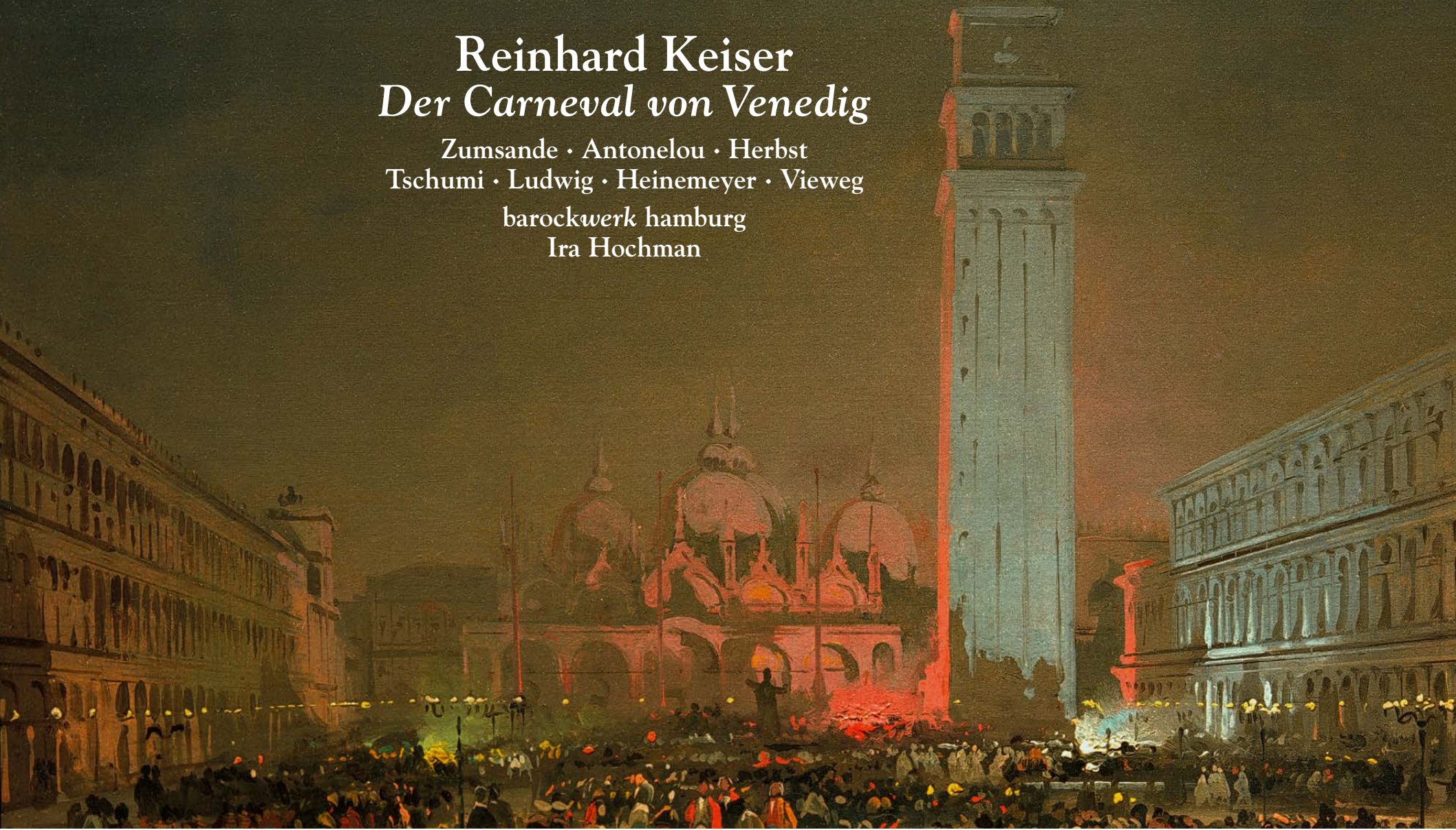


cpo

Reinhard Keiser
Der Carneval von Venedig

Zumsande · Antonelou · Herbst
Tschumi · Ludwig · Heinemeyer · Vieweg

barockwerk hamburg
Ira Hochman





Reinhard Keiser, *Le Carnaval de Venise*, Manuscript 1708
(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 2889g)
p. 18: Aria „Grata mercé di costante fé” sung by Anna
Maria Schober (1672–1728)

Reinhard Keiser 1674–1739

***Der angenehme Betrug oder
der Carneval von Venedig***

Opera in 3 Acts

Libretto by Johann August Meister

Hanna Zumsande soprano

Leonora

Fanie Antonelou soprano

Isabella

Anna Herbst soprano

Celine

Geneviève Tschumi mezzo-soprano

Trintje

Mirko Ludwig tenor

Myrtenio, Brillo

Andreas Heinemeyer bariton

Leandro

Matthias Vieweg bariton

Rudolfo

**Choir: Catherina Witting · Geneviève Tschumi ·
Mirko Ludwig · Sönke Tams Freier**

**barockwerk hamburg
Ira Hochman**

barockwerk hamburg

Violin I

Micaela Storch-Sieben (concertmaster),
Maja Hunziker, Kaori Kobayashi

Violin II

Svetlana Ramazanova, Rupert Dintinger,
Zsuzsanna Hodasz

Viola

Klaus Bundies, Rafael Roth

Violoncello

Pavel Serbin, Felix Stross

Violone

Michał Bąk

Oboe

Georg Fritze, Christiane Ascheberg, Anabel Röser

Recorder

Georg Fritze, Anabel Röser, Eva-Maria Horn

Bassoon

Eva-Maria Horn

Percussion

Shadi al Housh, Frithjof Koch

Lute

Jonas Nordberg, Bernhard Reichel

Harpsichord, Organ

Olga Chumikova, Klaus Westermann

Direction

Ira Hochman

**This CD has received generous support from
NEUSTART KULTUR Freie Musikensembles 2022.**

CD 1

Atto I

1	Ouverture	3'39
2	Aria: Liebste Freiheit, du allein (Leonora)	3'44
3	Aria: Führet mich, ihr schönsten Sterne (Leonora)	3'22
4	Aria: Scherze, frohlocke, mein Herze (Isabella)	1'59
5	Aria: Lieben ist ein schön Vergnügen (Leandro)	3'25
6	Aria: Ch'io mi legghi à chi non ti piace (Leandro)	3'46
7	Aria à 2: Unsere Liebe bleibt beständig (Leandro, Isabella)	2'20
8	La Vénitienne: Amor, amor, te'l giuro a fé	1'43
9	Aria: Lungi da me vaga beltà (Celine)	5'09
10	Deuxième Vénitienne	1'06
11	Aria: Grata mercé di costante fé (Celine)	2'35
12	Reprise La Vénitienne: Amor, amor, te'l guiro a fé	0'28
13	Entrée von Masquen	1'02
14	Chor von allen Masquen: Danziamo, scherziamo	1'19

15	Rondeau der Masquen	1'05
16	Bourrée der Masquen	0'43
17	Aria: Du bist artig, meine Schöne (Myrtenio)	2'51
18	Aria: Frei von Lieben, frei von Leiden (Celine)	1'30
19	Aria: Fliegt und eilt, ihr Augenblicke (Myrtenio)	3'08
Atto II		
20	Cantata: Voglio morir (Leonora)	3'35
21	Aria: Non perdona così presto (Leonora)	3'52
22	Aria: Ohn Eifersucht zu lieben (Rudolfo)	4'14
23	Aria: Kommt zusammen, geplagte Sinnen (Rudolfo)	1'27
24	Aria: Tuns doch wohl die lieben Alten (Brillo)	1'42
25	Entrée des Glücks	0'48
26	Chor der Masquen: Senza Bacco non v'è festa	0'45
27	Aria: Zweier schönen Augen Blicke (Myrtenio)	2'02
28	Aria en Menuett: Ach Liebe, bilde dir dieses nicht ein (Celine)	1'57
29	Aria: Blasser Mond, dein Silberschein (Rudolfo)	3'53
30	Aria: Eurer schönsten Augen Licht (Leandro)	2'17

