



CD-299 STEREO

digital

# W. A. MOZART

## CONCERT ARIAS

GUNNEL BOHMAN, soprano

The Kalmar Läns Chamber Orchestra \* Jan-Olav Wedin



**A BIS original dynamics recording**

## MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

- Motette: "Exsultate, jubilate", KV165** 14'57  
1. Allegro 4'26 — 2. Recitativo 1'05 — 3. (Aria) 6'46 —  
4. (Allegro) 2'34
- 5. Scene ed Aria "Misera, dove son!", KV369** 6'42  
(5/2: Aria; 5/3: Allegro)
- 6. Recitativo ed Aria "Bella mia fiamma", KV528** 8'46  
(6/2: Aria — Andante; 6/3: Aria — Allegro)
- Recitativo ed Aria "A questo seno deh vieni", KV374** 8'18  
7. Recitativo 1'20 — 8. Aria 6'58
- Scene "Ah, lo previdi", KV272** 13'17  
9. Recitativo 8'27  
(9/2: Aria; 9/3: Recitativo)
10. Cavatina 4'50

*(Publisher: Breitkopf & Härtel)*

DDD - T.T.: 53'05

**GUNNEL BOHMAN, soprano**  
**The KALMAR LÄNS KAMMARORKESTER**  
**JAN-OLAV WEDIN, conductor**

*This record was made in co-operation with*



The history of the concert aria is a part of the history of Mozart. He himself was surely not the inventor of this very special musical form; it was created by Johann Christian Bach, who was a model for Mozart in other ways too. Alongside Mozart we find the names of two other successful colleagues, Haydn and Beethoven, who also — at least occasionally — produced durable successes in this genre.

And yet it was Mozart who succeeded time after time and who has given us the most accomplished evidence of his mastery of a somewhat problematical genre, that which we call “concert aria”.

Think about it! — Everyone knows that Mozart had all the necessary qualities. He was a born musical dramatist and a true connoisseur of the possibilities of the human voice. And look how he transformed the concerto, elevating it to its final form, to symphonic movement and luminous melody, whilst at the same time satisfying the demands of soloists wishing to show off their virtuosity!

A true “concert aria” can be understood to be an independent piece for one voice and orchestra in the form of an enlarged opera aria, destined from the outset for performance in the concert hall. The orchestra is not just an accompaniment coming out of the pit: just like in a piano concerto, its sounds surround the vocal soloist. The “concertante” element is to the fore both in the solo part and in the orchestra.

Mozart wrote these concert arias or “scenes” to order, or sometimes spontaneously inspired by singers, often sopranos. It was probably the singers who usually chose the texts which Mozart undertook to set to music. Apart from one aria in German, all are in Italian and, without exception, are taken from the literature of opera “seria” with its rich traditions. As one would expect, Metastasio is responsible for the majority.

Already at the age of 9, Mozart made his first attempt at an aria with orchestra (KV21). He continued to develop this musical form throughout his life and achieved an astonishing degree of perfection in KV505 and KV528, at about the same time as “The Marriage of Figaro” and “Don Giovanni”. But he continued to explore this genre until the last year of his life. His last aria (KV612) is for bass.

This part of Mozart’s output, both quantitatively and qualitatively important, is however relatively unknown and rarely performed today. Even the cult of Amadeus has had little effect, and there are many reasons for this. The public of today will willingly listen to an instrumental soloist on the concert platform or to an opera singer on stage. But the hybrid called “concert aria” can be found strange, or affected.

The singer also faces psychological problems. It is difficult to show one’s technique in such revealing circumstances. He/she may therefore treat the concert aria like a normal aria — exaggerating the dramatic element and not paying enough attention to the purely concertante content.

In this situation, a lied singer longs subconsciously for his pianist. An opera singer is put out by not being able to act, move, perform, and often lacks the support of a partner. He does not feel at ease, on the contrary he is quite abandoned in this vocal concerto.

Moreover Mozart’s concert arias, even more than his opera arias, are intended expressly for individual contemporary singers. This is why they are not automatically suited to today’s artists who wish to launch themselves in this repertory despite the other problems already mentioned.

Mozart's ability to adapt himself to the qualities of his commissioner does however give us, children of a new generation, some interesting insights and information about technique and the personalities of some of the most highly thought-of singers of the 18th century. We may take it as read that Mozart, the expert on vocal detail, tried in these portraits to show the singer in the best possible light.

The scene KV272 "Ah, lo previdi — Ah, t'invola — Deh, non varcar" was written in August 1777 in great haste — so it would seem from the original manuscript which contains many corrections. The Mozart family in Salzburg had visitors from Prague, their good friends the Dusscheks. He, Franz Xaver, was a famous pianist and composer. She, Josepha, was a much-admired singer on the concert platform. She does not, however, seem to have performed in the opera house.

Josepha Dusschek was only in her twenties, and from Mozart's music we see she had a great range of expression. As is written in an old musical dictionary: "Her expressive performance, especially of recitative, her warm, round voice. She mastered with ease the difficulties of virtuoso singing without lacking a fine portamento, and she knew how to combine power and fire with feeling and charm."

The scene is taken from a libretto by Vittoria Amadeo Cigna-Santi for an opera by Giovanni Paisiello, the first performance of which had taken place in Milan in 1774. Andromeda's father opposes her marriage to her beloved Perseus. He is unmoved by the fact that Perseus has killed a monster which demanded a monthly human sacrifice; Andromeda would have been the next victim. In this final scene, she sings of her despair and wishes to kill herself.

"Bella mia fiamma" — "Resta, o cara" KV528 was also composed for Mrs. Dusschek. The aria is dated 3rd November 1787, less than a week after the successful first performance of "Don Giovanni" in Prague.

According to one of Mozart's sons, Josepha had locked her host in the Villa Bertramka and had refused to let him leave until he had fulfilled his promise to write her a new concert aria. The same anecdote — which is quite believable — tells that Mozart in his turn demanded that she, before receiving the manuscript, should sing the piece at sight.

Some exacting passages, for example the words "Quest'affanno, questo passo e terribile per me" can be seen as a real challenge, even for the skilful Josepha Dusschek.

This farewell aria is filled with great pathos in the typical seria style. The text is by D. Michele Sarcone and was from a mythological play, "Cerere placata", which had already been set to music by Niccolò Jommelli. Titan has asked for the hand of Prosperine but the latter's mother, Queen Ceres of Sicily, has refused. Thereupon he elopes with Prosperine, but the pair is soon held captive by the vindicative Ceres. The recitative "Bella mia fiamma" tells of Titan's incipient despair before being condemned to perpetual separation from his beloved, a fate worse than death.

