

- 1 N. Jommelli  
**Tu di saper procura** 8:10  
aus L'olimpiade\*
- 2 W. A. Mozart  
**O temerario Arbace...** / Per quel paterno amplesso 6:32  
KV 79 (73d)
- 3/4 W. A. Mozart  
**A Berenice...** / Sol nascente 2:34 / 9:09  
KV 70
- 5 T. Traetta  
**Io non cerco** 9:15  
aus Armida\*
- 6 T. Traetta  
**Parto, ma lascio, o Dio** 10:01  
aus Armida\*
- 7 G. Sarti  
**Non ha ragione, ingrato** 4:49  
aus Didone abbandonata\*
- 8 W. A. Mozart  
**Al destin che la minaccia** 6:55  
aus Mitridate, re di Ponto KV 87
- 9 N. Piccinni  
**Furia di donna irata** 3:02  
aus La Cecchina

\*WORLD  
PREMIERE  
RECORDING


  
SUPER AUDIO CD  
**HYBRID**  
MULTICHANNEL  
plays on  
SACD, CD & DVD player

  
Ars<sup>®</sup>  
Produktion  
Schumacher  
**DSD**  
Direct Stream Digital

Charlotte Schäfer  
Neue Düsseldorfer Hofmusik  
Michael Preiser

# Sol nascente

Italienische Koloratur-Arien

  
SUPER AUDIO CD

1 N. Jommelli  
Tu di saper procura 8:10  
aus L'olimpiade\*

2 W. A. Mozart  
O temerario Arbace... / Per quel paterno amplesso 6:32  
KV 79 (73d)

3/4 W. A. Mozart  
A Berenice... / Sol nascente 2:34/9:09  
KV 70

5 T. Traetta  
Io non cerco 9:15  
aus Armida\*

6 T. Traetta  
Parto, ma lascio, o Dio 10:01  
aus Armida\*

7 G. Sarti  
Non ha ragione, ingrato 4:49  
aus Didone abbandonata\*

8 W. A. Mozart  
Al destin che la minaccia 6:55  
aus Mitridate, re di Ponto KV 87

9 N. Piccinni  
Furia di donna irata 3:02  
aus La Cecchina

Spielzeit gesamt: 61:01

\*WORLD  
PREMIERE  
RECORDING

Sol nascente

## Sol nascente

„Sol nascente“ – die aufgehende Sonne, die der junge Wolfgang Amadeus Mozart in seiner gleichnamigen Konzertarie beschwört, ist ein Sinnbild für die musikalischen Umbrüche seiner Gegenwart: Die Großmeister der Barockmusik, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, zeigten in den 1740er Jahren mit ihren letzten Werken das Maß ihres vollkommenen Könnens, und ihre von der Nachwelt als würdige Erben betrachteten Komponisten der Wiener Klassik waren, mit der Ausnahme von Joseph Haydn, noch nicht geboren. Dies ist jedoch keine Übergangszeit zwischen zwei herausragenden Epochen der Musikgeschichte, obschon ihr, auf der Suche nach einer Begrifflichkeit mitunter als Spätbarock oder Vorklassik bezeichnet, eine Eigenständigkeit bisweilen in Abrede gestellt wird. Urteilt man rein nach äußeren Merkmalen, so mag dieser Eindruck stimmen, denn gerade die Oper mit ihren wahnwitzigen Arien für Kastraten und Primadonnen erfreut sich einer ununterbrochenen Beliebtheit, auch die Technik des Generalbasses wird beibehalten.

Doch verbergen sich die Errungenschaften der jungen Komponistengeneration im Detail: Lieben sich ihre geistigen Väter noch vom humanistischen

Gedankengut leiten, indem zwar der Mensch in den Fokus des Geschehens gestellt, dieser jedoch mithilfe der Affektenlehre kategorisiert wurde, so trägt sie der frische Wind einer neuen philosophischen Strömung, der Aufklärung. Diese unterscheidet erstmals zwischen ratio und emotio, zwischen Verstand und Gefühl, und sucht nach Möglichkeiten, beide Komponenten zu vereinen und in Austausch miteinander treten zu lassen. Der Musik – und dabei vor allem der Oper – wird gleichsam eine didaktische Wirkung zugesprochen, indem sie als Hort der Empfindungen eine Schule der Empfindsamkeit sein soll. Sahen sich die Protagonisten des barocken Musiktheaters den über sie herein brechenden Gefühlen, den Affekten, ausgeliefert und innerhalb der Handlung von einem Extrem ins andere schwankend, so suchen die aufgeklärten Opernkomponisten nach einer Einheit der Empfindung auch im musikalischen Ausdruck. Die somit beabsichtigte Charakterdarstellung dient auch einer neuen Öffentlichkeit: Nicht mehr der Hochadel des Absolutismus ist das Zielpublikum, sondern das Bürgertum mit seinen kennenden Laien. Anhand der nun eine Projektionsfläche für das eigene Wesen bietenden Identifikationsfiguren

auf der Bühne sollen diese, ganz nach den Absichten der Aufklärung, in ethischen Kategorien gebildet werden: Mit der Vernunft werden Gefühle geklärt und die Zuschauer zu empfindungsfähigeren, empfindsameren Mitgliedern der Gesellschaft gebildet. Der natürliche Tonfall der Musik trägt wesentlich zum Gefallen an dieser Neuorientierung bei.

Unter der hinzugewonnenen Zuhörerschaft steigen Bühnenwerke insbesondere der Komponisten Niccolò Jommelli (1714-1774), Tommaso Traetta (1727-1779) und Giuseppe Sarti (1729-1802) rasant in der Beliebtheit. Wenngleich die junge Generation Operschaffender sich häufig derjenigen Libretti und somit auch Thematiken – vor allem der antiken Mythologie – bedient, die bereits ihre geistigen Väter (u. a. Antonio Caldara, Johann Adolph Hasse, Nicola Porpora und Leonardo Vinci) vertont haben, so gelingt es ihr doch, diese mit dem Geist der Empfindsamkeit zu beleben: Wie die ersten Sonnenstrahlen sich ihren Weg über den Horizont bahnen, die Dunkelheit bedächtigt, aber unaufhaltsam durchdringen und verdrängen, so emanzipieren sich die einzelnen Stimmen der Partitur und nicht zuletzt die Gesangsstimme selbst. Als notwendiger Schritt in der Geschichte des Belcanto werden die Anforderungen an den Solisten mannigfaltiger. Mit der nun im Fokus stehenden Charakterdarstellung innerhalb nur einer Arie muss die Stimme binnen kürzester

Strecken große Wandelbarkeit beweisen; furiosen Ausbrüchen, die sich in langen Koloraturen und Fiorituren über außergewöhnlich große Tonamplituden hinweg ausdrücken, stehen lyrische Passagen gegenüber, die vom Interpreten vergleichbare Virtuosität verlangen, indem er seine Seele offenbart. Die Bravour eines Opersolisten zur Zeit der Empfindsamkeit macht daher vor allem aus, diese Alternanz zu meistern mithilfe der eigenen ratio (Stimmtechnik) und emotio (Stimmausdruck).

