



MEZZO
Mozart
MARINA VIOTTI

GLI ANGELI GENÈVE
STEPHAN MACLEOD





Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Così fan tutte K. 588

- | | |
|--|------|
| 1. Recitativo "Ah, scostati" (Dorabella) | 1'06 |
| 2. Aria "Smanie implacabili" | 1'48 |

Ch'io mi scordi di te K. 505

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 3. Recitativo "Ch'io mi scordi di te" | 2'11 |
| 4. Rondo "Non temer, amato bene" | 7'58 |

Le nozze di Figaro K. 492

- | | |
|---|------|
| 5. Recitativo "Giunse alfin il momento" (Susanna) | 1'13 |
| 6. Aria "Deh vieni, non tardar" | 3'13 |
| 7. Mitridate, rè di Ponto K. 87: Aria "Venga pur, minacci e frema" (Farnace) | 6'37 |

Ascanio in Alba K. 111

- | | |
|---|------|
| 8. Recitativo "Perchè tacer degg'io?" (Ascanio) | 5' |
| 9. Aria "Cara, lontano ancora" | 4'30 |

Exsultate, jubilate K. 165	
10. I. Allegro: Exsultate, jubilate	4'26
11. II. Recitativo secco: Fulget amica dies	0'48
12. III. Andante: Tu virginum corona	5'41
13. IV. Allegro: Alleluja	2'38
14. Le nozze di Figaro K. 492: Arietta "Voi che sapete" (Cherubino)	2'54
15. La finta giardiniera K. 196: Aria "Va' pure ad altri in braccio" (Ramiro)	3'25
16. La clemenza di Tito K. 621: Aria "Parto, ma tu ben mio" (Sesto)	6'06
17. Mass in C minor K. 427: Laudamus te	4'33





Marina Viotti mezzo-soprano

Gli Angeli Genève

Stephan MacLeod conductor

Sebastian Wienand pianoforte

Eva Saladin violin 1

Adrien Carré

Yoko Kawakubo

Angelina Holzhofer

Véronique Bouilloux

Kee Soon Bosseaux

Ivan Iliev violin 2

Stéphanie Erös

Xavier Sichel

Murielle Pfister

Janská Zora

Sonoko Asabuki viola

Martine Schnorhk

Pierre Vallet

Bettina Rüchti

Roel Dieltiens cello

Pablo Garrido

Nicolas Paoli

Michaël Chanu double-bass

Cléna Stein

Massimo Pinca

Géraldine Clément flute

Sara Boesch

Emmanuel Laporte oboe

Claire Thomas

Vincenzo Casale clarinet

Philippe Castejon

Philippe Miqueu bassoon

Tomasz Wesołowski

Antoine Dreyfuss horn 1-2

Thomas Müller

Mario Ortega horn 3-4 (K. 195 [15])

Andres Sanchez Trejos

Francis Jacob organ (K. 165 [17])



About this recording

An interview with the artists by Philippe Albèra

Philippe Albèra: What was the idea behind this programme?

Marina Viotti: I really wanted to work with Gli Angeli Genève and Stephan again: it was with them that I first sang Mozart in public. Then Stephan suggested we do a Mozart recital together.

I didn't want it to be just an ordinary "Mozart recording": I wanted it to say something, to have some sort of meaning. In our discussions with Stephan, we talked about the fact that in his operas Mozart hardly ever uses the term "mezzo-soprano". Fiordiligi and Dorabella, for example, are both "sopranos". Many rich roles in his works, written for a castrato or a soprano 2, are perfectly accessible to a voice like mine. The same singer, therefore, could portray different characters in the same opera: Despina or Dorabella in *Così fan tutte*, for instance; Cherubino or Susanna in *Le nozze di Figaro*; Zerlina or Donna Elvira in *Don Giovanni*.

Our programme, including excerpts from oratorios and operas, not forgetting a concert aria, aims to explain the emergence of the mezzo-soprano today. It also gives me an opportunity to show what my voice can do. I uphold my status as a mezzo-soprano: my voice is not just "between two voices", it covers a wide tessitura, it is versatile, it can be coloratura or lyric, and it offers a broad palette of colours. That's what I'm interested in as a singer.

Stephan MacLeod: What Marina is saying here is in line with my own concerns as a singing teacher. I often find myself having to contend with all the things that are distressing, reductive, and counter-productive, for many young singers, in the *Fach*¹ system as it is understood today. Too many, at the age of eighteen or twenty-five, think – and are encouraged to think – that they have to decide as soon as possible which "pigeonhole" they fit into, as if it were a question of identity; but I think, on the contrary, that voices

¹ The German *Fach* system is a method of classifying singers (primarily opera singers) according to the range, weight (lightness or heaviness) and colour (or timbre) of their voices.

should be allowed to develop freely, taking into account many criteria that have nothing to do with the reality of the voice at a given moment, which is simply a stage in its development, but have to do with physique, personality, imagination, progression, and simply the vocal aspirations of each individual. And that is not necessarily obvious when a voice is still developing!

In Mozart's time, the *Fach* system didn't exist: there were sopranos or castratos with a broad vocal range, but the notion of *mezzo-soprano* was extremely rare. For Mozart, the voice was determined more by its colour, as a reflection of a personality, an emotion, than by its tessitura, which he didn't need to define using a whole bunch of terms that were ultimately reductive, and in any case dated from the end of the nineteenth century!

At the time when, with Marina and Gli Angeli Genève, we gave the concert aria *Ch'io mi scordi di te* together for the first time, I realised that it had been written for Nancy Storace, who was also the original Susanna in *Le nozze di Figaro*, in other words, to us today, the quintessential soubrette. Nowadays, that role tends to be given to a light soprano, but Mozart, in *Ch'io mi scordi di te* – therefore for the same voice – brings out a particularly rich low-medium register which is definitely not that of a light voice. So there has

been a shift, a transformation, possibly not for the better, in our understanding of the voice types used by Mozart, and I believe that it is essential to advise young women to keep an open mind about the nature and evolution of their voices, and not to try and decide straight away to “be” a lyric soprano, a light soprano, a mezzo-soprano... You can see from the voices of the finest mezzos of recent decades that, after twenty years, some of them have gone up, while others have gone down in pitch.

I really wanted to be able to explain all this through Marina. For my students, for young singers, both men and women, to encourage them to always keep an open mind.

