



confidenze

NICOLÒ BALDUCCI

male soprano

ANNA PARADISO

fortepiano



van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

- 1 **Adelaide**, Op. 46 (c. 1795) 5'38
Text: Friedrich von Matthisson

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756–91)

- 2 **Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte**, K 520 (1787) 1'32
Text: Gabriele von Baumberg
- 3 **Abendempfindung an Laura**, K 523 (1787) 4'22
Text: Joachim Heinrich Campe (?)
- 4 **An Chloe**, K 524 (1787) 2'37
Text: Johann Georg Jacobi

HAYDN, Joseph (1732–1809)

- 5 **Fidelity**, Hob. XXVIa:30 (1794) 3'45
No. 6 of *Original Canzonettas*, Set I. *Text: Anne Hunter (?)*
- 6 **The Mermaid's Song**, Hob. XXVIa:25 (1794) 3'10
No. 1 of *Original Canzonettas*, Set I. *Text: Anne Hunter (?)*
- 7 **A Pastoral Song**, Hob. XXVIa:27 (1794) 3'20
No. 3 of *Original Canzonettas*, Set I. *Text: Anne Hunter (?)*
- 8 **The Spirit's Song**, Hob. XXVIa:41 (1801?) 5'15
Text: Anne Hunter

MOZART, Wolfgang Amadeus

- 9 **Adagio in B minor**, K 540 (1788) for keyboard solo 12'10
- 10 **Dans un bois solitaire**, K 308/295b (1777–78) 2'48
Text: Antoine Houdar de La Motte

van BEETHOVEN, Ludwig

- 11 **Plaisir d'aimer**, WoO 128 (1798–99) 0'52
Text: Anon.
- 12 **Que le temps me dure**, WoO 116 (1793), fragment 2'37
Text: Jean-Jacques Rousseau
- 13 **An die Hoffnung**, Op. 94 (1813–15) 6'03
Text: Christoph August Tiedge

MOZART, Wolfgang Amadeus

- 14 **Der Zauberer**, K 472 (1785) 2'05
Text: Christian Felix Weisse

HAYDN, Joseph

- Sonata No. 61 in D major**, Hob. XVI/51 (1794–95) 6'26
for keyboard solo
- 15 I. *Andante* 4'29
- 16 II. *Finale. Presto* 1'57

van BEETHOVEN, Ludwig

- 17 **Hoffnung** (Dimmi, ben mio, che m'ami), Op. 82 No. 1 (c. 1809) 1'43
Text: Anon.

MOZART, Wolfgang Amadeus

- 18 **Ridente la calma**, K 152/210a (1775) 2'54
Arrangement by Mozart of a work by by Josef Mysliveček (1737–81)
Text: Anon.

van BEETHOVEN, Ludwig

- 19 **In questa tomba oscura**, WoO 133 (1806–07) 2'31
Text: Giuseppe Carpani
- 20 **La partenza**, WoO 124 (1795–96) 1'03
Text: Pietro Metastasio

TT: 72'28

Nicolò Balducci *male soprano*
Anna Paradiso *fortepiano*

Instrumentarium

Grand piano by John Broadwood, London, 1802 [tracks 1–2, 4–6, 8–11, 13–17, 19]
Swedish square piano by Mathias Petter Kraft, Stockholm 1797 [tracks 3, 7, 12, 18, 20]

A special aspect of this project is that most of the songs are recorded for the first time with my voice-type, i.e. a male soprano. This has given us the opportunity to explore unusual nuances, both in the interpretation and in the ‘soundscape’ of this music, and to find new inspirational angles in our performances. At the time of its composition, this music was regarded as ‘modern’. For me it has been important to approach this repertoire as if our listeners were hearing it for the first time. This process has led me to set aside the gender issue related to each role sung. I have focused instead on the emotions contained in each piece, basing my interpretation on my familiarity with the ‘affetti’ of this style. Furthermore, I wanted to sing songs in different languages, as each of them contains specific rhythmical nuances that can highlight the musical content in its own specific way. I am thus proud to present here two rarities: two songs by Beethoven set to French lyrics, *Plaisir d’aimer* and *Que le temps me dure*, which are very seldom recorded.

Anna Paradiso and I believe that the choice of original instruments helps emphasize the connection between the sound and the words, with a more chamber music-like dimension inspired by the timbre of the instruments. Beethoven’s famous song *Adelaide* is one telling example of this intimate connection: a hymn to the beloved one, an ineffable and unattainable person. Here, the instrumental part completes or even expands the meaning of the text. In the Haydn songs, all sort of human emotions are expressed, presenting some elements of folk music, but also profound pre-Romantic and ‘Sturm und Drang’-like feelings. The dialogue between instrument and voice is particularly close here, and the piano solos announce the character of the text like a jingle. My role here is one of an external narrator. The voice-over is rendered with an articulation closer to speech and with an onomatopoeic ornamentation that emphasizes the text. I also used a similar technique in some of the Mozart songs, in which we encounter all the nuances of love. Some of these songs display the brio of

Italian opera, whereas others are inspired by the French *opéra-comique*.

As Anna wrote once to me: ‘How many stories must have been played with these original instruments throughout the centuries, how many voices, often only whispered, have sung in the semi-darkness of a salon. Glimpses of intimate connections and shared secrets reach us today in new environments, where it is our task to revive lost voices and create new feelings.’

© *Nicolò Balducci 2024*

One of the fascinating aspects of the pieces presented in this recording is the power of their rhetorical expression. In the 18th and 19th centuries, rhetoric was an important part of the educational system of the upper class, for whose private entertainment this music was composed. Towards the end of the 18th century, music performances left the court and became part of the entertainment of the growing bourgeoisie.

Rhetoric aimed at perfecting the strategies to deliver opinions and feelings to an audience. But whereas rhetorical skills were required in the daily life of an upper-class man active in the outside world, women had little need for it: it was not appropriate for them to reveal strong opinions or emotions in public. Within the confines of a salon evening in which women were active hostess and organizers, however, things were different. These gatherings with friends and celebrities were filled with many artistic ‘happenings’, where hostesses – and sometimes also hosts – participated as pianists, singers, poets and dancers. These were unique occasions to ‘expose’ passions and thoughts – perhaps even to find a husband. It is not a coincidence that many of Haydn’s sonatas were dedicated to women and that, as it is also the case with Beethoven, they were often performed at private gatherings.

The pieces presented on this recording were showcases for excelling at rhetorical skills. In instrumental music, musical rhetoric was the tool to express emotions. In

the Sonata Hob. XVI/51, probably composed for his pupil and lover Rebecca Schroeter, Haydn's wit and esprit are fully displayed. The first movement's elegant rhetorical structure is based on the contrast between different themes, some more lyrical, some more pompous, and on the repetition of the same theme in different keys, with unexpected harmonic twists. In the second movement, the performer should be well informed of how the hierarchy of accents works in this musical style. By placing a *fz* on the up-beats, Haydn clearly asks for an inversion of what was considered the normal accentuation at the time, in which the main accent would be on the down-beat. But wherever there is no *fz* on the up-beat, then the main accent should be placed as normal on the following down-beat. This creates a witty imbalance in the rhythm, with the alternation of joyful moments and lyrical ones.