The manuscript of "Misera, dove son! — Ah! non son io che parlo" is dated 3rd March 1781. Mozart was then in Munich, where his opera "Idomeneo" had been performed for the first time some weeks earlier. The aria is dedicated to a Countess Paumgarten, then the favourite of the Bavarian Elector. The young Mozart was evidently a welcome guest in that household; he himself wrote to his father Leopold in Salzburg to express how much he had gained from this acquaintanceship. "Thanks to

her, everything is going well for me here.”

The text is from the third act of Metastasio's "Ezio". Torments of grief and despair wrack Fulvia's heart after the death of her beloved Ezio and the crime which her father had thus committed. Fulvia herself wants to reply by sparing her father punishment. Death is her only wish.

Some days after the first performance of KV369, Mozart was instructed by his patron, Hieronymus Colloredo, to leave Munich and go to Vienna. This was to be Mozart's final break with the loathed service at Salzburg. Among his first compositions after arrival in Vienna was the scene "A questo seno deh vieni — Or che il cielo a me ti rende".

It was intended for the castrato Francesco Ceccarelli who, like Mozart, was a member of the Colloredo Court Orchestra and, with the rest of the orchestra, was then in Vienna. This aria was first sung one Sunday in April 1781 at the palace belonging to Colloredo's father. It was a great success and had to be repeated.

In 1804 the Allgemeine Musikzeitung wrote of Ceccarelli (born in 1752 at Foligno, Italy) that he sang "with expression and excellence". He was principally a concert singer and appeared less frequently in the opera house.

Mozart took the text for KV374 from a libretto by Giovanni de Gamerra, "Sismano nel Mogol", to which Paisiello had written an opera in 1773 for Milan. The Great Mogol Siface and his enemy Sismano come to an agreement. Siface's beloved, Zeira, has awaited the outcome doubtfully. Now she learns of Siface's victory, and the grief and tension of the preceding hours change to joy at the happy ending.

"Exsultate, jubilate" KV165 is not included in the list of Mozart's arias but from a purely musical angle merits a place among them. It is just as virtuosic and close to the operatic style as a concert aria. In the Austrian and Italian Catholic tradition there was no strong necessity to use different styles for regular and secular music. The Lord was praised and the beloved was serenaded in the same manner. But "Exsultate, jubilate" is in the form of a solo motet and belongs — on account of its Latin text — to the section "Assorted Religious Music".

Mozart wrote it in January 1773 just before his 17th birthday. He was in Milan and had just experienced the successful first performance of "Lucio Silla". The leading role had been taken by the very skilful castrato Venanzio Rauzzini, and it was likewise for him that the young master wrote the solo motet.

The opening Allegro is shaped like a miniature concerto movement. The central Andante (Tu virginum corona) is in an unexpected key. The joyful final Alleluja has long been a favourite among sopranos.

GUNNEL BOHMAN was born in Stockholm in 1959. When she was 19, she won the Jenny Lind Fellowship, the youngest singer ever to do so. After 3 years' training she was immediately engaged by Lorin Maazel at the Wiener Staatsoper. In Vienna she combined smaller parts at the opera with further studies. She was then engaged at the Mannheim Opera House, where she has sung leading parts including Pamina (The Magic Flute), Marie (The Bartered Bride) and Fiordiligi (Così fan tutte). She also sang the role of Pamina in Bregenz for a production televised in Europe. In the future she is

engaged for Vienna, Zürich, Houston, Hamburg etc. in parts like La Contessa (The Marriage of Figaro) and Agathe (Der Freischütz). She took part in the Jussi Björling Memorial Concert in Stockholm in 1985, singing Elsa (Lohengrin).

JAN-OLAV WEDIN has been the artistic director and conductor of the Oskarshamn Ensemble since 1982. Between 1969 and 1984 he played the violin in the Stockholm Philharmonic Orchestra. In the early 1970s he started the Stockholm Chamber Ensemble, which he led until 1979. He also took the initiative as regards the Stockholm Sinfonietta, whose artistic director he has been since 1979. He is a sought-after guest conductor both in Sweden and internationally.

**Jan-Olav Wedin appears on 11 other BIS records.**

The KALMAR LÄNS CHAMBER ORCHESTRA, also known as the Oskarshamn Ensemble, was formed in 1975 and was at first a string quartet with added wind players. Since 1980 the Kalmar County Council has been responsible for the group and, together with the Swedish state, finances its activities. The aim is to make music for all strata of society and the Orchestra gives over 100 concerts per year. Tours are also undertaken both within Sweden and abroad. For theatre music the Orchestra has in recent years collaborated with the State Music Dramatic College. The Orchestra is known not only for its concert appearances but also because it has appeared on the radio, television and gramophone records.

Die Geschichte der Konzertarie ist ein Teil der Geschichte Mozarts. Zwar erfand nicht er diese sehr spezielle musikalische Form. Das tat wohl Johann Christian Bach, der auch in vielen anderen Hinsichten für Mozart ein gutes Vorbild war. Außerdem gab es in Mozarts Umgebung ein paar erfolgreiche Kollegen namens Haydn und Beethoven, die ebenfalls — zumindest gelegentlich — innerhalb dieser Gattung Beständiges zu leisten imstande waren.

Mozart tat aber dies häufig und überlieferte uns die vollendetsten Beispiele der Beherrschung jenes etwas problematischen Kompositionstyps, der Konzertarie genannt wird.

Bitte etwas nachdenken! Ein jeder sieht ein, daß Mozart die richtigen Voraussetzungen für diese Stellung besaß. Ein geborener Musikdramatiker und wahrhaftiger Kenner der Möglichkeiten der menschlichen Stimme. Wie entwickelte er auch das instrumentale Solokonzert bis zur höchsten Meisterschaft hinsichtlich der Form, des sinfonischen Satzes und der melodischen Leuchtkraft, während er den Anforderungen des Solisten entsprechen konnte, in der Virtuosenrolle brillieren zu können!

Unter eine echte Konzertarie verstehen wir ein selbständiges Stück für eine Stimme und Orchester in der Form einer erweiterten Operarie, gleich von Anfang für konzertante Aufführungen vorgesehen. Das Orchester ist nicht nur eine Stütze aus einem Orchesterraum sondern funktioniert wie bei einem Klavierkonzert, dessen Klang umgibt den Gesangsolisten. Es gibt eine Fülle von konzertanten Elementen im Solopart und im Orchestersatz.