Nach einer raschen Karriere an den großen italienischen Opernhäusern, die auch einflussreichen Klerikern nicht entging, dringt der Ruf des Neapolitaners Niccolò Jommelli bis an den Hof von Wien, aber auch bis zu Papst Benedikt XIV. Kaiser und Kirchenfürst buhlen um die Dienste des jungen Komponisten, beiden wird Jommelli gerecht, jedoch nur, bis ihn 1753 die Einladung erreicht, am württembergischen Hof von Herzog Carl Eugen die Leitung der Kapelle zu übernehmen. Diese Anstellung gibt ihm weitreichende Möglichkeiten und er behält die Stellung sechzehn Jahre inne. In Stuttgart schreibt er zahlreiche Opern, darunter 1761 seine Vertonung von Metastasio's L'olimpiade. Dass diese nur eine von insgesamt über 70 Beschäftigungen mit dem Textheft aus der Feder des Librettistenfürsten ist, zeigt die anhaltende Begeisterung für die Thematik der Dreiecks-Liebengeschichte zur Zeit

der Olympischen Spiele im antiken Griechenland bei Theaterschaffenden wie Theaterbesuchern. Die weibliche Hauptfigur Aristeia verabschiedet sich in der Arie „Tu di saper procura“ von ihrer Vertrauten Argene, mit der sie das Schicksal einer unglücklichen Liebe teilt. Sie verleiht einerseits ihrer Freude über Neuigkeiten von ihrem Geliebten Ausdruck, andererseits ist sie zu Tode betrübt, da eine Hochzeit mit ihr das Preisgeld der nahe bevorstehenden Wettkämpfe ist. Aristeas Aufregung spiegelt sich in Jommellis Spiel mit den Tonalitäten, vor allem jedoch in der nahezu maßlosen Kombination von großen Sprüngen und riskanten Läufen.

Unter Komponisten ebenfalls ein begehrtes metastasianisches Sujet ist mit über 60 Vertonungen sein allererstes Werk, *Didone abbandonata*, das auf Vergils *Aeneis* basiert. Giuseppe Sarti widmete sich diesem Stoff 1762 für das königliche Opernhaus von Kopenhagen, wo er, nach anfänglichem Ruhm in Bologna und Faenza als Organist und *Impressario*, von 1756 bis 1765 Musiklehrer des dänischen Kronprinzen und Hofkapellmeister ist. Weitere Stationen seiner Laufbahn führen ihn quer durch Europa, so an den Mailänder Dom, zu Kaiser Joseph II. nach Wien und an den Hof von Katharina der Großen in St. Petersburg. Die Handlung von *Didone abbandonata* setzt an dem Punkt in Vergils Erzählung ein, als der trojanische Held Aeneas seiner Geliebten, der karthagischen Königin Dido,

von seinem Entschluss berichtet, dem Ruf der Götter zu folgen und sie zu verlassen. Mit ihrer Arie „Non ha ragione, ingrato“ reagiert Dido unmittelbar auf dieses Geständnis. Ihre wutgeladenen Verwünschungen fasst Sarti in fanfareartige, rasche Abschnitte, die Didos tiefe Trauer in moderat gehaltenen, innigen Passagen kontrastieren. Schließlich verdrängt ihr aggressiver Schmerz jeden verzweifelten Versuch, Aeneas gegenüber milde gestimmt zu sein: Das Flehen „anime innamorate, ditelo voi per me“, welches im Lento-Teil noch als Bitte auftritt, wird im dritten Presto-Abschnitt zum ungebremsten Schlussschrei.

Der Intendant der Wiener Theater der Jahre 1754 bis 1764, Graf Giacomo Durazzo, strebt eine Reform der Oper durch ein Zusammenführen der italienischen und der französischen Tradition an. Zu diesem Zwecke holt er Tommaso Traetta in seine Stadt, der sich durch seine innovative Arbeit in Parma bereits europaweit einen Namen gemacht hatte und in späteren Jahren wie Sarti von Zarin Katharina II. angestellt wurde. In Wien erarbeiten Durazzo und Traetta im Jahre 1761 die *azione teatrale* „*Armida*“ über eine weitere tragisch Liebende. Die Titelheldin, die mächtige sarazenische Zauberin aus Torquato Tassos 1575 entstandenem Epos *La Gerusalemme liberata*, verliebt sich in den Kreuzritter Rinaldo und nimmt ihn in ihre Festung auf einer magischen Insel mit. In der *Bravourarie*

„*Io non cerco*“ konstatiert Armida, dass sie dank ihrer Kräfte zwar alles erzwingen kann, dennoch Seelenruhe und inneren Frieden statt Getriebenheit sucht. Ihre wilde Entscheidungskraft manifestiert sich in aufgewühlten, sich über einen großen Raum erstreckenden Läufen, wohingegen ihre gleichermaßen starke Entschlossenheit in der Arie „*Parto, ma lascio, o Dio*“ von der Erkenntnis geprägt ist, dass Liebe sich nicht durch Hexerei erzwingen lässt. Sie gibt Rinaldo wieder frei und erweist sich als geläuterte Person, die bereit ist, zum Christentum zu konvertieren. Ihre Bekehrung in mehrerer Hinsicht äußert sich in einer für Armida völlig neuen Tonsprache: Zärtlich, geradezu besinnlich gibt sich Traettas Musik der Darstellung eines gebrochenen Herzens hin, das nicht nach Vergeltung sucht und jede Spur von Wut im Keim erstickt. Die einst mächtige Zauberin findet die anfangs gesuchte Ruhe, indem sie menschlich handelt und wahrhaft liebt.

