



OMBRA CARA

ARIAS OF GEORGE FRIDERIC HANDEL

BEJUN MEHTA

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

RENE JACOBS

	Amadigi di Gaula (1715)	
1	Aria <i>Sento la gioia</i> (III, 6)	4'39
	Agrippina (1709)	
2	<i>Otton, Otton</i>	1'18
3	Aria <i>Voi, che udite il mio lamento</i> (II, 5)	6'02
	Riccardo primo, re d'Inghilterra (1727)	
4	Aria <i>Agitato da fiere tempeste</i> (I, 6)	4'05
	Tolomeo, re d'Egitto (1728)	
5	Recitativo <i>Che più si tarda omai</i> Accompagnato <i>Inumano fratello</i>	2'09
6	Aria <i>Stille amare</i> (III, 6)	5'32
	Orlando (1733)	
7	Accompagnato <i>Ah! stigie larve</i> Arioso <i>Già latra Cerbero</i> Accompagnato <i>Ma la furia</i> Aria <i>Vaghe pupille</i> (II, 11)	8'13
	Rodrigo (1707)	
8	Passacaille (Ouverture)	4'38
	Radamisto (1720)	
9	Aria <i>Ombra cara di mia sposa</i> (II, 2)	9'31
	Rodelinda (1725)	
10	<i>Fra tempeste funeste</i> (II, 4)	4'46
11	<i>Con rauco mormorio</i> (II, 5)	7'12
	Orlando (1733)	
12	Recitativo <i>T'ubbidirò, crudele</i> Aria <i>Fammi combattere</i> (I, 9)	3'54
	Sosarme (1732)	
13	Duetto <i>Per le porte del tormento</i> (II, 8)	9'38

Countertenor *Bejun Mehta*

Soprano *Rosemary Joshua (11, 13)*

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Flute *Karl Kaiser*

Oboes / Recorders *Ann-Kathrin Brüggemann, Maïke Buhrow*

Bassoons *Javier Zafra, Benny Aghassi*

Trumpet *Friedemann Immer*

Violins 1 *Petra Müllejäns (+ solo violin in the Passacaille)*

Anne Katharina Schreiber, Martina Graulich, Kathrin Tröger, Peter Barczy

Violins 2 *Beatrix Hülsemann, Christa Kittel, Gerd-Uwe Klein, Eva Borhi*

Violas *Annette Schmidt, Lothar Haass, Werner Saller*

Violoncellos *Guido Larisch, Stefan Mühleisen*

Doublebass *Dane Roberts*

Lute *Shizuko Noiri*

Harpsichord / Organ *Torsten Johann*

Conductor *René Jacobs*

Chants d'ombre et de lumière

À l'époque de Haendel, un opéra, c'était un mélange savamment dosé d'images et de chant. Ce que Pier Jacopo Martello, homme de lettres et de théâtre, décrit en 1714 comme le “chiaroscuro” vers lequel devait tendre tout opéra digne de ce nom n'était pas seulement un contraste de clarté et d'obscurité, mais comportait aussi toute une palette de contrastes et de nuances intermédiaires. Si, lors d'une élégante soirée londonienne, on voulait présenter un virtuose du chant, il fallait proposer dans le cadre restreint d'une seule voix une variété comparable à celle que l'on rencontrait habituellement dans un opéra entier. On entendait alors des “favourite songs” extraits d'opéras, anciens et nouveaux, en une succession bien tempérée de textes et de tableaux de caractères. Le soliste faisait entendre tout l'éventail de ses talents vocaux – trilles, *messa di voce* (un crescendo suivi d'un diminuendo sur une seule et même note tenue), coloratures, sauts, traits rapides, timbres clairs ou plus sombres, styles de déclamation héroïque ou galant, humeurs joyeuses ou plus graves. Une anthologie d'airs de Haendel destinée à un virtuose en particulier, par exemple au très populaire Francesco Bernardi detto Senesino, présentait assurément une variété telle qu'elle rendait superflu l'ajout d'airs écrits par d'autres compositeurs. Charles Burney rapporte que lors d'un concert donné à Londres en 1747, le castrat napolitain Nicola Reginelli interpréta “Ombra cara” de Haendel ainsi que “quelques autres arias italiennes légères de l'époque” ; Burney reconnut dans l'aria de Haendel “le langage de la philosophie et de la science” mais n'entendit “en revanche, dans les autres airs, que le jargon des dandys et des paresseux”¹. La plupart des pièces du présent enregistrement ont été composées pour Senesino. Si les deux premières, de même que “Ombra cara”, ne lui étaient pas originellement destinées, il put néanmoins les reprendre par la suite, comme le faisaient alors tous les chanteurs italiens. “Sento la gioia” rappelle le “Alla Hornpipe” de la *Watermusic* de Haendel (1717). Cette aria était celle d'Amadigi, le héros éponyme de l'opéra composé par Haendel en 1714, un rôle créé pour le grand castrat “Nicolino” Grimaldi. Dans la dernière scène, le couple fidèle constitué par le prince Amadigi et la princesse Oriana se trouve à nouveau réuni par la grâce du “Dieu de l'amour”. Une trompette et un hautbois solo jouent de longues et joyeuses fanfares (de sorte que le public croyait peut-être

1 Winton Dean & John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford 1987, p. 336.

entendre une “Hornpipe” pour orchestre) – jusqu’à ce que le soliste intervienne pour faire la démonstration de son immense talent vocal. Parmi ses prouesses, un très long *messia di voce* sur le mot “Amor” et de délicates coloratures dans le registre médian et grave, accompagnées de brillantes interventions orchestrales.

Le personnage d’Othon, dans l’opéra *Agrippina* de Haendel (Venise, 1709), mérite toute notre sympathie, du moins si l’on en juge d’après sa musique. Rival de Néron tant pour le trône impérial que pour l’amour de Poppée, il se voit infliger une double défaite et se trouve de surcroît accusé de trahison. Un *recitativo accompagnato* riche en dissonances et en trémolos “furieux” montre sa réaction face à ces effroyables coups du sort. Son aria s’adresse en revanche aux spectateurs : “Vous, qui entendez ma plainte, compatissez à ma souffrance.” Ce *Lamento* typiquement vénitien n’est pas seulement un modèle de musique sombre et grave. C’est aussi, loin de l’expression exacerbée d’un sentiment spontané, un véritable chef-d’œuvre harmonique. C’est dans le labyrinthe chromatique de la conduite de la voix que se dissimule le drame, de même que dans une interjection inattendue, dissonante, au hautbois – faut-il voir là l’intervention de quelque solitaire venu tenter de venir en aide au héros malheureux ?

“Agitato da fiere tempeste” est une aria finale – même si elle intervient de façon prématurée, puisque le héros royal Richard I^{er} la chante à la fin du premier acte de *Riccardo Primo* (1727), après que le tyran Isacio lui a fait croire que sa belle promise Costanza lui serait bientôt rendue. Cet air virtuose (une *aria d’agilitate*, comme on dira plus tard) était certainement très flatteur pour Senesino et lui permit de conforter sa position face aux deux sopranos Francesca Cuzzoni (Costanza) et Faustina Bordoni (Pulcheria), qui rivalisaient entre elles.

Le prince Ptolémée d’Égypte, dans *Tolomeo* de Haendel (1728), est un héros dans le style d’Othon : fidèle et digne, mais aussi malheureux et enclin à s’apitoyer sur son sort. Dans sa grande *scena ed aria* du dernier acte, il est contraint d’avaler du poison : il croit devoir mourir sur ordre de son rival et frère cadet Alessandro. Pour lui, le monde s’écroule. La musique témoigne de l’évolution de Haendel depuis *Agrippina* : désormais bien éloignée d’un *lamento* conventionnel, elle représente une création très individuelle. Et comme si la tonalité de l’aria – si bémol mineur – n’était pas déjà assez tragique, elle s’assombrit encore après quelques mesures à peine par l’intermédiaire d’une modulation vers mi bémol mineur. Le rythme obstiné de la ligne de basse est une marche funèbre ; les *staccati* et trilles des violons évoquent les gouttes du poison.

Le type dramatique de la *scena ed aria* ne fut réellement en vogue qu'après la mort de Haendel ; dans la scène de folie d'*Orlando* (1733), ce type est déjà dépassé (la folie mène à la transgression), du moins d'un point de vue formel. En lieu et place de la suite habituelle "récitatif-aria", nous entendons des fragments de ces deux composantes, avec des changements brutaux dans l'écriture, les tempi, les mètres et les indications de mesure. Le solo des basses instrumentales qui précède fait office de musique de scène : Angelica est enlevée sur un nuage, ce qui la sauve de l'attaque furieuse d'*Orlando*. Celui-ci se croit pris dans un combat qui l'oppose aux enfers et à ses créatures mythiques ; il traverse le Styx dans l'esquif de Charon qui tangué sous ses pieds. Au début de la scène, l'orchestre de Haendel est totalement subordonné à la partie vocale, mais dans le dernier passage, qui s'intensifie furieusement, c'est la ligne vocale héroïque qui se trouve presque débordée par les instruments.

Le "tempo di gavotta" et le climax final de la scène d'*Orlando* sont inspirés par Jean-Baptiste Lully (notamment par son *Roland* de 1685). Il en va de même de la "Passacaille" de l'ouverture en plusieurs mouvements du *Rodrigo* de Haendel (Florence, 1707). Ce mouvement, une exception dans l'œuvre de Haendel, comporte en outre des passages solistes pour le violon, comme dans les concertos instrumentaux de l'époque.