31	Aria: Luci belle, dormite (Leandro)	2'17
32	Aria: Mi dice la speranza (Isabella)	2'47
33	Aria: Non soffro rivali (Rudolfo)	1'54

Total time 78'50

CD 2

Atto III

1	Entrée der Gondolierer	0'50
2	Chor der Castellaner: Weichet, ihr Sorgen	2'06
3	Aria: Bistu tot (Leonora)	2'33
4	Aria: Sei standhaft (Rudolfo)	3'39
5	Aria: Ein schön und recht vergnügtes Leben (Celine)	2'39
6	Aria: Weinete ihr, betrübten Augen (Isabella)	2'05
7	Aria: In prova del tu'affetto (Isabella)	2'49
8	Aria à 2: Küsse mich, mein liebstes Leben (Isabella, Rudolfo)	1'30
9	Aria: Wat wart uns armen Deerens suer (Trintje)	1'54
10	Mummelied: O du gode leve Stadt (Brillo)	1'02
11	Aria und Tanz: Wo will ik em strackeln (Trintje)	1'44

12	Aria: Herz und Fuß eilt mit Verlangen (Leandro)	3'49
13	Aria: Schönster Augen Wunderschein (Leonora)	1'27
14	Aria: Per me non hò che darti (Leandro)	1'24
15	Bourrée der Zigeuner	0'43
16	Passepied und Chor der comiquen Masquen: Wir lachen, wir scherzen	1'22
17	Aria: Per me non hò che darti (Leonora)	1'21
18	Aria: Solo voi (Leonora, Leandro)	3'38
19	Aria à 2: Also blühet unsre Freude (Leonora, Leandro)	1'40
20	Aria à 2: Liebst du mich (Isabella, Rudolfo)	2'30
21	Chor à tutti: So kann uns diese schöne Zeit	1'14

Total time 42'08

Sources:

Manuscript scores: a) [Reinhard Keiser:] *Arien aus Le Carnaval de Venise*, 1708 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Digitalisat: <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANShm281>); b) [Reinhard Keiser:] *Sinfonia* (olim: *Opern-Intrade*), handwritten copy by Johann Mattheson 1744 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Digitalisat: <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANSwm775>);
Printed libretto: [Reinhard Keiser:] *Der Angenehme Betrug/ Oder: Der Carneval Von Venedig. In einem Sing-Spiele auf den grossen Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt*, [Hamburg] 1707 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Digitalisat: <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN1666672637>).

The performance edition has been prepared by Ira Hochman.

Reinhard Keiser
Der Angenehme Betrug oder: Der Carneval von Venedig

Unter dem Titel *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig* präsentierte die Hamburger Gänsemarkt-Oper im Jahr 1707 ein neues Singspiel aus der Feder Reinhard Keisers (1674–1739), das vom Publikum begeistert aufgenommen wurde und in den folgenden 24 Jahren eine ungewöhnlich hohe Zahl von Wiederaufführungen verzeichnen konnte. Kein anderes Werk wurde dort über eine so lange Periode, in der sich das Repertoire der Gänsemarkt-Oper und der Publikumsgeschmack wesentlich veränderten, gespielt. Welchen Nerv hat der Komponist mit diesem Bühnenwerk beim Publikum getroffen gehabt?

Wie erfolgreich die Oper schon im ersten Jahr war, belegt das Vorwort zum Libretto des ein Jahr später (1708) aufgeführten Intermezzos *Die lustige Hochzeit Und dabey angestellte Bauren-Masquerade*: Bei dem Versuch, vermehrt »lustige Sachen« auf die Bühne zu bringen, habe man die Erfahrung gemacht, »daß ein vermishtes Wesen/ wie das Stück der Carneval de Venise ist/ so viel Zuschauer allemahl hierein gezogen/ daß offt der ziemlich große Raum zu enge geworden« sei.¹ Und mit Bezug auf das Sujet des *Angenehmen Betrugs* wird angemerkt: »so ist doch die Materia/ in Ansehung anderer vortrefflichen Stücke/ mehr lächerlich als Lobens-würdig«; selbst wenn deshalb »diß Stück von unterschiedenen gar verachtet« würde, werde es »von eben denenselben doch am meisten besuchet«.² Somit scheint im *Angenehmen Betrug* vor der farbenfrohen Kulisse des venezianischen Karnevals ein Bühnengeschehen entfaltet worden zu sein, das der Widersprüchlichkeit des Titels in jeder

Hinsicht Rechnung trug. Wo die Geschichte etwas dünn war, machte die Musik es wieder wett. Eine große Palette an leidenschaftlichen Gefühlen, verpackt in bester, populärer Musik, das war das Erfolgsgeheimnis des *Angenehmen Betrugs*.

Le Carnaval de Venise und Der Carneval von Venedig

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war die Textvorlage zu *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig* so beliebt, dass das Werk immer wieder umgeschrieben und weiterentwickelt wurde.

Das ursprüngliche Hamburger Libretto von 1707, das 1723 erweitert wurde, beruhte auf einem französischen Vorbild, der Comédie-Ballet *Le Carnaval de Venise* von Jean-François Regnard. Die Musik dazu schrieb André Campra im Paris des Jahres 1699. Dem damaligen französischen Geschmack entsprechend bestand das Werk zu großen Teilen aus herrlichen Ballett- und Chorszenen. Im dritten Akt enthielt es sogar ein Intermezzo in italienischer Sprache, nämlich eine Darstellung der Orpheus-Sage als Oper in der Oper. Im Fokus des Werks steht jedoch die Opernsaison, der Karneval und die damit einhergehende ausgelassene Stimmung auf den Straßen Venedigs. Aber zwischen den Zeilen verbirgt sich auch Gesellschaftskritik.

Wenige Jahre später übersetzte der herzoglich sachsen-weißenfelsische Sekretär Johann August Meister das französische Textbuch ins Deutsche. Zunächst adaptierte er es für den Weißenfelser Hof (1705)³ und zwei Jahre später dann für die Hamburger Gänsemarkt-Oper (1707). Dabei verändert er die französische Vorlage nach örtlichem Geschmack, so dass letztendlich ein eigenständiges Werk entstand. Im Vorwort des Textdrucks von 1707

wird es so angekündigt: »*Unterschiedliches ist aus den Frantzösischen/ und andern Authoren genommen/ und vor [= für] hiesigen Zustand accomodiret.*«⁴ Unter einer solchen Übersetzung darf man sich aber keineswegs eine rein deutsche Fassung vorstellen. Es handelt sich nämlich um eine dreisprachige, deutsch-italienisch-französische Textversion, ganz typisch für das Haus an der Alster. Als Komponist des Werks von 1707 wird in einer zeitgenössischen Notiz neben Reinhard Keiser auch Christoph Graupner genannt.⁵ Wer die Weißenfelder Fassung von 1705 vertont hat, bleibt allerdings ungewiss, denn sowohl das Textbuch als auch die Musik sind verschollen.