Doch nicht nur die *Opera seria* mit der sie charakterisierenden *Da-capo-Arie* erlebt eine neue Blütezeit auf den Bühnen der Empfindsamkeit, sondern auch die *Opera buffa* weiß sich immer mehr zu etablieren. Einst als kurzes, heiteres *Intermezzo* zwischen zwei Akten der großen ersten Schwester entstanden, schafft sie es im Zuge der Aufklärung, der sich aufbrechenden strengen Formen dessen, was gezeigt werden darf und was nicht,

sowie mit der damit einhergehenden Möglichkeit, das einfache Volk sowie dessen Sorgen und Nöte, Irrungen und Wirrungen zu thematisieren, sich zu einer eigenständigen Gattung zu entwickeln. Einer der wichtigsten Vertreter des komischen Musiktheaters ist Niccolò Piccinni (1728-1800). Als Spross einer Musikerfamilie war er zeitgleich mit Traetta Kompositionsschüler u. a. von Francesco Durante in Neapel. Seine *Opera buffa* *La cecchina*, ossia *La buona figliuola* von 1760, basierend auf einem Libretto von Carlo Goldoni, dem begnadeten venezianischen Komödiendichter, ist sein erster europaweiter Erfolg. Sie erzählt archetypische Probleme dieser Gattung: Lucinda erfährt, dass ihr Bruder, der Marchese von Conchiglia, in seine Magd Cecchina verliebt ist. Ihr eigener Verlobter, der Cavaliere Armidoro goutiert diese Verbindung nicht und möchte von seinen Heiratsabsichten wieder Abstand nehmen. Darüber erbost lässt Lucinda in „*Furia di donna irata*“ ihrer Aufruhr freien Lauf. Zum Wohle aller ist dies allerdings ein komisches Sujet: Das Findelkind Cecchina ist in Wahrheit die Tochter eines deutschen Barons – alle Paare können standesgemäß heiraten, Ende gut, alles gut. Auch für Piccinni selbst, der 1776 unverschuldet in die Pariser Auseinandersetzungen um Stilfragen der Oper hineingezogen wird und bisweilen als Namensträger für den so genannten Piccinnistenstreit als Kontrahent von Christoph

Willibald Gluck erhalten muss. Nach drei Jahren überlässt dieser dem Italiener das französische Feld und zieht gen Wien.

All diese Strömungen, die Neuerungen in Form und Klang, beeinflussten die ersten Gehversuche auf dem Gebiet der Opera seria sowie der Konzertarie des jungen Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Ende 1769 bricht er mit seinem Vater zu seiner ersten Italienreise auf, die äußerst erfolgreich verläuft. Er wird in die Accademia Filarmonica di Bologna aufgenommen und begegnet dort u. a. Niccolò Piccinni. Am 26. Dezember 1770 gelangt seine Opera seria *Mitridate, re di Ponto* KV 87 zur Eröffnung der Karnevalssaison zur Uraufführung und hat enormen Publikumserfolg, nicht zuletzt aufgrund der Reife, die der Vierzehnjährige zu Tage legt. In der Arie der Aspasia „Al destin che la minaccia“ finden sich die charakteristischen Eigenschaften der Empfindsamkeit. Was Mozart allerdings bereits in diesem Alter von den erfahrenen Zeitgenossen unterscheidet, ist ein wesentlich erhabenerer und würdevollerer Tonfall sowie ein noch größerer Variantenreichtum an Modulationen sowohl im begleitenden Orchester als auch und vor allem in der Solostimme. Dies gilt ebenfalls, wengleich in anderer Form, für die Szene „O temerario Arbace... Per quel paterno amplesso“ KV 79 von 1770 auf einen Text aus Metastasios *Artaserse*. Arbace nimmt die Schuld an der

Ermordung Xerxes‘ auf sich, um seinen Vater nicht zu verraten, und verabschiedet sich von ihm. Der Barcarolencharakter der Arie versinnbildlicht das Wiegen des Sohnes in der Umarmung des Vaters, das Suchen nach Schutz und Trost. Rezitativ und Arie „A Berenice... Sol nascente“ KV 70 sind aller Wahrscheinlichkeit nach noch vor Mozarts erster Italienreise als Auftragswerk zu einem Geburtstag des Erzbischofs Graf Schratzenbach von Salzburg entstanden. Textlich nimmt diese *Licenza* Bezug auf Sartis *Oper Il Vologeso* (1767). Der *Sonnentopos* dient als unmissverständliches Symbol für den Geistlichen, was die überschwängliche Stimmung voller Dankbarkeit und Lebensfreude keineswegs eintrübt. Da Mozart diese Komposition zwischen 1767 und 1769 verfasst haben muss, ist sein Einfühlungsvermögen in komplexe Gefühlsschilderungen, das weit über ein oberflächliches Maß hinausgeht, höchst erstaunlich. Gerade durch die um 1770 geschriebenen Werke führt er mit seinem Genius die Errungenschaften von Jommelli, Traetta, Sarti oder Piccinni weiter, um, bereichert durch diese, den Schritt in das Zeitalter des Erhabenen und der Würde zu gehen, in die Klassik. Die aufgehende Sonne, deren erste Strahlen in der Empfindsamkeit die barocken Gefüge aufbrechen, steht nun hell leuchtend am Himmel einer neuen Epoche.