L'association qu'établit Burney entre "Ombra cara" et "la philosophie et la science" pourrait être liée aux conceptions qui voyaient à l'époque dans la musique l'expression de quelque chose de métaphysique. On en trouve une sorte d'équivalent dans ce que l'on appelait alors des "airs d'ombres", des arias adressées aux ombres des défunts chers. *Radamisto* (1720) repose sur une histoire extraordinaire de l'ancienne Arménie : fuyant devant l'ennemi, le héros éponyme et son épouse Zénobie ne peuvent échapper à la captivité que par le suicide. Mais Radamisto ne blesse Zénobie que légèrement ; il la précipite dans le fleuve et pense qu'elle s'est noyée. Dans son air, il s'adresse à elle comme si elle n'était plus qu'une ombre dans l'au-delà, et c'est l'au-delà lui-même, non le sentiment individuel du héros, que décrivent les mouvements circulaires cosmiques de la musique. Un univers tragique ! L'aria fut écrite en fa mineur pour Margherita Durastanti, mais transposée plus tard en ré mineur pour Senesino.

Dans *Rodelinda* (1725), l'époux de l'héroïne éponyme, Bertarido, apparaît d'abord comme un parfait inconnu lorsque, de retour d'exil alors même qu'on le croit mort, il se présente vêtu comme un étranger. Dans la scène pastorale du deuxième acte, il n'est pas non plus un vrai berger – bien qu'il s' imagine que la belle nature qui l'entoure répond à sa plainte sous forme d'écho.

Cette correspondance avec la nature se retrouve dans l'aria "Con rauco mormorio", un paysage merveilleux en Mi bémol majeur sur un rythme de sicilienne. L'espoir est proche, pourtant, car la sœur de Bertarido, Eduige, apparaît soudainement, laissant entendre en aparté qu'elle a reconnu son frère.

Le rôle d'Unulfo, le fidèle valet de Bertarido, n'a bien sûr pas été écrit pour Senesino, mais pour son collègue moins connu Andrea Pacini. Mais la spontanéité virtuose et l'énergie rythmique de "Fra tempeste" ont pu donner quelque relief au personnage émouvant d'Unulfo. La pièce est un air de danse (un passepied, c'est-à-dire un menuet rapide). La confiance en un dénouement heureux peut cependant paraître quelque peu prématurée, puisque nous ne sommes qu'au milieu de l'acte II.

Au premier acte d'*Orlando*, le héros éponyme est encore parfaitement lucide et donc capable de choisir son destin : dans l'aria "Fammi combattere", il décide d'affronter ces monstres qu'il s'imaginera voir plus tard. L'aria en si bémol de Senesino peut être comparée à l'"Agitato" de *Riccardo Primo* : moins d'agitation, mais davantage de puissance mélodique et rythmique, sans pourtant que les délicates coloratures, qui faisaient la fierté du virtuose, ne soient négligées.

Qu'elles interviennent ou non de manière prématurée, de nombreuses arias de cette anthologie ont un caractère conclusif. Le texte du duo "Per le porte del tormento", extrait de *Sosarme* (1732), avait déjà servi en 1710 à Londres pour le chœur final de l'opéra-pastiche *Almahide* ; la musique en avait été composée par Bononcini et par d'autres. Les paroles évoquent les épreuves que doit subir un couple d'amants avant le triomphe final (ce qui n'est pas sans rappeler le Finale de *La Flûte enchantée*). Dans *Sosarme*, le duo est interprété à l'acte II ; de nombreux revers et de nouvelles douleurs attendent encore les amants. Haendel intégra également cette composition à *Imeneo* (dans la version de Dublin, 1742), juste avant le chœur final, une pièce grave en mi mineur, qui traite davantage des devoirs que des joies. Et si le duo esquisse une certaine catharsis et une conception de la vie soulignant l'importance du respect des engagements, sa musique, écrite dans l'agréable tonalité de Mi majeur, évoque une certaine nostalgie.

L'aura nostalgique des compositions plus anciennes entrainait alors en concurrence avec les émotions des pièces les plus récentes. Si les airs d'opéra de Haendel sont aujourd'hui à nouveau si célèbres, c'est peut-être justement parce qu'ils ont été composés à une époque charnière entre clair et obscur, entre l'ancien et le nouveau.

REINHARD STROHM
Traduction Elisabeth Rothmund

Songs of light and shadow

Italian operas of Handel's time were expected to present a skilful mixture of images and voices. The desired effect of the *chiaroscuro*, as described by the poet Pier Jacopo Martello (1714), was not simply a contrast between 'light' and 'dark', but a rich array of many contrasts and intermediate tones and timbres. When a single virtuoso singer was showcased with evening performances at polite London parties, the aim must have been to offer a similar variety within an individual voice: perhaps an anthology of old and new 'favourite songs' from the opera house, with a well-tempered variety of texts and dramatic characters to enjoy. The soloist would display his most special vocal devices: trill, *messa di voce* (crescendo and decrescendo on a single note), coloratura, leaps, rapid passages, dark and light timbres, heroic and *galant* styles of delivery, happy and sad expressions. An anthology of Handel arias written for a famous castrato, for example the much-loved Francesco Bernardi detto Senesino, would easily offer such variety, making pieces by other composers superfluous. As Charles Burney recalled, the Neapolitan castrato Nicola Reginelli once sang Handel's 'Ombra cara' at a London concert in 1747, 'among some light Italian songs of that period'; but Handel's aria seemed to Burney 'the language of philosophy and science, and the rest the frivolous jargon of fops and triflers'.²

Most of the pieces in the present anthology were written for Senesino. The first two were not originally his, but he could have picked them up from his predecessors and rivals, as Italian singers often did. 'Sentò la gioia' resembles Handel's 'Alla Hornpipe' from the *Water Music* (1717). The aria belongs to Amadigi, the titular hero of Handel's opera of 1714, performed by the great castrato 'Nicolino' Grimaldi. In the last scene of the drama, the faithful Prince Amadigi and Princess Oriana are reunited 'by the God of Love'. Solo trumpet and solo oboe play long, joyous fanfares (an opera audience might think this is a hornpipe for the orchestra alone) until the soloist enters to demonstrate his skills. They include a very long *messa di voce* on the word 'amor', and finely chiselled coloraturas in a low to middle range, garnished with brilliant orchestral interjections. Ottone in Handel's *Agrippina* (Venice, 1709) deserves our sympathy – or so it is suggested by his music. As Nero's rival for the imperial throne – and for Poppea's love – Ottone finds himself

² Winton Dean & John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 336.

rejected, even accused of treachery. In an *accompagnato* with jarring dissonances and ‘*furioso*’ tremolos, he reacts to these terrifying blows. His aria, however, addresses the audience: ‘You who hear my lament, have pity on my suffering’. This typically Venetian *lamento*, a showpiece of sombre music, is also a harmonic masterpiece, not just a spontaneous outpouring. Drama is hidden in the chromatic turns of the voice and in an unexpected, dissonant exclamation of the oboe – a lone sympathiser with the unlucky hero?

‘*Agitato da fiere tempeste*’ is a final aria – but a premature one: the royal protagonist of *Riccardo Primo* (1727) sings it at the end of Act I, when the evil tyrant Isacio has made him believe that his fiancée Costanza will be restored to him. The virtuosic piece (an *aria di agilità*, to use a later term) surely flattered Senesino and confirmed his superiority of status over the two rival sopranos, Francesca Cuzzoni (Costanza) and Faustina Bordoni (Pulcheria).

Prince Ptolemy of Egypt, in Handel’s *Tolomeo* (1728), is a hero rather like Ottone: noble and faithful, but also unlucky and self-pitying. In his great final *scena ed aria* he is forced to drink poison, believing that he must die at the instigation of his younger brother and rival, Alessandro. The world has ended for him. The music typifies Handel’s development since *Agrippina*: it is not even remotely a set-piece anymore, but a composition of the highest individuality. As if the aria’s key of B minor were not tragic enough, already the beginning slides into an even darker E flat minor. The ostinato rhythm of the bass line is a dead march; the staccatos and trills in the violins depict the drops of poison.

The dramatic type of *scena ed aria* became conventional after Handel; but in the mad scene from *Orlando* (1733) it is already transgressed (since madness creates transgression), at least formally. Instead of a recitative-aria sequence we hear fragments of both, with abrupt changes of textures, tempos, verse forms, and musical metres. The initial solo on the basses illustrates a stage effect: Angelica is spirited away in a cloud to escape Orlando’s crazy assault. He imagines himself in battle against the underworld and its mythical characters, crossing the black river Styx in Charon’s boat, which sways under his feet. Handel’s orchestra begins in total subordination to the voice; but in the final, furious climax the violins almost overwhelm the heroic singer.

The ‘tempo di gavotta’ and the orchestral climax in Orlando’s scene are inspired by Jean-Baptiste Lully (notably his *Roland*, 1685). So is the ‘Passacaille’ in the multi-sectional overture to Handel’s *Rodrigo* (Florence, 1707). Uniquely in the composer’s output, this number also has a solo violin part like those of Italian concertos.

Burney's likening of 'Ombra cara' to 'philosophy and science' may reflect contemporary ideas about music's ability to evoke the 'numinous'. This is what the so-called '*ombra arias*' do in Handel's operas, since they address loved ones beyond the grave. *Radamisto* (1720) is based on an extraordinary story from ancient Armenia: the hero and his wife flee from the enemy and, to avoid capture, agree on a suicide pact. Radamisto only wounds Zenobia; he throws her in the river and believes her to have drowned. The aria addresses her already as a member of the other world, and it is this other world, not just the hero's individual grief, that the music depicts in its cosmic meanderings. A tragic universe! The aria was composed in F minor for the soprano Margherita Durastanti, but later performed by Senesino in a downward transposition to D minor. Bertarido, Rodelinda's husband, is at first a stranger in 'her' opera (1725), when he returns from exile, believed dead, in a foreign disguise. Nor is he a genuine shepherd in the pastoral scene of Act II, although he imagines that the beautiful countryside echoes his weeping. This sympathy with Nature resounds in the aria 'Con rauco mormorio', a haunting landscape painting in siciliana rhythm and in E flat major. Hope is near, however, as Bertarido's sister Eduige enters with a surprised aside, recognising her long-lost brother.