Solche Konzertarien oder „Szenen“ schrieb Mozart nach Aufträgen oder manchmal durch bestimmte Sänger angeregt. Die Mehrzahl von ihnen waren Soprane. Meistens wählten vermutlich die Sänger die Texte, die Mozart vertonte. Bis auf eine einzelne Arie mit deutschem Text sind sie durchwegs auf italienisch geschrieben und ausnahmslos der traditionsreichen Opera-seria-Literatur entnommen. Nicht unerwarteterweise bestritt der Meister Metastasio den Großteil.

Seinen ersten Versuch, eine Arie mit Orchester zu schreiben (KV.21) machte Mozart bereits im Alter von neun Jahren. Er entwickelte dann zeit seines Lebens diese Musikform weiter und erreichte nach der Auffassung vieler der höchsten Perfektion in KV. 505 und 528, etwa gleichzeitig mit Figaros Hochzeit und Don Giovanni. Er komponierte in dieser Gattung bis zu seinem letzten Lebensjahre. Das letzte Werk der Reihe ist eine Baßarie KV.612.

Dieser mengen- und qualitätsmäßig so bedeutende Teil von Mozarts Schaffen ist aber heute relativ wenig bekannt und wird selten aufgeführt. Nicht einmal die Amadeus-Welle hat daran etwas ändern können. Das heutige Publikum hört sehr gerne einen Instrumentalisten solistisch im Konzertsaal oder einen Opernsänger auf der Bühne. Aber die Konzertarien-Hybride scheint fremd und gekünstelt.

Der Solist hat auch viele psychologische Probleme. Es ist schwierig, sich in so entthüllenden Zusammenhängen auf einer hauptsächlich technischen Ebene herzuzeigen. Er/sie behandelt dann die Konzertarie wie eine „gewöhnliche“ Operarie, übertreibt sie also dramatisch und berücksichtigt die rein konzertanten Einschlüsse nicht genügend.

In dieser Situation sehnt sich ein Liedsänger unbewußt nach seinem Pianisten. Ein Opernsänger wird davon zurückgehalten, daß er nicht Theater spielen darf, sich verkleiden, sich bewegen, agieren; er vermißt häufig die Stütze der Gegenspieler im Ensemble.

ble. In einem „concerto vocale“ fühlt sich niemand zu Hause, vielmehr unangenehm ausgeliefert.

Dazu kommt, daß Mozarts Konzertarien noch mehr als seine Opernarien direkt für ganz bestimmte Sänger seiner Gegenwart komponiert wurden. Sie sind somit nicht automatisch gut singbar für jenen heutigen Sänger, der trotz der erwähnten Unlustmomente sie probieren möchte.

Hingegen gibt uns diese Anpassung Mozarts an den Auftraggeber/das Modell interessante Auskunft über Technik und Persönlichkeit einiger der geschätztesten Sänger des 18. Jahrhunderts. Wir können überzeugt sein, daß sich der verwöhnte Stimmexperte Mozart in seinen Portraits anstrenge, den Sänger ins bestmögliche Licht zu stellen.

Die Szene KV.272 *Ah, lo previdi — Ah, t'invola — Deh, non varcar* entstand im August 1777, in großer Eile, wie es scheint wenn man die Notenschrift in der Originalpartitur studiert und die ungewöhnlich vielen Korrekturen dort findet. Die Familie Mozart in Salzburg hatte aus Prag Besuch, die sehr guten Freunde Duschek. Er, Franz Xaver, angesehener Pianist und Komponist. Sie, Josepha, sehr bewunderte Sängerin, eben auf dem Konzertpodium. Sie soll hingegen nicht auf der Opernbühne aufgetreten sein.

Zu jener Zeit war Josepha Duschek nur ein paar und zwanzig Jahre alt und aus Mozarts Musik für sie versteht man, daß sie ein sehr großes Ausdrucksvolumen hatte. In einem alten Musiklexikon wird auch ihr empfindsamer Vortrag, vor allem in den Rezitativen, erwähnt, sowie ihre volle, runde Stimme. Mit Leichtigkeit überwand sie die Schwierigkeiten des Bravourgesanges ohne ein schönes Portamento zu verpassen, und sie wußte es, Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmut zu vereinigen.

Die Szene wurde einem Libretto von Vittorio Amadeo Cigna-Santi für einen in Mailand 1774 uraufgeführte Oper von Giovanni Paisiello entnommen. Andromedas Vater widersetzt sich, daß sie ihren geliebten Perseus heiratet. Es hilft nicht, daß dieser ein Untier getötet hat, das einmal monatlich ein Menschenopfer verlangt — zuletzt hätte es Andromeda sein sollen. In dieser Schlußszene gibt sie ihrer Verzweiflung Ausdruck und will sich das Leben nehmen.

*Bella mia fiamma — Resta, o cara* KV.528 wurde ebenfalls für Josepha Duschek geschrieben. Sie ist mit 3. November 1787 datiert, weniger als eine Woche nach dem stürmischen Erfolg der Don-Giovanni-Premiere in Prag.

Wie der eine Sohn Mozarts erzählte, soll Josepha in der Villa Bertramka ihren Gast eingesperrt und sich geweigert haben, ihn aus dem Zimmer herauszulassen, bevor er das Versprechen, eine neue Konzertarie zu schreiben, erfüllt hatte. Dieselbe, nicht unwahrscheinliche Geschichte berichtet, daß Mozart als Bedingung für die Aushändigung des Manuskripts von ihr verlangte, die Arie vom Blatt zu singen.

Ein paar ungewöhnlich schwierige Passagen, wie bei „*Quest'affanno, questo passo e terribile per me*“, könnten auch für die hervorragenge Josepha Duschek eine Herausforderung gewesen sein.

Ein starkes Pathos prägt diese Abschiedsarie im typischen Seria-Stil. Der Text ist ein Teil des früher von Niccolò Jomelli vertonten mythologischen Festspiels *Cerrere placata* von D. Michele Sarcone. Titano möchte Prosperina heiraten, aber ihre Mutter, die sizilianische Königin Ceres, weist ihn zurück. Daraufhin entführt er Prosperina, aber sie landen bland als Gefangene bei der rachesüchtigen Ceres. Mit dem Rezitativ „*Bella mia fiamma*“ beginnt Titanos verzweifelter Ausbruch angesichts des Urteils, für immer



von seiner Geliebten getrennt zu werden, ein Schicksal schlimmer als der Tod.