Christine Lauter

## Sol nascente

*“Sol nascente” – the rising sun conjured up by the young Wolfgang Amadeus Mozart in his concert aria of the same name – can be seen as a metaphor for the musical upheavals of his time. During the 1740s, Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel, the great geniuses of the Baroque era, demonstrated their supreme mastery in their late works. With the exception of Joseph Haydn, their rightful heirs, the composers of the Viennese Classical period, had not yet been born. And yet, it was not a transitional era between two major musical epochs, even though it is sometimes denied the status of a distinctive period with references to the Late Baroque or Early Classicism. Judging purely from outward appearances, this may well be the true: after all, opera’s fiendish castrato and prima donna arias enjoyed continued popularity during that time, as did the basso continuo.*

*The accomplishments of the following generation of composers are hidden in the details. Whereas their spiritual predecessors were still guided by the principles of humanism – placing the human being at the centre while categorizing him according to the doctrine of affections – a younger generation of composers was inspired by the new philosophi-*

*cal current of the Enlightenment. For the first time, a distinction was drawn between ratio and emotio, between reason and emotion; the new philosophy was looking for ways to combine the two and to allow them to interact with each other. Music (and opera in particular) was considered to be a repository of emotions. It was thought to serve a didactic purpose in offering the listener a sentimental education. Whereas the protagonists of the musical theatre of the Baroque were always at the mercy of their emotions or affects, swinging wildly from one extreme to the other during the course of the action, the opera composers of the Enlightenment were searching for unity of sentiment in musical expression. The new representation of characters was also aimed at a new public: not the high aristocracy of absolutism, but the bourgeoisie and its connoisseurs. In accordance with the principles of Enlightenment, the new identification figures on the stage were thought of as a projection of the self, to be divided along ethical categories. Emotional turmoil was resolved with the aid of reason, and as a result, the spectator was transformed into a sensible and more sentient member of society. The natural character of the music also contributed to the success of this reorientation.*

Stage works by composers such as Niccolò Jommelli (1714-1774), Tommaso Traetta (1727-1779) and Giuseppe Sarti (1729-1802) quickly rose in popularity among the newly won audience, and even though the younger generation of opera composers often drew on the same librettos – and therefore similar subjects, in particular those taken from Classical mythology – as their predecessors (such as Antonio Caldara, Johann Adolph Hasse, Nicola Porpora and Leonardo Vinci), they were able to imbue them with the spirit of the sensitive style. Just as the first rays of the sun find their way across the horizon, penetrating the darkness and slowly extinguishing it, so did the vocal parts and the singing voice itself become liberated. The demands on the soloist became more varied, a necessary step in the history of the bel canto. Because character representation was now occurring within the brief space of a single aria, singers were required to display enormous flexibility. Furious outbreaks of extended coloratura and fioritura passages across wide tonal ranges contrasted with lyrical passages of similar difficulty, calling on the performer to bare his soul. The bravura of an opera singer in the age of sensibility therefore rested on his ability to master these alternating requirements with the aid of ratio (vocal technique) and emotio (vocal expression).

Following a rapid career at the great Italian opera houses, which did not go unnoticed by influential clerics, Niccolò Jommelli's reputation eventually reached both the imperial court in Vienna and Pope Benedict XIV. The Emperor and the Pope vied for his services, and Jommelli satisfied them both, but only until he received an invitation to take up the post of Kapellmeister at the court of Duke Charles Eugene of Württemberg in 1753, where he remained for sixteen years. The employment at the ducal court provided him with a wide range of opportunities. Jommelli wrote a great number of operas during his time in Stuttgart, including a setting of Metastasio's "L'Olimpiade". In total, Jommelli created over seventy musical settings to texts by the famous librettist, demonstrating an enduring fascination among theatre audiences and creators with the subject of a love triangle around the time of the Olympic Games in Classical Greece. In the aria "Tu di saper procura", the female protagonist Aristeia bids farewell to her confidante Argene, both of whom are involved in unhappy love affairs. Even though she expresses delight at the news from her beloved, she is deeply grieved by the fact that her hand is to be offered to the winner of the upcoming Olympic Games. Aristeia's agitation is mirrored in the changing tonalities, and particularly in the excessive combination of jumps and perilous runs in Jommelli's score.

Another popular subject among composers of that time was Metastasio's first libretto "Didone abbandonata", based on Virgil's Aeneis, with over 60 musical settings. Giuseppe Sarti created his setting of Didone in 1762 for the Royal Court Theatre in Copenhagen where, after first successes as organist and impresario in Bologna and Faenza, he served as Hofkapellmeister and tutor to the Danish Crown Prince from 1756 until 1765. Sarti's career took him to many places in Europe, including the cathedral of Milan, the imperial court of Emperor Joseph II in Vienna and even to the court of Empress Catherine II in St. Petersburg. The libretto of "Didone abbandonata" opens at the moment in Virgil's poem when Trojan hero Aeneas tells his lover Dido, the queen of Carthage, of his decision to depart and to follow the will of the Gods. Dido's immediate reaction to the confession is expressed in her aria "Non ha ragione, ingrato". Sarti conveys Dido's furious denunciations in rapid, fanfare-like sections that contrast with more moderate, intimate passages expressing her grief. In the end, her intense pain interferes with every attempt to be favourably disposed towards Aeneas. Her appeal "Anime innamorato, ditelo voi per me" initially takes the form of an emotional plea in the Lento section, but eventually turns into a decisive proclamation in the final Presto.

Count Giacomo Durazzo, the director of the imperial theatres in Vienna between 1754 and 1764, wanted to reform opera by merging the Italian and French traditions. To this end he appointed Tommaso Traetta, who had already made a name for himself in the whole of Europe with his innovative work in Parma and who, like Sarti, later served at the court of Catherine the Great in St. Petersburg. In 1761, Durazzo and Traetta collaborated on the creation of the azione teatrale "Armida", about another tragic love affair. The protagonist, the powerful Saracen sorceress from Torquato Tasso's 1575 epic La Gerusalemme liberata, falls in love with the crusader knight Rinaldo and takes him to her castle on an enchanted island. In her bravura aria "Io non cerco", Armida reveals that although she possesses all-conquering powers, she seeks tranquillity and inner peace instead of strife. Her decisiveness is portrayed with turbulent and extended running passages. Her equally strong determination in "Parto, ma lascio, o Dio", on the other hand, stems from the recognition that love cannot be willed into existence with sorcery. Humbled by the experience, she frees Rinaldo and appears willing to convert to Christianity. Armida's change of heart is represented by an entirely new tonal language: Traetta's music is affectionate and almost contemplative in its portrayal of a broken heart that does not seek retribution.

