pureté, mon cher amour,
méritait un meilleur sort.*

Discography

Adriana González and Iñaki Encina Oyón
on Audax Records.

All CDs available from audax-records.fr



ADX13784 – Isaac Albéniz



ADX11209 – À deux voix



ADX13722 – Dussaut & Covatti

ADX11215

Recording Producer: Claudio Becker-Foss

Recording Engineer: Daniel Kemper

Executive Producer: Johannes Pramsohler

Musicological advisor: Karl Böhmer

Italian advisor: Rita De Letteriis

Vocal coach: Carlos Aransay

Editions: Brian Clark - Prima la Musica!, Bärenreiter (K 373, 296), PWM Edition (Bertoni)

Translations: Howard Weiner (English), Geneviève Bégou (French), Johannes Pramsohler (German)

Photography: Marine Cessat-Bégler (cover and booklet cover),

Ulrike Rehmann (pages 6, 18, 19, 31, 32, 60),

lunah photo & design (pages 2, 44, 45, 67)

Graphic Design: Christian Möhring

Recording: 23–26 May 2024, Gustav-Mahler-Hall, Euregio Kulturzentrum Grand Hotel, Toblach, Italy

© and ℙ 2025 Audax Records

Images: page 8: The New York Public Library. “Sigra. Andriana Ferrarese, Principal Singer at the King’s Theater” New York Public Library Digital Collections. Detail from a contemporary engraving of soprano Adriana Ferrarese del Bene, published by the King’s Theatre during her performances there c. 1785; page 18: Österreichische Nationalbibliothek, Austria, (OA 295), opening of “Dove sono” in copy 2 of the basso part, where “Rondò” has been scratched out and replaced with “Aria”; page 29: Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Germany (MS 1283a-e) Appendix with ornaments for “Teco porta”

The Ensemble Diderot would like to thank Sigisbert Mutschlechner, Marion Mair,
and the whole team at the Cultural Centre Gustav Mahler in Toblach.