Das Manuskript der Szene KV.368 *Misera, dove son! — Ah! non son io che parlo* weist als Kompositionsdatum den 8. März 1781 auf. Zu jener Zeit weilte Mozart in München, wo seine Oper *Idomeneo* einige Wochen früher uraufgeführt worden war. Die Arie ist einer Gräfin Paumgarten gewidmet, die damals als „Favoritin“ des bayerischen Kurfürsten galt. In ihrem Heim war offensichtlich der junge Mozart ein gern gesehener Gast, und in einem Brief an seinem Vater Leopold erzählte er, alles gehe ihm gut in München wegen dieser Bekanntschaft.

Der Text entstammt dem dritten Akt von *Metastasio* *Ezio*. *Fulvia* wird von Schmerzen und Verzweiflung gequält, weil ihr geliebter *Ezio* getötet wurde, wobei ihr Vater ein schreckliches Verbrechen begangen hat. Um den Vater mit der Strafe zu verschonen, will *Fulvia* sich selbst die Schuld zuschieben. Der Untergang ist ihr einziger Wunsch.

Einige Tage nach der Uraufführung des KV.369 bekommt Mozart den Befehl von seinem Herrn, dem Fürst-Erzbischof *Hieronimus Colloredo*, München zu verlassen um in Wien zu erscheinen. Bald soll sein endgültiger Aufbruch vom gehaßten Dienst in Salzburg erfolgen. Zu den ersten Sachen, die er nach der Ankunft in Wien komponierte, gehörte die Szene KV.374, *A questo seno deh vieni — Or che il cielo a me ti rende*.

Sie ist für den Kastraten *Francesco Ceccarelli* gedacht, der wie Mozart *Colloredo*s Hofkapelle angehörte und wie deren übrige Mitglieder momentan in Wien weilte. Die Arie wurde erstmals an einem Aprilsonntag 1781 in dem *Colloredo*s Vater gehörenden Palast aufgeführt. Der Erfolg war groß, die Arie mußte wiederholt werden.

Von dem 1752 zu *Foligno*, Italien, geborenen *Ceccarelli* erzählt die Allgemeine Musikzeitung 1804, er singe „ausdrucksvoll und vortrefflich“. Er war in erster Linie Konzertsänger, in geringerem Ausmaße erschien er auf der Opernbühne.

Den Text zu KV.374 entnahm Mozart dem Libretto *Sismano nel Mogol* von *Giovanni de Gamerra*, das *Paisiello* 1773 als Oper für Mailand vertont hatte. Eine Entscheidung zwischen dem Großmogul *Siface* und dessen Widersacher *Sismano* hat sich herangebahnt. *Siface*s Geliebte, *Zeira*, hat in Ungewißheit auf den Ausgang gewartet. Jetzt erreicht sie die Botschaft von *Siface*s Sieg, und Schmerz und Spannung der vergangenen Stunden werden in Freude und Dankbarkeit über den glücklichen Ausgang verwandelt.

*Exsultate, jubilate* KV.165 findet man nicht unter der Rubrik *Arien* in Mozarts Werkeverzeichnis. Rein musikalisch gesehen hätte es aber so sein können. Die Motette ist virtuos und opernhaft wie eine Konzertarie. In der katholischen Tradition Österreichs und Italiens hatte man kein großes Bedürfnis, Sakrales und Profanes stilmäßig zu trennen. In Tönen betete man an Gott und flehte an die Geliebte etwa auf dieselbe Art. *Exsultate, jubilate* ist aber also formell eine Solomotette und gehört durch den lateinischen Text zur Abteilung mit verschiedenartiger Kirchenmusik.

Mozart schrieb sie im Januar 1773 kurz vor Vollendung seines 17. Jahres. Er befand sich in Mailand, wo er gerade mit der Premiere von *Lucio Silla* erfolgreich gewesen war. In dieser Oper wurde die Hauptrolle vom hervorragenden Kastratsänger und Musiker *Venanzio Rauzzini* gestaltet, und für ihn schrieb Mozart auch die Solomotette.

Das einleitende *Allegro* ist wie ein kleiner *Concerto*-Satz gestaltet. Das dazwischliegende *Andante* (*Tu virginum corona*) steht in unerwarteter Tonart. Das jubelnde, abschließende *Halleluja* ist seit langem ein Favorit tüchtiger Sopranistinnen.

GUNNEL BOHMAN wurde 1959 in Stockholm geboren. Mit 19 Jahren bekam sie das Jenny-Lind-Stipendium, als jüngste Sängerin jemals. Nach dreijährigen Studien in Stockholm wurde sie von Lorin Maazel an die Wiener Staatsoper verpflichtet. Während sie dort kleinere Partien gestaltete, studierte sie weiter. Sie wurde dann von der Mannheimer Oper engagiert, wo sie führende Rollen sang, wie Pamina (Verkaufte Braut) und Fiordiligi. In Bregenz sang sie ebenfalls Pamina in einer durch das Fernsehen über Europa ausgestrahlte Aufführung.

Künftig ist sie nach Wien, Zürich, Houston, Hamburg usw. verpflichtet in Rollen wie Gräfin und Agathe. 1985 wirkte sie beim „Jussi-Björling-Gedächtniskonzert“ in Stockholm mit, wobei sie aus Lohengrin sang.

JAN-OLAV WEDIN ist seit 1982 künstlerischer Leiter und Dirigent des Oskarshamns-Ensembles. 1969-84 war er Violinist des Stockholmer Philharmonischen Orchesters. Anfang der 1970er Jahre gründete er das Stockholms Kammarensemble, das er bis 1979 leitete. Er regte auch die Gründung der Stockholm Sinfonietta an, deren künstlerischer Leiter er seit 1979 ist. Wedin machte viele Schallplattenaufnahmen und ist ein geschätzter Gastdirigent in Schweden und im Ausland.

Jan-Olav Wedin erscheint auf 11 anderen BIS-Platten.