MV: I also teach, and the first question I'm asked is always: “Which repertoire should I sing?” Obviously, a singer who can reach G above high C and hasn't much bass should, at least initially, go for a coloratura or light soprano repertoire, but even so there are voices that are still indeterminate, as in my own case: I had low notes but not much in the high register; but I also had a timbre, a personality, a physique (which is important). Then my voice went higher and people said to me: “Ah, but you're a soprano!” But I didn't really want to be a soprano, I didn't feel comfortable with that range or with those

characters. And you need to have a choice, you need to be able ask yourself where you feel most at ease, in which type of character, in which type of vocal colour. For me, the fact that I can say to myself that one day I'm a man, another day a *femme fatale*, or a villainess, a Rossinian ingenue, a woman who disguises herself as a man to save her lover, that interests me much more in acting terms, but also as a singer, than having a voice that would oblige me to play predominantly women who are the victims of fate or of men, or who have consumption and die, and so on. That doesn't really suit my personality. I'm delighted to be a mezzo, despite the disadvantages – such as when in auditions they don't know how to classify me. Because I can just as easily sing Alcina, Ruggiero or Bradamante; that depends on the role they want me to play on stage, and it also depends on the other singers at the audition.

I also hope this recording will show that it's possible to sing several roles *a priori* intended for different voices, as Elsa Dreisig did recently, when she sang in the same recital Cherubino, Susanna and the Countess. Being a mezzo means perhaps being in the right place at different moments in one's development. Personally, I don't know where I'll be in ten years' time!

This recording also illustrates the variety, the field of possibilities that exist in Mozart, the

different types of character found in his operas: men and women who are angry or downhearted, women who are ingenuous or strong. And then, in *Exsultate jubilate* and *Laudamus te*, we find, together with the religious dimension, a fiery element. In short, these pieces convey a whole host of different emotions.

PA: How did you go about choosing the pieces?

SML: I made an initial selection and I put it to Marina, who eliminated some things and added others. To hear Marina sing *Exsultate jubilate* was a personal dream. The piece is a real challenge for a singer, and too few mezzos have the courage to tackle it. I was convinced that Marina would be brilliant.

PA: What is so difficult about that piece?

SML: Well, first of all, the speed of some of the vocalisations. But paradoxically, there are many passages in the cantata that are easier for Marina than for the light sopranos who usually sing the piece, because it requires great vocal density in the middle register. Young singers often come to me in class with the first part of *Exsultate*, unaware of the very low notes required by the

score. When you realise that Mozart wrote it for a castrato voice, you get a better idea of how difficult it is to have both agility and speed in the upper register and a rich tone in the middle register. Marina's voice is so full and versatile that she's ideal for this.

MV: For me it was a discovery; I had never imagined that I could sing it. In fact, I wouldn't have managed it if I hadn't realised, thanks to Dorabella, for example, that in order to sing Mozart well, you have to make your voice lighter in certain passages. Both Dorabella and Fiordiligi in *Così fan tutte* require a very long tessitura, involving the difficulties of moving from one register to the other. And if you sing at the top of your lungs right from the start, you won't make it to the end of the opera. In that respect, making this recording was a challenge, because it involved going through many different registers in a very short space of time.

SML: The idea of needing to lighten one's voice in order to get through an opera is just as valid for the male voices in Mozart. The problem is that an aria requires intensity, and performing an entire role takes great stamina, so all of that has to be very carefully controlled.

PA: What did you take into account in deciding on the order of the pieces?

MV: It was difficult to decide with which piece to begin the programme. One possibility – Stephan's choice – was to begin with the concert aria, *Ch'io mi scordi di te*, which immediately puts Mozart on stage, since he originally took the piano part. But I felt it didn't have sufficient impact, and, since it isn't a very dramatic piece, that it didn't have enough diversity to be the first piece on a recording that is meant to be all about contrasts. It occurred to me that Dorabella's aria would make a better opening piece, possibly because I've often noticed, during auditions, when the jury is getting a bit tired, that it has a very powerful effect: it makes you sit up and listen – it's like opening a door and finding yourself all of a sudden in the middle of an opera. It was also the first Mozart role I ever sang...

SML: After that, the sequence of the pieces is based on contrasts, tonal and expressive relationships. It's difficult to tell a story with a programme such as this because the selection is very disparate, but, in any case, I don't like telling stories with material that isn't intended for that purpose. And since we included arias both

from Mozart's early operas and from his later works, we had to arrange them in such a way as to avoid having a linear or historicising approach.

MV: It's a bit like putting together a recital: there has to be a progression in the intensity of the emotions conveyed. And finally, we made sure there was a balance between the various pieces, operatic aria, concert aria, sacred aria.

PA: Is there a difference in the way operatic arias and sacred arias are written?

MV: Yes, but it's not as great a difference as one might imagine. There are moments in *Exsultate jubilate* that remind me of Fiordiligi, and also in *Laudamus te*, especially in the coloratura passages, which can also be found in Sesto's aria. On the other hand, we find in the second movement of *Exsultate* a type of religious expression that differs from that of opera.

SML: The vocality is in fact different; it has to be. It has to do with the texts. You can't sing correctly unless you know and understand what you're singing about. When you're not in a drama, a plot, a moment of psychological explanation, but in prayer, devotion, praise, you sing differently, and Mozart's composition is also

slightly different. There are vocal features that run through all his styles, but the destination of an aria will make the difference.

MV: At the same time, the recitative in *Exsultate jubilate* is very theatrical. In Mozart, all the coloratura passages are a sign of emotion, and in *Laudamus te*, although it's a religious, spiritual emotion, it's also a celebration, an exaltation of faith, of joy, which we encounter again, in a different context, with Sesto. But as Stephan says, the text determines the interpretation and how the piece is sung.

PA: Where is the limit, in expressive terms, between something that is emphatic, dramatic, and the purity that is always present in Mozart's writing?

MV: Not everything I put into singing an aria in concert – my presence, how I relate to the text, the vocal colours – comes across in the same way on a recording. Because everything is smoother. When you play it back, you're sometimes disappointed, frustrated even, because it's as if all the expression you put into it has somehow been compressed, compacted. With Mozart it's even more difficult, because of the simplicity of the emotion, the expression of

feelings that is so direct, but is never affected. You have to exaggerate a bit if you want it to come across on a recording, and it's not easy to strike a balance. Personally, I don't think it's enough for everything to be beautifully sung: I'd like people to be able to feel strong emotions. In an aria such as Ramiro's *Va' pure ad altri in braccio*, I'd like to be able to put three hundred per cent emotion into every word, but that's difficult in the context of a recording, even though we did no more than three takes per aria. How do you convey such rage, such fury, without exhausting yourself vocally by having to repeat the aria several times? The situation is very different from that of a concert, where you can go out there and give it all you've got!