Die populäre Vorlage fand schnell weitere Verbreitung. Im Jahr 1709 findet man den besagten Titel im Spielplan der Leipziger Oper am Brühl, als erstes Bühnenwerk des jungen Komponisten Johann David Heinichen, der zwischen 1696 und 1709 in der Stadt lebte und im Jahr der Entstehung des *Angenehmen Betrugs* an der dortigen Oper verpflichtet war. Damals war es gängige Praxis, Libretti, die sich bewährt hatten, neu vertonen zu lassen und dabei die Textvorlagen aus anderen Städten zu übernehmen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, sich vor Augen zu führen, dass die Hamburger Gänsemarkt-Oper und die Leipziger Oper am Brühl die ersten bürgerlichen Opernhäuser Deutschlands waren. Zugänglich für alle Gesellschaftsschichten, wurden sie auch von Kaufleuten und Bürgern besucht. Hin und wieder wurde hier mit höfischen Opernkonventionen gebrochen, denn traditionell wurden die Opernbühnen zumeist von griechischen Göttern bevölkert. In *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig* traten an ihre Stelle reale Menschen, mit denen sich sowohl das

hanseatische als auch das Leipziger Publikum gut identifizieren konnte.

Im »deutschen« *Carneval* finden wir weniger Tanzmusiken und großangelegte Chöre als in der französischen Vorlage. Dies ist wohl auch den Möglichkeiten des Hamburger Hauses geschuldet: An der Gänsemarkt-Oper wurden die Chöre meist von lediglich zwei bis vier Personen gesungen. Man zeigte das feiernde Volk »*nicht als Massenerscheinung, sondern als die Stilisierung einer solchen*«. ⁶ Im Librettodruck von 1707 werden aber für den *Angenehmen Betrug* immerhin insgesamt 16 Masken erwähnt. Das deutet auf eine für die damaligen Verhältnisse ungewöhnlich hohe Zahl von Akteuren bei den Karnevalsszenen hin: Kein Wunder, dass die Oper gut besucht war!

Außerdem wurde mit dem *Carneval von Venedig* die neue Tradition der »Lokal-Singspiele« begründet. Charakteristisch dafür war es, eine besondere Stadt vorzustellen, die als Kulisse für die dramatischen Handlungen diente. In Hamburg folgten in den kommenden Jahren weitere Werke dieser Art wie *Die lustige Hochzeit Und dabey angestellte Bauren-Masquerade* (1708), *Le Bon Vivant oder die Leipziger Messe* (1710), *Der Beschluß des Carnevals. Opera Comique* (1724) und *Der Hamburger Jahr-Marckt Oder der Glückliche Betrug* (1725), wobei Venedig zweifellos die dankbarste Kulisse für diese Form der Unterhaltung darstellte.

Das Sujet

Die Geschichte des *Angenehmen Betrugs* dreht sich um zwei Paare, die sich in den falschen Partner verlieben und am Ende aber doch wieder zueinander finden. Im Grunde ist sie der Handlung von Mozarts *Così fan tutte* ähnlich. Hinzu kom-

men noch jeweils eine kleine Prise Mord, Rache, Zweifel und Eifersucht sowie ein nobles Paar aus Deutschland (unter den Decknamen Celinde und Myrtenio), welches nach Venedig gereist ist, dort aber gar nicht zusammenfindet, sondern am Ende in aller Freundschaft weiterleben möchte. Allerdings verbeugt sich die hamburgische Oper vor der venezianischen Tradition, indem sie mit der Soubrette-Figur der deutschen Prinzessin Celinde eine Protagonistin vorstellt, die sich wesentlich mehr für die Karnevalsoper als für die Avancen ihres Verehrers Myrtenio interessiert. Angeführt vom personifizierten Karneval, durchziehen einige kurzweilige Party-Szenen die Oper. Wir finden darunter zwar kein italienisches Opern-Intermezzo wie im französischen Vorbild bei Campra, dafür aber ein plattdeutsches (Auftritt der Trintje im dritten Akt).

Der Komponist oder die Komponisten

Reinhard Keiser (1674–1739) begann seine Karriere 1694 als »Cammer-Componist« des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel mit Werken für die Braunschweiger Oper am Hagenmarkt. Bereits drei Jahre später wechselte er nach Hamburg und blieb der Stadt mit einigen Unterbrechungen bis an sein Lebensende in verschiedenen Ämtern treu. Er beherrschte den musikalischen Geschmack seiner Zeit und die Spielpläne des Hamburger Opernhauses wie kaum ein anderer Komponist.

Hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des *Angenehmen Betrugs* ist von Interesse, dass Keiser seine Musikausbildung und Prägung an der Thomasschule in Leipzig erhielt. Das Leben in Leipzig wurde damals vom Messegeschehen bestimmt. Das wiederum hat dem jungen Musiker Eindrücke

und Kenntnisse dieser Atmosphäre beschert. Möglicherweise hatte Keiser dieses Treiben vor Augen, als er den *Carneval* schrieb. Die nahe Leipzig gelegene Stadt Weißenfels hatte damals ein nennenswertes Opernhaus, wo Keiser verkehrte und wo seine Oper *Almira* 1704 uraufgeführt wurde. Möglicherweise fand hier auch die Uraufführung des *Angenehmen Betrugs* im Jahr 1705 statt.

Der spätere Darmstädter Hofkapellmeister **Christoph Graupner** (1683–1760) war von 1706 bis 1709 Cembalist an der Hamburger Gänsemarkt-Oper. Dort komponierte er mehrere Bühnenwerke, darunter *Dido, Königin von Carthago* (1707) sowie *Antiochus und Stratonica* (1707/08). Wenn man davon ausgeht, dass die Premiere von Keisers *Angenehmem Betrug* 1705 in Weißenfels erfolgte, könnte es so gewesen sein, dass die später hinzugefügten Stücke für Hamburg, wie zum Beispiel das plattdeutsche Intermezzo und einige Arien, von Christoph Graupner komponiert wurden. Andererseits hob Keiser gerade die plattdeutschen Teile des *Angenehmen Betrugs* als Erfolgsgaranten der Oper hervor, als er in einem Brief vom 23. August 1707 schrieb: »Weil das Blattdeutzsche in dem Venetianischen Carneval so viel Approbation gefunden, so verkauffen solche Lider nunmehr die Gaszen Jungen«. ⁷ Das könnte eher auf Keiser als Urheber auch dieses Teils der Oper hindeuten.

Einen Hinweis darauf, dass Keiser der Komponist des Weißenfelser Karnevals war, kann man im Vorwort des Hamburger Textbuches finden, wo gesagt wird, dass das »Sujet« »schon vor etlichen Jahren vorgeschlagen« worden sei. Der Stil der beiden Komponisten hat durchaus einige Gemeinsamkeiten, und es ist unbestritten, dass sie in den Jahren um die Entstehung der Karnevals-Oper immer wieder fruchtbar zusammenarbeiteten. So benennt

beispielsweise eine zeitgenössische Notiz sie gemeinsam als Komponisten des oben erwähnten Intermezzos *Die lustige Hochzeit*.⁸ Hier knüpften sie an den Erfolg des kleinen Intermezzos im *Carneval* an und erschufen ein ganzes Bühnenstück im Dialekt.