KALMAR LANS KAMMERORCHESTER — auch unter verschiedenen anderen Namen (z.B. Oskarshamns-Ensemble) bekannt — entstand 1975 auf die Initiative der Landesbildungsorganisation in Kalmar Län und bestand zunächst aus einem durch Bläser ergänzten Streichquartett. Seit 1980 untersteht das Ensemble der Landesregierung von Kalmar Län, die mit dem Staat zusammen die Finanzierung übernommen hat. Das Ziel ist, allen Gruppen der Gesellschaft Musik zu vermitteln, und pro Spielzeit werden gut 100 Konzerte gespielt. Außerdem werden Konzertreisen ins übrige Schweden und ins Ausland unternommen. Auf dem Gebiete des Musiktheaters wurde in den letzten Jahren mit der Staatlichen Musikdramatischen Schule in Stockholm zusammengearbeitet. Das Ensemble wurde auch durch Schallplattenaufnahmen sowie durch Rundfunk- und Fernsehprogramme bekannt.

L'histoire de l'aria de concert est une partie de l'histoire de Mozart. Ce n'est assurément pas lui qui a découvert cette forme musicale très spéciale, mais bien Johann Christian Bach, qui fut un bon modèle pour Mozart à bien d'autres points de vue aussi. Dans le voisinage de Mozart se trouvaient une couple de collègues couronnés de succès des noms de Haydn et Beethoven qui, même eux — au moins quelquefois — ont pu produire des succès durables dans le genre.

Mais Mozart réussit plusieurs fois et nous a donné les preuves les plus accomplies de maîtrise même dans le type de composition un peu problématique que l'on appelle aria de concert.

Réfléchissez un peu! Tout le monde comprend alors que Mozart possédait les conditions voulues pour un tel classement. C'était un dramaturge musical-né et un réel compositeur en ce qui a trait aux possibilités de la voix humaine. Et comme il a transformé le concerto solo instrumental, l'élevant à son faite absolu quant à la forme, au mouvement symphonique et à la luminosité mélodique, en même temps qu'il a pu satisfaire aux solistes qui exigeaient de briller dans le rôle de virtuose!

Par « aria de concert » authentique, nous entendons un morceau indépendant pour une voix et orchestre dans la forme d'une aria d'opéra élargie et, au point de départ, destiné à être exécuté sur une scène de concert. L'orchestre n'est pas seulement un soutien venant de la fosse d'orchestre; tout comme lors d'un concerto pour piano, ses sonorités enveloppent le chanteur soliste. L'élément « concertante » abonde et dans la voix soliste et dans l'orchestre.

Mozart écrivit ces arias de concert ou « scènes » sur commande ou parfois spontanément inspiré par des chanteurs, parmi lesquels plusieurs étaient des sopranos. C'était probablement les chanteurs qui, le plus souvent, choisissaient les textes que Mozart se chargeait de mettre en musique. A part une seule aria au texte allemand, toutes les autres sont en italien et sans exception tirées de la littérature riche en traditions de l'opéra « seria ». Comme on s'y attend, le maître Metastasio en est responsable de la majeure partie.

Déjà à l'âge de neuf ans, Mozart faisait son premier essai d'écrire une aria avec orchestre (KV21). Il continua ensuite toute sa vie de développer cette forme musicale et atteignit, au dire de plusieurs, la plus haute perfection dans KV505 et KV528, à peu près en même temps que le « Mariage de Figaro » et « Don Giovanni ». Mais il composa dans ce genre jusqu'à la dernière année de sa vie. La dernière aria est pour basse (KV612).

Mais cette portion quantitativement et qualitativement si importante de la production de Mozart est relativement méconnue et rarement jouée aujourd'hui. Même la vague Amadeus n'a pas réussi à changer la situation, qui a plusieurs causes. Le public d'aujourd'hui entend très volontiers un instrumentiste soliste sur l'estrade, ainsi qu'un chanteur d'opéra sur scène. Mais l'hybride qu'on appelle aria de concert peut être ressenti comme étranger et affecté.

Le chanteur aussi fait face à des problèmes psychologiques. C'est dur de montrer ainsi principalement sa technique dans des conditions aussi révélatrices. Il/elle traite alors l'aria de concert comme une aria d'opéra « ordinaire », c'est-à-dire qu'il/elle exagère le côté dramatique et ne prête pas assez d'attention au contenu purement concertant.

Dans cette situation, un chanteur de lied regrette inconsciemment son pianiste. Un chanteur d'opéra est désavantagé par le fait qu'il ne peut pas jouer, se déguiser, se mou-

vir, agir, etc, et il lui manque souvent le support d'un partenaire dans l'ensemble. Personnellement ne se sent à l'aise, mais bien affreusement abandonné, dans un concerto vocal.

De plus, les arias de concert de Mozart sont faites expressément, encore plus que ses airs d'opéra, pour des chanteurs définis de son temps. C'est pourquoi elles ne sont pas automatiquement appropriées au chanteur d'aujourd'hui qui veut se lancer dans ce répertoire, malgré les malaises déjà mentionnés.

Cette facilité de Mozart de s'adapter au modèle qui avait passé la commande apporte cependant à nous, enfants d'une nouvelle génération, d'intéressants renseignements quant à la technique et à la personnalité de quelques-uns des chanteurs les plus appréciés du 18<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons être convaincus que Mozart, l'expert vocal minutieux, s'est efforcé, dans ses portraits, d'exposer le chanteur sous le meilleur jour possible.

La scène KV272 « Ah, lo previdi » — « Ah, t'involà » — « Deh, non varcar » fut écrite en août 1777 en toute hâte, à ce qu'il semble lorsqu'on étudie l'écriture des notes dans la partition originale et découvre singulièrement beaucoup de corrections qui y ont été faites. La famille Mozart à Salzburg avait reçu de la visite de Prague, les très bons amis Dusschek. Lui, Franz Xaver, était un pianiste et un compositeur de renom. Elle, Josepha, était une cantatrice très admirée, justement des estrades de concert. Elle ne semble cependant pas avoir chanté sur une scène d'opéra.

Josepha Dusschek n'était encore que dans la vingtaine, et il ressort de la musique de Mozart pour elle qu'elle possédait un grand éventail d'expression. C'est également écrit dans un vieux dictionnaire de musique: Son exécution expressive surtout dans le récitatif et sa voix ronde et chaude. Elle maîtrisait facilement les difficultés du chant virtuose sans manquer un beau portamento, et elle savait allier puissance et feu avec sentiment et agrément.

La scène est tirée d'un livret de Vittoria Amadeo Cigna-Santi pour un opéra de Giovanni Paisiello dont la création eut lieu à Milan en 1774. Le père d'Andromède s'oppose à ce qu'elle épouse son bien-aimé Persée. Il ne se laisse pas fléchir par le fait que Persée a tué un monstre qui exigeait mensuellement un sacrifice humain; Andromède aurait été la prochaine victime. Dans cette scène finale, elle chante son désespoir et veut se suicider.