*Every trace of anger has vanished: by acting humanely, the once powerful sorceress finds inner peace and true love.*

*The opera seria with its characteristic da capo arias was not the only form of theatrical entertainment that flourished in the Age of Sensibility. The opera buffa, which originated as a short, light-hearted intermezzo between two acts of its serious counterpart, was also gaining popularity and developed into its own genre during the course of the Enlightenment. Opera buffa broke with the formal conventions of what could and could not be shown while opening up new ways to portray the trials and tribulations of the general populace. Niccolò Piccinni (1728-1800) was one of the most prolific composers of comic opera. Born into a family of musicians, he studied under Francesco Durante in Naples at the same time as Traetta. His opera buffa "La cecchina, ossia La buona figliuola", written in 1760 on a libretto by Carlo Goldoni, the exceptionally gifted writer of comedies from Venice, was Piccinni's first great success. The plot revolves around some of the archetypal subjects of the genre: Lucinda learns that her brother, the marquis of Conchiglia, has fallen in love with his maid, Cecchina. Lucinda's fiancé Armidoro is displeased with the match and refuses to marry her. The incensed Lucinda gives free rein to her inner turmoil in the aria "Furia di*

*donna irata". Luckily for all involved, the plot is broadly comedic in character: it is revealed that the foundling Cecchina is in fact the daughter of a German baron, and the two couples are reunited for a happy ending. The same could be said about Piccinni himself who, through no fault of his own, got embroiled in the controversy about operatic styles that had broken out in Paris in 1776. He was cast as the opponent of Christoph Willibald Gluck in what is known as the battle of the "Gluckists and Piccinnists". Three years later, Gluck left Paris for Vienna.*

*The young Wolfgang Amadeus Mozart's (1756-1791) first attempts in the field of opera seria and the concert aria were inspired by the new directions and innovations in form and texture. In 1769, the fourteen-year-old Mozart embarked on his first, highly successful tour of Italy with his father. He was elected to the Accademia Filarmonica di Bologna, where he came into contact with Niccolò Piccinni, among others. The premiere of his opera "Mitridate, re di Ponto" K. 87 on 26 December 1770, the first night of the carnival season, was a considerable public success, not least because of the maturity shown by the young composer. Aspasia's aria "Al destin che la minaccia" contains many characteristic elements of the sensitive style. What set Mozart apart from his more experienced contemporaries even at this early age was the*

*much more solemn and dignified tone and the much greater richness and variety of modulations, both in the orchestral part and in the solo voice. The same (albeit in different ways) applies to the scene "O temerario Arbace... Per quel paterno amplesso" K. 79, written in 1770 on excerpts from Metastasio's Artaserse. Arbace shoulders the responsibility for the murder of Xerxes in order to protect his father and bids him farewell. Arbace's gentle swaying in his father's embrace, as well as his quest for shelter and comfort find their expression in the aria's barcarole character. The recitative and aria "A Berenice... Sol nascente" K. 70 was completed even earlier, most likely before Mozart's first Italian journey, and performed at the birthday of Sigismund von Schrattenbach, the Prince-Archbishop of Salzburg. The text of the licenza is related to the plot of Giuseppe Sarti's opera "Il Vologeso" (1767). The sun motif is an unmistakable symbol for the Prince-Bishop while taking nothing away from the spirit of gratitude and vitality that permeates the music. Mozart must have written "A Berenice..." between 1767 and 1769; considering Mozart's young age, his grasp of complex emotional narratives, which extends far beyond any superficial characterization, is truly astonishing. Especially in works written around 1770, Mozart developed the achievements of composers such as Jommelli, Traetta, Sarti and*

*Piccinni even further. Enriched by their legacy, he steps into the Age of Dignity and Transcendence – the Classical Period. The rising sun, whose first rays unravelled the traditional forms of the Baroque period during the Age of Sensibility, was now shining brightly at the firmament of a new epoch.*

Christine Lauter

Translation: Hannes Rox

Tu di saper procura  
dove il mio ben s'aggira  
se più di me si cura  
se parla più di me.

Chiedi se mai sospira  
quando il mio nome ascolta  
se il proferi tal volta  
nel ragionar fra se.

*Du, versuche zu erfahren,  
wo sich mein Geliebter befindet,  
ob er sich noch um mich sorgt,  
ob er noch von mir spricht.*

*Frage, ob er überhaupt noch seufzt,  
wenn er meinen Namen hört,  
ob er ihn jemals ausgesprochen hat,  
als er seinen Gedanken nachhing.*

Aristea, die Tochter des griechischen Königs Clistenes (6. Jhd. v. Chr.), soll mit dem Sieger der bevorstehenden Olympischen Spiele vermählt werden. Ihre Liebe gilt Megakles, von dem sie aber nicht weiß, wo er ist. Insgeheim hofft Aristea dennoch, dass er von ihrem Schicksal erfahren und antreten wird.



N. Jommelli

## Tu di saper procura

Arbace ist unverschuldet in politische Intrigen um Xerxes I. (5. Jhd. v. Chr.) verwickelt worden. Er kann sein Leben nur retten, indem er flieht. Also nimmt er Abschied von seiner Familie und seiner Geliebten.



W. A. Mozart

## Per quel paterno amplesso

Recitativo: (Arbace)

O, temerario Arbace! Dove trascorri?  
Ah, genitor, perdona: Eccomi a' piedi tuoi;  
scusa i trasporti d'un insano dolor.

Tutto il mio sangue si versi pur,  
non me ne lagno; e invece di chiamarla tiranna,  
io bacio quella man che mi condanna.

(Artabano)

Basta, sorgi; pur troppo hai ragion di lagnarti:  
ma sappi... (O Dio!) Prendi un abbraccio.

Aria: (Arbace)

Per quel paterno amplesso, per questo estremo addio,  
conservami te stesso, placami l'idol mio, difendimi il mio re.

Rezitativ: (Arbace)

Oh, mutiger Arbace! Wo ist dein Mut? Ach Herr, vergib:  
Ich liege zu deinen Füßen; verzeih die Ausbrüche,  
die hervorgebracht sind von überbordendem Schmerz.

Mein ganzes Blut kann ruhig fließen, ich beklage mich nicht;  
und anstatt sie tyrannisch zu schimpfen, küsse ich die Hand,  
die mich bestraft.

(Artabano) Genug, steh auf; sicher hast du Recht, dich zu  
beklagen: aber wisse... (Ach Gott...) Lass dich umarmen.

Arie: (Arbace) Mit dieser väterlichen Umarmung,  
dieser endgültigen Verabschiedung,  
pass mir gut auf dich auf, besänftige mir mein Idol,  
verteidige mir meinen König.