The dramatic depth of a piece written for the salon, and not to please the 'masses' at the opera, is displayed in Mozart's *Adagio*, K 540. Here, musical rhetoric fosters Mozart's *Empfindsamkeit* through interrupted phrases, silences and unexpected harmonies.

In the vocal repertoire, music mirrored the rhetorical content of the text. Often the poet would attend the performance in the salon, and both audiences and players would pay attention as much to the words as to the music. Sometimes singers would accompany themselves at the piano, creating a subtle and flexible 'dialogue' between instrument and voice. During the second half of the 19th century, older singers complained that their younger colleagues cared more about beautiful and 'empty' voices than about the meaning of the text.

All these historical circumstances are source of inspiration for our interpretation, our technique and our choice of instruments, in an effort to deliver an historically informed performance practice.

We use two original fortepianos from my own collection: a grand piano made by John Broadwood (London 1802) and a little square piano by the first Swedish

piano-maker, Mathias Petter Kraft (Stockholm 1797). My Broadwood is probably the same model that John Broadwood put at the disposal of Haydn during his visit to London in 1793–94, the period during which he wrote the canzonettas and the piano sonata on this recording. It is also close to the model that Beethoven received from Broadwood in 1818. The Kraft is a typical ‘pianino’ designed for home music-making in the 18th and early 19th centuries. Compared to modern pianos, both instruments offer a more delicate sound, with more transparency in the texture and less resonant pedals. The smaller and lighter keys, similar to those of a harpsichord, allow a more distinct articulation which separates groups of notes in the same way that one would pronounce individual words. Moreover, the Kraft piano has a lute stop that can be used with or without pedal, creating truly unique dramatic effects within an intimate expression.

The vocal pieces on this recording have often had a lesser ‘status’ in the production of their respective composers. This is true especially for Beethoven, whose songs and lieder have often been considered of minor quality. We think this is unjustified. The intellectual and emotional world of these masters is fully expressed in this music. In fact, I believe that this repertoire has suffered discrimination because it was composed for the (often very skilled) non-professional performers of the salons. Nevertheless, it was in the salons that an important part of the development of European music took place. Smaller forms do not mean a lack of depth; intimacy should not be mistaken for naïvety.

Thus the rhetoric contained in these songs was the key for unlocking the emotional content of each piece, in order to *delectare* (entertain) and *move* (move) the close circle of friends of the commissioners and of the performers. Once so exclusive, today these intimate evenings open their doors to new listeners: welcome to the salon, the ‘creative space’!

© Anna Paradiso 2024

Praised for ‘singing with a sense of enjoyment and freedom’ (*Opera Wire*) and described as ‘a singer with a remarkably sweet sound and distinct vocal agility’ (*Gramophone*), **Nicolò Balducci**, born in Canosa di Puglia, is rapidly becoming one of the most highly regarded counter-tenors and sopranists of his generation.

In 2021, whilst still studying, he made his operatic début singing Oberto in Handel’s *Alcina* (Teatro Olimpico Vicenza) conducted by Andrea Marcon. Further engagements quickly followed: Cavalli’s *Xerse* (Festival della Valle d’Itria) under Federico Maria Sardelli, Nerone in Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea* (Palau de les Arts Valencia) with Leonardo García Alarcón, Osmino in Vivaldi’s *La fida ninfa* (Innsbrucker Festwochen), Cherubino in Mozart’s *Le nozze di Figaro* (Teatro Comunale di Ferrara), Gilbert in Zingarelli’s *Roméo et Juliette* (Château de Versailles) as well as Cinna in Mozart’s *Lucio Silla* (Landestheater Salzburg).

Among Nicolò Balducci’s competition successes are First Prize and a Special Prize in the ‘Ancient and Baroque’ section of the 2022 Renata Tebaldi International Voice Competition and Third Prize and the Young Artist Award at the 2022 Cesti Competition in Innsbruck.

www.nicolobalducci.com

Born in Bari, Italy, and resident in Sweden, **Anna Paradiso** is active as harpsichordist, fortepianist and clavichordist. For her many recordings for BIS, she has been described as ‘one of today’s leading keyboard players’ (*MusicWeb International*, England), an ‘absolute gem’ (*Fanfare*, USA) with ‘a fantastic rubato’ (*El Arte de la Fuga*, Spain) and with ‘superb keyboard musicianship’ (*American Record Guide*, USA).

As a soloist and with her ensembles, she has performed in Europe, the USA, Japan, Taiwan, Hong Kong and Lebanon. In 2019, the Swedish Royal Academy of Music awarded her the prestigious Bernadotte Scholarship for post-doctoral artistic

research. She has been particularly active in reintroducing historical Swedish keyboard instruments to the concert scene. She has also given many lectures on classical rhetoric in baroque music.

Besides her solo diplomas in harpsichord and in piano, Anna Paradiso holds a Ph.D. in classical philology. She teaches and is a researcher at the Royal College of Music of Stockholm.

www.annaparadiso.se

Ein besonderer Aspekt dieses Projekts ist, dass die meisten Lieder zum ersten Mal mit meinem Stimmtyp, d. h. einem männlichen Sopran, aufgenommen wurden. Dies hat uns die Möglichkeit gegeben, ungewöhnliche Nuancen zu erforschen, sowohl in der Interpretation als auch in der „Klanglandschaft“ dieser Musik, und neue inspirierende Blickwinkel in unseren Aufführungen zu finden. Zur Zeit ihrer Komposition galt diese Musik als „modern“. Für mich war es wichtig, an dieses Repertoire heranzugehen, als ob unsere Zuhörer es zum ersten Mal hören würden. Dieser Prozess hat mich dazu gebracht, die Geschlechterfrage in Bezug auf jede gesungene Rolle beiseite zu lassen. Ich habe mich stattdessen auf die in jedem Stück enthaltenen Emotionen konzentriert und meine Interpretation auf meine Vertrautheit mit den „Affetti“ dieses Stils gestützt. Außerdem wollte ich Lieder in verschiedenen Sprachen singen, da jede von ihnen spezifische rhythmische Nuancen enthält, die den musikalischen Inhalt auf ihre eigene Art und Weise hervorheben können. Ich bin daher stolz, hier zwei Raritäten präsentieren zu können: zwei Lieder mit französischen Texten von Beethoven, *Plaisir d'aimer* und *Que le temps me dure*, die nur sehr selten aufgenommen werden.