« *Bella mia fiamma* » — « *Resta, o cara* » KV528 fut également composée pour madame Dusschek. L'aria est datée du 3 novembre 1787, moins d'une semaine après la première couronnée de succès de « *Don Giovanni* » à Prague.

Selon un fils de Mozart, Josepha aurait enfermé son hôte à la Villa Bertramka et refusé de le laisser sortir avant qu'il ne s'acquittât de sa promesse de lui écrire une nouvelle aria de concert. La même anecdote, en fait plausible, raconte que Mozart, à son tour, aurait exigé d'elle, avant de lui remettre le manuscrit, qu'elle pût chanter l'aria à première vue.

Quelques passages vraiment difficiles, par exemple aux mots « *Quest' affanno, questo passo è terribile per me* » peuvent être considérés comme un vrai défi, même pour l'habile Josepha Dusschek.

Cette aria d'adieu est imprégnée d'un grand pathos dans le style seria typique. Le texte est de D.Michele Sarcone et faisait partie d'un jeu mythologique Cerere placata, déjà mis en musique par Niccolò Jommelli. Titan a demandé la main de Proserpine, mais la mère de celle-ci, la reine Cérès de Sicile, a refusé. Il enlève alors sa Proserpine, mais les deux sont bientôt les prisonniers de la vindicative Cérès. Le récitatif « *Bella mia fiamma* »

exprime l'accès de désespoir de Titan devant la condamnation d'être séparé à jamais de sa bien-aimée, un destin pire que la mort.

Le manuscrit de la scène KV369 « *Misera, dove son* » — « Ah! non son io che parlo » est daté du 8 mars 1781. Mozart se trouvait alors à Munich où son opéra « *Idomeneo* » avait reçu sa création quelques semaines plus tôt. L'aria est dédiée à une comtesse Paumgarten, alors la favorite de l'Electeur bavarois. Le jeune Mozart était manifestement un invité bien vu dans sa maison; il écrit lui-même à papa Léopold à Salzbourg quel profit il avait de cette connaissance. « Grace à elle, tout va bien pour moi ici ».

Le texte est du troisième acte de l'« *Ezio* » de Metastasio. Des tourments de douleur et de désespoir se pressent dans le cœur de Fulvie à cause de meurtre de son bien-aimé Ezio et du crime que son père a ainsi commis. Fulvie veut elle-même en répondre pour épargner à son père la punition. Mourir est son seul désir.

Quelques jours après la création du KV369, Mozart reçut l'ordre de son maître, monseigneur l'archevêque Hieronymus Colloredo, de partir de Munich et de s'installer à Vienne. Ceci est la levée de la rupture finale de Mozart avec le service détesté à Salzbourg. Parmi ses premières compositions après être arrivé à Vienne, on trouve la scène KV374, « *A questo seno deh vieni* » — « Or che il cielo a me ti rende ».

Elle est pensée pour le castrat Francesco Ceccarelli qui, comme Mozart, faisait partie de l'orchestre de la cour de Colloredo et qui, comme les autres membres de l'orchestre, se trouvait à Vienne à ce moment. Cette aria fut chantée pour la première fois un dimanche d'avril 1781 au palais appartenant au père de Colloredo. Le succès fut grand, l'aria dut être chantée da capo.

L'Allgemeine Musikzeitung 1804 écrit au sujet de Ceccarelli, né en 1752 à Foligno en Italie, qu'il chantait « avec expression et excellence ». Il était d'abord un chanteur de concert, il apparaissait moins souvent sur les scènes d'opéra.

Mozart puisa le texte du KV374 dans un livret de Giovanni de Gamerra, Sismano nel Mogol, dont Paisiello avait fait un opéra pour Milan en 1773. Le Grand Mogol Siface et son adversaire Sismano en viennent à une entente. La bien-aimée de Siface, Zeïra, a attendu le dénouement dans l'incertitude. Elle apprend maintenant la victoire de Siface, et la douleur et la tension des dernières heures se changent en joie et en reconnaissance à cause de l'heureux dénouement.

« *Exsultate, jubilate* » KV165 ne figure pas au registre des arias dans le catalogue des œuvres de Mozart, mais du côté purement musical, il aurait pu en être ainsi. Dans la tradition catholique autrichienne et italienne, on ne ressentait pas tellement le besoin de différencier stylistiquement le sacré et le profane. On priait le Seigneur et on faisait appel à sa bien-aimée en musique à peu près de la même façon. Mais « *Exsultate, jubilate* » est écrit dans la forme d'un motet solo et appartient, grâce à son texte latin, à la section « *Musique religieuse diverse* ».

Mozart l'écrivit en janvier 1773, juste avant d'avoir 17 ans. Il se trouvait à Milan et avait juste eu du succès avec la première de « *Lucio Silla* ». Le rôle principal de l'opéra fut créé par le très habile chanteur castrat et musicien Venanzio Rauzzini. C'est aussi pour lui que le jeune maître composa le motet solo.

L'allegro initial est formé comme un petit mouvement de concerto. L'andante intermédiaire (Tu virginum corona) est écrit dans une tonalité inattendue. L'alléluia final exultant est depuis longtemps un morceau favori des bonnes sopranos.

**GUNNEL BOHMAN** est née à Stockholm en 1959. A l'âge de 19 ans, elle gagna la bourse Jenny Lind, la plus jeune chanteuse à gagner le prix. Après trois ans d'entraînement à l'École d'Opéra de Stockholm, elle fut immédiatement engagée par Lorin Maazel à l'Opéra National de Vienne, ville où elle continua ses études tout en chantant de moindres rôles à l'Opéra. Gunnel Bohman fut ensuite engagée à la Maison d'Opéra de Mannheim où elle a chanté des rôles principaux tels que Pamina (La Flûte Enchantée), Marie (La Fiancée Vendue) et Fiordiligi (Cosi fan tutte). Elle a aussi chanté le rôle de Pamina à Bregenz dans une production télévisée en Europe. Elle est aussi engagée à Vienne, Zurich, Houston, Hambourg etc., pour chanter entre autres la Comtesse (Les Noces de Figaro) et Agathe (Der Freischütz). Elle participa au « Jussi Björling Memorial Concert » à Stockholm en 1985 chantant Elsa (Lohengrin).