But then again, what's there in the score is enough, there's no need to overdo it. When I first sang Dorabella, I took the theatrical effects too far, especially in the recitatives, and Daniel Barenboim was quick to put me back on the right track by telling me that Mozart had written down everything that was needed, and any more was unnecessary. And indeed, in the end I found all the expressiveness of these arias in the score itself. It's a question of refining, of being more precise about intentions. With Susanna's aria, for instance, I had in my mind a very slow version, which I thought was very beautiful; however,

Stephan felt that it needed to be faster. And it turns out in fact that Susanna is not slowly languishing! That realisation enabled me to keep to a more appropriate tempo, and to express the touching simplicity of her aria.

SML: Yes, it's all there in the score, and it's a matter of understanding how the expression is brought about and how it leads to this or that emotion.

PA: Are there different vocal techniques for different repertoires: say, when you go from Mozart to Bizet's *Carmen*?

MV: It's not so much a question of technique as of style, to my mind. My technique is *bel canto*, with the placement of the voice in the mask; and I also come from the German school, where everything is further back. I've synthesised those two techniques in order to keep the body and warmth of the voice, while at the same time having a slightly Italian brightness and timbre, which are necessary for Mozart. This Italian technique, which is more about brightness and projection, helps me to sing Mozart in the right way; the same goes for Rossini or Baroque music. And it's basically the same when it comes to singing the role of *Carmen*; but in that case

there's a physicality, a style, a language too, that, with Bizet, allow me to have more leeway and sing with my full voice, which I can't do with Mozart. With the exception of Sesto, I have to be lighter in order to be flexible and precise, and to capture the simplicity. So, for me, it's a question of style, connected with the language and the period, more than of technique. I'd even go so far as to say that Mozart acts as a sort of scanner for the voice; it's Mozart who tells me whether or not I'm using a good technique. That's the basis for everything, even for singing Wagner or Richard Strauss. Once you have that technical foundation, you can build on it, and adapt to different repertoires. That's why as singers we are sometimes afraid to tackle Mozart: he exposes our technique!

PA: Is Mozart vocally compatible with Wagner?

MV: Yes, of course. It's also a question of taste and fashion. I have the impression that everything is played very loudly these days, and that there's a demand for very loud voices. If you listen to old recordings of Wagner, you realise that it could be sung almost like a *lied*. There's something almost speechlike about it, very close to the text. I truly believe that the

important thing is to have a sufficiently sound technique, and then find the colours that are specific to each style.

SML: It also depends on where the performance is being given. At Bayreuth, it's possible to perform *Das Rheingold* with Mozartian singers, because the pit, designed to make the orchestra invisible to the audience, corrects the balance of volume between singers and orchestra; but at the Opéra Bastille or the Metropolitan Opera, with an open orchestra pit, everything has to be sung louder.



Avec les interprètes, à propos de cet enregistrement

Propos recueillis par Philippe Albèra

Philippe Albèra : Quelle a été l'idée d'un tel disque, d'un tel programme ?

Marina Viotti : Je tenais à retravailler avec Gli Angeli Genève et Stephan, car c'est avec eux que j'ai chanté pour la première fois des œuvres de Mozart en public. Et puis il y a eu cette proposition de Stephan de faire un récital Mozart ensemble.

Je ne voulais pas juste faire un « disque Mozart », j'avais besoin que ça raconte quelque chose, que nous y mettions du sens. Dans nos discussions avec Stephan, nous évoquions le fait que dans ses opéras, Mozart, n'utilise pratiquement jamais le terme « mezzo-soprano », et que Fiordiligi et Dorabella, par exemple, sont toutes deux des « sopranos ». Dans sa musique, il y a pour une voix comme la mienne une riche palette de rôles et de personnalités vocales accessibles, écrits pour des castrats ou pour des sopranos 2.

Dans un opéra, une même chanteuse pourrait ainsi incarner différents personnages. Dans *Così fan tutte*, on peut être Despina ou

Dorabella, dans les *Noces de Figaro*, Chérubin ou Suzanne, dans *Don Giovanni*, Zerlina ou Donna Elvira, par exemple.

Notre programme prend plusieurs directions différentes, parfois éloignées, de l'oratorio à l'opéra en passant par l'air de concert, et permet en somme d'expliquer ce qui fait l'émergence de la mezzo-soprano aujourd'hui. C'est aussi l'occasion pour moi de montrer ma propre versatilité, que je revendique : ne pas être seulement « entre deux voix », mais avoir une voix qui couvre une large tessiture, du grave à l'aigu, qui est flexible, une voix qui peut être colorature ou lyrique et qui offre une large palette. C'est tout cela qui m'intéresse en tant que chanteuse.

Stephan MacLeod : Ce que dit ici Marina rejoint des préoccupations que j'ai en tant que professeur de chant. Je dois en effet souvent lutter contre tout ce qu'il y a de réducteur, d'angoissant et de contre-productif pour bien des jeunes chanteuses dans la question du Fach¹ tel qu'on l'entend aujourd'hui. Trop d'entre elles, à 18

1 Système de classification des chanteurs selon l'étendue (tessiture), le « poids » et le timbre de leurs voix.

ou à 25 ans, pensent, et elles sont encouragées en ce sens, qu'elles doivent absolument déterminer au plus vite dans quelle case elles se trouvent, comme si cela devait être une question d'identité ; or je pense au contraire que les voix doivent pouvoir se développer librement en fonction de multiples critères qui échappent aux vérités du moment, ou sont une étape dans leur construction, et qui ont trait au corps, à la personnalité, à l'évolution, à l'imagination et simplement aux aspirations vocales de chacune. Pas nécessairement à ce que révèle une voix en formation. À l'époque de Mozart, les Fach n'existaient pas : on avait des sopranos ou des castrats, dont l'ambitus était large, mais la notion de mezzo-soprano était rarissime. La voix chez lui est plus déterminante par sa couleur, en tant que reflet d'une personnalité, d'une émotion, plutôt que par sa tessiture, qu'il n'a pas besoin de préciser par un attirail de termes finalement réducteurs et qui datent de la fin du XIX^e siècle. À l'époque où avec Marina et Gli Angeli Genève nous avons donné ensemble *Ch'io mi scordi di te* pour la première fois, j'avais pris conscience que cet air avait été écrit pour Nancy Storace, qui était aussi la première Susanna des *Noces*, c'est-à-dire la quintessence de la soubrette dans notre esprit moderne... Aujourd'hui on a tendance à confier ce rôle à un soprano léger,

alors que Mozart met en valeur dans *Ch'io mi scordi di te* et donc pour cette même voix un médium-grave particulièrement riche, qui n'est en tout cas pas celui d'une voix légère. Il y a donc eu un glissement, une transformation de la compréhension des types de voix mozartiennes, peut-être pas toujours très heureuse, et il me semble essentiel de conseiller aux jeunes chanteuses de rester ouvertes à la nature et à l'évolution de leurs propres voix, de ne pas chercher tout de suite à décider d'"être" soprano lyrique, soprano léger ou mezzo-soprano... On voit avec les voix des meilleures mezzos des dernières décennies que certaines sont montées après 20 ans de carrière alors que d'autres sont descendues.