Anna Paradiso und ich glauben, dass die Wahl der Originalinstrumente dazu beiträgt, die Verbindung zwischen dem Klang und den Worten zu betonen, mit einer eher kammermusikalischen Dimension, die durch die Klangfarbe der Instrumente inspiriert wird. Beethovens berühmtes Lied *Adelaide* ist ein anschauliches Beispiel für diese innige Verbindung: eine Hymne an die Geliebte, eine unaussprechliche und unerreichbare Person. Hier vervollständigt oder erweitert die Instrumentalstimme die Bedeutung des Textes. In den Haydn-Liedern kommen alle Arten menschlicher Emotionen zum Ausdruck, wobei einige Elemente der Volksmusik, aber auch tiefe vorromantische und „Sturm und Drang“-ähnliche Gefühle zum Tragen kommen. Der Dialog zwischen Instrument und Stimme ist hier besonders eng, und die Klaviersoli kündigen den Charakter des Textes wie ein Jingle an.

Meine Rolle hier ist die eines externen Erzählers. Das Voice-over wird mit einer Artikulation wiedergegeben, die der Sprache näher kommt, und mit einer lautmalerschen Verzierung, die den Text unterstreicht. Eine ähnliche Technik habe ich auch in einigen anderen Mozart-Liedern verwendet, in denen wir alle Nuancen der Liebe kennenlernen. Einige dieser Lieder weisen das Brio der italienischen Oper auf, während andere von der französischen *Opéra-comique* inspiriert sind.

Wie Anna mir einmal schrieb: „Wie viele Geschichten müssen im Laufe der Jahrhunderte mit diesen ursprünglichen Instrumenten gespielt worden sein, wie viele Stimmen, oft nur geflüstert, haben im Halbdunkel eines Salons gesungen.“ Einblicke in intime Verbindungen und geteilte Geheimnisse erreichen uns heute in neuen Umgebungen, in denen es unsere Aufgabe ist, verlorene Stimmen wiederzubeleben und neue Gefühle zu schaffen.

© *Nicolò Balducci* 2024

Einer der faszinierenden Aspekte der in dieser Aufnahme vorgestellten Stücke ist die Kraft ihres rhetorischen Ausdrucks. Im 18. und 19. Jahrhundert war die Rhetorik ein wichtiger Bestandteil des Bildungssystems der Oberschicht, für deren private Unterhaltung diese Musik komponiert wurde. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verließen die Musikaufführungen den Hof und wurden Teil der Unterhaltung des wachsenden Bürgertums.

Ziel der Rhetorik war es, die Strategien zu perfektionieren, mit denen Meinungen und Gefühle einem Publikum vermittelt werden konnten. Doch während rhetorische Fähigkeiten im täglichen Leben eines Mannes der Oberschicht, der in der Außenwelt tätig war, erforderlich waren, hatten Frauen wenig Bedarf daran: Es war für sie nicht angemessen, starke Meinungen oder Gefühle in der Öffentlichkeit zu zeigen. Im Rahmen eines Salonabends, bei dem Frauen als Gastgeberinnen und Organisatorinnen aktiv waren, sah das jedoch anders aus. Diese Zusammenkünfte

mit Freunden und Prominenten waren mit vielen künstlerischen „Happenings“ gefüllt, an denen die Gastgeberinnen – und manchmal auch die Gastgeber – als Pianistinnen, Sängerinnen, Dichterinnen und Tänzerinnen teilnahmen. Dies waren einzigartige Gelegenheiten, um Leidenschaften und Gedanken zu „offenbaren“ – vielleicht sogar, um einen Ehemann zu finden. Es ist kein Zufall, dass viele von Haydns Sonaten den Frauen gewidmet waren und dass sie, wie auch bei Beethoven, oft bei privaten Anlässen aufgeführt wurden.

Die auf dieser Aufnahme präsentierten Stücke waren Musterbeispiele für herausragende rhetorische Fähigkeiten. In der Instrumentalmusik war die musikalische Rhetorik das Mittel, um Gefühle auszudrücken. In der Sonate Hob. XVI/51, die wahrscheinlich für seine Schülerin und Geliebte Rebecca Schroeter komponiert wurde, kommen Haydns Witz und Esprit voll zur Geltung. Die elegante rhetorische Struktur des ersten Satzes beruht auf dem Kontrast zwischen verschiedenen Themen, von denen einige lyrischer, andere pompöser sind, und auf der Wiederholung desselben Themas in verschiedenen Tonarten, mit unerwarteten harmonischen Wendungen. Im zweiten Satz sollte der Ausführende gut darüber informiert sein, wie die Hierarchie der Akzente in diesem Musikstil funktioniert. Indem Haydn ein *ƒ* auf die Auftakte setzt, fordert er eindeutig eine Umkehrung der damals üblichen Akzentuierung, bei der der Hauptakzent auf dem ersten Taktschlag liegt. Wo aber auf dem Auftakt kein *ƒ* steht, sollte der Hauptakzent wie üblich auf der folgenden Eins liegen. So entsteht ein witziges Ungleichgewicht im Rhythmus, bei dem sich fröhliche und lyrische Momente abwechseln.

Die dramatische Tiefe eines Stücks, das für den Salon geschrieben wurde und nicht, um die „Massen“ in der Oper zu erfreuen, zeigt sich in Mozarts *Adagio*, KV 540. Hier fördert die musikalische Rhetorik Mozarts Empfindsamkeit durch unterbrochene Phrasen, Stille und unerwartete Harmonien.

Im Vokalrepertoire spiegelte die Musik den rhetorischen Inhalt des Textes wider.

Oftmals war der Dichter bei der Aufführung im Salon anwesend, und sowohl das Publikum als auch die Musiker schenkten den Worten ebenso viel Aufmerksamkeit wie der Musik. Manchmal begleiteten sich die Sänger selbst am Klavier, wodurch ein subtiler und flexibler „Dialog“ zwischen Instrument und Stimme entstand. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beklagten sich ältere Sänger darüber, dass ihre jüngeren Kollegen mehr Wert auf schöne und „leere“ Stimmen als auf die Bedeutung des Textes legten.

All diese historischen Umstände sind eine Inspirationsquelle für unsere Interpretation, unsere Technik und unsere Instrumentenwahl, um eine historisch informierte Aufführungspraxis zu gewährleisten.