The part of Bertarido's faithful servant, Unulfo, was of course not sung by Senesino but by his minor rival Andrea Pacini. The virtuosic alertness and rhythmic verve of his aria 'Fra tempeste' may have drawn attention to this endearing role. The piece is really a dance (*passepied*, a fast minuet) and expresses exuberant hope for a happy ending – rather prematurely, as it is performed in the middle of Act II.

In Act I of *Orlando*, the hero is still sane and able to choose his destiny: with the aria 'Fammi combattere' he proposes to fight those monsters which he imagines later in the opera. Senesino's B flat major aria makes for good comparison with 'Agitato da fiere tempeste' in *Riccardo Primo*: less agitation, but more melodic and rhythmic force, without omitting the finely chiselled coloratura the singer was so proud of.

Prematurely or not, several pieces of this anthology are final in character. The text of the duet 'Per le porte del tormento' from *Sosarme* (1732) had already been used for the final chorus of the pasticcio opera *Almahide* (London 1710, by Bononcini and others). The words suggest trials and ordeals for faithful lovers, before a final triumph (recalling the finale of *Die Zauberflöte*). In *Sosarme* the duet is sung by the lovers in Act II, anticipating new surprises and sufferings;

Handel later inserted this setting just before the final *coro* of his *Imeneo* (in the Dublin version of 1742): the *coro* itself is a serious E minor song, speaking more of duty than of joy. While suggesting a cathartic dramaturgy and a duty-bound world-view, the superbly sweet E major music of the duet evokes nostalgia.

The aura of past songs provides an emotional contrast with the impact of new ones: excitement here, nostalgia there. Handel's opera arias are perhaps so successful again today because they were already composed at such intersections of light and shadow, of past and present.

REINHARD STROHM

Gesänge von Licht und Schatten

Eine typische italienische Oper der Händelzeit war eine wohldurchdachte Mischung von Bildern und Gesängen. Was der Bühnenautor Pier Jacopo Martello 1714 als das erstrebte „chiaroscuro“ einer Oper beschrieb, war nicht einfach ein Gegensatz von hell und dunkel, sondern ein ganzes Panorama der Kontraste und Zwischentöne. Wollte man auf einer der eleganten Londoner Soirées einen Gesangsvirtuosen musikalisch vorstellen, dann ging es darum, im Rahmen einer einzigen Stimme eine ähnliche Vielfalt zu bieten wie sonst in einer Oper. Man hörte alte und neue „Favourite Songs“ aus dem Opernhaus, in einer wohltemperierten Abfolge verschiedener Texte und Charakterbilder. Der Solist ließ seine ganz speziellen Gesangkünste hören, wie z.B. Triller, *messa di voce* (An- und Abschwellen auf einer langgehaltenen Note), Koloraturen, Sprünge, schnelles Passagenwerk, helle und dunkle Timbres, heroische und galante Vortragsstile, frohe und traurige Stimmungen. Eine Anthologie Händelscher Arien für einen bestimmten Virtuosen, wie z. B. den sehr beliebten Francesco Bernardi detto Senesino, sorgte sicher für die gewünschte Vielfalt, so dass Arien anderer Komponisten nicht erforderlich waren. Charles Burney berichtet, dass in einem Londoner Konzert im Jahre 1747 der neapolitanische Kastrat Nicola Reginelli Händels „Ombra cara“ neben „einigen leichten italienischen Arien der damaligen Zeit“ vortrug; Burney hörte in Händels Arie „die Sprache von Philosophie und Wissenschaft, in den anderen Arien dagegen den Jargon von Gecken und Faulenzern“.³

Die meisten Stücke in der vorliegenden Einspielung sind für Senesino komponiert. Die beiden ersten sowie „Ombra cara“ waren ursprünglich nicht für ihn bestimmt, er konnte sie aber später übernehmen, wie es italienische Sänger damals allgemein taten. „Sento la gioia“ ähnelt Händels „Alla Hornpipe“ aus der *Wassermusik* (1717). Die Arie gehörte Amadigi, dem Titelhelden von Händels Oper von 1714, einer für den großen Kastraten „Nicolino“ Grimaldi geschaffenen Rolle. In der letzten Szene wird das treue Paar, Prinz Amadigi und Prinzessin Oriana, vom „Gott der Liebe“ glücklich wiedervereint. Eine Solo-Trompete und eine Solo-Oboe spielen lange, fröhliche Fanfaren (so dass das Opernpublikum vielleicht glaubte, eine „Hornpipe“ für Orchester zu hören) – bis der Gesangssolist einsetzt und seine überragenden Stimmkünste demonstriert.

³ Winton Dean & John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford 1987, p. 336.

Unter diesen sind ein besonders langes *messa di voce* auf das Wort „Amor“ und fein gezeichnete Koloraturen in der mittleren bis tiefen Stimmlage, die von brillanten Orchestereinwürfen begleitet werden.

Ottone in Händels *Agrippina* (Venedig 1709) verdient unsere Sympathie, jedenfalls seiner Musik nach zu schließen. Als Rivale Neros sowohl für den Kaiserthron als auch für Poppeas Liebe muss er eine doppelte Niederlage erleiden, und wird noch dazu des Verrats beschuldigt. In einem Akkompagnatorezitativ mit scharfen Dissonanzen und „furiosen“ Tremoli reagiert er auf diese schrecklichen Schicksalsschläge. Seine Arie ist dagegen an die Zuhörer gerichtet: „Ihr, die ihr meine Klage hört, habt Sympathie mit meinem Leiden“. Dieser typisch venezianische *Lamento*, ein Paradebeispiel düster gestimmter Musik, ist auch ein harmonisches Meisterstück, nicht nur eine spontane Gefühlsaufwallung. Das Drama ist im chromatischen Labyrinth der Stimmführung versteckt, sowie in einem unerwarteten, dissonanten Zwischenruf der Oboe – kommt er von einem einsamen Helfer des unglücklichen Helden?

„*Agitato da fiere tempeste*“ ist eine Schluss-Arie – aber eine verfrühte: Der königliche Held Richard I. singt sie am Ende des ersten Akts von *Riccardo Primo* (1727), nachdem ihm der böse Tyrann Isacio vorgespiegelt hat, er werde seine schöne Braut Costanza bald zurückbekommen. Das Virtuosenstück (eine *aria d'agilità*, wie man es später nannte) war sicher schmeichelhaft für Senesino und bekräftigte seinen höheren Rang gegenüber den miteinander rivalisierenden Sopranistinnen Francesca Cuzzoni (Costanza) und Faustina Bordoni (Pulcheria).

Prinz Ptolomeus von Ägypten, in Händels *Tolomeo* von 1728, ist eher ein Held nach der Art Ottones: treu und nobel, aber auch unglücklich und selbstmitleidig. In seiner großen *scena ed aria* des letzten Akts ist er gezwungen, Gift zu trinken: Er glaubt, er müsse auf Befehl seines Rivalen und jüngeren Bruders Alessandro sterben. Die Welt bricht für ihn zusammen. Die Musik belegt Händels kompositorische Entwicklung seit *Agrippina*: Sie ist weit entfernt von einem konventionellen Lamento und eine Schöpfung von höchster Individualität. Und als ob die Tonart der Arie, b-moll, nicht tragisch genug wäre, schon nach wenigen Takten verdunkelt sie sich zu es-moll. Der ostinate Rhythmus der Bassline ist ein Trauermarsch; die Stakkati und Triller der Violinen verbildlichen die Giftpfoten.

Der dramatische Typus der *scena ed aria* wurde erst nach Händels Lebenszeit Mode; in der Wahnsinnsszene in seinem *Orlando* (1733) ist der Typus bereits überschritten (Wahnsinn führt zu Überschreitung), jedenfalls in formaler Hinsicht. Anstatt der normalen Folge „Rezitativ-Arie“ hören wir Fragmente von beiden, mit plötzlichen Umschwüngen der Satzarten, Tempi, Versmetren und Taktvorzeichnungen. Das vorausgehende Solo der Instrumentalbässe dient als Bühnenmusik: Angelica wird in einer Wolke entführt und vor Orlando wahnsinniger Attacke gerettet. Dieser glaubt sich im Kampf mit der Unterwelt und ihren mythischen Gestalten; er überquert den Fluss Styx in Charons Nachen, der unter seinen Füßen schwankt. Händels Orchester beginnt die Szene in völliger Unterordnung unter die Singstimme, aber im letzten, furios gesteigerten Abschnitt wird die heroische Gesangslinie fast von den Instrumenten überwältigt.

Das „tempo di gavotta“ und die Schlussklimax von Orlando's Szene sind inspiriert von Jean-Baptiste Lully (vor allem seinem *Roland*, 1685). Dasselbe gilt für die „Passacaille“ aus der vielsätzigen Ouvertüre zu Händels *Rodrigo* (Florenz 1707). Der Satz, der Gattung nach ein Ausnahmefall in Händels Schaffen, besitzt zudem Solopassagen für die Violine wie in italienischen Instrumentalkonzerten dieser Zeit.

Burneys Assoziation von „Ombra cara“ mit „Philosophie und Wissenschaft“ könnte mit damaligen Vorstellungen von der Musik als Stimme des Metaphysischen zusammenhängen. In den sogenannten „Ombra-Arien“ der Zeit, die an die Schatten teurer Verstorbener gerichtet waren, geschah etwas Entsprechendes. *Radamisto* (1720) beruht auf einer außergewöhnlichen Geschichte aus dem alten Armenien: Der Titelheld und seine Frau Zenobia, auf der Flucht vor dem Feind, können der Gefangennahme nur noch durch gemeinsamen Selbstmord entgehen. Aber Radamisto verwundet Zenobia nur leicht; er wirft sie in den Fluss und glaubt, sie sei ertrunken. Seine Arie spricht sie bereits als ein Schatten im Jenseits an – und es ist das Jenseits selbst, nicht das individuelle Gefühl des Helden, das die Musik mit ihren kosmischen Kreisbewegungen schildert. Ein tragisches Universum! Die Arie wurde in f-moll für Margherita Durastanti komponiert, aber später für Senesino nach d-moll transponiert.