Damals schien es niemanden zu stören, wenn die Autorschaft eines Werks nicht eindeutig auf einen einzigen Komponisten zurückzuführen war. Dazu heißt es im Vorwort des Librettos: »Was die Music betrifft/ mögen die jenigen Kenner rahten/ welche von dem Herrn Capell-Meister Keiser sey«. Ob hier auf mögliche Anleihen aus dem französischen Original von Campra angespielt wird, auf die Übernahme von bereits bestehenden Arien aus Keisers eigenen oder fremden Opern (wie es damals gang und gäbe war) oder eben auf eine Zusammenarbeit mit Graupner, bleibt offen. Ebenso könnten einige im Libretto von 1707 zu findende Arientexte aus fremden Werken auf eine Übernahme auch der zugehörigen Musik hindeuten. Doch wie bei den aus Regnards Pariser Libretto von 1699 entlehnten italienischen Arientexten, die Keiser aber neu vertonte (siehe unten), gilt auch für zwei weitere Textentlehnungen im *Angenehmen Betrug*, daß Keiser sie mit neuer Musik versah: »Solo voi, luci mie belle«⁹ (CD 2 18) und »Herz und Fuß eilt mit Verlangen«¹⁰ (CD 2 12).

Musikalische Quellen und Rekonstruktion

Die Grundlage der vorliegenden Aufnahme bildet eine Hamburger Musikhandschrift aus dem Jahr 1708. Die lange als verschollen gegoltene und erst 1991 von kriegsbedingter Verlagerung aus Osteuropa nach Hamburg zurückkehrte Handschrift überliefert auf 84 Seiten die erfreulich hohe Zahl von

32 Arien, vier Duetten und einem Chorsatz aus der Erstfassung von *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig*.¹¹ Die Ariensammlung wurde möglicherweise im Auftrag eines Musikliebhabers angefertigt, dessen Identität sich hinter den in Gold geprägten Initialen »P. B. H. 1708« auf dem zeitgenössischen Ledereinband verbergen könnte.¹² Die Nummern stimmen genau mit dem ersten Librettodruck von 1707 überein, und Vergleiche mit den Libretti späterer Aufführungen erlauben weitere Rückschlüsse, welche Teile der Oper leider nicht erhalten sind. Dazu gehören die Ouvertüre, die Tanzmusiken, einige Chöre sowie sämtliche Rezitative. Diese Verluste sind zwar sehr bedauerlich, doch die Einzigartigkeit, die Menge und die Qualität der erhaltenen Musik erlaubten uns eine Rekonstruktion des *Angenehmen Betrugs*, die den Kern des Werks nicht beschädigt und dabei einige Freiheiten eröffnet, Ergänzungen im Stile eines Pasticcios (also eines musikalischen Flickwerks im besten Sinne) vorzunehmen, so wie es auch die Librettisten und Komponisten der Barockzeit zu tun pflegten.

Im Libretto erwähnte, dennoch fehlende Instrumental- und Chorstücke, die das ausgelassene Karnevalstreiben darstellen, haben wir durch passende Musiknummern aus anderen Keiser-Opern ersetzt, wie zum Beispiel die Entrée des Glücks, Entrée der Gondolierer, die *Nacht-Music für Isabella mit etlichen Musicis* oder der Tanz nach *Landes-Gebrauch*.¹³

Zur Karnevalstradition gehört auch Perkussion: Ob zu Prozessionen, Tänzen oder Schaukämpfen – stets wurde und wird frei improvisierend getrommelt, gerasselt und geklappert. So haben wir in den Entrées »von *allerhand Nationen*« wie auch zu den Auftritten der verschiedenen Masken ori-

entalische und europäische Perkussionsinstrumente sowie Spielweisen vereint, die der Karnevalsatmosphäre eine besondere Würze verleihen (CD 1 13, 16 u. a.).

Einige Chöre aus anderen Keiser-Opern wurden teils für unsere Zwecke mit dem Text aus *Der Angenehme Betrug* versehen, teils auch unverändert übernommen, da die Texte sich ohnehin ähnelten. Es geht ums pure Vergnügen in Form von Trinken, Tanzen, Glücksspielen und Singen. Dabei lag der Fokus auf den unvollständig erhaltenen Opern Keisers. Die daraus stammenden Musikstücke bekommen so an einem neuen Platz die Gelegenheit zu einer Wiederaufführung, und der *Carneval* kann tanzen und singen.

Keisers Zeitgenosse Johann Mattheson hat uns in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (Hamburg 1739) eine als beispielhaft bezeichnete Opern-Ouvertüre aus der Feder Keisers überliefert, die bisher keinem der bekannten Bühnenwerke eindeutig zugeordnet werden kann.¹⁴ Sie verhilft nun dem *Angenehmen Betrug* zu einem schmissigen Beginn.

Im siebten Auftritt des ersten Akts im Hamburger *Carneval*-Libretto finden wir in zusammenhängender Abfolge den unverändert übernommenen italienischen Text aus der oben erwähnten Vorlage von Regnard und Campra zum Chor »*Amor, amor, te'l giuro a fé*« sowie zu den von Keiser neu vertonten Arien »*Lungi da me vagha beltà*« (CD 1 9) und »*Grata mercé di costante fé*« (CD 1 11). Da die Chormusik an dieser Stelle der Hamburger Handschrift fehlt, haben wir uns erlaubt, die Tanzsätze *La Vénitienne* I und II sowie den auf dem ersten Tanzsatz basierenden Chor »*Amor, amor, te'l giuro a fé*« für unsere Aufnahme bei Campra zu entleihen (CD 1 8 und 10). Auch die italienischen Texte zu Leandros Arie »*Luci belle, dormite*« (CD 1 31) und

zu Isabellas Arie »*Mi dice la speranza*« (CD 1 32) stammen aus Regnards Pariser Libretto, wurden aber von Keiser für den *Angenehmen Betrug* neu vertont.

Einen großen Erfolg beim Hamburger Publikum hatten insbesondere die Szenen im niederdeutschen Dialekt, also auf Hamburger Platt. Die zotig-komödiantischen Rollen der Bediensteten, die sich auch sozial- und obrigkeitskritisch äußerten, begeisterten vor allem die einfachen Bürger auf den günstigen Theaterplätzen. Der *Angenehme Betrug* war somit eine der ersten Opern mit plattdeutschen Einlagen, deren Texte Mauritz Cuno schrieb. Das Libretto enthält sogar vier solcher Charaktere mit mehreren Musiknummern im dritten Akt. Leider sind gerade an dieser Stelle lediglich zwei plattdeutsche Lieder erhalten: Im ersten (»*Wat wart uns armen Deerens suer*«, CD 2 9) beklagt sich die Köchin Trintje über zu geringen Lohn, zu viel Luxus und Kleiderpracht und lobt die gute alte Zeit.¹⁵ In ihrem zweiten Lied hingegen (»*Wo will ik em strakeln*«, CD 2 11) plaudert sie scheinheilig über ihren Mann Severin und das Eheleben.¹⁶ Ihre Zeilen gingen zum Teil »*in den Volksmund über, und Manches daraus mag noch lange als geflügeltes Wort gezündet haben.*«¹⁷

Den Anteil des Niederdeutschen in unserer Rekonstruktion erhöht außerdem eine Entlehnung aus der Oper *Heinrich der Vogler* von Georg Caspar Schürmann, das sogenannte Mummelied.¹⁸ Warum haben wir ausgerechnet dieses Strophenlied gewählt? Im dritten Akt des *Angenehmen Betrugs* geht es nicht wenig ums Essen und Trinken, die Musik ist leider nicht erhalten. An dieser Stelle unserer Rekonstruktion erklingt nun als Ersatz für die verlorene Originalmusik das Mummelied »*O du gode leve Stadt*« (CD 2 10) mit einem damals für die Gän-

semarkt-Oper angepassten Text, in dem von gutem *Rhienschen Wien* und *Swiens-Braden* gesprochen wird, also vom rheinischen Wein und vom Schweinebraten. Schmissig und von Herzen erklingt auch dieses Fundstück in der Aufnahme zum ersten Mal wieder und wir stoßen mit einem plattdeutschen »Proost« auf die Wiederentdeckung an!