Wir verwenden zwei Original-Fortepianos aus meiner eigenen Sammlung: einen Flügel von John Broadwood (London 1802) und ein kleines Tafelklavier des ersten schwedischen Klavierbauers Mathias Petter Kraft (Stockholm 1797). Bei meinem Broadwood handelt es sich wahrscheinlich um dasselbe Modell, das John Broadwood Haydn während seines Besuchs in London 1793–94 zur Verfügung stellte, also in der Zeit, in der er die Canzonetten und die Klaviersonate auf dieser Aufnahme schrieb. Es kommt auch dem Modell nahe, das Beethoven 1818 von Broadwood erhielt. Das Kraft-Klavier ist ein typisches „Pianino“, das im 18. und frühen 19. Jahrhundert für das häusliche Musizieren gedacht war. Im Vergleich zu modernen Klavieren bieten beide Instrumente einen zarteren Klang, mit mehr Transparenz in der Textur und weniger resonanten Pedalen. Die kleineren und leichteren Tasten, die denen eines Cembalos ähneln, ermöglichen eine deutlichere Artikulation, bei der die einzelnen Töne so voneinander getrennt werden, als würde man einzelne Wörter aussprechen. Darüber hinaus verfügt das Kraft-Klavier über ein Lautenregister, das mit oder ohne Pedal verwendet werden kann, wodurch einzigartige dramatische Effekte innerhalb eines intimen Ausdrucks entstehen.

Die Vokalwerke auf dieser Aufnahme hatten in der Produktion ihrer jeweiligen

Komponisten oft einen geringeren „Status“. Dies gilt insbesondere für Beethoven, dessen Lieder oft als minderwertig angesehen wurden. Wir denken, dass dies ungerechtfertigt ist. Die geistige und emotionale Welt dieser Meister kommt in dieser Musik voll zum Ausdruck. Ich glaube sogar, dass dieses Repertoire diskriminiert wurde, weil es für die (oft sehr geschickten) nicht-professionellen Interpreten in den Salons komponiert wurde. Dennoch fand in den Salons ein wichtiger Teil der Entwicklung der europäischen Musik statt. Kleinere Formen bedeuten nicht einen Mangel an Tiefe; Intimität sollte nicht mit Naivität verwechselt werden.

Die in diesen Liedern enthaltene Rhetorik war also der Schlüssel, um den emotionalen Inhalt eines jeden Stücks zu erschließen, um den engen Freundeskreis der Auftraggeber und der Interpreten zu unterhalten (*delectare*) und bewegen (*movere*). Einst so exklusiv, öffnen diese intimen Abende heute ihre Türen für neue Zuhörer: Willkommen im Salon, dem „kreativen Raum“!

© *Anna Paradiso 2024*

Der in Canosa di Puglia geborene **Nicolò Balducci** wird für seinen „genussvollen und freien Gesang“ (*Opera Wire*) gelobt und als „Sänger mit einem bemerkenswert süßen Klang und ausgeprägter stimmlicher Beweglichkeit“ (*Gramophone*) beschrieben. Er entwickelt sich rasch zu einem der angesehensten Countertenöre und Sopranisten seiner Generation.

Im Jahr 2021, noch während seines Studiums, gab er sein Operndebüt als Oberto in Händels *Alcina* (Teatro Olimpico Vicenza) unter der Leitung von Andrea Marcon. Weitere Engagements folgten schnell: Cavallis *Xerse* (Festival della Valle d'Itria) unter Federico Maria Sardelli, Nerone in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (Palau de les Arts Valencia) unter Leonardo García Alarcón, Osmino in Vivaldis *La fida ninfa* (Innsbrucker Festwochen), Cherubino in Mozarts *Le nozze*

di Figaro (Teatro Comunale di Ferrara), Gilbert in Zingarellis *Roméo et Juliette* (Château de Versailles) sowie Cinna in Mozarts *Lucio Silla* (Landestheater Salzburg).

Zu den Wettbewerbserfolgen von Nicolò Balducci gehören der Erste Preis und ein Sonderpreis in der Sektion „Antike und Barock“ des Internationalen Gesangswettbewerbs Renata Tebaldi (2022) und der Dritte Preis und der Preis für junge Künstler beim Wettbewerb Cesti in Innsbruck (2022).

www.nicolobalducci.com

Die in Bari, Italien, geborene und in Schweden lebende **Anna Paradiso** ist als Cembalistin, Hammerklavierspielerin und Clavichordistin tätig. Für ihre zahlreichen Aufnahmen für BIS wurde sie als „eine der führenden Cembalistinnen von heute“ (*MusicWeb International*, England), ein „absolutes Juwel“ (*Fanfare*, USA) mit „einem fantastischen Rubato“ (*El Arte de la Fuga*, Spanien) und mit „hervorragender Musikalität am Klavier“ (*American Record Guide*, USA) beschrieben.

Als Solistin und mit ihren Ensembles ist sie in Europa, den USA, Japan, Taiwan, Hongkong und dem Libanon aufgetreten. Im Jahr 2019 verlieh ihr die Königliche Schwedische Musikakademie das renommierte Bernadotte-Stipendium für künstlerische Post-Doc-Forschung. Sie hat sich besonders für die Wiedereinführung historischer schwedischer Tasteninstrumente in der Konzertszene eingesetzt. Außerdem hat sie zahlreiche Vorträge über klassische Rhetorik in der Barockmusik gehalten.

Neben ihren Solistendiplomen in Cembalo und Klavier hat Anna Paradiso einen Dokortitel in klassischer Philologie. Sie unterrichtet und forscht an der Königlichen Hochschule für Musik in Stockholm.

www.annaparadiso.se

Ce projet a ceci de particulier que la plupart des mélodies réunies ici sont présentées pour la première fois avec mon type de voix, soprano. Cela nous a permis d'explorer des nuances inhabituelles, tant dans l'interprétation que dans le « paysage sonore » de cette musique, et de trouver de nouveaux angles d'inspiration dans nos interprétations. À l'époque de sa composition, cette musique était considérée comme « moderne ». Pour moi, il était important d'aborder ce répertoire comme si nos auditeurs l'entendaient pour la première fois. Ce processus m'a conduit à mettre de côté la question du genre liée à chaque rôle chanté. Je me suis plutôt concentré sur les émotions contenues dans chaque pièce, en basant mon interprétation sur ma familiarité avec les *affetti* propres à ce style. En outre, j'ai tenu à chanter des mélodies dans des langues différentes car chacune d'elles contient des nuances rythmiques spécifiques qui peuvent mettre en valeur le contenu musical d'une manière qui lui est propre. Je suis donc fier de présenter ici deux raretés : deux mélodies de Beethoven sur des textes français, *Plaisir d'aimer* et *Que le temps me dure*, qui n'ont été que très rarement enregistrées.