Bertarido, der Gemahl von Rodelinda, ist in „ihrer“ Oper (1725) zunächst ein Fremder, wenn er als Totgeglaubter in ausländischer Verkleidung aus dem Exil zurückkehrt. Er ist auch in der pastoralen Szene des zweiten Aktes kein wirklicher Schäfer – obwohl er sich vorstellt, die

schöne Natur um ihn erwidere seine Klagen als Echo. Diese Übereinstimmung mit der Natur erklingt in der Arie „Con rauco mormorio“, einem verzauberten Landschaftsbild in Es-dur und im Sizilianorhythmus. Hoffnung ist jedoch nahe, denn Bertaridos Schwester Eduige tritt zufällig auf und lässt in einem *a parte* erkennen, dass sie ihren lang vermissten Bruder erkannt hat.

Die Rolle des Unulfo, Bertaridos treuem Diener, wurde natürlich nicht für Senesino geschaffen, sondern für seinen zweitrangigen Kollegen Andrea Pacini. Doch die virtuose Spontaneität und rhythmische Energie von „Fra tempeste“ könnte Unulfos rührender Figur Profil verliehen haben. Das Stück ist eine Tanzarie (ein *passepied*, d.h. rasches Menuett). Zuversichtliche Hoffnung auf ein *happy end* wird hier etwas voreilig ausgedrückt, da wir erst mitten in Akt II sind.

In Akt I von *Orlando* ist der Titelheld noch bei Sinnen und in der Lage, seine Laufbahn zu wählen: In der Arie „Fammi combattere“ beschließt er, jene Monster zu bekämpfen, die er sich später einbilden wird. Senesinos B-dur-Arie passt zum Vergleich mit „Agitato“ in *Riccardo Primo*: weniger Aufregung, aber mehr melodische und rhythmische Kraft, ohne dass die feingezeichneten Koloraturen vernachlässigt werden, auf die der Virtuose so stolz war.

Ob voreilig oder nicht, mehrere Stücke in dieser Anthologie haben Schlusscharakter. Der Text des Duetts „Per le porte del tormento“ aus *Sosarme* (1732) hatte bereits 1710 in London für den Schlusschor der Pasticcio-Oper *Almahide* gedient; die Musik war von Bononcini und anderen. Die Worte beschreiben die Prüfungen eines liebenden Paares vor dem letztendlichen Triumph (was an das Finale von *Die Zauberflöte* erinnert). In *Sosarme* wird das Duett in Akt II vorgetragen; die Liebenden erwarten neue Rückschläge und Schmerzen. Händel fügte diese Vertonung auch in *Imeneo* ein (in die Dubliner Fassung von 1742), und zwar direkt vor dem Schlusschor, einem ernsten Stück in e-moll, das mehr von Pflicht als von Freude handelt. Obwohl auch das Duett kathartische Dramatik und pflichtgemäße Lebensauffassung andeutet, beschwört seine liebliche E-dur-Musik eher Nostalgie herauf.

Die nostalgische Aura alter Gesänge konkurrierte mit den Gefühlsaufwallungen der neuen. Händels Opernarien sind vielleicht deshalb heute wieder so erfolgreich, weil sie bereits an der Schwelle von Licht und Dunkel, von Alt und Neu komponiert sind.

REINHARD STROHM

Amadigi di Gaula (III, 6)

AMADIGI

Ich fühle die Freude,
die im Busen strahlend sich regt,
und es leuchtet schon
am Himmel der Stern
des Gottes der Liebe.

Ich werde glücklich sein
mit dir, meine Schöne,
und es verspricht mir schon
ein wohlwollendes Schicksal
im Herzen heitere Zufriedenheit.

Ich fühle die Freude...

Amadigi

AMADIGI

1 | Sento la gioia
Ch'in sen mi brilla
E già scintilla
Nel ciel la stella
Del Dio d'Amor.

Sarò beato
Con te mia bella,
E amico il fato
Già mi promette
Contento al cor.

Sento la gioia etc.

Agrippina (II, 5)

OTTONE

Ottone, Ottone,
was ist das für ein vernichtender Bannstrahl?
Ach, undankbarer Kaiser, treulose Freunde
und ungerechter Himmel!
Ungerechter aber als der Himmel, als Claudius
[und die Freunde,
undankbarer und treuloser noch ist Poppea.
Ich ein Verräter? Ich ein Ausbund an
[Treulosigkeit?
Weh mir, o Himmel, weh mir, übles Geschick!
Kann ein Schmerz größer sein als der meine?

OTTON

2 | Otton, Otton
Qual portentoso fulmine è questi?
Ah, ingrato Cesare, infidi amici
E cieli ingiusti!
Ma più del ciel, di Claudio, o degl'amici
Ingiusta, ingrata ed infedel Poppea.
Io traditor? Io mostro d'infedeltà?
Ahi cielo, ahi fato rio!
Evvi duolo maggior del duolo mio?

AMADIS

Je sens la joie
Briller en mon sein,
Et déjà scintille
Dans le ciel l'étoile
Du Dieu d'amour.

Je serai heureux
Avec toi, ma belle,
Et le sort bienveillant
Me promet désormais
Le contentement au cœur.

Je sens la joie, etc.

AMADIS

I feel joy
Glowing in my breast,
And already in heaven
The star of the God of Love
Shines forth.

I will be happy
With you, my fair one,
And kindly Fate
Promises me
A contented heart.

I feel joy, etc.

OTHON

Othon, Othon,
Quel est ce prodigieux coup du sort ?
Ah, ingrat César, amis déloyaux,
Cieux injustes !
Mais Poppée est encore plus injuste, plus
[ingrate et plus déloyale
Que le ciel, que Claude et que mes amis.
Moi, un traître ? Moi, un monstre de déloyauté ?
Ah, ciel, ah, destin contraire,
Y a-t-il une douleur plus grande que la mienne ?

OTHO

Otho, Otho,
What prodigious thunderbolt is this?
Ah, ungrateful Caesar, unfaithful friends,
And unjust heavens!
Yet Poppea is more unjust, ungrateful
[and unfaithful
Than heaven, than Claudius, than friends.
I, a traitor? A monster of treachery?
Ah heaven, ah cruel fate!
Was there ever sorrow greater than mine?

Ihr, die ihr mein Klagen hört,
nehmt Anteil an meinem Schmerz!

Ich verliere einen Thron, der mir
[nichts bedeutet;
aber diese Liebe, die mir so teuer ist,
ach, sie zu verlieren, ist eine Qual,
die mein Herz mutlos macht.

Ihr, die ihr mein Klagen...

3 |

Voi, che udite il mio lamento,
Compatite il mio dolor!

Perdo un trono e pur lo sprezzo;
Ma quel ben che tanto apprezzo,
Ahi che il perderlo è tormento,
Che disanima il mio cor.

Voi, che udite etc.

Riccardo primo, re d'Inghilterra (I, 6)

RICCARDO

Bedrängt von schweren Stürmen,
[folgt der Steuermann,
wenn er seinen Stern wieder erblickt,
gleichmütig und entschlossen seinem
[Weg.

Er fürchtet die unheilvollen Stürme nicht,
wenn er ihm den Weg weist,
der ihn daraus errettet.

Bedrängt von schweren...

RICCARDO

4 |

Agitato da fiere tempeste
Se il nocchiero rivede sua stella,
Tutto lieto e sicuro sen va.

Più non teme procelle funeste,
Se mostrato gli viene da quella
Il cammino che salvo lo fa.

Agitato etc.

Vous qui entendez ma plainte,
Compatissez à ma douleur.

Je perds un trône que je dédaigne,
Mais je perds mon bien le plus cher.
Ah, sa perte est un tourment
Qui me déchire le cœur.

Vous qui entendez, etc.

You who hear my lament,
Take pity on my suffering!

I lose a throne, yet I despise it;
But that beloved whom I so prize . . .
Alas, to lose her is torment
Which breaks my heart.

You that hear, etc.

RICHARD

Inquiété par de furieuses tempêtes,
Le nocher s'il revoit son étoile
Poursuit sûr et heureux sa course ;

Il ne craint plus de funestes tempêtes
Si elle lui montre le chemin
Qui le sauvera.

Inquiété, etc.

RICHARD

When, tossed by furious tempests,
The helmsman once more sees his
 guiding star,
Joyfully and steadfastly he sails
 [onward.

He no longer fears the deadly storms
If that star points out to him
The way where safety lies.

When, tossed, etc.

Tolomeo, re d'Egitto (III, 6)

TOLOMEO

Was zögert ihr noch,
ihr saumseligen Lippen,
mit diesen Tropfen,
von Elisa gereicht, zu besänftigen
den grausamen Zorn deines bösen Geschicks?
Trinke doch, trinke!

O unmenschlicher Bruder, grausame Mutter,
ungerechter Araspes, mitleidlose Elisa,
Götter und Furien des Himmels, feindlicher Himmel,
unerbittliches, tyrannisches Schicksal,
euch alle lade ich ein,
euch dem Vergnügen meines Todes hinzugeben.

Doch du, geliebte Gemahlin,
weine nicht, nein, wenn ich heiteren Sinnes sterbe;
ein Seufzer für meine Seele genügt,
wenn sie aus meinem Busen entflieht.