J'avais très envie de pouvoir raconter cela grâce à Marina. Pour mes étudiants, pour les jeunes chanteuses ; pour qu'ils et elles gardent toujours l'esprit ouvert.

MV : J'enseigne aussi et c'est toujours la première question que l'on me pose : « quel répertoire dois-je chanter ? ». Évidemment, une chanteuse qui a des contre-*sol* aigus et peu de graves doit s'orienter, du moins dans un premier temps, vers un répertoire colorature ou léger, mais il y a des voix qui sont encore indéterminées, comme dans mon cas : j'avais des graves mais peu d'aigus ;

mais j'avais aussi un timbre, une personnalité, un physique (et c'est important le physique...). Et puis ma voix est montée et on m'a dit : « Ah, mais tu es soprano ! ». Or, je ne voulais pas vraiment être soprano, je n'étais pas à l'aise avec cette tessiture ou ces personnages. Et on doit avoir le choix, se demander où l'on se sent le mieux, dans quel type de personnage, dans quel type de couleur vocale. Pour moi, le fait de pouvoir me dire qu'un jour je suis un homme, un autre une femme fatale, ou une méchante, une rossinienne ingénue, une femme qui se déguise en homme pour sauver son amoureux, cela m'intéresse beaucoup plus au niveau du jeu, mais aussi à un niveau vocal, que d'avoir une voix qui me forcerait à incarner avant tout des femmes victimes des hommes ou du destin, des femmes malades et qui meurent, etc. C'est moins ma personnalité ! Je suis donc ravie d'être mezzo, avec tout ce que cela comporte comme désavantages, comme ces auditions récurrentes où l'on ne sait pas dans quel tiroir me caser. Car je peux aussi bien chanter Alcina, Ruggiero que Bradamante, cela dépend de ce que l'on veut me faire jouer sur scène et cela dépend aussi des autres chanteurs et chanteuses d'une distribution.

Ce disque peut aussi montrer, du moins je l'espère, que l'on peut chanter plusieurs rôles *a priori* pensés pour des voix différentes,

comme l'a fait dernièrement Elsa Dreisig, qui chante Chérubin, Suzanne et la Comtesse dans un même récital. Être mezzo, c'est peut-être se trouver au bon endroit aux différents moments de son évolution ; moi-même, je ne sais pas où je serai dans dix ans ! En l'occurrence, ce disque témoigne de la versatilité et du champ des possibles chez Mozart, des différents personnages dans ses opéras : des hommes et des femmes énervés ou mélancoliques, des femmes ingénues ou fortes, en passant par le côté très explosif de l'*Exsultate jubilate* ou du *Laudamus te*, avec leur dimension religieuse. Bref, une grande quantité d'émotions différentes.

PA : Comment s'est effectué le choix des airs ?

SML : J'ai fait un premier tri qui a débouché sur une proposition que Marina a reprise en éliminant certaines choses et en y ajoutant d'autres. L'*Exsultate jubilate* par Marina, c'était un fantasme de ma part, parce que c'est un véritable défi pour une chanteuse : trop peu de mezzos s'y risquent, or j'étais persuadé que Marina allait y être éblouissante.

PA : Qu'est-ce qui est particulièrement difficile dans cette œuvre ?

SML : Au premier abord, la vitesse de certaines vocalises. Mais paradoxalement, il y a beaucoup de passages dans la cantate qui sont plus faciles pour Marina que pour les sopranos légers qui la chantent en général, car l'œuvre demande une grande densité vocale dans le médium. De jeunes chanteuses m'amènent souvent en cours le premier air de l'*Exsultate*, sans avoir conscience des graves que requiert la partition. Lorsqu'on comprend que Mozart l'a écrit pour un castrat, on perçoit mieux la difficulté d'avoir à la fois l'agilité et la vitesse dans l'aigu, et la richesse de timbre dans le médium. Marina a une voix tellement flexible et riche qu'elle est idéale pour cela.

MV : Pour moi ce fut une découverte, parce que je n'avais jamais pensé pouvoir le chanter. Je n'y serais d'ailleurs pas parvenue si je n'avais compris, grâce à Dorabella par exemple, qu'il est essentiel d'alléger sa voix dans certains passages pour bien chanter Mozart. Dorabella comme Fiordiligi dans *Così* exigent chacune une tessiture longue, avec les difficultés du passage d'un registre à l'autre. Et si l'on chante à pleins poumons dès le début de l'opéra, on ne tient pas jusqu'au bout. En ce sens, l'enregistrement du

disque a représenté un défi, car il fallait passer par beaucoup de registres différents dans un laps de temps très court.

SML : Cette idée de la nécessité d'alléger sa voix pour traverser un opéra est tout aussi valable pour les voix d'hommes chez Mozart. C'est tout le problème de l'intensité que l'on met dans un air et de la résistance qu'il faut avoir pour traverser tout un rôle : il y a une gestion nécessaire.

PA : Sur quels critères avez-vous pensé la succession des airs ?

MV : C'était difficile de décider quel air mettre au début du programme. Une possibilité (et le choix de Stephan) était de commencer avec l'air de concert, *Ch'io mi scordi di te*, qui montre beaucoup de choses et qui met Mozart en scène, puisque la partie de piano, c'était la sienne. Mais j'avais peur que ce ne soit pas assez frappant, qu'il n'y ait pas assez de relief dans cet air peu dramatique pour un disque qui veut justement parler de contrastes. Je me suis dit que l'air de Dorabella ferait un meilleur début, peut-être parce que j'ai souvent constaté lors d'auditions, quand le jury est déjà fatigué, qu'il avait beaucoup d'impact, qu'il faisait de l'effet : on est obligé d'y être attentif, comme si on ouvrait une porte et

que l'on se retrouvait projeté au cœur d'une représentation d'opéra. C'est aussi le premier rôle mozartien que j'ai chanté...