**JAN-OLAV WEDIN** est le directeur artistique de l'Ensemble d'Oskarshamn et son chef depuis 1982. De 1969 à 1984, il était violoniste à l'Orchestre Philharmonique de Stockholm. Au début des années 70, il fonda l'Ensemble de Chambre de Stockholm qu'il dirigea jusqu'en 1979. Il est aussi le fondateur de la Sinfonietta de Stockholm dont il est le directeur artistique depuis 1979. Il a été un chef invité apprécié en Suède et à l'étranger.

**Jan-Olav Wedin a enregistré sur 11 autres disques BIS.**

**L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DU DÉPARTEMENT DE KALMAR**, également connu sous le nom de l'Ensemble d'Oskarshamn, fut fondé en 1975 grâce à une initiative de l'Association éducatrice départementale dans le département de Kalmar et était au début un quatuor à cordes complété par des instruments de vent. Depuis 1980, le conseil général est responsable de l'Ensemble et le conseil général du département répond, avec l'état, du côté économique. Le but est de faire de la musique pour tous les groupes de la société et on donne plus de 100 concerts par année. A côté des activités intensives à l'intérieur du département, on fait également des tournées aussi bien nationales qu'à l'étranger. Du côté de la musique de théâtre, on a entre autre, ces dernières années, collaboré avec l'École Nationale de Musique Dramatique. L'orchestre n'est pas seulement connu grâce à ses nombreux concerts, mais aussi grâce à des programmes à la radio et à la télévision.

**Exsultate, jubilate, KV165**

Exsultate, jubilate,  
o vos animae beatae,  
dulcia cantica canendo,  
cantui vestro respondendo  
psallant aethera cum me.  
Fulgat amica dies,  
jam fugere et nubia et procellae,  
exortus est justis in expectata quies.  
Undique obscura regnabat nox,  
surgite tandem laeti,  
qui timuistis adhuc,  
et jucundi aurorae fortunatae  
frondes dextera plena at lilia date.  
Tu virginum corona,  
tu nobis pacem dona,  
tu consolare affectus,  
unde suspirat cor.  
Allelujah.

**Scene and aria, KV369:  
"Misera dove son!"**

Misera, dove son!  
L'aure del Tebro  
son queste ch'io respiro?  
Per le strade m'aggio  
di Tebe e d'Argo?  
O dalle greche sponde,  
di tragedie feconde,  
le domestiche furie vennero a questi lidi,  
della prole di Cadmo, e degli Atridi?  
Là d'un monarca ingiusto  
l'ingrata crudeltà m'empie d'orrore;  
d'un padre traditore  
qua la colpa m'agghiaccia;  
e lo sposo innocente  
ho sempre in faccia.  
Oh immagini funeste!  
Oh memorie! Oh martiro!  
Ed io parlo, infelice,  
ed io respiro?  
Ah no!

*Rejoice, be happy, o fortunate souls,  
As you sing your joyful hymns;  
In reply to your song the heavens sing with me.  
May the day shine kindly on us,  
Clouds and tempest have now gone,  
The just man has risen in the peace he  
longed for.  
Night reigned darkly all around;  
Now at last rise up in gladness you  
Who were afraid until now,  
And offer joyfully with full hands lilies  
And fronds to the auspicious dawn.  
You queen of virgins,  
Bestow peace upon us,  
Soothe the passions  
Which afflict our hearts.  
Allelujah.*

*Alas, where am I?  
Is this the air of Tiber  
That I breathe?  
Do I wander in the streets  
Of Thebes or Argos?  
Or did the native furies come  
To these shores from the shores of Greece,  
Ridden with the tragedies  
Of the seed of Cadmus or of the Atrides?  
There the heartless cruelty  
Of an unjust monarch fills me with horror;  
Here the crime  
Of a treacherous father chills me;  
And my innocent husband  
Haunts me forever.  
O fearful thoughts!  
O memories! O torture!  
And is it I, unhappy I,  
Who breathe and speak?  
Ah no!*

Ah! non son io che parlo,  
è il barbaro dolore  
che mi divide il core,  
che delirar mi fa.  
Non cura il ciel tiranno  
l'affanno, in cui mi vedo;  
un fulmine gli chiedo,  
e un fulmine non ha.

“Bella mia fiamma, addio...”, KV528

TITANO

Bella mia fiamma, addio!  
Non piacete al cielo di renderci felici.  
Ecco reciso, prima d'esser compito,  
quel purissimo nodo, che strinsero  
fra lor gli animi nostri con il solo voler.  
Vivi; cedi al destin, cedi al dovere.  
Dalla giurata fede la mia morte t'assolve.  
A più degno consorte, oh pene!  
unita vivi più lieta e più felice vita.  
Ricordati di me; ma non mai turbi  
d'un infelice sposo la rara rimembransa  
il tuo riposo.  
Regina, io vado ad ubbidirti;  
ah, tutto finisca il mio furor  
col morir mio.  
Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!  
Resta, oh cara, oh cara;  
acerba morte mi separa  
— oh Dio! da te ecc.  
Prendi cura di sua sorte,  
consolarla almen procura.  
Vado, ah! lasso! addio,  
addio per sempre.  
Quest'affanno, questo passo  
è terribile per me,  
è terribile, terribile per me.  
Resta, oh cara, resta, oh cara;  
acerba morte mi separa,  
oh Dio! da te,  
mi separa, oh Dio, da te.  
Prendi cura di sua sorte ecc.  
Ah! dov'è il tempio, dov'è l'ara?  
Vieni, affretta la vendetta, ecc.

Ah, it is not I who speak,  
But the cruel grief  
Which rends my heart  
And causes me to rave.  
Tyranous heaven does not heed  
The torment I suffer;  
I ask for a thunderbolt,  
But no thunderbolt falls.

TITANO

Light of my life, farewell!  
Heaven did not intend our happiness  
Snapped before the knot was tied  
Were those pure strands that bound  
Our spirits in a single will.  
Live; yield to fate and to your duty.  
My death absolves you from your promises.  
United to a more worthy consort, oh grief!  
You will have a happier, more joyous life.  
Remember me; but never let stray thoughts  
Of an unhappy lover  
Disturb your rest.  
My queen, I go in obedience to your will:  
Ah, let my death put an end  
To my raving.  
Ceres, Alfeus, beloved heart, farewell!  
Stay, dear heart, dear heart;  
Cruel death wrests me  
— Oh God! from you etc.  
Look after her,  
Comfort her at least.  
I go, alas! Farewell,  
Farewell for evermore.  
This distressing situation  
Is hard for me to bear,  
Hard for me to bear.  
Stay, dear heart, stay, dear heart:  
Cruel death wrests me,  
— Oh God! — from you,  
Wrests me — oh God! — from you.  
Look after her etc.  
Ah, where is the temple, where is the altar?  
Come, let revenge be swift! etc.