Bittere Tropfen, schon fühle ich euch
in meinem Herzen, dem Tode so nah;
schon fühle ich, wie ihr meine Qualen
[lindert,
schon fühle ich, wie ihr mich beseligt.
Bittere Tropfen...

TOLOMEO

5 | Che più si tarda omai,
Oh neghittose labbra,
A dissetar con queste poche stille,
Che Elisa ti presenta,
L'empio furor della tua sorte irata?
Si beva, sì!

Inumano fratel, barbara madre,
Ingiusto Araspe, dispietata Elisa,
Numi o furie del ciel, cielo nemico,
Implacabil destin, tiranna sorte,
Tutti v'invito
A gustar il piacer della mia morte.

Ma tu, consorte amata,
Non pianger, no, mentre che lieto spiro;
Basta che ad incontrar l'anima mia,
Quando uscirà dal sen, mandi un sospiro.

6 | Stille amare, già vi sento
Tutte in seno, la morte a chiamar;
Già vi sento smorzare il tormento,
Già vi sento tornarmi a bear.
Stille amare etc.

PTOLÉMÉE

Pourquoi attend-on encore,
Oh lèvres paresseuses,
Pour apaiser, de ces quelques gouttes
Qu'Elisa vous présente,
La cruelle fureur de ton destin courroucé ?
Buvons, oui !

Oh frère inhumain, mère barbare,
Injuste Araspe, impitoyable Elisa,
Divinités ou furies du ciel, ciel ennemi,
Destin implacable, sort tyrannique,
Tous je vous convie
À goûter le plaisir de ma mort.

Mais toi, épouse aimée,
Ne pleure pas, non, pendant qu'heureux, j'expire ;
Il suffit qu'à mon âme tu adresses un soupir,
Quand de ma poitrine elle s'envolera.

Gouttes amères, déjà je vous sens
Toutes en mon sein, appelant la mort ;
Déjà je vous sens éteindre mon tourment,
Déjà je vous sens me rendre à la

[béatitude.

Gouttes amères, etc.

PTOLEMY

Why do you delay further,
O slothful lips,
In quenching, with these few drops
That Elisa gives you,
The pitiless rage of your angry fate?
Yes, let me drink, yes!

Inhuman brother, barbarous mother
Unjust Araspes, merciless Elisa,
Ye Gods, or Furies of heaven, hostile heaven,
Implacable Destiny, tyrannical Fate,
I invite all of you
To delight in my death.

But you, my beloved spouse,
Do not weep, no, while I gladly die;
Let it suffice that, to meet my soul
When it leaves my bosom, you will send a sigh.

Bitter drops, already I feel you
All in my breast, calling for death;
Already I feel you ease my torment,
Already I feel you restore my happiness.
Bitter drops, etc.

Orlando (II, 11)

ORLANDO

Ach, Schatten des Styx, ach, ruchlose Geister,
verbergt ihr nun die Treulose,
warum liefert ihr sie nicht meiner verletzten
[Liebe,
warum nicht meinem gerechten Zorn aus?
Ach, ich Elender und Verhöhnter,
die Treulose hat mich schon getötet!
Ich bin nur noch Seele, getrennt von mir selbst,
ich bin ein Schatten und als dieser Schatten
nun eingehen ins Reich der Finsternis. [will ich

Da ist schon die stygische Barke;
zum Unwillen Charons
fahre ich auf den schwarzen Fluten.
Da sind Plutos geschwärzte Tore
und das verbrannte Dach!

Es kläfft schon der Zerberus,
und schon schicken im Erebus
all die schreckenerregenden,
ausgemergelten Furien sich an,
sich mir zu nähern!

Doch die Furie, die allein mich kälte,
wo ist sie? Da ist Medoro!
In Proserpinas Armen sehe ich
ihn enteilen, ich laufe, ihn ihr zu entreißen...
Ach, Proserpina weint?
Mein Zorn verraucht,
wenn man auch in der Hölle aus Liebe weint!

ORLANDO

7 | Ah! stigie larve, ah! scelerati spettri,
Che la perfida donna ora ascondete,
Perché al mio amor offeso
Al mio giusto furor non la rendete?
Ah! misero e schernito
L'ingrata già m'ha ucciso!
Sono lo spirito mio da me diviso,
Sono un'ombra e qual ombra adess' io voglio
Vancar là giù ne' regni del cordoglio.

Ecco la stigia barca;
Di Caronte a dispetto
Già solco l'onde nere.
Ecco di Pluto le affumicate soglie
E l'arso tetto!

Già latra Cerbero
E già dell' Erebo
Ogni terribile
Squallida furia
Sen viene a me!

Ma la furia che sol mi dié martoro,
Dov'è? Quest' è Medoro!
A Proserpina in braccio
Vedo che fugge, or a strapparla io corro...
Ah! Proserpina piange?
Vien meno il mio furor,
Se si piange all'inferno anco d'amore!

ORLANDO

Ah ! larves du Styx ! Ah ! spectres scélérats,
Qui cachez maintenant la femme perfide,
Pourquoi ne la rendez-vous pas
À mon amour offensé, à ma juste fureur ?
Ah ! Moi misérable et bafoué !
L'ingrate m'a déjà tué !
Je suis déjà esprit séparé de moi-même,
Je suis une ombre, et tel une ombre je veux
Entrer aux royaumes du deuil ! [maintenant

Voici la barque stygienne ;
Au grand dépit de Charon
Je sillonne les flots noirs :
Voilà de Pluton les seuils noircis
Et son toit brûlé.

Déjà hurle Cerbère
Et déjà de l'Erèbe
Chaque furie terrible
Et lugubre
S'en vient vers moi !

Mais la furie qui seule me donna le martyre,
Où est-elle ? Voici Medoro !
Je vois qu'il s'enfuit dans les bras de Proserpine.
Je cours la lui arracher –
Ah ! Proserpine pleure-t-elle ?
Ma fureur tombe
Si même en enfer on pleure d'amour !

ORLANDO

Ah, Stygian ghosts, ah, wicked spectres
Who hide that faithless woman,
Why do you not give her up
To my offended love, my just fury?
Ah, poor scorned wretch that I am,
The ingrate has slain me!
I am my own spirit divided from myself,
I am a shade, and as such I am resolved
To sink down into the realms of affliction.

Here is the Stygian bark;
In spite of Charon,
Already I plough the dark waves!
Here is Pluto's smoky threshold
And his charred roof!

Now Cerberus barks,
And each terrible,
Hideous Fury
Of Erebus
Approaches me.

But the Fury that alone tortured me,
Where is she? Here is Medoro!
To the arms of Proserpine
I see him fly. I hasten to snatch her from him.
Ah, does Proserpine weep?
My fury is abated
If even in hell there are those who weep for love.

Ihr sanften Augen, weint nicht, nein,
denn Tränen können selbst im
[Totenreich
noch bei jedermann Mitleid erwecken.
Ihr sanften Augen, weint nicht, nein.

Doch, ihr Augen, weint, ja, weint,
denn ich bin fühllos für euren Zauber,
ich habe ein Herz aus Diamant
und ungestillt ist mein Zorn.
Doch, ihr Augen, weint, ja, weint.

Vaghe pupille, non piangete, no,
Ché del pianto ancor nel regno
Può in ognun destar pietà.
Vaghe pupille, non piangete, no!

Ma sì, pupille, sì piangete, sì,
Ché sordo al vostro incanto
Ho un core d'adamanto,
Né calma il mio furor.
Ma sì, pupille, sì piangete, sì.

Radamisto (II, 2)

RADAMISTO

Geliebter Schatten meiner Gemahlin,
ach, bleibe ruhig
und erwarte mit Freuden
die Rache, die ich nehmen werde.

Bald danach wirst du sehen,
wo auch immer du bist,
wie ich zu dir eile,
dich in treuer Liebe zu umarmen.

Geliebter Schatten...

RADAMISTO

9 | Ombra cara di mia sposa,
Deh! riposa,
E lieta aspetta
La vendetta che farò!

E poi tosto ove tu stai
Mi vedrai
Venire a volo,
E fedel t'abbracerò.

Ombra cara etc.

Gracieuses prunelles, ne pleurez pas, non,
Car les pleurs, même en enfer,
Peuvent faire naître en chacun la pitié.
Gracieuses prunelles, ne pleurez pas, non.

Mais oui, prunelles, oui, pleurez, oui,
Car sourd à votre charme
J'ai un cœur de diamant,
Et ma fureur n'en est pas apaisée.
Mais oui, prunelles, oui, pleurez, oui.

O lovely eyes, do not weep, no,
For even in the realm of tears
Pity may still be roused.
O lovely eyes, do not weep, no!

But yes, O eyes, weep, yes weep,
For, deaf to your enchantments,
I have a heart of adamant,
And my fury will not be calmed.
But yes, O eyes, weep, yes weep.

RADAMISTO

Chère ombre de mon épouse,
De grâce, repose,
Et attends joyusement
Ma vengeance !

Tu me verras
Bientôt
Voler vers toi
Et t'embrasser fidèlement.

Chère ombre, etc.

RADAMISTO

Dear shade of my wife,
Pray rest in peace,
And joyfully await
The vengeance I will take.

And very soon thereafter
You will see me fly
Whither you are now,
And faithfully I will embrace you.

Dear shade of my wife, etc.

Rodelinda (II, 4)

UNULFO

Inmitten verheerender Stürme geht schon,
Vorbote der Ruhe,
dieser meiner Seele ein Stern auf.
Und es zerstreut die Schatten der Drangsal
die zuversichtliche Erwartung ihres Glücks,
das umso heller strahlt.

BERTARIDO

Mit dumpfem Rauschen
stimmen die Bäche und Flüsse
wehklagend ein in meinen Schmerz.

Und mit mattem und traurigem Klang
machen sich zum Echo meiner Klage
auch die Höhlen und Berge.