SML : Les enchaînements, ensuite, sont basés sur des contrastes, des rapports de tonalités et d'expressions. Il est difficile de raconter une histoire avec un tel programme car c'est un ensemble très disparate et je n'aime pas raconter des histoires avec du matériel qui n'est pas fait pour cela. Il fallait aussi mélanger les airs tirés d'opéras de jeunesse ou d'opéras de la maturité, afin de ne pas avoir une suite linéaire ou historicisante.

MV : C'est un peu comme construire un récital : il faut qu'il y ait une évolution dans l'intensité des émotions que l'on propose. Et finalement, il y a un équilibre entre les airs d'opéras, l'air de concert et les airs de musique religieuse.

PA : Y a-t-il une différence d'écriture vocale entre les airs d'opéras et ceux de la musique sacrée ?

MV : Oui mais pas autant qu'on pourrait le penser. Il y a des moments dans l'*Exsultate* qui me rappellent Fiordiligi, dans le *Laudamus te* aussi d'ailleurs, notamment dans les coloratures, que l'on trouve aussi dans l'air de Sesto. Par contre,

dans le deuxième mouvement de l'*Exsultate*, nous sommes dans un type d'expression religieuse qui se différencie de l'opéra.

SML : Les vocalités sont en fait différentes et il n'est pas possible qu'elles ne le soient pas : c'est lié aux textes ! On ne peut pas chanter correctement sans savoir ni comprendre ce que l'on chante. Lorsqu'on n'est pas dans un drame, une intrigue, un moment d'explication psychologique, mais dans la prière, la dévotion, la louange, on chante différemment, et Mozart écrit aussi un peu différemment. Il y a des traits vocaux qui traversent tous ses styles, mais la destination d'un air va créer la différence.

MV : En même temps, le récitatif dans l'*Exsultate* est très théâtral. Chez Mozart toutes les coloratures sont le signe d'une émotion, et dans le *Laudamus te*, même si c'est une émotion de type religieux, spirituel, c'est aussi l'exultation, l'exaltation de la foi, de la joie, que l'on peut retrouver, dans un autre contexte, avec Sesto. Mais comme dit Stephan, le texte impose une interprétation et une manière de chanter.

PA : Où se situe la limite au niveau de l'expression entre quelque chose d'appuyé, de pathétique et la pureté qui est toujours présente dans l'écriture mozartienne ?

MV : Tout ce que je donne dans un concert lorsque je chante un air – ma présence, mon rapport au texte, les couleurs vocales – ne passe pas de la même façon dans un disque. Car tout y est plus lissé. En se réécoutant, on est parfois déçu, voire frustré par le fait que toute l'expressivité que l'on avait donnée est comme compressée, réduite. Avec Mozart c'est encore plus difficile, à cause de la simplicité dans l'émotion, d'une expression des sentiments qui est tellement directe mais jamais affectée. Il faut un peu l'exagérer si on veut qu'elle passe au disque et c'est un équilibre difficile à trouver. Pour moi, il n'est pas suffisant que tout soit bien chanté. J'aimerais que les gens puissent ressentir des émotions fortes. Dans un air comme celui de Ramiro, j'aimerais pouvoir mettre 300% d'émotion dans chaque mot, mais c'est difficile dans le cadre d'un enregistrement, même si nous n'avons pas fait plus de trois prises pour chacun des airs. Comment faire ressentir cette rage, cette fureur, sans s'épuiser vocalement en reprenant l'air plusieurs fois ? C'est une situation très différente de celle du concert, où l'on peut tout donner.

Par ailleurs, ce qui est dans la partition suffit, il n'y a pas lieu d'en rajouter ! Lorsque je chantais Dorabella au début, j'exagérais les effets théâtraux, notamment dans les récitatifs, et j'ai été très rapidement remise sur le droit chemin par Daniel Barenboim, qui m'a dit que Mozart avait écrit tout ce qu'il fallait faire et qu'il était inutile d'en faire plus. Et de fait, j'ai fini par trouver l'expressivité de ces airs dans la seule partition. Il s'agit d'épurer, d'être plus précis sur les intentions. C'est comme avec l'air de Susanna : j'avais en tête une version très lente, que je trouvais très belle alors que Stephan le ressentait plus rapidement. Mais en réalité, Susanna n'est pas à se languir lentement ! De le comprendre m'a permis d'adhérer à un tempo plus juste, d'exprimer la simplicité si touchante de cet air.

SML : Tout est dans la partition en effet, et il s'agit de comprendre comment l'expression est amenée et comment elle conduit à tel ou tel affect.

PA : Y a-t-il des techniques vocales différentes selon les répertoires, lorsqu'on passe comme vous le faites de Mozart à la *Carmen* de Bizet par exemple ?

MV : C'est moins une question de technique

que de style à mon sens. Ma technique est belcantiste, elle est dans le masque, dans les résonateurs, le nez, les pommettes, le haut du visage, et je viens aussi de l'école allemande où tout est plus en arrière. J'ai fait une synthèse de ces deux techniques pour garder le corps, la chaleur de la voix tout en ayant une brillance et un timbre un peu italien, nécessaire pour Mozart. Cette technique italienne, qui est plus dans la brillance et la projection m'aide à chanter Mozart sainement ; c'est la même chose pour Rossini ou la musique baroque. Et c'est la même base pour chanter *Carmen* ; mais il y a là une physicalité, un style, une langue aussi, qui me permettent, chez Bizet, de prendre plus d'espace et de chanter avec toute ma voix, ce que je ne peux pas faire avec Mozart. À part Sesto, je dois alléger pour être flexible et juste, dans la simplicité. Pour moi, c'est donc plus un effort de style lié à la langue et à l'époque qu'une technique. Je dirai même que Mozart est un peu comme un scanner pour la voix, c'est lui qui me dit si je suis dans une technique saine ou non. Il est la base de tout, même pour chanter Wagner ou Strauss. Sur cette base technique, on peut construire et s'adapter aux différents répertoires. C'est pour cela que les chanteurs ont parfois peur de chanter Mozart : il met à nu notre technique.

PA : Mozart est-il compatible avec Wagner du point de vue vocal ?

MV : Oui, bien sûr. C'est aussi une question de goût et de mode. J'ai l'impression que l'on joue tout très fort aujourd'hui, que l'on cherche des voix de très grande ampleur. Si l'on écoute des enregistrements anciens de Wagner, on réalise que ça pouvait être chanté presque comme du lied. Il y a un côté parlé, au plus près du texte. Je crois vraiment que ce qui est important, c'est d'avoir une technique suffisamment saine pour ensuite trouver les couleurs propres à chaque style.