Vieni, vieni!

Questa vita così amara  
più soffribile non è, no,  
più soffribile non è.

Dov'è il tempio? Dov'è l'ara?  
ah dove? ah dove?

Vieni affretta la vendetta ecc.

Oh cara, addio, addio per sempre!

Ah, questa vita così amara  
più soffribile non è, ecc.

#### A questo seno, KV374

A questo seno deh vieni, idol mio.  
Quanti timori, quante lagrime, oh Dio!  
costi alla sposa tua! Dunque tu vivi!  
Oh contento! Oh certezza!  
Oh premio! Oh speme! Oh amor!  
Numi clementi! nell'offerir,  
pietosi, un sì bel doni,  
tutti il vostro rigor vi perdono.

Or che il cielo a me ti rende,  
cara parte del mio cor,  
la mia gioia, ah, non comprende  
chi non sa che cosa è amor.

Sono all' alma un grato oggetto  
le sue barbare vicende,  
ed in sen dolce discendo  
la memoria del dolor.

Or che il cielo ecc.

"Ah, lo previdi!...", KV272

ANDROMEDA

Ah, lo previdi!

Povero Prence, con quel ferro istesso  
che me salvò, ti lacerasti il petto.

(ad Eristeo)

Ma tu sì fiero scempio perchè non impedir?

Come, o crudele, d'un misero a pietà  
non ti movesti?

Qual tigre, qual tigre ti nodrì?

Dove, dove, dove nascesti?

Ah, t'invola, t'invola agli occhi miei!

Come, come!

A life as bitter as this

Can be borne no longer, no,

Can be borne no longer.

Where is the temple? Where is the altar?

Where, oh where?

Come, let revenge be swift, etc.

Dear heart, farewell forever!

Ah, a life as bitter as this

Can be borne no longer, etc.

Oh, my idol, come to this breast!

Oh God, such fear, so many tears

You have cost your bride! So you live!

Oh joy! Oh certainty!

Oh reward! Oh hope! Oh love!

Graceful, merciful Gods! When you offered

To me a gift such as this,

I forgive all your harshness.

Now when heaven gave you to me,

You dear part of my heart.

He who knows not what love is

Cannot understand my joy.

These cruel events are grateful for the soul

And in the breast sinks

Sweet memory of grief.

Now when heaven gave you to me etc.

ANDROMEDA

Ah, I foresaw this!

Unhappy prince, with that same sword

That saved me, you pierced your breast.

(To Eristeus)

But why did you not prevent

Why, cruel man, were you not moved to pity

For a suffering man?

What tiger gave you suck?

Where were you born?

Ah, flee from my sight!

Ah, t'invola agl'occhi miei,  
alma vile, ingrato cor!  
Ah, t'invola ecc.  
La cagione, oh Dio, tu sei (*rip.*)  
del mio barbaro, barbaro dolor.  
Va, crudele! Va, spietato!  
Va, tra le fiere ad abitar,  
tra le fiere ad abitar.  
La cagione, oh Dio, tu sei, ecc.  
Crudele! Spietato!  
Ah, t'invola, ecc.  
(*Eristeo parte*)  
Misera! Misera! Invan m'adiro,  
e nel suo sangue intanto  
nuota già l'idol mio.  
Con quell'acciaro, ah Perseo, che facesti?  
Mi salvasti poc' anzi, (*rip.*) o m'uccidesti.  
Col sangue, ahi, la bell'alma,  
ecco, già uscì dallo squarciato seno.  
Me infelice!  
Si oscura il giorno agli occhi miei,  
e nel barbaro affanno il cor vien meno.  
Ah, non partir, ombra diletta,  
io voglio unirmi a te.  
Sul grado estremo,  
intanto che m'uccide il dolor,  
intanto fermati, fermati alquanto!  
Deh, non varcar quell'onda,  
anima del cor mio.  
Deh, non varcar (*rip.*) no, quell'onda!  
Di Lete all'altra sponda, (*rip.*)  
ombra, compagna anch'io  
voglio venir, venir con te, ecc.  
Deh, non varcar, ecc.  
Fermati!  
Di Lete all'altra sponda, ecc.

Ah, flee from my sight.  
Base spirit, unkind heart!  
Ah, flee etc.  
By heaven, you are the cause  
Of the torment that I suffer.  
Away with you, cruel, heartless one!  
Go, live among the wild beasts,  
Live among the beasts.  
By heaven, you are the cause etc.  
Cruel, heartless one!  
Ah, flee from my sight, etc.  
(*Eristeus leaves*)  
Woe is me! I rage in vain,  
While my beloved lies  
In a pool of his own blood.  
To what use, Perseus, did you put that sword?  
You saved my life but lately, now you slay me.  
With his blood, alas, his noble soul  
Has already left his wounded breast.  
I am distraught!  
Darkness falls upon my eyes,  
And my heart grows faint with anguish.  
Oh, depart not, beloved shade.  
I would be one with you.  
Upon the brink  
Pause, pause just for a moment  
While sorrow ends my life.  
Oh, do not cross that stream,  
Soul of my soul,  
No, do not cross that stream!  
To Lethe's farther shore  
I, your shadow, your companion,  
Would accompany you, etc.  
Oh, do not cross etc.  
Stay!  
To Lethe's farther shore, etc.

---



**Recording Data: 1985-06-04/06 at Döderhult Church, Sweden**  
**Recording Engineer: Robert von Bahr**  
**Digital Editing: Robert von Bahr**  
**Sony PCM F-1 Digital Recording Equipment, 4 Neumann U89 Microphones,**  
**SAM82 Mixer**  
**Producer: Robert von Bahr**  
**Cover Text: P.G. Bergfors**  
**English Translation: Andrew Barnett**  
**German Translation: Per Skans**  
**French Translation: Arlette Chené-Wiklander**  
**Cover Picture: Conny Asberg 1986**  
**Album Design: Robert von Bahr**  
**Type Setting: Andrew Barnett**  
**Lay-out: Andrew Barnett**  
**Repro: K&P Grafiska, Stockholm**

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 Fax: +46 8 544 102 40  
info@bis.se www.bis.se

© & ℙ 1985 & 1986, BIS Records AB