Die Musik des Karnevals

Die Musik des wohl meistgespielten Werks der Gänsemarkt-Oper ist bunt, kurzweilig, extrovertiert, überbordend und expressiv, gelegentlich hat sie auch Schwächen. Sie spielt ganz bewusst mit musikalischen Stilmitteln, die man damals für italienisch hielt. Dazu gehört der typisch venezianische ostinate Bass in Rudolfos Arie »*Sei standhaft und hoffe*« (CD 2 4), die venezianische Villota der Castellani im Chor »*Weichet, ihr Sorgen und Schmerzen*« (CD 2 2), sowie die hüpfende Arie der Celinde »*Ein schön und recht vergnügtes Leben*« (CD 2 5). Durch die ganze Musik zieht sich eine Anhäufung von Dreier-Rhythmen, wie $\frac{3}{2}$ -, $\frac{1}{8}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takte, und es wird sogar der eher seltene $\frac{1}{16}$ -Rhythmus eingesetzt. Auch die Gegenüberstellung der derben deutschen und der süßen italienischen Sprache könnte im Fall des *Carnevals* sogar ein bewusst eingesetztes Stilmittel gewesen sein.

Die zahlreichen effektvollen Ton- und Motivwiederholungen und die vielen Taktwechsel kommen dem Affektausdruck zugute. Beispielhaft dafür steht der schon genannte Chor der Castellani (CD 2 2) mit seiner hohen Zahl identischer Motive, die möglicherweise das Plätschern des Wassers im Canal Grande wiedergeben sollen. Oft finden wir innerhalb der Arien große musikalische Kontraste wie zum Beispiel in der Aria à 2 von Lean-

dro und Isabella »*Unsre Liebe bleibt beständig*« (CD 1 7), mit dem die beiden den *Angenehmen Betrug* besiegeln: Die ewige Treue, hier nach nur kurzer Bekanntschaft geschworen, ist inhaltlich grotesk und musikalisch eng am Text komponiert: ein plötzlicher Rhythmuswechsel tritt ein, als die Welt der Verliebten »zu *Trümmern*« zu gehen droht. Das Duett endet abrupt mit »*Nichts zerreißt sie* [= die Liebe], *als der Tod*« – ein gleichermaßen kategorisches wie endgültiges Statement, das ohne ein instrumentales Nachspiel um so komischer wirkt. Auch Rudolfos Arie »*Ohn Eifersucht zu lieben*« (CD 1 22) enthält mitten im Satz eine originelle Affektänderung: Auf einen nachdenklich gesungenen Text (»*Doch ich muß mich betrüben*«) folgt in Kombination mit einem radikalen Tempowechsel ein musikalischer Wutausbruch (»*weil die verdammte Eifersucht*«), der sich dann mittels eines übermäßig langen Haltetons (»*auf Dornen stehn*«) wieder beruhigt. Auch zwei weitere Arien des Rudolfo aus dem zweiten Akt könnten nicht kontrastreicher sein: Die düstere, zweifelnde Arie »*Blasser Mond*« (CD 1 29) und zum Beschluss des Akts der Eifersuchtsanfall in »*Non soffro rivali*« (*Ich leide keinen Mitbuhler*) (CD 1 33) stellen eine größtmögliche Bandbreite an Farben und Affekten dar.

Die Kurzweiligkeit der Oper beruht unter anderem auch auf ihren komprimierten Formen, was zum Beispiel in Isabellas scheinbar großangelegten, wütenden Arie (»*con tutti gli stromenti*«) »*In prova del tu'affetto*« (*Deine Liebe gegen mich zu beweisen*) (CD 2 7) mit einer Dauer von nur drei Minuten deutlich wird. Mehrere Arien des *Angenehmen Betrugs* sind minimalistisch nicht nur in Bezug auf ihre Länge, sondern auch auf ihre Mittel. So ist die bezaubernde Arie des Myrtenio »*Zweier schönen*

Augen Blicke« (CD 1 27) mit Basso continuo gerade einmal 19 Takte lang und sehr schlicht gehalten. Die beiden tragischen Arien der Leonore »*Voglio morir*« (*Ich will sterben*) (CD 1 20) und »*Bistu tot, mein wert es Leben*« (CD 2 3) ragen durch ihre besondere musikalische Qualität, aber auch ihre Intimität und Knappheit der musikalischen Mittel heraus. Die als »*Cantata*« bezeichnete Arie »*Voglio morir*« bedient sich lediglich einer Oboe und des Basso continuo, in der Arie »*Bistu tot, mein wert es Leben*« tropfen Leonoras Tränen für den totgeglaubten Leandro.

Bemerkenswert ist außerdem die Partie der opernliebenden Celine, die in der Haupthandlung eigentlich keine große Rolle spielt. Sie wurde damals in Hamburg von der bekannten Virtuosin Anna Maria Schober (laut Handschrift »*Madame Schoberin*«) gesungen. Die für sie komponierte Musik ist voller Tanzrhythmen, Sprünge, Läufe und weiterer musikalischer Späße, die ihre Vergnügungssucht wirkungsvoll unterstreichen. Insbesondere ragt dabei die Arie »*Grata mercé di costante fé*« (*Die Beständigkeit schmeichelt mir vergebens*, CD 1 11) hervor, die sowohl eine Mischung aus improvisatorisch-eigensinnigen Koloraturen als auch Virtuosität in einem rhythmisch strammen Korsett offenbart und am Ende sogar in pures Lachen übergeht. Ein weiteres überraschendes Stück für diese Nebendarstellerin ist die Aria en Menuett »*Ach Liebe, bilde dir dieses nicht ein*« (CD 1 28). Hier entfaltet sich eine ohrwurmverdächtige Melodie, die man trotz vieler Wiederholungen nicht mehr loslassen möchte. Diese leicht tänzelnde Arie könnte fast einer Operette des 19. Jahrhunderts entstammen.

Der *Angenehme Betrug* im heutigen Bühnenleben und die Freiheit

Die handschriftliche Ariensammlung und das Libretto zum *Angenehmen Betrug* lassen nicht erkennen, ob alle Texte zwischen den Arien tatsächlich als Rezitative gesungen wurden. Von der Art der Texte her könnte man durchaus auch vermuten, dass ein Teil gesprochen wurde. Dieser Gedanke hat uns dazu veranlasst, einen ganz neuen Weg zu gehen und für die Aufführungen im Rahmen des NEUSTART KULTUR Ensemble-Programms 2022 zeitgemäße Texte von der preisgekrönten jungen Autorin Fee Brembeck schreiben zu lassen. Als personifizierter Karneval, der schon im Keiserschen Original eine Gastrolle spielte, hielt in unserer Aufführung die Schauspielerin Mona Vojacek-Koper die Fäden des Bühnengeschehens in der Hand und jonglierte mit pointierten Betrachtungen zwischen Hoch- und Popkultur, Klamauf und tieferer Bedeutung durch das Stück. Dabei interessierten uns die Fragen: Wie verhält es sich eigentlich mit der Liebe und der Freiheit? Gibt der Karneval uns die Freiheit, einmal ganz anders oder vielmehr ganz wir selbst zu sein? Die Handlung des *Angenehmen Betrugs* im damaligen Venedig vollführt einen dramatischen Spagat zwischen treuer Liebe und Wankelmütigkeit, ummantelt von Eifersucht und Rache. Die Protagonistinnen und Protagonisten ringen dabei fortwährend mit ihrem Konzept von Freiheit. Die deutsche Prinzessin Celine singt wiederholt ihr Motto »**Frei** von Lieben, **frei** von Leiden, ich bin **frei** von allen beiden, ich bin **frei**« (CD 1 18). Dass die Oper in Venedig spielt, ist kein Zufall. Denn ähnlich wie später bei einer Hamburger Aufführung des Opern-Pasticcios *Der Beschluß des Carnevals* dem Vorbericht zufolge ganz bewusst

»die Carnevals-Ergötzlichkeiten in Venedig [...] zum Grunde der Materie geleyet worden«,¹⁹ hatte man sich schon 1707 für dieses Lokalkolorit entschieden. Die »Carnevals-Ergötzlichkeiten« lassen sich natürlich unterschiedlich interpretieren. Wir haben bei unserer Rekonstruktion der Oper den Begriff der Freiheit als Kernaussage gesehen: eine Kernaussage sowohl des Carnevals per se als auch der Oper *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig*.