EDUIGE

Wie des toten Bruders Stimme
erscheint mir der Klang,
wenn mein übergroßer Wunsch mich nicht täuscht.

BERTARIDO

Mit dumpfen Rauschen...

UNULFO

10 | Fra tempeste funeste a quest'alma
Foriera di calma
Già spunta una stella.
E disgombrà ogn'ombra di pene
La fe' del suo bene
Che splende più bella.

(II, 5)

BERTARIDO

11 | Con rauco mormorio
Piangono al pianto mio
Ruscelli e fonti.

E in tronchi e mesti accenti
Fann'eco a' miei lamenti
E gli antri e i monti.

EDUIGE

Dell'estinto germano
Mi sembrano gli accenti,
se 'l desio non m'inganna.

BERTARIDO

Con rauco mormorio, etc.

UNULFO

Au milieu des tempêtes funestes à cette âme
Se lève déjà une étoile
Porteuse de calme.
Et la fidélité de sa bien-aimée,
Qui resplendit de plus belle,
Dégage toute ombre de souffrance.

BERTARIDO

D'un rauque murmure
Les ruisseaux et les sources
Plaignent mes pleurs.

Et d'accents douloureux et entrecoupés
Les grottes et les monts
Se font l'écho de mes lamentations.

EDUIGE

De mon frère décédé
Il me semble entendre la voix,
Si mes désirs ne me trompent.

BERTARIDO

D'un rauque murmure, etc.

UNULFO

Amid the tempests that afflict his soul
A star has now appeared
To portend calm.
And the constancy of his beloved
Which shines ever more radiantly
Disperses every shadow of grief.

BERTARIDO

In husky murmurs
The streams and the fountains
Weep at my tears.

And in sad and broken strains
The caves and the mountains
Echo my laments.

EDUIGE

This seems to me to be the voice
Of my dead brother,
Unless wishful thinking deceives me.

BERTARIDO

In husky murmurs, etc.

Orlando (I, 9)

ORLANDO

Ich werde dir gehorchen, Grausamer,
und in diesem Augenblick wirst du sehen,
dass ich der Prinzessin
Verteidiger, nicht ihr Geliebter war.

Lass mich kämpfen
gegen Ungeheuer und Typhon,
wenn du neue Beweise
meiner Tapferkeit willst.

Lass mich Mauern niederreißen,
Gewölbe zerstören,
wenn du Liebesbeweise
von mir zu sehen verlangst.

Lass mich...

ORLANDO

12 | T'ubbidirò, crudele,
E vedrai in questo istante
Che della principessa
Fui solo difensore, ma non amante.

Fammi combattere
Mostri e tifei,
Novi trofei
Se vuoi dal mio valor.

Muraglie abbattere,
Disfare incanti,
Se vuoi ch'io vanti
Darti prove d'amor.

Fammi combattere etc.

Sosarme (II, 8)

SOSARME, ELMIRA

Durch die Pforten des Leidens
gehen die Seelen der Freude entgegen.
Es wohnt die Zufriedenheit
an der Schwelle des Schmerzes.
Keine Rose ist ohne Dornen,
keine Freude ohne Leid.

SOSARME, ELMIRA

13 | Per le porte del tormento
Passan l'anime a gioir.
Sta il contento
Del cordoglio sul confine.
Non c'è rosa senza spine,
Né piacer senza martir.

Übersetzung: Heidi Fritz

ORLANDO

Je t'obéirai, cruel ;
Et tu verras en cet instant
Que de la princesse
Je ne fus que le défenseur, mais non pas l'amant.

Fais-moi combattre
Des monstres et des typhées,
Si tu veux obtenir de mon courage
De nouveaux trophées.

Fais-moi abattre des murailles,
Défaire des envoûtements,
Si tu veux que je puisse me vanter
De te donner des preuves d'amour.

Fais-moi combattre, etc.

SOSARME, ELMIRA

C'est par les portes de la souffrance
Que les âmes accèdent à la joie.
La félicité se trouve
À la limite de la douleur.
Il n'y a pas de rose sans épine,
Ni de plaisir sans martyre.

ORLANDO

I will obey you, cruel woman,
And you will see this very moment
That I was only the princess's champion
And not her lover.

Bid me fight
Monsters and giants
If you desire new trophies
Of my valour.

Bid me topple fortifications
And break enchantments
If you wish me
To give you proof of my love.

Bid me fight, etc.

SOSARME, ELMIRA

Through the gates of torment
Souls pass to attain bliss.
Contentment is to be found
At the confines of grief.
There is no rose without thorns,
Nor delight without suffering.



Bejun Mehta connaît une existence musicale aux multiples facettes. Entre les âges de neuf et quinze ans il est un soprano célèbre, chantant en soliste au concert et au disque. Ensuite il consacre ses énergies musicales au violoncelle, à la fois comme soliste et comme musicien d'orchestre, prenant des cours avec Aldo Parisot à l'université de Yale. En parallèle, il complète une formation chez Delos International, label pour lequel il avait enregistré enfant, ce qui l'amènera par la suite à travailler avec de grands artistes en tant que directeur artistique indépendant pour des firmes discographiques telles que Sony/CBS, BMG/RCA, Deutsche Grammophon et Delos. Il est notamment directeur artistique du dernier enregistrement des suites de Bach pour violoncelle seul par János Starker, qui remporte le Grammy Award en 1998. La même année, Bejun Mehta revient au chant professionnel. Il étudie auprès de Phyllis Curtin (Boston University) et Joan Patenaude-Yarnell (Manhattan School of Music, Curtis Institute de Philadelphie).

Il est désormais l'un des contre-ténors les plus recherchés de sa génération, se produisant dans les premiers rôles aux opéras les plus prestigieux – Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Opéra National de Paris, Théâtre du Châtelet, Teatro alla Scala, Theater an der Wien, Staatsoper de Berlin, Théâtre de la Monnaie, De Nederlandse Opera, Liceu de Barcelone, Teatro Real de Madrid, Metropolitan Opera et City Opera à New York, opéras de Chicago, de Los Angeles, de San Francisco –, ainsi qu'aux festivals de Salzbourg, de Glyndebourne, d'Édimbourg, d'Aix-en-Provence, de Verbier et aux BBC Proms à Londres.

Ses apparitions en concert avec orchestre et en récital en compagnie du pianiste Julius Drake, dans des programmes aventureux allant du baroque à la musique contemporaine, sont accueillies par les plus grandes salles à travers le monde, dont le Concertgebouw d'Amsterdam, le Konzerthaus de Vienne, le Palais des Beaux Arts de Bruxelles, le Wigmore Hall de Londres, Carnegie Hall, Zankel Hall, et 92nd Street Y à New York, la Cité de la Musique à Paris, le Palau des Arts de Valence, le Teatro de la Zarzuela de Madrid, et les festivals de Brême et de San Sebastián. Bejun Mehta a été le sujet de profils filmés par CBS-TV, A&E, ORF 2, Arte et ARD. Il a été nommé pour un Olivier Award pour son interprétation d'Orlando de Haendel à Covent Garden. Le célèbre compositeur britannique George Benjamin écrit actuellement pour lui un rôle principal dans son prochain opéra.

Bejun Mehta est par ailleurs diplômé de Yale en littérature allemande.

Bejun Mehta enjoys a multifaceted musical life. From the ages of nine to fifteen he was a celebrated solo boy soprano in concerts and recordings. He next devoted his musical energies to the violoncello, both as a soloist and orchestral player, a student of Aldo Parisot at Yale. Concurrently he completed an internship at Delos International, where he had recorded as a boy, which led to his working with many great artists as an independent recording producer for labels such as Sony/CBS, BMG/RCA, Deutsche Grammophon, and Delos. His production of János Starker's final recording of Bach's Cello Suites (BMG/RCA) was awarded the Grammy in 1998, the same year Bejun returned to singing professionally. His teachers have been Phyllis Curtin of Boston University and Joan Patenaude-Yarnell of the Manhattan School and Curtis Institute. He is now one of the most sought-after countertenors of his generation. He appears in leading roles at the most prestigious opera houses and festivals including the Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Opéra National and Théâtre du Châtelet in Paris, Teatro alla Scala, Theater an der Wien, Berlin Staatsoper, Théâtre de la Monnaie, De Nederlandse Opera, the Liceu in Barcelona, the Teatro Real in Madrid, the Metropolitan Opera, the Chicago Lyric, Los Angeles, San Francisco, and New York City Operas, the Salzburg, Glyndebourne, Edinburgh, Aix-en-Provence and Verbier festivals, and the BBC Proms in London. His orchestral concert work and recital partnership with the pianist Julius Drake, in adventurous programmes ranging from the Baroque to contemporary music, have been presented by the world's leading concert venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Konzerthaus, the Palais des Beaux Arts in Brussels, the Wigmore Hall in London, Carnegie Hall, Zankel Hall, and the 92nd Street Y in New York, the Bremen Musikfest, the Palau des Arts in Valencia, the Teatro de la Zarzuela in Madrid, the San Sebastián Festival, and the Cité de la Musique in Paris. Bejun Mehta has been profiled by CBS-TV, A&E, ORF 2, Arte, and ARD. He was nominated for the Olivier Award for his portrayal of Handel's Orlando at the ROH, Covent Garden. The celebrated British composer George Benjamin is currently writing a leading role for him in his next opera. He holds an honours degree in German Literature from Yale University.