SML : C'est aussi la question des lieux et des théâtres qui est en jeu. À Bayreuth, on peut chanter *L'Or du Rhin* avec des chanteurs mozartiens, parce que la fosse recouvre l'orchestre ; ce n'est pas possible de la même façon à Bastille ou au Metropolitan Opera, où tout doit être chanté plus fort.

Così fan tutte K. 588

1. Recitativo “Ah, scostati”

DORABELLA

Ah, scostati, paventa il tristo effetto
d'un disperato affetto.
Chiudi quelle finestre... Odio la luce...
odio l'aria che spiro... odio me stessa...
chi schernisce il mio duol, chi mi consola.
Deh, fuggi, per pietà, lasciami sola.

2. Aria “Smanie implacabili”

DORABELLA

Smanie implacabili
che m'agitano,
dentro quest'anima
più non cessate
finché l'angoscia
mi fa morir.

Esempio misero
d'amor funesto
darò all'Eumenidi,
se viva resto,
col suono orribile
de' miei sospir.

DORABELLA

Ah, depart! Fear the grievous effect
of a desperate love!
Close those windows... I hate the light...
I hate the air I breathe... I hate myself...
Who mocks my grief, who consoles me?
Ah, begone, for pity's sake! Let me be alone.

DORABELLA

Unrelenting pangs,
which torment me,
cease not
within my soul
until I die
of agony.

A wretched example
of tragic love
will I present to the Furies,
if I remain alive,
with the dreadful sound
of my sighs.

DORABELLA

Ah, éloigne-toi ! Redoute le triste effet
d'un amour désespéré !
Ferme ces fenêtres ! Je hais la lumière, je
hais l'air que je respire, je me hais moi-même. Qui se
moque de ma douleur ? Qui me console ? Ah, va-t-en !
Par pitié, laisse-moi seule !

DORABELLA

Désirs implacables
qui m'agitez,
restez dans mon âme
jusqu'à ce que l'angoisse
me fasse mourir.

Si je survivs, je
donnerai aux Euménides
le triste exemple
d'un amour funeste
par le son effroyable
de mes soupirs.

Ch'io mi scordi di te K. 505

3. Recitativo “Ch'io mi scordi di te”

Ch'io mi scordi di te?
Che a lui mi doni puoi consigliarmi?
E puoi voler che in vita...
Ah no! Sarebbe il viver mio
di morte assai peggior.
Venga la morte, intrepida l'attendo.
Ma, ch'io possa struggermi
ad altra face, ad altr'oggetto
donar gl'affetti miei, come tentarlo?
Ah, di dolor morrei!

4. Rondo “Non temer, amato bene”

Non temer, amato bene,
per te sempre il cor sarà.
Più non reggo a tante pene,
l'alma mia mancando va.

Tu sospiri? O duol funesto!
Pensa almen, che istante è questo!
Non mi posso, oh Dio! spiegar.

I, forget you?
You can suggest that I give myself to him,
and still expect me to live?
Ah no! My life would be
far worse than death!
Let death come; fearless I await it.
But how could I seek
to be consumed by another flame,
give my love to another?
Ah, I should die of grief!

Fear not, my beloved,
my heart will always be yours.
I can no longer bear such suffering,
my spirit begins to fail me.

You sigh? O baneful grief!
Just think what a moment this is!
O God! I cannot express myself!

Que je t'oublie ?
Que je me donne à lui, dis-tu ?
Et tu veux pourtant que je vive !
Ah non, vivre me serait
bien pire que la mort.
Que vienne la mort, je l'attends sans crainte.
Être consumé d'une autre passion,
accorder à un autre objet mon amour,
mais comment le pourrais-je ?
Ah ! je mourrais de douleur.

N'aie nulle crainte, être aimé,
mon cœur est à toi à jamais.
Je ne saurais supporter cette peine,
mon âme se dérobe.

Tu soupirez ? Ô deuil funeste !
Reprends-toi, en cet instant !
Ô Dieu, je ne peux m'expliquer.

Stelle barbare, stelle spietate,
perchè mai tanto rigor?

Alme belle, che vedete
le mie pene in tal momento,
dite voi, s'egual tormento
può soffrir un fido cor?

Le nozze di Figaro K. 492

5. Recitativo “Giunse alfin il momento”

SUSANNA

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

Cruel stars, ruthless stars,
why are you so harsh?

Fair souls, who at this moment
see my distress,
tell me: can a heart that is true
suffer such torment?

SUSANNA

At last the moment has come
when, free from care, I can enjoy
being in my beloved's arms. Uneasy
misgivings, begone from my heart,
and come not to disturb my pleasure.
Oh, how this delightful spot,
the earth, the sky, seem consistent
with the fire of love!
How the night furthers my stealth!

Étoiles barbares et sans pitié,
pourquoi tant de rigueur ?

Belles âmes, qui voyez
mes douleurs en un tel moment,
dites-moi si un cœur fidèle
peut supporter un tel tourment !

SUSANNA

Voici enfin l'instant où je vais connaître
un bonheur sans nuages dans les bras
de mon amour ! Craintes pudiques !
Quittez mon cœur ! ne venez
pas troubler ma joie.
Oh ! on dirait que le charme
de ce lieu, la terre et le ciel répondent à mon
ardeur amoureuse !
Comme la nuit facilite ma faute !

6. Aria “Deh vieni, non tardar”

SUSANNA

Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella,
vieni ove amore per goder t'appella,
finché non splende in ciel notturna face,
finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.

Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura
che col dolce sussurro il cor ristaura;
qui ridono i fioretti e l'erba è fresca,
ai piaceri d'amor qui tutto adesca.

Vieni, ben mio, tra queste piante ascose:
ti vo' la fronte incoronar di rose.

Mitridate, rè di Ponto K. 87

7. Aria “Venga pur, minacci e frema”

FARNACE

Venga pur, minacci e frema
l'implacabil genitore;
al suo sdegno, al suo furore
questo cor non cederà.

SUSANNA

Oh, come, do not delay, O fair bliss,
come where love calls you to make merry
until the moon no longer shines in the sky,
for as long as darkness prevails
and the world is quiet.

Here murmurs the brook, here sports
the breeze
that with its sweet whisper refreshes the heart;
here small flowers gaily bloom, and the grass
is cool;
here everything allures us to the pleasures
of love.

Come, my love, among these sheltered
trees:
I will crown you with roses.