Anna Paradiso et moi-même croyons que le choix d'instruments originaux permet d'accentuer le lien entre la sonorité et le mot, avec une dimension plus proche de la musique de chambre inspirée par le timbre des instruments. La célèbre mélodie *Adélaïde* de Beethoven est un exemple éloquent de ce lien intime : un hymne à l'être aimé, une personne ineffable et inaccessible. Ici, la partie instrumentale complète, voire élargit le sens du texte. Dans les mélodies de Haydn, toutes sortes d'émotions humaines sont exprimées, présentant des éléments de musique folklorique, mais aussi de profonds sentiments préromantiques et proches du *Sturm und Drang*. Le dialogue entre l'instrument et la voix est ici particulièrement intime, et les solos de piano annoncent le climat du texte comme un indicatif sonore. Mon rôle ici est celui d'un narrateur externe. La voix *off* est rendue avec une articulation plus proche de la voix parlée et avec une ornementation onomatopéique qui sou-

ligne le texte. J'ai également utilisé une technique similaire dans les mélodies de Mozart dans lesquelles nous rencontrons toutes les nuances de l'amour. Certaines de ces mélodies affichent le brio de l'opéra italien, tandis que d'autres s'inspirent de l'opéra-comique français.

Comme me l'a écrit un jour Anna : « Combien d'histoires ont été jouées avec ces instruments originaux au cours des siècles, combien de voix, souvent seulement chuchotées, ont chanté dans la pénombre d'un salon. Des aperçus de liens intimes et de secrets partagés nous parviennent aujourd'hui dans de nouveaux environnements, où il nous incombe de faire revivre les voix perdues et de créer de nouveaux sentiments. »

© *Nicolò Balducci* 2024

Lun des aspects fascinants des pièces présentées sur cet enregistrement est la puissance de leur expression rhétorique. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la rhétorique constituait un aspect important du système éducatif de la classe supérieure, pour le divertissement privé de laquelle cette musique a été composée. Vers la fin du XVIII^e siècle, les représentations musicales ont quitté la cour pour devenir un élément du divertissement de la bourgeoisie grandissante.

La rhétorique visait à perfectionner les stratégies permettant de transmettre des opinions et des sensations à un public. Mais alors que les compétences rhétoriques étaient nécessaires dans la vie quotidienne d'un homme de la classe supérieure actif dans le monde extérieur, les femmes n'en avaient guère besoin : il n'était pas approprié pour elles d'afficher des opinions ou des émotions fortes en public. Dans le cadre d'une soirée de salon où les femmes sont des hôtes et des organisatrices actives, les choses sont toutefois différentes. Ces rencontres avec des amis et des célébrités étaient ponctuées de nombreux *happenings* artistiques, auxquels les hôtes – auxquelles s'ajoutaient parfois aussi les hôtes – participaient en tant que

pianistes, chanteuses, poètes et danseuses. Il s'agissait d'occasions uniques d'exposer ses passions et ses pensées, et peut-être même de trouver un mari. Ce n'est pas un hasard si de nombreuses sonates de Haydn ont été dédiées à des femmes et si, comme dans le cas de Beethoven, elles ont souvent été jouées lors de réunions privées.

Les pièces réunies ici ont constitué des occasions d'exceller dans les compétences rhétoriques. Dans la musique instrumentale, la rhétorique musicale est l'outil qui permet d'exprimer les émotions. Dans la Sonate Hob. XVI/51 de Haydn, probablement composée pour son élève et amante Rebecca Schroeter, l'esprit du compositeur s'exprime sans entrave. L'élégante structure rhétorique du premier mouvement repose sur le contraste entre les différents thèmes, plus ou moins lyriques, plus ou moins pompeux, et sur la répétition d'un même thème dans différentes tonalités, avec des tournures harmoniques inattendues. Dans le deuxième mouvement, l'interprète doit bien connaître le fonctionnement de la hiérarchie des accents dans ce style musical. En plaçant un *fz* (*sforzando*) sur les temps faibles, Haydn demande clairement une inversion de ce qui était considéré comme l'accentuation normale à l'époque, dans laquelle l'accent principal se trouvait sur le temps fort. Mais lorsqu'il n'y a pas de *fz* sur le temps faible, l'accent principal doit être placé comme d'habitude sur le temps fort suivant. Cela crée un déséquilibre amusant dans le rythme, avec une alternance de moments joyeux et de moments lyriques.

La profondeur dramatique d'une pièce écrite pour le salon, et non pour plaire aux « masses » à l'opéra, est mise en évidence dans l'*Adagio*, K 540 de Mozart. Ici, la rhétorique musicale favorise l'*Empfindsamkeit* de Mozart grâce à des phrases interrompues, des silences et des tournures harmoniques inattendues.

Dans le répertoire vocal, la musique reflétait le contenu rhétorique du texte. Les poètes assistaient souvent aux exécutions musicales dans les salons et tant le public que les interprètes prêtaient attention aussi bien aux textes qu'à la musique. À

l'occasion, les chanteurs s'accompagnaient eux-mêmes au piano, créant ainsi un « dialogue » subtil et souple entre l'instrument et la voix. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les chanteurs plus âgés se plaignirent que leurs jeunes collègues se souciaient davantage de la beauté et de la « vacuité » de la voix que du sens du texte.

Toutes ces circonstances historiques ont agi comme des sources d'inspiration pour notre interprétation, notre technique et notre choix d'instruments, dans le but d'offrir une pratique d'interprétation historiquement informée.

Deux fortepianos originaux de ma propre collection ont été utilisés sur cet enregistrement : un piano à queue fabriqué par John Broadwood (Londres 1802) et un petit piano carré fabriqué par le premier facteur de piano suédois, Mathias Petter Kraft (Stockholm 1797). Mon Broadwood est probablement le même modèle que celui que John Broadwood a mis à la disposition de Haydn lors de son séjour à Londres en 1793–94, période pendant laquelle il a écrit les canzonettas et la sonate pour piano que l'on entend ici. Il est également proche du modèle que Beethoven reçut en 1818. Le Kraft est un « pianino » typique conçu pour l'exécution de la musique chez soi au XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Par rapport aux pianos modernes, les deux instruments offrent une sonorité plus délicate, avec une texture plus transparente et des pédales moins résonnantes. Les touches plus étroites et plus légères, semblables à celles d'un clavecin, permettent une articulation plus distincte qui sépare les groupes de notes de la même manière que l'on prononce les mots, les uns après les autres. De plus, le piano Kraft possède un jeu de luth qui peut être utilisé avec ou sans pédale, créant ainsi des effets dramatiques uniques dans une expression intime.

Les pièces vocales de cet enregistrement ont souvent eu un statut inférieur dans la production de leurs compositeurs respectifs. En particulier dans le cas de Beethoven dont les mélodies et les lieder ont souvent été considérés comme de moindre

qualité. Nous estimons que ce jugement est infondé. L'univers intellectuel et émotionnel de ces maîtres s'exprime pleinement dans cette musique. En fait, je pense que ce répertoire a été victime de discrimination parce qu'il a été composé pour les interprètes non professionnels (mais souvent très compétents) des salons. Pourtant, c'est dans les salons qu'une partie importante du développement de la musique européenne a eu lieu. Des formes plus petites n'impliquent pas pour autant un manque de profondeur. Intimité ne doit pas être confondue avec naïveté.