Bejun Mehta hat sich in verschiedensten Tätigkeitsbereichen der Musik einen Namen gemacht. Im Alter von neun bis fünfzehn Jahren war er ein gefeierter Knabensopran und Solist in Konzerten und Schallplattenproduktionen. Anschließend verlagerte er seine musikalischen Interessen auf das Violoncello und war nach einem Studium bei Aldo Parisot an der Yale University als Solist und Orchestermusiker tätig. Gleichzeitig absolvierte er ein Praktikum bei Delos International, wo seine Einspielungen als Knabensopran erschienen waren. Danach arbeitete er mit vielen namhaften Künstlern als freier Schallplattenproduzent für Labels wie Sony/CBS, BMG/RCA, Deutsche Grammophon und Delos. Seine Produktion der letzten Einspielung von János Starker, den Violoncellosuiten von Bach (BMG/RCA), wurde 1998 mit einem Grammy ausgezeichnet. Im gleichen Jahr nahm Bejun seine Tätigkeit als Berufssänger wieder auf. Seine Lehrer waren Phyllis Curtin von der Boston University und Joan Patenaude-Yarnell von der Manhattan School und dem Curtis Institute.

Bejun Mehta ist heute einer der gefragtesten Countertenöre seiner Generation. Er ist in Hauptrollen an den berühmtesten Opernhäusern und bei den renommiertesten Festivals aufgetreten, u.a. im Royal Opera House Covent Garden, der Bayerischen Staatsoper, der Opéra National und dem Théâtre du Châtelet in Paris, dem Teatro alla Scala, dem Theater an der Wien, der Berliner Staatsoper, dem Théâtre de la Monnaie, der Netherlands Opera, dem Liceu Barcelona, dem Teatro Real in Madrid, der Metropolitan Opera, der Chicago Lyric Opera, den Opernhäusern von Los Angeles, San Francisco und New York City, den Salzburger Festspielen, in Glyndebourne, Edinburgh, Aix-en-Provence, Verbier und bei den BBC Proms in London.

Als Konzertsänger und in Recitals mit dem Pianisten Julius Drake war er mit einem weitgefächerten Repertoire das von der Barockmusik bis zur zeitgenössischen Musik reicht, in den führenden Konzertsälen der Welt zu hören, u.a. im Concertgebouw Amsterdam, dem Wiener Konzerthaus, dem Brüsseler Palais des Beaux Arts, der Wigmore Hall, Carnegie Hall, Zankel Hall, dem 92nd Street Y, dem Bremer Musikfest, dem Palau des Arts Valencia, dem Teatro de la Zarzuela in Madrid, dem San Sebastián Festival und in der Cité de la Musique in Paris. Bejun Mehta ist in Sendungen von CBSTV, A&E, ORF 2, Arte und der ARD porträtiert worden. Seinem Auftritt in der Titelrolle des Orlando an der Royal Opera House Covent Garden erfolgte eine Nominierung für den Olivier-Award. Der englische Komponist George Benjamin schreibt eigens für ihn gerade eine Hauptrolle, die er in seiner nächsten Oper singen wird. Er hat an der Yale University einen *honors degree* in Deutscher Literatur erworben.



Rosemary Joshua, née à Cardiff, a fait ses études au Royal College of Music. Elle a incarné Adèle (*La Chauve-souris*) au Metropolitan Opera de New York ; *La Petite Renarde rusée* et Tytania (*Songes d'une nuit d'été*) à La Scala de Milan ; Anne Trulove (*The Rake's Progress*) à Covent Garden, au festival de Glyndebourne et au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles ; Oscar (*Un bal masqué*) au Netherlands Opera et Susanna (*Les Noces de Figaro*) au Bayerische Staatsoper, au Welsh National Opera et à Cologne.

Très appréciée dans les rôles haendéliens, elle était Ginevra (*Ariodante*) à San Diego ; Angelica (*Orlando*) à Munich, Covent Garden et Aix-en-Provence ; Poppea (*Agrippina*) à Cologne, Bruxelles et Paris ; Cléopâtre (*Giulio Cesare*) à Paris, Amsterdam et en Floride ; et *Semele* au festival d'Innsbruck, à l'Opéra des Flandres, aux Proms de Londres et enfin à l'English National Opera.

Elle a participé à de nombreux enregistrements, notamment dans les rôles titres de *Partenope*, *Semele* et *Esther* de Haendel, et dans trois productions discographiques de René Jacobs pour harmonia mundi (*Saul*, *Venus and Adonis* et *Dido and Aeneas*).

Rosemary Joshua was born in Cardiff and studied at the Royal College of Music. Her operatic appearances have included Adele (*Die Fledermaus*) at the Metropolitan Opera, New York; Vixen (*The Cunning Little Vixen*) and Tytania (*A Midsummer Night's Dream*) at La Scala, Milan; Anne Trulove (*The Rake's Progress*) at the Royal Opera House, Covent Garden, the Glyndebourne Festival and La Monnaie, Brussels; Oscar (*Un ballo in maschera*) for the Netherlands Opera; and Susanna (*Le nozze di Figaro*) at the Bayerische Staatsoper, Welsh National Opera, and in Cologne.

She is highly regarded for her Handel roles, having sung Ginevra (*Ariodante*) in San Diego, Angelica (*Orlando*) in Munich and at Covent Garden and Aix-en-Provence, Poppea (*Agrippina*) in Cologne, Brussels and Paris, Cleopatra (*Giulio Cesare*) in Paris, Amsterdam and Florida, and *Semele* at the Innsbruck Festival, Flanders Opera, the BBC Proms, and English National Opera.

She has made many recordings, notably the title roles of Handel's *Partenope*, *Semele* and *Esther* and three productions with René Jacobs for harmonia mundi (*Saul*, *Venus and Adonis*, and *Dido and Aeneas*).

Rosemary Joshua, in Cardiff geboren, hat am Royal College of Music studiert. Sie verkörperte an der Metropolitan Opera in New York die Adele (*Die Fledermaus*), an der Mailänder Scala die Titelrolle von Janáček's *Das schlaue Fuchslein* und Tytania (*A Midsummer Night's Dream*), an Covent Garden, beim Glyndebourne Festival und am Théâtre de la Monnaie in Brüssel Anne Trulove (*The Rake's Progress*), an der Netherlands Opera Oscar (*Un ballo in maschera*) und an der Bayerischen Staatsoper, der Welsh National Opera und in Köln die Susanna (*Le nozze di Figaro*).

Sie ist eine gefragte Händel-Interpretin und war in San Diego als Ginevra (*Ariodante*), in München, an Covent Garden und in Aix-en-Provence als Angelica (*Orlando*), in Köln, Brüssel und Paris als Poppea (*Agrippina*), in Paris, Amsterdam und Florida als Cleopatra (*Giulio Cesare*) und bei den Festwochen Innsbruck, an der Flanders Opera, bei den BBC Proms und an der English National Opera als *Semele* zu hören.

Sie hat bei zahlreichen Einspielungen mitgewirkt; zu nennen sind insbesondere die Titelrollen in *Partenope*, *Semele* und *Esther* von Händel und drei Produktionen unter René Jacobs für harmonia mundi (*Saul*, *Venus and Adonis* und *Dido and Aeneas*).



Avec plus de 200 enregistrements à son actif et une intense activité comme chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, **René Jacobs** s'est imposé comme une personnalité éminente de la musique vocale baroque et classique.

Il a reçu sa première formation musicale comme petit chanteur à la cathédrale de sa ville natale, Gand. Parallèlement à des études approfondies de philologie classique à l'Université, il a étudié le chant. Ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor où il s'impose rapidement. Dès 1977, il fonde le Concerto Vocale avec lequel il explorera ce répertoire sur les scènes européennes et au Japon. C'est alors qu'il réalise pour harmonia mundi une série d'enregistrements novateurs tous primés par la critique internationale.

1983 marque les débuts de son activité de chef lyrique dans la production de l'*Oronte* de Cesti au festival d'Innsbruck, qu'il dirigera jusqu'en 2009. Sa passion pour l'opéra vénitien, auquel il ne cesse de revenir, a donné lieu aux triomphes de deux ouvrages de Cavalli : la *Calisto* (dans la mise en scène de Herbert Wernicke) et *Eliogabalo*. Ses engagements au Staatsoper de Berlin et au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles l'ont conduit à diriger *Orpheus* et *La Patience de Socrate* de Telemann, *Cleopatra e Cesare* de Graun, *Opera seria* de Gassmann, *Croesus* de Keiser, *Così fan tutte* de Mozart et *Orlando Paladino* de Haydn. Il dirige régulièrement au festival d'Aix-en-Provence (depuis 1998), à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées d'abord et Salle Pleyel aujourd'hui, ainsi qu'à Vienne (Theater-an-der-Wien).

René Jacobs a été distingué de nombreuses fois par la critique musicale en Europe et aussi aux U.S.A, où son enregistrement des *Nozze di Figaro* de Mozart a reçu un Grammy Award (Best Opera 2005). La revue *Classica* l'a élu "Artiste de l'année 2009" pour ses enregistrements de la *Brookes-Passion* de Telemann, d'*Idomeneo* de Mozart et de *La Création* de Haydn.

Longtemps professeur à la Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs a gardé une relation privilégiée avec cette institution où il a formé de nombreux chanteurs qui se produisent aujourd'hui sur les plus grandes scènes internationales.

With more than two hundred recordings to his credit and an intensive schedule as singer, conductor, scholar and teacher, **René Jacobs** has achieved an eminent position in the field of Baroque and Classical vocal music.

He received his early musical training as a choirboy at the cathedral of his native city of Ghent. Alongside his advanced studies of Classics at the University of Ghent, he continued to study singing. His encounters with Alfred Deller, the Kuijken brothers and Gustav Leonhardt were to determine his orientation towards Baroque music and the countertenor repertory, in which he soon established his reputation. In 1977 he founded the ensemble Concerto Vocale with which he explored this repertory throughout Europe and in Japan. He then began to make a series of innovative recordings for harmonia mundi, all of which won awards from the international press. His career as an operatic conductor began in 1983 with the production of Cesti's *L'Orontea* at the Innsbruck Festival, of which he was director until 2009. His passion for Venetian opera, to which he constantly returns, has resulted in triumphs in two works by Cavalli, *La Calisto* (in a production by Herbert Wernicke) and *Eliogabalo*. His collaboration with the Berlin Staatsoper and the Théâtre de la Monnaie in Brussels has led him to conduct Telemann's *Orpheus* and *Der geduldige Socrates*, Graun's *Cleopatra e Cesare*, Gassmann's *Opera seria*, Keiser's *Croesus*, Mozart's *Così fan tutte*, and Haydn's *Orlando Paladino*. He has also conducted regularly at the Aix-en-Provence Festival (since 1998), and in Paris (initially at the Théâtre des Champs-Élysées and today at the Salle Pleyel) and Vienna (Theater an der Wien).