Recitativo:

A Berenice e Vologeso sposi  
apparve al fin aurora  
di contentezza e pace.  
Luce assai più festiva e più vivace,  
ch'oggi nacque di nuovo,  
a me si rappresenta in Sigismondo prence  
e mi rammenta il mio dover  
di raccontar le lodi di questo di solenne.

Io lo prevedi,  
e volendo formar il mio concetto,  
deboli troppo i sensi miei trovai.

Confuso dunque e in fretta io mi portai  
del Pegaso su le ale  
sin alla etrusca sponda  
da quella Musa celebre e faconda,  
a domandar soccorso.

Ma non bastante anch'essa  
a soddisfar le mie richieste ansiose,  
in questi pochi accenti a me rispose:

Virtù, che di lodare il ciel istesso  
la cura ed il potere a se ritiene,  
solo ammirar tacendo a noi conviene.

Aria:

Sol nascente in questo giorno,  
deh! perdona al tenue ingegno,  
e ammirarti io vo' tacendo,  
e ammirando io tacerò.

Del tuo lustro chiaro e degno,  
di virtù sì rare adorno,  
la grandezza io non comprendo,  
e a dover spiegar non so.



W. A. Mozart

## Sol nascente

Berenice und ihr Verlobter, der Partherkönig Vologeso IV. (2. Jhd.), waren in politischer Gefangenschaft getrennt worden. Als sie wider jede Hoffnung zuletzt doch frei gelassen werden, besingt Berenice voller Dankbarkeit und Freude die aufgehende Sonne als Symbol einer neuen Zeit und eines neuen Lebens.

Rezitativ:

Für das Brautpaar Berenice und Vologeso  
erschien endlich der Morgen  
voll Freude und Frieden.  
Ein noch festlicheres und lebendigeres Licht,  
heute neu geboren,  
zeigte sich mir in Prinz Sigismondo  
und es erinnerte mich an meine Pflicht,  
eine Eloge zu halten auf diesen feierlichen Tag.

Ich habe es vorgesehen,  
und als ich meinen Plan ausführen wollte,  
fand ich meine Gefühle zu schwach.

Verwirrt und in Eile begab ich mich  
auf Pegasus' Flügeln  
bis an die etruskische Küste  
um von der berühmten redegewandten Muse  
Rat zu erbitten.

Aber selbst sie konnte  
meine gehetzten Fragen nicht beantworten  
und antwortete mir mit diesen kurzen Worten:

Die Tugend, die die Fähigkeit und die Pflege,  
den Himmel zu loben, in sich hält,  
gebührt uns nur schweigend zu bewundern.

Arie:

Du, an diesem Tag aufgehende Sonne,  
ach, verzeih, dass ich mir kaum zu helfen weiß,  
also bewundere ich dich schweigend  
und dich bewundernd schweige ich.

Von deinem hellen und würdigen Glanz,  
von so seltener Tugend beschmückt,  
kann ich die Größe nicht verstehen  
und nicht gebührend erklären.

Armida (mächtige sarazenische Zauberin, mythologische Figur) liebt den Kreuzritter Rinaldo, jedoch unerwidert. Mit Hilfe ihrer magischen Kräfte zieht sie ihn in ihren Bann und lockt ihn in ihren Palast.

T. Traetta

# Io non cerco



Io non cerco ed io non amo  
che la calma di quest'alma, no!

Io non voglio ed io non bramo  
che l'impero del mio cor.

Piace amor, alletta imene,  
ma sol lacci e sol catene  
porge imene ed offre amor.

*Ich suche nichts und ich liebe nichts  
außer der Ruhe dieser meiner Seele, nein!*

*Ich will und begehre nichts als das Reich meines Herzens.  
(= Ich will mein Herz nicht von anderen bestimmen lassen.)*

*Es gefällt die Liebe, es lockt eine Jungfrau,  
aber nur Bindungen und nur Ketten  
bietet eine Frau und schenkt Liebe.*

T. Traetta

# Parto, ma lascio, o Dio



Parto, ma lascio, o Dio,  
in quel sembiante il core.  
Parto. Ma tutta amore  
tu mi vedrai tornar.  
Viver con te vogl'io,  
vogl'io morir con te.  
Larva crudel perché,  
perché mi fai tremar?

*Ich gehe, aber ich bewahre, oh Gott,  
im gleichen Zustand mein Herz.  
(= Ich gehe, aber in meinem Herzen  
ändert sich nichts.)  
Ich gehe. Aber voll der Liebe  
wirst du mich zurückkehren sehen.  
Ich will mit dir leben.  
Ich will mit dir sterben.  
Du grausame Erscheinung,  
warum nur machst du mich zittern?*

Armida akzeptiert schließlich, dass Rinaldo sie nicht liebt und gibt ihn auf, statt ihn weiter durch ihre Magie zu blenden. So wandelt sie sich von der mächtigen Hexe zur wahrhaft liebenden Frau.



G. Sarti

# Non ha ragione, ingrato

Non ha ragione, ingrato,  
un core abbandonato  
da chi giurogli fè?

Anime innamorate  
se lo provaste mai  
ditelo voi per me.

Perfido! Tu lo sai  
se in premio un tradimento  
io merital da te

e qual sarà tormento,  
anime innamorate,  
se questo mio non è?

*Hat nicht Recht (= zu klagen),  
du Undankbarer, ein Herz,  
das verlassen wurde von dem,  
der ihm Treue geschworen hat?*

*Ihr, verliebte Seelen,  
wenn ihr das je empfunden habt,  
dann sagt ihr es an meiner Stelle.*

*Du Grausamer! Du weißt es,  
ob ich einen Betrug als Belohnung  
von dir verdient habe*

*und was eine Qual es sein soll,  
ihr, verliebte Seelen,  
wenn diese meine es nicht ist.*

Dido (Königin von Karthago, mythologische Figur) glaubt sich von Aeneas betrogen und verlassen. Im Gefühl innerer Zerrissenheit schwankt sie zwischen unbändiger Wut und tiefer Trauer.

Aspasia, junge griechische Prinzessin, ist Königs Mitridates VI. (63 v. Chr.) anverlobt. Ihr Herz gehört dessen Sohn Sifare, der sich politisch mit seinem Bruder Farnace entzweit hat und gerade in den Krieg zieht. Nun macht auch noch Farnace ihr Avancen.