La rhétorique contenue dans ces chansons fut ainsi la clé qui permettait de libérer le contenu émotionnel de chaque pièce, afin de *delectare* (divertir) et de *movere* (émouvoir) le cercle d'amis proches des commanditaires et des interprètes. Autrefois si exclusives, ces soirées intimes ouvrent aujourd'hui leurs portes à de nouveaux auditeurs : bienvenue à cet espace créatif que fut le salon !

© *Anna Paradiso 2024*

Loué pour sa capacité de « chanter avec plaisir et un sentiment de liberté » (*Opera Wire*) et décrit comme « un chanteur au timbre remarquablement doux et à l'agilité vocale unique » (*Gramophone*), **Nicolò Balducci**, né à Canosa di Puglia, est rapidement devenu l'un des contre-ténors et sopranistes les plus appréciés de sa génération.

En 2021, alors qu'il poursuivait ses études, il a fait ses débuts sur scène dans le rôle d'Oberto dans *Alcina* de Handel (Teatro Olimpico à Vicence) sous la direction d'Andrea Marcon. D'autres engagements ont rapidement suivi : *Xerse* de Cavalli (Festival della Valle d'Itria) sous la direction de Federico Maria Sardelli, Nerone dans *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (Palau des Arts Reina Sofia à Valence) avec Leonardo García Alarcón, Osmino dans *La fida ninfa* de Vivaldi (Festival de musique ancienne d'Innsbruck), Cherubino dans *Le nozze di Figaro* de

Mozart (Teatro Comunale à Ferrare), Gilbert dans *Roméo et Juliette* de Zingarelli (Château de Versailles) ainsi que Cinna dans *Lucio Silla* de Mozart (Landestheater de Salzbourg).

Nicolò Balducci a également connu le succès lors de compétitions : mentionnons un premier prix et un prix spécial dans la section « musique ancienne et baroque » du Concours international de chant Renata Tebaldi 2022, ainsi qu'un troisième prix et le prix du jeune artiste au Concours Cesti 2022 à Innsbruck.

www.nicolobalducci.com

Née à Bari, en Italie, et résidant en Suède, **Anna Paradiso** est claveciniste, forte-pianiste et clavicordiste. Pour ses nombreux enregistrements chez BIS, elle a été décrite comme « l'une des meilleures claviéristes actuelles » (*MusicWeb International*), un « joyau absolu » (*Fanfare*), jouant avec « un rubato fantastique » (*El Arte de la Fuga*) et une « superbe musicalité au clavier » (*American Record Guide*).

Elle s'est produite en Europe, aux États-Unis, au Japon, à Taïwan, à Hong Kong et au Liban aussi bien en tant que soliste qu'avec ses ensembles. En 2019, l'Académie royale de musique de Suède lui a décerné la prestigieuse bourse Bernadotte pour une recherche artistique postdoctorale. Elle a été particulièrement active dans la réintroduction d'instruments à clavier suédois historiques au concert. Elle a également donné de nombreuses conférences sur la rhétorique classique dans la musique baroque.

Outre ses diplômes de soliste en clavecin et en piano, Anna Paradiso est titulaire d'un doctorat en philologie classique. Elle enseigne et se consacre à la recherche au Collège royal de musique de Stockholm.

www.annaparadiso.se

Ludwig van Beethoven

1 Adelaide

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blütenzweige zittert,
Adelaide!

In der spiegelnden Flut, im Schnee der Alpen,
In des sinkenden Tages Goldgewölke,
Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis,
Adelaide!

Abendlüftchen im zarten Laube flüstern,
Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln,
Wellen rauschen und Nachtigallen flöten:
Adelaide!

Einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe
Eine Blume der Asche meines Herzens;
Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:
Adelaide!

Text: Friedrich von Matthisson

Adelaide

Your friend wanders lonely in the spring garden,
Gently bathed in the magical sweet light
That shimmers through swaying boughs in bloom,
Adelaide!

In the mirroring waves, in the Alpine snows,
In the golden clouds of the dying day,
In the fields of stars your image shines,
Adelaide!

Evening breezes whisper in the tender leaves,
The silvery bells of May rustle in the grass,
Waves murmur and nightingales sing:
Adelaide!

One day, O miracle! there shall bloom on my grave
A flower from the ashes of my heart;
On every purple leaf shall clearly shimmer:
Adelaide!

Wolfgang Amadeus Mozart

2 Als Luise die Briefe...

Erzeugt von heißer Phantasie,
In einer schwärmerischen Stunde
Zur Welt gebracht! – geht zu Grunde!
Ihr Kinder der Melancholie!

Ihr danket Flammen euer Sein:
Ich geb' euch nun den Flammen wieder,
Und all die schwärmerischen Lieder;
Denn ach! er sang nicht mir allein.

Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben,
Ist keine Spur von euch mehr hier:
Doch ach! der Mann, der euch geschrieben,
Brennt lange noch vielleicht in mir.

Text: Gabriele von Baumberg

When Louise Burned the Letters...

Begotten by ardent fantasy,
Born in
An emotional moment! Perish,
Ye children of melancholy!

You owe your existence to flames,
To flames I now return you
And all those passionate songs;
For ah! he did not sing for me alone.

Now you are burning, and soon, my dears,
Not a trace of you will remain:
But ah! the man who wrote you,
May smoulder long yet in my heart.

Translation: Richard Stokes

3 Abendempfindung an Laura Evening Sentiment to Laura

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz;
So entfliehn des Lebens schönste Stunden,
Fliehn vorüber wie im Tanz.

Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
Und der Vorhang rollt herab;
Aus ist unser Spiel, des Freundes Träne
Fliebet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht mir weht, wie Westwind leise,
Eine stille Ahnung zu,
Schließ ich dieses Lebens Pilgerreise,
Fliege in das Land der Ruh.

It is evening; the sun has disappeared,
And the moon shines its silver rays;
Thus do life's fairest hours slip away,
Fleetingly, as though in a dance.

Soon the colourful scene of life will vanish,
And the curtain will fall;
Our game is over, our friend's tears
Are already flowing onto our grave.

Soon perhaps, like the quiet west wind,
A silent premonition will come to me,
That I shall conclude the pilgrimage of this life
And shall fly into the land of rest.

Werdet ihr dann an meinem Grabe weinen,
Trauernd meine Asche sehn,
Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen
Und will himmelauf euch wehn.

Schenk auch du ein Tränchen mir
Und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab,
Und mit deinem seelenvollen Blicke
Sieh dann sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne, und ach! schäme
dich nur nicht, sie mir zu weihn;
Oh, sie wird in meinem Diademe
Dann die schönste Perle sein!

Text: Joachim Heinrich Campe (?)