Rene Jacobs has received many distinctions from music critics in Europe and the USA, where his recording of Mozart's *Le nozze di Figaro* won a Grammy Award (Best Opera 2005). *Classica* magazine voted him 'Artist of the year 2009' for his recordings of Telemann's *Brockes-Passion*, Mozart's *Idomeneo*, and Haydn's *Creation*.

Long a professor at the Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs has maintained a privileged relationship with this institution where he trained many singers who now appear in the leading international venues.

Mit mehr als 200 Einspielungen und seiner lebhaften Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Musikforscher und Gesangspädagoge zählt **René Jacobs** zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des Vokalrepertoires der Musik des Barock und der Klassik.

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe der Kathedrale seiner Heimatstadt Gent. Neben seinem Studium der Althilologie an der Universität Gent studierte er Gesang. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, den Brüdern Kuijken und Gustav Leonhardt gaben den Anstoß zu seinem Entschluß, sich auf die Barockmusik und das Stimmfach des Countertenors zu spezialisieren, in dem er rasch große Erfolge feiern konnte. Schon 1977 gründete er das Ensemble Concerto Vocale, mit dem er dieses Repertoire auf den Bühnen Europas und in Japan zur Aufführung brachte. Gleichzeitig produzierte er für harmonia mundi eine ganze Reihe maßstabsetzender Einspielungen, die alle mit internationalen Kritikerpreisen ausgezeichnet worden sind.

Seine Tätigkeit als Operndirigent begann mit der Produktion von Cestis *Orontea* im Jahr 1983 bei den Festspielen für Alte Musik in Innsbruck, die er bis 2009 leitete. Seine Begeisterung für die venezianische Oper, auf die er immer wieder zurückkommt, fand ihren Höhepunkt in den triumphalen Erfolgen von zwei Cavalli-Opern: *La Calisto* (in der Inszenierung von Herbert Wernicke) und *Eliogabalo*, beide für das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit der Staatsoper Berlin dirigierte er *Orpheus* und *Der geduldige Sokrates* von Telemann, *Cleopatra e Cesare* von Graun, *Opera seria* von Gassmann, *Croesus* von Keiser, *Così fan tutte* von Mozart und *Orlando Paladino* von Haydn. Er dirigiert regelmäßig beim Festival von Aix-en-Provence (seit 1998), in Paris (anfangs im Théâtre des Champs-Élysées, jetzt in der Salle Pleyel) und in Wien (Theater an der Wien).

René Jacobs ist von der Musikkritik mit Preisen überhäuft worden, in Europa ebenso wie in den USA, wo seine Einspielung von *Le Nozze di Figaro* einen Grammy Award (Best Opera 2005) erhalten hat. Die französische Zeitschrift *Classica magazine* wählte ihn zum 'Künstler des Jahres 2009' für seine Aufnahmen von Telemanns *Brockes-Passion*, Mozarts *Idomeneo* und Haydns *Schöpfung*.

René Jacobs, der lange Zeit einen Lehrauftrag an der Schola Cantorum Basiliensis hatte, ist dieser Einrichtung, aus der zahlreiche von ihm ausgebildete Sänger hervorgegangen sind, die heute auf den bedeutendsten Bühnen der Welt auftreten, immer noch in besonderer Weise verbunden.



Le **Freiburger Barockorchester** a désormais derrière lui plus de vingt ans de réussite continue. Invité des salles de concert et des opéras les plus prestigieux à travers le monde, de sa propre ville de Fribourg-en-Brisgau jusqu'en Extrême-Orient, il y joue un répertoire des plus diversifiés, depuis le baroque jusqu'à la musique contemporaine.

Le credo artistique des Freiburger reste cependant inchangé : une curiosité créatrice de la part de chaque musicien qui va de pair avec la volonté d'interpréter les œuvres abordées de la façon la plus vive et la plus expressive qui soit. Le fait de confier des concertos solistes exigeants à des instrumentistes sortis des rangs de l'orchestre fait partie intégrante de cette démarche. Ainsi un jeu d'ensemble cultivé et enthousiasmant est-il devenu la marque de fabrique de l'orchestre sur la scène internationale.

Le FBO collabore avec de grands artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff et bénéficie d'une coopération suivie avec harmonia mundi France. Le succès artistique de ce partenariat musical s'est exprimé dans de nombreux enregistrements qui ont remporté les prix les plus prestigieux, dont le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik en 2009, le Prix Edison de la musique classique en 2008, le Prix allemand ECHO de la musique classique en 2007, ainsi que le Classical Brit Award dans cette même année.

Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister Gottfried von der Goltz et Petra Müllejan ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le FBO présente une centaine de concerts par an dans diverses formations qui vont de l'orchestre de chambre au grand orchestre lyrique. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Fribourg, au Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin ainsi que des tournées dans le monde entier.

The **Freiburger Barockorchester** can look back on a success story lasting over twenty years and is a popular guest at the foremost concert halls and opera houses. A glance at the ensemble's concert calendar shows a diverse repertoire played at a variety of venues, ranging from the Baroque to the contemporary and from Freiburg to the Far East.

The Freiburgers' artistic credo, however, remains unchanged: the creative curiosity of each individual member, with the aim of playing a composition in as lively and expressive a manner as possible. This also involves assigning demanding solo concertos to players from the orchestra's own ranks. Cultivated yet at the same time exciting ensemble playing has thus become the orchestra's international trademark.

The FBO collaborates with leading artists such as René Jacobs, Andreas Staier and Thomas Quasthoff, and enjoys a close cooperation with harmonia mundi France. The artistic success of this musical partnership has been demonstrated in numerous recordings which have won top awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, the Edison Classical Music Award 2008, the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007, and the Classical Brit Award 2007.

Under the artistic directorship of its two Konzertmeisters Gottfried von der Goltz and Petra Müllejans, and under the baton of selected conductors, the FBO presents around one hundred performances per year in a variety of formations from chamber to opera orchestra: a self-governing ensemble with its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart and the Berlin Philharmonie in addition to a worldwide touring programme.

Das **Freiburger Barockorchester** blickt heute auf eine über zwanzigjährige Erfolgsgeschichte zurück und ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern. Ein Blick auf den Konzertkalender des Ensembles präsentiert eine Vielfalt des Repertoires und der Auftrittsorte, die sich vom Barock bis in die musikalische Gegenwart und von Freiburg bis in den Fernen Osten erstreckt.

Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo der „Freiburger“: die kreative Neugier jedes einzelnen, mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu spielen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen. Ein kultiviertes und zugleich mitreißendes Ensemblespiel ist so zum internationalen Markenzeichen geworden.

Das FBO arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier und Thomas Quasthoff zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label harmonia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äußert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, dem Edison Classical Music Award 2008, dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007 oder dem Classical Brit Award 2007.

Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Müllejan sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tournéeen in der ganzen Welt.

„Das Freiburger Barockorchester ist ein Solitär von besonderer Leuchtkraft. In der technischen und mentalen ‚Beherrschung‘ der Instrumente und der einzelnen Partien zeigt sich, wozu ‚historisches‘ Musizieren heute fähig ist. Plastisch und rein, transparent und klar, delikat in Phrasierung und Artikulation und ohne pathetischen Überdruck hört man alle Details und erlebt das Ganze als einen musikalischen Kosmos von überwältigendem Reichtum. Ohren auf, so klingt Musik!“ (Salzburger Nachrichten, Januar 2009)

René Jacobs / George Frideric Handel

Also available for download, except / Disponible également en téléchargement, sauf (*)

Flavio

*J. Gall, D. L. Ragin, L. Lootens
B. Fink, C. Högman, G. Fagotto
U. Messthaler
Ensemble 415, Chiara Banchini*
Download only / Téléchargement seulement



Giulio Cesare

*J. Larmore, B. Schlick, B. Fink
M. Rørholm, D. Visse
Concerto Köln*
3 CD HMC 901385.87 (*)
Excerpts / Extraits
CD HMA 1951458



Rinaldo

*V. Genaux, I. Kalna, L. Zazzo
M. Persson, C. Dumaux
J. Rutherford, D. Visse
Freiburger Barockorchester
3 CD HMC 901796.98 (*)*



Saul

*Oratorio in 3 acts
R. Joshua, E. Bell, L. Zazzo
J. Ovenden, G. Saks, M. Slattery
F. Bjarnason, H. Waddington
RIAS Kammerchor
Concerto Köln
2 CD HMC 901877.78*



Messiah (1750 version)

*K. Avemo, P. Bardón, L. Zazzo
K. van Rensburg, N. Davies
The Choir of Clare College
Freiburger Barockorchester
2 CD HMC 901928.29*





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2010

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles (P) 2010

Enregistrement mars 2010, Freiburg im Breisgau (DE), Paulussaal

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller - Montage : Martin Litauer, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Marco Borggreve (Bejun Mehta, René Jacobs, Freiburger Barockorchester),

Peter Warren (Rosemary Joshua)

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

harmoniamundi.com

Les musiciens dédient cet enregistrement à la mémoire de Bernard Coutaz.
The musicians dedicate this recording to the memory of Bernard Coutaz.
Die Musiker widmen diese Aufnahme dem Andenken an Bernard Coutaz.