W. A. Mozart

# Al destin che la minaccia

Al destin, che la minaccia,  
togli, o Dio! quest'alma oppressa,  
prima rendimi a me stessa  
e poi sdegnati con me.

Come vuoi d'un rischio in faccia,  
ch'io risponda a'detti tuoi?  
Ah conoscermi tu puoi  
e'l mio cor ben sai qual è.

*Von dem Schicksal, das mich bedroht,  
nimm, oh Gott, meine bedrückte Seele.  
(= Lass mich lieber seelenlos  
mein Schicksal antreten.)  
Gib mich mir selbst zurück,  
danach dann kannst du mich verachten.*

*Wie willst du, dass ich angesichts  
dieses Risikos,  
auf deine Fragen antworte?  
Ach, du kennst mich  
und du weißt schon, wie mein Herz ist.*

Lucinda, junge Adelsdame (fiktive Figur), wird von ihrem Verlobten verlassen, weil dieser gegen die Verbindung zwischen ihrem Bruder und dessen Magd ist. Sie schwört Rache.

N. Piccinni

# Furia di donna irata



Furia di donna irata  
in mio soccorso invoco.  
Ah, che mi accresce il foco  
un disperato amor.

*Du Furie einer wütenden Frau,  
dich rufe ich in meiner Not zur Hilfe.  
Denn, ach, eine verzweifelte Liebe  
schürt Feuer in mir.*

## Charlotte Schäfer Sopran

„Stilsicher und virtuos, klar und dynamisch!“ (WAZ), so begeistert die junge Koloratursopranistin Publikum und Presse mit ihrer leuchtenden Stimme, seit sie 2012 mit Mozarts Aspasia-Arien (Mitridate, re di Ponto) debütierte. Während ihres Studiums an der Folkwang Universität der Künste Essen (Diplom 2011) besuchte sie einen Meisterkurs mit Countertenor Martin Wölfel, der sie fortan viele Jahre als ihr entscheidendster Lehrer begleitete und prägte. Überaus wertvolle Impulse erhielt sie daneben v. a. von Marlis Petersen. Zu Hause im Konzertfach interpretiert Schäfer international vornehmlich Oratorien und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, begeistert sich indes seit jeher auch für musikalische Raritäten und Neue Musik. Auf ihrem Debut-Album *Sol nascente* verewigt sie in Vergessenheit geratene italienische Bravourarien, die nun erstmals eingespielt sind.

## Michael Preiser Dirigent

Michael Preiser wurde an den Musikhochschulen in Detmold, Berlin (Hanns Eisler) und Essen (Folkwang) sowie auf zahlreichen Meisterkursen als Pianist und Dirigent ausgebildet. Zu seinen wichtigsten Lehrern zählen Prof. Arnulf von Arnim, Prof. David de Villiers, Vitaly Margulis, Peter Feuchtwanger und v. a. Igor Shukov. Preiser ist gleichermaßen als Pianist wie als Dirigent aktiv, sein Repertoire umfasst dabei Klassiker und Raritäten der Klaviermusik, Kammermusik und Lieder ebenso wie Orchestermusik und Oratorien. Am Theater Krefeld und Mönchengladbach zeichnet er seit 2010 für diverse Musiktheaterproduktionen musikalisch verantwortlich. Im Zuge einer intensiven Beschäftigung mit der Musik der Frühklassik hat Preiser mehrere auf der vorliegenden CD eingespielte Arien aus alten Handschriften neu ediert.

## Christine Lauter Dramaturgie

Nach ihrem Magisterstudium der Musikwissenschaft, Theologie, Romanistik und Kunstgeschichte war Christine Lauter in der Dramaturgie des Theaters Krefeld und Mönchengladbach engagiert. Als Mitarbeiterin des Education-Teams der Stiftung Klavier-Festival Ruhr bekam sie u. a. den renommierten Preis „YEAH! Award 2013“ (Young EARopean Award) verliehen. Die Stipendiatin des Aldeburgh Festivals ist Künstlerische Leiterin des Musikvermittlungsprogramms des Beethoven Orchester Bonn unter GMD Stefan Blunier, ferner arbeitet sie als freie Journalistin, Dramaturgin und Kabarett pianistin. Ihre wissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte sind epochenübergreifende Aspekte in Zeiten musikalischer Umbrüche sowie das zeitgenössische Musiktheater, die sie in einem Promotionsvorhaben vertieft.

## Neue Düsseldorfer Hofmusik

Stilsicher, souverän und musikalisch quicklebendig in der Alten-Musik-Szene – mit diesen Etiketten hat die Fachwelt das Ensemble Neue Düsseldorfer Hofmusik belegt. Der Wirkungskreis der „Hofmusik“ reicht weit über Düsseldorf hinaus, bestreitet das Ensemble doch nicht nur seine eigene erfolgreiche Konzertreihe „Raum & Klang“ auf Schloss Benrath in Düsseldorf, sondern gastierte bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, bei den Tagen Alter Musik in Herne, dem Festival „Oude Muziek“ in Utrecht, den Händelfestspielen in Göttingen, den Brühler Schlossfestspielen, in den Philharmonien von Essen und Köln sowie im europäischen Ausland und wird regelmäßig von Rundfunkanstalten wie dem WDR, der Deutschen Welle und dem Deutschlandfunk für Produktionen verpflichtet.

Einen Schwerpunkt in ihrer künstlerischen Arbeit setzt die Neue Düsseldorfer Hofmusik durch die intensive Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf, wo das Originalklangensemble seit 2001 das barocke Opernrepertoire interpretiert. Dem vielbeachteten Monteverdi-Zyklus 2009 folgte ein Rameau-Zyklus, der das Orchester mit den Dirigenten Konrad Junghänel und dem GMD der Deutschen Oper am Rhein Axel Kober zusammenführte. Mit „Xerxes“ (Händel) geht die Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper am Rhein 2015 in das 13. Jahr. Neben vielen Konzerten in und um Düsseldorf bilden Musiker der Neuen Düsseldorfer Hofmusik um die Konzertmeisterin Mary Utiger auch in diesem Jahr einen wichtigen Teil des Dresdner Festspielorchesters bei den Dresdner Musikfestspielen. 2015 feiert die Neue Düsseldorfer Hofmusik ihr 20jähriges Bestehen mit einer Reihe von Konzerten, Veröffentlichungen und der 6. Internationalen Sommerakademie auf Schloss Benrath.