– Ira Hochman, unter Mitarbeit von
Jürgen Neubacher und Ralf Grobe

- 1 *Die lustige Hochzeit/ Und dabey angestellte Bauren-Masquerade*, [Hamburg] 1708, Vorwort (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MS 639/3: 13, Nr. 194)
- 2 Ebenda.
- 3 Nachweis der Aufführung 1705 in Weißenfels: Johann Christoph Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne. Nach den Regeln und Mustern der Alten*, Teil 5, Leipzig 1744, S. 38–40 (Verzeichniß derer auf dem Weißenfelsischen Schauptatze aufgeführten Singspiele 1675–1736).
- 4 Reinhard Keiser: *Der Angenehme Betrug/ Oder: Der Carneval Von Venedig. In einem Sing-Spiele auf den grossen Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt*, [Hamburg] 1707, Vorbericht (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MS 639/3:7, Nr. 119).
- 5 »Theils Keyser, theils Graubner«; Notiz von unbekannter zeitgenössischer Hand im handschriftlichen Inhaltsverzeichnis zu Band 7 der Hamburger Libretto-Sammlung MS 639/3 zur Gänsemarkt-Oper.
- 6 Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel 1957, Bd. 1, S. 196.
- 7 Reinhard Keiser, Brief an die holsteinische Gräfin Theresia von Dernath (Hamburg, 23.8.1707), zitiert nach Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 60.
- 8 »Theils Keiser, theils Graubner«; Notiz von unbekannter zeitgenössischer Hand (Quelle wie Anmerkung 5).
- 9 Der Text stammt aus der Kantate *Riedi a me, luce gradita* von Tomaso Albinoni, veröffentlicht in seinen zwölf *Cantate da camera a voce sola*

op. 4 (Venedig 1702), die dortige Musik stimmt aber nicht überein mit Keisers Vertonung; vgl. Tomaso Albinoni, *Twelve cantatas op. 4*, edited by Michael Talbot, Madison/WIS 1979 (= Recent researches in the music of the Baroque era, 31), S. 26–33.

10 Der Text dieser Arie ist dem Libretto des 1706 in Hamburg aufgeführten Singspiels *Die errettete Unschuld oder Germanicus Römischer General* entnommen, das in großen Teilen auf den 1704 in Leipzig von Telemann vertonten Germanicus-Stoff zurückgreift und für dessen Musik in Hamburg laut Mattheson der Sänger und Komponist Gottfried Grünewald verantwortlich zeichnete. Grünewald sang nicht nur 1704 in Leipzig die Titelrolle des *Germanicus*, sondern ist 1706 auch als Sänger an der Hamburger Gänsemarkt-Oper nachgewiesen (vgl. Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg im Breisgau 2009, Bd. 1, S. 646 und 650). Dass mit diesem Arientext nicht zwingend auch die Musik zu dieser Arie in den *Angenehmen Betrug* übernommen wurde, sondern Keiser den Arientext 1707 neu vertont haben dürfte (falls er nicht schon 1706 als Komponist beteiligt war), lässt sich aus der Tatsache schlussfolgern, dass die Arie in den heute in Wien aufbewahrten Sammelband *Allerhand auserlesene Sätze aus Opern, Cantaten, Concerten etc. von Reinhard Kayser* (Harburg 1718) aufgenommen wurde, der nur Keisersche Musik enthält (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus.Hs. 17907, Nr. 58). Zusätzliches Gewicht erhält diese Annahme dadurch, dass die 1718 zusammengestellte Keiser-Auslese von dem Opernkopisten und Kenner des Gänsemarkt-Repertoires Roger Brown (1702–1742) stammt und vollständig von

ihm kopiert wurde (zu Brown vgl. Carsten Lange, *Telemann, Lüneburg, and Roger Brown*, in: *Telemann Studies*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Steven Zohn, Cambridge 2022, S. 73–97).

11 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 2889g

12 Später war der Band im Besitz des Hamburger Organisten an St. Nikolai, Johann Friedrich Schwencke (1792–1852), von dessen Hand die aufgeklebte Titelvignette auf dem Einband stammt, und kam 1856 in den Bestand der Hamburger Stadtbibliothek und heutigen Staats- und Universitätsbibliothek (Inventarnummer »1856 N 97«). Möglicherweise ist der Band identisch mit einem Opernmanuskript, das sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Besitz des Hamburger Arztes und Musikliebhabers Gottfried Jacob Jänisch (1707–1781) befand und unter dem Titel »*Carneval di Venetia*« (Nr. 1473) zusammen mit anderen Musikmanuskripten hamburgischer Komponisten (darunter auch Keisers Opern *Hercules und Hebe*, *La forza della virtù*, *Claudius*, *Nebucadnezar*, *Almira*, *Octavia* und *L'inganno fedele*) in Band VI des 1786 erschienenen Auktionskatalogs von dessen Bibliothek verzeichnet ist.

13 Als Ersatz für in der Hamburger Handschrift von 1708 nicht überlieferte Arien, Chöre und Instrumentalsätze des *Angenehmen Betrugs* wurden Stücke aus folgenden Opern Keisers übernommen: *Claudio Cesare* (1703), *Arsinoe* (1710), *Orpheus* (1698/1709), *Adonis* (1697), *Circe* (1734), *Der Tempel des Janus* (1698), *Der lächerliche Prinz Jodelet* (1726) und aus der Kantate *Die rasende Eifersucht* (1698).

14 Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 85; hier nur der

- Beginn der Keiserschen Komposition mit der Angabe »Opern-Intrade von Kaiser«; der vollständige Satz wurde unter dem Datum »25. Nov. 1744« als Partiturabschrift Matthesons in dessen schriftlichem Nachlass überliefert: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Johann Mattheson, Cod. hans. IV: 38–42: 11: 10: b
- 15 Das in der Ariensammlung von 1708 fehlende Lied ist überliefert in der Sammelhandschrift ND VI 25 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (B-Teil, fol. 8v) und erstmals im Notenanhang von Wolffs Untersuchung *Die Barockoper in Hamburg* (siehe Anmerkung 6), Bd. 2, S. 104 (Nr. 114), veröffentlicht worden.
- 16 Im Gegensatz zum vorigen ist dieses Lied in der Ariensammlung ND VI 2889g (siehe Anmerkung 11) auf Seite 84 enthalten.
- 17 Karl Theodor Gaedertz, *Das niederdeutsche Schauspiel. Zum Kulturleben Hamburgs*, Berlin 1884, Bd. 1, S. 108.
- 18 Der auf hamburgische Verhältnisse angepasste Liedtext »O du gode leve Stadt« (im Braunschweiger Original: »Brönsewick du leife Stadt«) findet sich im Libretto zur Hamburger Aufführung von Schürmanns Oper *Heinrich der Vogler* (Hamburg 1719), zweiter Akt, zwölfter Auftritt. Musikalisch überliefert wurde das Lied von Philipp Christian Ribbentrop, *Beschreibung der Straßen, einiger öffentlichen Gebäude und der Kirchen der Stadt Braunschweig*, Braunschweig 1789, S. 93–94 mit zugehöriger Musikbeilage; vgl. hier auch S. VII f.
- 19 *Der Beschluß des Carnevals. Opera Comique. In einem Sing-Spiele auf den grossen Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt* [Hamburg] 1724, Vorbericht (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MS 639/3: 16, Nr. 234).