FARNACE

Then let my implacable father
come, let him threaten and rage;
this heart will not yield
to his indignation and fury.

SUSANNA

Ah, viens, ne tarde plus, ô joie divine !
Viens là où l'amour t'appelle au plaisir,
tant que l'astre nocturne ne luit pas là-haut,
tant que la nuit est encore sombre
et que le monde se tait.

Ici murmure le ruisseau, ici s'égaie l'air
qui ranime le cœur avec son doux murmure ;
ici rient les fleurettes et l'herbe est fraîche,
ici tout invite aux plaisirs de l'amour.

Viens, bien-aimé, parmi ces arbres cachés !
Viens, je veux couronner ton front de roses !

PHARNACE

Vienne donc, menace et gronde
Le père inflexible ;
Mon cœur ne se rendra
Ni à son dédain ni à sa fureur.

Roma in me rispetti e tema
men feroce e men severo,
o più barbaro, o più fiero
l'ira sua mi renderà.

Ascanio in Alba K. 111

8. Recitativo “Perchè tacer degg'io?”

ASCANIO

Perché tacer degg'io?
Perché ignoto volermi all'idol mio?
Che dura legge, o dea!
Mi desti in seno
tu le fiamme innocenti; i giusti affetti
solleciti, fomenti; e, a lei vicino,
nel più lucido corso il mio destino
improvvisa suspendi?...
Ah dal mio cor qual sacrificio attendi?...
Perché tacer degg'io?
Perché ignoto volermi all'idol mio?
Folle! Che mai vaneggio!
So che m'ama la dea: mi fido a lei.
Deh perdonami, o madre, i dubbi miei.
Ma la ninfa dov'è? Tra queste rive
chi m'addita il mio bene? Ah sì, cor mio,
lo scoprirem ben noi. Dove in un volto
tutti apparir de la virtù vedrai

Let him respect and fear Rome in me
with less violence, less severity,
or else his anger will make me
either more barbaric, or more imperious.

ASCANIO
Why must I say nothing to my beloved,
and why must I not make myself known to her?
What a harsh rule, O goddess!
You kindle in my breast an innocent flame;
you arouse and foster in me true sentiments;
and just when I am about to be with her,
at the most beautiful moment,
suddenly you suspend the course of my destiny?
Ah, what sacrifice do you expect of my heart?
Why must I say nothing to my beloved,
and why must I not make myself known to her?
What madness! Why am I raving so?
I know the goddess loves me: I trust her.
Pray forgive me, mother, for my doubts.
But where is the nymph? And on these shores
who will lead me to her? Ah yes, my heart,
we will find her. Where, visible in one
countenance, you see all the purest rays

Qu'il respecte et craigne Rome en ma personne,
Son ire me rendra
moins féroce et moins sévère
ou bien plus barbare et plus fier.

ASCANIO
Pourquoi dois-je me taire ?
Et pourquoi me cacher de celle que j'adore ?
Quelle dure loi, ô Déesse !
Tu éveilles en moi une flamme innocente,
tu fais naître en mon cœur de justes sentiments
et, si près de l'êtreindre, au moment le plus beau,
tu suspends tout à coup le cours de mon destin ?
Hélas ! quel sacrifice attends-tu de mon cœur ?
Pourquoi dois-je me taire ?
Et pourquoi me cacher de celle que j'adore ?
Fou que je suis ! Que dis-je ?
Oui, la Déesse m'aime, et je me fie à elle.
Daigne me pardonner, Mère, si j'ai douté
mais où donc est la Nymphé ? Et parmi ces rivages
qui me la fera voir ? Ah, oui ! mon cœur,
nous saurons, toi et moi, la découvrir ensemble.
Là où de la vertu tu verras apparaître
les rayons les plus purs, là où, sur un visage,

i più limpidi rai, dove congiunte
facile maestà, grave dolcezza,
ingenua sicurezza
e celeste pudore, ove in due lumi
tu vedrai sfolgorar d'un'alta mente
le grazie delicate e il genio ardente,
là vedrai la mia sposa. A te il diranno
i palpiti soavi, i moti tuoi:
ah sì, cor mio, la scoprirem ben noi.

9. Aria "Cara, lontano ancora"

ASCANIO

Cara, lontano ancora
la tua virtù m'accese:
al tuo bel nome allora
appresi a sospirar.

Invan ti celi, o cara:
quella virtù sì rara
nella modestia istessa
più luminosa appar.

of every virtue; where you see together
unassuming majesty, sincere tenderness,
ingenuous assurance,
and supernal modesty; where, in two eyes,
you see shining brightly the delicate grace
and sharp wit of the noblest spirit,
there will you discover my betrothed;
a gentle thrill, a sweet emotion, will tell you.
Ah yes, my heart, we will find her.

ASCANIO

Dearest, even from afar
I was enamoured of your virtue:
even then your fair name
made me sigh.

In vain you hide, O dearest:
such rare virtue
in its very modesty
shines forth more brightly.

tu verras rassemblées majesté sans apprêts,
grave douceur, assurance ingénue
et céleste pudeur, où dans un seul regard
tu verras resplendir de l'esprit le plus noble
la grâce délicate et l'éclat le plus vif,
là tu reconnaîtras mon épouse.
Un doux émoi te le dira.
Ah, oui ! mon cœur,
nous saurons, toi et moi, la découvrir ensemble.

ASCANIO

Ô chère, avant que de te voir,
ta vertu, déjà, m'enflamma :
pour ton beau nom, alors,
j'appris à soupirer.

Tu te caches en vain, ô chère :
cette vertu si rare
dans la modestie même
plus brillante apparaît.

*Traduction française par Michel Chasteau © harmonia
mundi France, 2024*

Exsultate, jubilate K. 165

10. Exsultate, jubilate,
o vos animae beatae!
Dulcia cantica canendo,
cantui vestro respondendo,
psallant aethera cum me.

11. Fulget amica dies,
iam fugere et nubila et procellae ;
exortus est justis inexpectata quies.
Undique obscura regnabat nox;
surgite tandem laeti,
qui timuistis adhuc,
et iucundi aurorae fortunatae
frondes dextera plena et lilia date.

12. Tu, virginum corona,
tu nobis pacem dona.
Tu consolare affectus,
unde suspirat cor.

13. Alleluja.

Exult, rejoice,
O ye blessed souls,
singing sweet songs.
In response to your singing
the heavens sing forth with me.

A pleasant day shines forth,
clouds and storms now both have fled;
to the righteous has come unexpected calm.
The whole world was in darkness;
now come forth, joyful at last,
ye who hitherto have been afraid,
and, joyous for the blessed morn,
bounteously present wreaths of foliage
and lilies.