Violine I	Mary Utiger (Konzertmeisterin)  Pauline Nobes Marika Apro-Klos Ina Grajetzki Helmut Hausberg
Violine II	Bettina von Dombois Anke Vogelsänger Olga Piskorz Christof Börner
Viola	Gabrielle Kancachian Lea Strecker Bettina Ecken
Cello	Nicholas Selo Helga Löhner
Kontrabass	Michael Neuhaus
Oboe	Hans-Peter Westermann Annette Spehr
Fagott	Katharina Brahe Dörte Viandt
Horn	Oliver Kersken Stefan Oetter
Trompete	Patrick Dreyer Norbert Vohn
Hammerflügel	Harald Hoeren

## Impressum

### Ton

#### AUFNAHME

recording director	Thorsten Kuhn
recording engineer	Lilia Dornhof Robert Keilbar

#### SCHNITT

editing	Manfred Dahlhaus
---------	------------------

#### MISCHUNG/MASTERING

balance engineer	Manfred Dahlhaus
balance engineer surround	Hans-Ulrich Holst

Aufgenommen 15.07.2014 bis 19.07.2014  
im Robert-Schumann-Saal des  
Museum Kunstpalast,  
Düsseldorf

### Wort

Übersetzung der Arientexte	Bruno Balmelli Charlotte Schäfer
----------------------------	-------------------------------------

### Bild

Fotografie	Tobias Becker
Make-Up Artist, Stylist	Franca Schnell
Ausstattung	Charlotte Schäfer
Booklet-Gestaltung/Design	Tobias Becker

## Danke

### Ich danke:

meinem Mann und unserer ganzen Familie  
meinen Lehrern  
meinen Freunden und Vertrauten  
meinem gesamten Team, ganz besonders:

Bruno Balmelli, Tobias Becker,  
Manfred „Chuck“ Dahlhaus, Peter Gerlach,  
Oliver Kersken, Christine Lauter,  
Marlis Petersen, Michael Preiser,  
Franca Schnell, Mary Utiger, Martin Wölfel

### Außerdem:

Wolfgang Endrös, Simone D. Kaster,  
=^Linus^=, Maria Martin, Frank Eerenstein,  
der Musik&Kunstschule Velbert und  
meinen Schülern, confido vocale&camerata  
und allen anderen,  
die an mich geglaubt und  
mich unterstützt haben!

### Zuletzt:

meinen Schutzengeln  
und Mozart,  
wegen und für dessen Musik ich  
von Kind an Musikerin werden wollte.

Charlotte Schäfer

## Charlotte Schäfer soprano

*"Stylistically confident and impeccable... crisp, clear and energetic" is how the Westdeutsche Allgemeine Zeitung described Charlotte Schäfer's voice. The coloratura soprano has enchanted audiences and critics ever since her debut performance in 2012, singing Aspasia's arias from Mozart's Mitridate, re di Ponto. During her studies at the Folkwang University of Arts in Essen, Schäfer participated in a master class with countertenor Martin Wölfel, who for many years became her most important mentor and teacher. She also received valuable artistic impulses from a number of artists, in particular Marlis Petersen. On the international concert stage, Schäfer chiefly performs oratorios and the repertoire of the 17th and 18th centuries, but also rarities and contemporary music. Sol nascente is not only her debut album but also a compilation of mostly forgotten Italian bravura arias, which are being recorded here for the first time.*

## Michael Preiser conductor

*Michael Preiser received his musical education at music conservatories in Detmold, Berlin (Hanns Eisler) and Essen and participated in numerous piano and conducting master classes. Among his important teachers were Amulf von Arnim, David de Villiers, Vitaly Margulis, Peter Feuchtwanger and particularly Igor Shukov. Preiser is active both as a pianist and as a conductor. His repertoire includes favourites and rarities of the piano literature, chamber music and Lieder, orchestral music and oratorios. Since 2010, Preiser has served as the musical director for a number of productions at the Theatre in Krefeld and Mönchengladbach. As part of his comprehensive research into the music of the early Classical period, Preiser has newly edited from manuscript sources several of the arias recorded on this album.*

## Christine Lauter dramatization

*Following her graduate studies in musicology, theology, Romance studies and art history, Christine Lauter joined the Theatre in Krefeld and Mönchengladbach as a dramaturg. Lauter has been a grantee of the Aldeburgh Festival. As a member of the education team of the Ruhr Piano Festival she received the "YEAH! Award (Young EARopean Award) 2013". She works as a freelance journalist, dramaturg and cabaret pianist and is the art director of the educational programme of the Beethoven Orchester Bonn under general music director Stefan Blunier. Her doctoral research focuses on trans-epochal aspects in music during times of change and on contemporary opera.*

## Neue Düsseldorfer Hofmusik

*"Stylistically confident, skilful and full of vitality" is how the Neue Düsseldorfer Hofmusik ensemble has been described by critics. Hofmusik's activities extend far beyond their home base of Düsseldorf, from a successful concert series entitled "Raum & Klang" at Benrath Palace to guest appearances at the Innsbruck Festival of Ancient Music, the Festival of Ancient Music in Herne, Festival Oude Muziek in Utrecht, the Handel Festival in Göttingen, Brühler Schlossfestspiele, to concerts at the Philharmonie Essen and Philharmonie Köln and in venues across Europe. The ensemble is frequently involved in radio productions for Westdeutscher Rundfunk, Deutsche Welle and Deutschlandfunk. Since 2001, the Neue Düsseldorfer Hofmusik has established a close collaboration with the German Opera on the Rhine, performing the opera repertoire of the Baroque period, including a highly acclaimed Monteverdi cycle in 2009 and, more recently, a Rameau cycle directed by Konrad Junghänel and by the opera's principal conductor, Axel Kober. The production of Handel's Xerxes marks the thirteenth year of collaboration with the Deutsche Oper am Rhein. In addition to their busy concert schedule in Düsseldorf and the surrounding area, the musicians of the Hofmusik ensemble under concert master Mary Utiger also form part of the Dresden Music Festival Orchestra. In 2015, the Neue Düsseldorfer Hofmusik marked their twentieth anniversary with a series of concerts, recordings and with the organization of the Sixth International Summer Academy at Benrath Palace.*

*Translation: Hannes Rox*