Der Angenehme Betrug oder Der Carneval von Venedig Zusammenfassung und Handlung

Der personifizierte Karneval hat in Venedig die Herrschaft übernommen und sorgt für Tanz, Spiel und Verwirrung unter Liebenden. Wie eine mephistophelische Figur zwischen Amor und Verstricker hält er die Herzen der Edelleute in der Hand und feiert die Freiheit, das Glück und das Vergnügen.

Er trennt die Liebenden Leonora und Leander und lässt Leanders Herz zu Isabella entflammen. Isabella wird getrennt von Rudolfo und brennt von nun an auch in Liebe zu Leander. Rudolfo und Leonora schwören Rache.

Rudolfo allerdings findet die Vorstellung, stattdessen mit Leonora eine Beziehung einzugehen, durchaus auch verlockend, und behauptet schlichtweg, Leander sei tot.

Als auch Isabella durch eine Verwechslung annimmt, Leander sei gestorben, bestätigt Rudolfo das auch ihr gegenüber und nutzt die Gunst der Stunde nun doch, um sich wieder mit Isabella zu vereinen.

Leonora sieht den lebendigen Leander und auch sie glaubt, ihre Chance sei gekommen. Sie erzählt ihm wiederum, Isabella sei tot, was auch Leanders Herz – in Ermangelung der neuen Geliebten – wieder für Leonora erwärmt und die beiden wieder zusammenbringt.

Die Erkenntnis aller Beteiligten, dass niemand gestorben ist und sie alle belogen wurden, lässt der Karneval nicht zur Katastrophe werden, er feiert gemeinsam mit seinen Masken die glückliche Wiedervereinigung der beiden Paare und nutzt das Verwirrspiel lediglich als Metapher für die Schnelllebigkeit und Unzuverlässigkeit großer Gefühle.

Dazwischen stehen Tänze, Trink- und Fresslieder, sowie ein ungleiches Prinzenpaar aus Deutschland, das die fragwürdige Moral postuliert, Leiden und Liebe seien unweigerlich miteinander verbunden und man müsse beidem abschwören, um frei zu sein.

Und in all dem steht wieder und wieder der Karneval, hält als Sündenbock für Untreue und Betrug her, benutzt und wird benutzt, zeigt uns das Glück und menschliche Abgründe in seinen schönsten und fragilsten Formen und stellt dabei die essentiellen Fragen.

Erster Akt

Auf dem Marktplatz in Venedig wird eine feurige Rede für die Freiheit gehalten, daraufhin bricht der Karneval und das Verwirrspiel unter den Verliebten los:

Die venezianische Edelfrau Leonora besingt ihre Liebe zu Leander, einem venezianischen Edelmann. Allerdings taucht nun eine andere Edelfrau, Isabella, auf, die ebenfalls verliebt ist. Wie sich herausstellt, liebt auch sie Leander. Der Umschwärmte selbst scheint sich mit der Treue generell schwer zu tun und entbrennt in neuer Liebe zu Isabella. Er kündigt seine Verbindung zu Leonora auf, die verzweifelt Rache schwört.

Nach sehr kurzer Überredung ist Isabella überzeugt, dass Leander ihr niemals untreu werden wird, und zieht mit ihm in den Karneval.

Im Zug der Masken befinden sich die deutsche Prinzessin Celine und ihr Verehrer, Prinz Myrtenio. Der Chor feiert die Freiheit und auch Celine schwört der Liebe ab, um künftig ohne Lieben und Leiden zu leben. Myrtenio hört es mit Verzweiflung und wirft ihr vor, kalt wie ein Stein zu sein. Trotzdem eilt er ihr hinterher.

Zweiter Akt

Im Redoutensaal von Venedig, wo der Karneval tobt, gespielt und getanzt wird, hat sich die verzweifelte Leonora eingefunden.

Sie singt, dass sie sterben will, zuvor aber will sie sich an ihrem ungetreuen Leander rächen. Daher kommt ihr der Auftritt Rudolfos, des ebenfalls verlassenen Liebhabers Isabellas, gerade gelegen. Er liebt Isabella, aber ist von Eifersucht geplagt. Leonora befeuert seine Eifersucht und erzählt ihm von Isabellas Verbindung mit Leander. Rudolfo schwört nun ebenfalls Rache.

Brillo tritt auf und kündigt das Glück an, das sogleich vom Chor besungen wird. Der Karneval selbst nimmt die Rolle des Glückes an und legt seine Pläne und Motive in den schillerndsten Beschreibungen offen.

Myrtenio will solches Glück auch gern besitzen und sucht es noch immer in seiner Liebe zu Celinde, die allerdings nur Kunst, Vergnügen und vor allem die Oper im Kopf hat und sich weiterhin weigert, sich der Liebe hinzugeben.

Draußen vor dem Saal hat sich Rudolfo verborgen, um Rache an Leander zu nehmen.

Dieser kommt mit Musikern nach draußen, um vor Isabellas Balkon ein Liebesständchen vorzutragen. Isabella zeigt sich auf ihrem Balkon und singt entzückt zurück, wobei sie nicht bemerkt, dass Leander bereits wieder gegangen ist. Sie spricht stattdessen mit Rudolfo, der so vor Wut und Eifersucht entbrennt, dass er den Tod seines Nebenbuhlers beschwört und vor Rachsucht schäumend von der Bühne stürmt. So viel Furore er auch macht – zu einem Gewalttod kommt es nicht.

Dritter Akt

Am Canal Grande findet ein Kampf zwischen zwei verfeindeten venezianischen Familien statt. Darauf folgt Siegesgeschrei der Castellaner.

Blass und traurig taucht Leonora auf, die denken muss, Leander sei von Rudolfo ermordet worden. Sie gibt sich die Schuld an seinem Tod und weist den über seine vermeintliche Tat lügenden Rudolfo ab, der sich bereitwillig als Ersatz anbietet und darauf hofft, dass Leonoras Herz nach kurzer Trauer ihm gehören wird.

Celinde, die noch immer ganz dem Tanz, Spiel und der Oper verschrieben ist, tritt mit dem unglücklich verliebten Myrtenio auf, sieht sich beim Anblick Rudolfos wieder bestätigt und will beide zum Ball führen.

Isabella, die ein Opfer des Kampfes für Leander gehalten hat, kommt weinend hinzu und beklagt ihren Schatz. Rudolfo weist alle Schuld von sich und behauptet, Leonora wäre für den Tod Leanders verantwortlich. Isabella ruft ihn zur Rache an Leonora auf, Rudolfo schließt sich ihr bereitwillig im Schwur an und erreicht so, dass die beiden sich wieder verbinden. Die Trauer um Leander dauert also recht kurz, Isabella und Rudolfo haben erneut nur Augen füreinander und ziehen gemeinsam zum Ball.

Auch die Köchin Trintje und Brillo haben im Karneval ihren großen Auftritt. Trintje singt auf platt von den Zusammenhängen zwischen Geld, Liebe, Arbeit und dem Staatswesen, und Brillo gibt im Wirtshaus ein (bei uns ersatzweise eingefügtes) Lied von gutem *Rhienschen Wien* und *Swiens-Braden* zum Besten. Eben alle von dem, was ihnen wichtig ist.