4 An Chloe

Wenn die Lieb' aus deinen blauen,
Hellen, offenen Augen sieht,
Und vor Lust, hineinzuschauen,
Mir's im Herzen klopft und glüht;
Und ich halte dich und küsse
Deine Rosenwangen warm,
Liebes Mädchen, und ich schließe
Zitternd dich in meinen Arm,

Mädchen, Mädchen, und ich drücke
Dich an meinen Busen fest,
Der im letzten Augenblicke
Sterbend nur dich von sich läßt;
Den berauschten Blick umschattet
Eine düst're Wolke mir;
Und ich sitze dann ermattet,
Aber selig neben dir.

Text: Johann Georg Jacobi

If you will then weep by my grave,
Regard my ashes mournfully,
Then, o friends, I shall appear to you
And shall carry you towards heaven.

You too, grant me a tear,
And pluck a violet to put on my grave,
And, with your soulful glance,
Look down gently upon me.

Shed a tear for me and oh! Be not ashamed
To shed it for me;
Oh, in my diadem it will then be
The most beautiful pearl of all

To Chloe

When love looks out of your blue,
Bright and open eyes,
And the joy of gazing into them
Causes my heart to throb and glow,
And I hold you and kiss
Your rosy cheeks warm,
Sweet girl, and clasp
You trembling in my arms,

Sweet girl, sweet girl, and press
You firmly to my breast,
Where until my dying moment
I shall hold you tight –
My ecstatic gaze is blurred
By a sombre cloud;
And I sit then exhausted,
But blissful, by your side.

Translation: Richard Stokes

Joseph Haydn

5 Fidelity

While hollow burst the rushing winds,
And heavy beats the show'r,
This anxious, aching bosom finds
No comfort in its pow'r.

For ah, my love, it little knows
What thy hard fate may be,
What bitter storm of fortune blows,
What tempests trouble thee.

A wayward fate hath spun the thread

On which our days depend,
And darkling in the checker'd shade,
She draws it to an end.

But whatsoe'er may be our doom,
The lot is cast for me,
For in the world or in the tomb,
My heart is fix'd on thee.

Text: Anne Hunter (?)

6 The Mermaid's Song

Now the dancing sunbeams play
On the green and glassy sea,
Come, and I will lead the way
Where the pearly treasures be.

Come with me, and we will go
Where the rocks of coral grow.
Follow, follow, follow me.

Come, behold what treasures lie
Far below the rolling waves,
Riches, hid from human eye,
Dimly shine in ocean's caves.
Ebbing tides bear no delay,
Stormy winds are far away.

Come with me...

Text: Anne Hunter (?)

7 A Pastoral Song

My mother bids me bind my hair
With bands of rosy hue,
Tie up my sleeves with ribbons rare,
And lace my bodice blue.

For why, she cries, sit still and weep,
While others dance and play?
Alas! I scarce can go or creep,
While Lubin is away.

'Tis sad to think the days are gone,

8 The Spirit's Song

Hark! Hark, what I tell to thee,
Nor sorrow o'er the tomb;
My spirit wanders free,
And waits till thine shall come.

All pensive and alone,
I see thee sit and weep,
Thy head upon the stone
Where my cold ashes sleep.

When those we love were near;
I sit upon this mossy stone,
And sigh when none can hear.

And while I spin my flaxen thread,
And sing my simple lay,
The village seems asleep, or dead,
Now Lubin is away.

Text: Anne Hunter (?)

I watch thy speaking eyes,
And mark each falling tear;
I catch thy passing sighs,
Ere they are lost in air.

Hark! Hark, what I tell to thee...

Text: Anne Hunter

Wolfgang Amadeus Mozart

☐ Dans un bois solitaire

Dans un bois solitaire et sombre
Je me promenais l'autre jour,
Un enfant y dormait à l'ombre,
C'était le redoutable Amour.

J'approche, sa beauté me flatte,
Mais je devais m'en défier ;
Il avait les traits d'une ingrata,
Que j'avais juré d'oublier.

Il avait la bouche vermeille,
Le teint aussi frais que le sien,
Un soupir m'échappe, il s'éveille ;
L'Amour se réveille de rien.

Aussitôt déployant ses ailes
Et saisissant son arc vengeur,
L'une de ses flèches, cruelles
En partant, il me blesse au cœur.

Va ! va, dit-il, aux pieds de Sylvie,
De nouveau languir et brûler !
Tu l'aimeras toute la vie,
Pour avoir osé m'éveiller.

Text: Antoine Houdar de La Motte

In a Secluded Forest

In a secluded, sombre forest
I was walking the other day;
A child was sleeping in the shade,
It was mighty Cupid.

I approached; his beauty delighted me
But I had to be cautious;
He had the traits of the thankless girl
Whom I had sworn to forget.

He had bright red lips,
His complexion was as fresh as hers.
A sigh escaped me; he awoke;
Cupid woke for no reason.

Immediately unfurling his wings
And grabbing his vengeful bow,
And one of his cruel arrows
As he left, he wounded me to the heart.

Go, go! he says; at Sylvie's feet
Languish and burn again!
You shall love her all your life,
For having dared to wake me.

Ludwig van Beethoven

11 Plaisir d'aimer

Plaisir d'aimer, besoin d'une âme tendre
Que vous avez de pouvoir sur mon cœur.
De vous, hélas, en voulant me défendre
Je perds la paix sans trouver le bonheur.

Text: Anon.

12 Que le temps me dure

Que le temps me dure!
Passé loin de toi,
toute la nature
n'est plus rien pour moi.

Le plus vert bocage,
Si tu n'y viens pas,
n'est qu'un lieu sauvage,
pour moi, sans appas.

Hélas ! si je passe
Un jour sans te voir,
Je cherche ta trace
Dans mon désespoir...

Quand je t'ai perdue,
Je reste à pleurer,
Mon âme éperdue
Est près d'expirer.

Le cœur me palpite
Quand j'entends ta voix,
Tout mon sang s'agite
Dès que je te vois ;

The Joy of Loving

The joy of loving, the need for a tender soul
How much power you have over my heart.
On your account, alas, when I try to defend myself,
I lose peace without obtaining happiness.

How the Day Weighs me Down

How the day weighs me down!
When it is spent far from you,
All of nature
Is as nothing to me any more.

The greenest coppice,
If you don't come there,
Is merely a wild place
For me, without charm.

Alas! If I spend
A day without seeing you,
I seek your traces
In my despair...

When I have lost you,
I stay and lament.
My distraught soul
Is close to expiring.

My heart pounds
When I hear your voice,
All my blood becomes agitated
As soon as I see you;

Ouvres-tu la bouche,
Les cieux vont s'ouvrir...
Si ta main me touche,
Je me sens frémir.

Text: Jean-Jacques Rousseau

13 An die Hoffnung

Ob ein Gott sei? Ob er einst erfülle,
Was die Sehnsucht weinend sich verspricht?
Ob, vor irgendeinem Weltgericht,
Sich dies rätselhafte Sein enthülle?
Hoffen soll der Mensch! Er frage nicht!