Thou, crown of virgins,
give us peace,
console affliction
that makes the heart sigh.

Alleluia.

Exultez, jubilez,
ô âmes bienheureuses,
en entonnant de doux cantiques,
et qu'en répondant à vos chants
les cieux chantent avec moi.

Le jour ami resplendit,
déjà se sont dissipés et les nuages et les tempêtes ;
une paix inespérée s'élève pour les plus justes.
En tous lieux régnait la nuit obscure ;
levez-vous enfin, joyeux,
vous qui frémissiez jusqu'à présent,
et, réjouis, à l'aurore bénie,
portez à pleines mains des couronnes de feuillages
et de lis.

Toi, couronne des vierges,
donne-nous la paix,
console-nous du chagrin
qui fait soupirer notre cœur.

Alleluia.

14. Le nozze di Figaro K. 492: Arietta "Voi che sapete"

CHERUBINO

Voi, che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.

Quello ch'io provo,
vi ridirò,
è per me nuovo,
capi nol so.

Sento un affetto
pien di desir,
ch'ora è diletto,
ch'ora è martir.

Gelo, e poi sento
l'alma avvampar,
e in un momento
torno a gelar.

Ricerco un bene
fuori di me,
non so chi 'l tiene,
non so cos'è.

CHERUBINO

You ladies,
who know what love is,
see if it is
what I have in my heart.

What I feel
I will explain;
since it is new to me,
I do not understand it.

I have an emotion
full of desire,
which now is pleasure,
now is misery.

I freeze, then I feel
that my heart is on fire,
then in a moment
I turn to ice once more.

I seek a treasure
that is outside of me;
I know not who holds it
nor do I know what it is.

CHÉRUBIN

Vous, mesdames,
qui savez ce qu'est l'amour,
voyez si
je l'ai dans le cœur !

Je vais vous dire
ce que je ressens :
c'est nouveau pour moi,
je ne le comprends pas !

Je sens un sentiment
tout plein de désir
qui tantôt est un délice
et tantôt un martyre.

Je suis glacé et puis je sens
mon cœur qui brûle,
et puis en un instant
me revoici de glace.

Je recherche un bien
qui m'est étranger,
je ne sais qui le possède,
ni ce que c'est :

Sospiro e gemo
senza voler,
palpito e tremo
senza saper.

Non trovo pace
notte né dì,
ma pur mi piace
languir così.

Voi, che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.

15. La finta giardiniera K. 196: Aria “Va’ pure ad altri in braccio”

RAMIRO

Va’ pure ad altri in braccio,
perfida donna ingrata:
furia crudel, spietata,
sempre per te sarò.

Già misero mi vuoi;
lontan dagl’occhi tuoi
miserò morirò.

I sigh and moan,
despite myself;
my heart throbs, I tremble,
without knowing why.

I find no peace
either night or day,
and yet I find it pleasing
to languish thus.

You, ladies,
who know what love is,
see if it is
what I have in my heart.

RAMIRO

Go then to another's arms,
false, ungrateful woman,
cruel, heartless fury!
Yet I will always be yours!

Already you see me wretched
and, far away from you,
wretched I shall die.

je soupire et gémiss
sans le vouloir,
je frémis et tremble
sans le savoir.

Je ne trouve de paix,
ni le jour, ni la nuit,
mais d'ailleurs il me plaît
de souffrir ainsi !

Vous, mesdames,
qui savez ce qu'est l'amour,
voyez si
je l'ai dans le cœur !

RAMIRO

Eh bien, va dans les bras d'un autre,
femme perfide, femme ingrate !
Pour toi je n'aurai à jamais
que rage affreuse et sans pitié.

Puisque tu me veux misérable,
loin de tes yeux,
misérable je mourrai

16. La clemenza di Tito K. 621: Aria “Parto, ma tu ben mio”

SESTO

Parto; ma tu, ben mio,
meco ritorna in pace.
Sarò qual più ti piace,
quel che vorrai farò.

Guardami, e tutto obbligo,
e a vendicarti io volo.
A questo sguardo solo
da me si penserà.

(Ah qual poter,
o dèi! donaste alla beltà.)

17. Mass in C minor K. 427: Laudamus te

Laudamus te,
Benedicimus te,
Adoramus te,
Glorificamus te.

SEXTUS

I go; but, my beloved,
make peace again with me.
I will be what most pleases you,
I will do whatever you wish.

Glance at me, and I will forget
everything and hasten to defend you;
that glance alone
will be my only thought.

(Ah, what power, O gods,
you have given to beauty!)

We praise thee,
we bless thee,
we adore thee,
we glorify thee.

SEXTUS

Je pars, mais toi, ma bien-aimée,
fais la paix avec moi.
Je serai tel qu'il te plaira.
Je ferai ce que tu voudras.

Regarde-moi, j'oublie tout.
Et je vole te venger.
Seul ce regard
occupera mes pensées.

(Ô dieux, quel pouvoir
vous avez accordé à la beauté !)

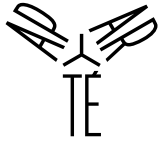
*Traduction française par Michel Chasteau © harmonia
mundi France, 2024*

Nous Te louons,
nous Te bénissons,
nous T'adorons,
nous Te glorifions.









Gli Angeli  **Genève**

Enregistré le 18 et les 20-21 juin 2023 à la Großer Festsaal Landgasthof Riehen, Bâle, Suisse

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Markus Heiland (Tritonus Stuttgart)

Enregistré en 24 bits/96kHz

Piano-forte Anton Walter, Vienne ca. 1795

Clavierwerkstatt Christoph Kern 2007

Gli Angeli Genève est au bénéfice d'une convention de soutien régionale avec la Ville de Genève, avec la République et Canton de Genève et avec le Théâtre du Crochetan.

English translations by Mary Pardoe (interview & lyrics)

Photos studio et couverture : Bernard Martinez

Scénographie : Casilda Desazars

Photos enregistrement : Elam Rotem

[LC] 83780

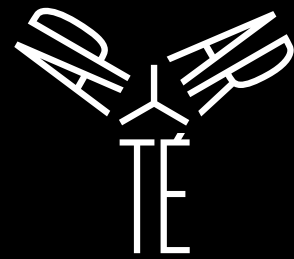
AP350 Little Tribeca © 2024 Aparté · Gli Angeli Genève © 2024 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com marinaviotti.com gliangeligeneve.com

Also available





apartemusic.com