Die du so gern in heil'gen Nächten feierst
Und sanft und weich den Gram verschleierst,
Der eine zarte Seele quält,
O Hoffnung! Lass, durch dich empor gehoben,
Den Dulder ahnen, dass dort oben
Ein Engel seine Tränen zählt!

Wenn, längst verhallt, geliebte Stimmen schweigen;
Wenn unter ausgestorb'nen Zweigen
Verödet die Erinnerung sitzt:
Dann nahe dich, wo dein Verlassner trauert
Und, von der Mitternacht umschauert,
Sich auf versunk'ne Urnen stützt.

Und blickt er auf, das Schicksal anzuklagen,
Wenn scheidend über seinen Tagen
Die letzten Strahlen untergehn:
Dann lass' ihn um den Rand des Erdentraumes
Das Leuchten eines Wolkensaumes
Von einer nahen Sonne seh'n!

Text: Christoph August Tiedge

If you open your mouth,
The heaven will open...
If your hand touches me,
I feel myself tremble.

To Hope

Does a God exist? Will He one day grant
What tearful longing promises?
Will, at some Last Judgment,
This mysterious being reveal itself?
Man should hope! Not question!

You who so gladly celebrate on sacred nights,
And softly and gently veil the grief
Which torments a tender soul,
O Hope! Uplifted by you,
Let the sufferer sense that there on high
An angel is counting his tears!

When, long since hushed, beloved voices are silent;
When, beneath dead branches,
Memory sits in desolation –
Then draw near to where your forsaken one mourns,
And, enveloped in eerie midnight,
Leans against sunken urns.

And should he look up to accuse fate,
When the last departing rays
Set on his days:
Then, around the rim of this earthly dream,
Let him see the hem of a cloud
Glowing in the light of a nearby sun!

Translation: Richard Stokes

Wolfgang Amadeus Mozart

14 Der Zauberer

Ihr Mädchen, fliehet Damöten ja!
Als ich zum erstenmal ihn sah,
Da fühlt' ich, so was fühlt' ich nie,
Mir ward, mir ward, ich weiß nicht wie,
Ich seufzte, zitterte, und schien mich doch zu freu'n;
Glaubt mir, er muss ein Zaub' rer sein.

Sah ich ihn an, so ward mir heiß,
Bald ward ich rot, bald ward ich weiß,
Zuletzt nahm er mich bei der Hand;
Wer sagt mir, was ich da empfand?
Ich sah, ich hörte nichts,
Sprach nichts als ja und nein;
Glaubt mir, er muss ein Zaub' rer sein.

Er führte mich in dies Gesträuch,
Ich wollt' ihm flieh'n und folgt' ihm gleich;
Er setzte sich, ich setzte mich;
Er sprach, nur Sylben stammelt' ich;
Die Augen starrten ihm, die meinen wurden klein;
Glaubt mir, er muss ein Zaub' rer sein.

Entbrannt drückt' er mich an sein Herz,
Was fühlt' ich Welch ein süßer Schmerz!
Ich schluchzt', ich atmete sehr schwer,
Da kam zum Glück die Mutter her;
Was würd', o Götter, sonst nach so viel Zauberei'n,
Aus mir zuletzt geworden sein!

Text: Christian Felix Weiss

The Magician

Girls, keep well clear of Damötas!
The first time I saw him,
I felt – as I'd never felt before;
It was like – was like – I know not what:
I sighed, trembled and yet seemed overjoyed:
Believe me, he must be a magician!

When I looked at him I went hot all over,
Now blushing red, now turning pale,
Finally he took me by the hand:
Words cannot say how I felt then!
I saw nothing, heard nothing,
Could only stammer Yes and No:
Believe me, he must be a magician!

He led me into these bushes,
I wanted to flee, but followed at once:
He sat down, I sat down:
He spoke – but I could only stammer;
His eyes bulged, my own shrank:
Believe me, he must be a magician!

He pressed me passionately to his heart.
What a sensation! Such sweet agony!
I sobbed, I could hardly breathe!
Then, thank goodness, mother came along:
Otherwise, O gods, after so much magic,
What would have become of me!

Translation: Richard Stokes

Ludwig van Beethoven

17 Hoffnung

Dimmi, ben mio, che m'ami,
Dimmi che mia tu sei.
E non invidio ai Dei
La lor' divinità!
Con un tuo sguardo solo,
Cara, con un sorriso
Tu m'apri il paradiso
Di mia felicità!

Text: Anon.

Hope

Tell me, my beloved, that you love me
Tell me that you are mine.
I am not envious of the gods
For their divinity!
With one glance from you,
My dear, with a smile
You open up to me the paradise
Of my happiness!

Wolfgang Amadeus Mozart

18 Ridente la calma

Ridente la calma nell'alma si desti;
Né resti più segno di sdegno e timor.

Tu vieni, frattanto, a stringer mio bene,
Le dolce catene si grate al mio cor.

Ridente la calma...

Text: Anon.

Laughing, the Calm

Laughing, the calm in my soul awakes;
No sign of disdain or fear remains.

You come, my love, meanwhile, to grasp
The sweet chains for which my heart is so grateful.

Laughing, the calm...

Ludwig van Beethoven

19 In questa tomba oscura

In questa tomba oscura
Lasciami riposar;
Quando vivevo, ingrata,
Dovevi a me pensar.

Lascia che l'ombre ignude
Godansi pace almen
E non, e non bagnar mie ceneri
D'inutile velen

Text: Giuseppe Carpanie

20 La partenza

Ecco quel fiero istante:
Nice, mia Nice, addio.
Come vivrò ben mio,
Così lontan da te?
Io vivrò sempre in pene,
Io non avrò più bene:
E tu, chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Text: Pietro Metastasio

In this Dark Tomb

In this dark tomb
Let me rest;
While I still lived, O faithless one,
You should have thought of me.

Allow, at least, a naked shade
To enjoy its peace,
And do not bathe my ashes
In useless venom.

Translation: Richard Stokes

The Departure

Now is that proud instant:
My beautiful one, farewell.
How can I live,
So far away from you?
I shall always live in pain,
I shall feel happy no longer:
And you, who knows if you will ever
Be able to supplant me!

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Nicolò Balducci and Anna Paradiso would like to thank Lars Werner, Dan Johansson, Dan Laurin and Gemma Bertagnolli as well as the Swedish Research Council for the financial support given to Anna Paradiso's artistic research on 18th- and 19th-century salon music, including the repertoire of this recording.

Recording Data

Recording: 31st August–3rd September 2023 at Länna Church, Sweden
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technician: Dan Johansson

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADl optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Anna Paradiso and Nicolò Balducci 2024
Translations: Anna Paradiso (English); Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Johan Westin
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2695 © & © 2024 BIS Records AB, Sweden

BIS-2695