In diesem Moment kommt der totgeglaubte Leander auf die Bühne, um seine geliebte Isabella zu

suchen. Leonora sieht ihn und erkennt, dass Rodolfo sie belogen hat und Leander lebt. Sie beteuert ihre unverbrüchliche Treue ihm gegenüber und behauptet nun ihrerseits, Isabella sei durch Rodolfo getötet worden. Leander weist sie zunächst in Trauer um Isabella ab.

Im Ballsaal des Cornaro-Palasts tritt der Karneval mit all seinen Masken auf und sorgt für Tanz.

Leander hat sich inzwischen eines Besseren besonnen und bittet nun Leonora um Verzeihung. Nun ist es an ihr, ihn abzuweisen. Mit der selben Arie, die er gerade noch ihr gesungen hat. Sie wird aber sogleich vom Karneval dazu bewegt, ihr Herz doch wieder zu öffnen. Die beiden verbinden sich in einem Liebesduett.

Da kommen singend Isabella und Rodolfo in den Saal. Leander erkennt, dass Isabella lebt und Leonora ihn belogen hat. Gleichzeitig erkennt Isabella, dass auch er lebt und sie daher von Rodolfo belogen wurde.

Diese Erkenntnis ändert allerdings nichts an den Gefühlen der Beteiligten. Leander und Leonora bleiben ein Paar und auch Isabella und Rodolfo trennen sich nicht mehr, die angenommenen Toten dienen lediglich als Erklärung für den erneuten Sinneswandel.

Celine hat es unterdessen geschafft, auch Myrtenio davon zu überzeugen, der Liebe zu entsagen. Beide verbinden sich im Vergnügen und dem Schwur, frei zu sein – von Liebe und von Leid.

Der Chor beschließt das Happy End und singt von der Moral des Karnevals: „So kann uns diese schöne Zeit auch die schönste Freude geben.“

– Felicia Fee Brembeck

Als vielseitige und international gefragte Konzertsolistin arbeitet die Sopranistin **Hanna Zumsande** mit Dirigenten wie Pablo Heras-Casado, Thomas Hengelbrock, Peter Neumann, Hansjörg Albrecht, Lars Ulrik Mortensen und Wolfgang Katschner zusammen. Nachdem sie sich zunächst im Bereich der Alten Musik einen Namen machte und mit Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Copenhagen, dem Freiburger Barockorchester, Bell'Arte Salzburg und der lautten compagney Berlin zusammenarbeitete, hat sie in den letzten Jahren ihr Konzertrepertoire auf die Oratorien Haydns und Mendelssohns, das Requiem von Brahms und andere Werke der Romantik bis hin zur Moderne erweitert und sang diese Werke unter anderem mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Zürcher Kammerorchester und den Hamburger Symphonikern. Konzertengagements führten sie zum Bachfest Leipzig, zu den Händel-Festspielen in Göttingen und Halle, zum Festival La Folle Journée in Nantes, zum Schleswig Holstein Musik Festival, zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, zum Rheingau Musik Festival, zum Festival Wratislavia Cantans und in namhafte Konzertsäle wie die Hamburger Elbphilharmonie, das Concertgebouw Amsterdam, die Tonhalle Zürich, das Konzerthaus Berlin, die Hamburger Laeiszhalle und die Hamburger St. Michaelis-Kirche sowie nach Hongkong, Frankreich, Spanien, Belgien und Polen. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen dokumentieren ihr künstlerisches Schaffen.

Neben ihrer Konzerttätigkeit wirkte die Sopranistin in zahlreichen Rollen in Opernproduktionen der Hochschule für Musik und Theater Hamburg mit und gastierte am Theater Kiel, am Landestheater Schleswig-Holstein und bei den Neuen Eutiner Festspielen.

Hanna Zumsande erhielt ihre Gesangsausbildung an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Prof. Jörn Dopfer und Prof. Carolyn James. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie zudem mit Ulla Groenewold und Margreet Honig.

Die Sängerin ist Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe: 2009 gewann sie den Wettbewerb der Händel-Festspiele Göttingen und Halle, 2010 den 1. Preis beim Mozart-Wettbewerb der Absalom-Stiftung Hamburg und den 1. Preis des Elise-Meyer-Wettbewerbs; beim Maritim Musikpreis 2011 wurde ihr der Publikumspreis verliehen.

Die griechische Sopranistin **Fanie Antonelou** gewann 2005 den 1. Preis im Fach Oratorium/Lied des »International Maria Callas Grand Prix« in Athen, sie ist Preisträgerin des Frankfurter »Mendelssohn-Preises« (2008 und 2009) und Finalistin beim Grazer Liedwettbewerb »Schubert und die Musik der Moderne«. Sie studierte Konzertgesang, Oper und Lied an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und ihrer Opernschule sowie Alte Musik an der Hochschule für Musik Trossingen.

2012 übernahm sie die Rolle der Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* für die vieldiskutierte Aufnahme von Teodor Currentzis mit dem Ensemble MusicAeterna (Sony Classical). Unter seiner Leitung sang sie die Sopranpartie in Faurés Requiem bei den Herbstfestspielen in Baden-Baden. Sie gastierte an der Staatsoper Stuttgart, dem Staatlichen Opern- und Ballett-Theater in Perm (Russland), dem Athener Konzerthaus Megaron, beim Schleswig-Holstein Musik Festival und beim Rossini Festival in Bad Wildbad. Bei ihren Auftritten arbeitet sie mit Dirigenten wie Diego Fasolis, Cornelius Meister, Hansjörg Albrecht, Jörg Halubek, Wolfgang Katschner und Ensembles wie dem

Bach-Chor München, der lautten compagney Berlin, dem Solistenensemble Stimmkunst, dem Ensemble La Fenice und dem Orchester Il Gusto Barocco zusammen. Ihre Solo-CD unter dem Titel *Affinities* (BIS Records) enthält griechische und deutsche Kunstlieder aus dem frühen 20. Jahrhundert. Vor kurzem erschien ihre zweite Solo-CD *Goethe Lieder* mit Werken von Beethoven, Zelter, Reichardt und Mozart, begleitet von Sofya Gandilyan auf einem Hammerflügel (Coviello Classics).

Die Sopranistin **Anna Herbst**, Preisträgerin beim Bundeswettbewerb Gesang Berlin, ist sowohl im Konzertfach als auch auf der Opernbühne international gefragt. Konzerte führten sie in die Kölner Philharmonie, die Elbphilharmonie Hamburg, die Tonhallen von Düsseldorf und Zürich sowie zu internationalen Festivals nach Frankreich, Italien, Spanien, Ungarn, Liechtenstein und in die Schweiz.

Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen dokumentieren ihre künstlerische Arbeit. 2023 erschien ihr CD-Album *Lindenbaum und Lotusblüte* mit Toni Ming Geiger am Klavier (Coviello Classics).

Die Sopranistin **Catherina Witting** studierte Schulmusik (Hauptfach Violine) und Gesang (Bachelor und Master) an den Musikhochschulen in Trossingen und Hamburg sowie Italienisch an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Ihre prägenden Gesangslehrerinnen waren Silvia Schrenk, Monika Moldenhauer, Melanie Walz und Yvi Jänicke.

Die Sängerin zeichnet sich durch reichhaltige Erfahrungen im oratorischen Bereich aus. Nach ihrem Debüt 2012 mit Haydns *Die Schöpfung* übernahm sie inzwischen die Sopranpartien der meisten Hauptwerke des Oratorienrepertoires. Konzertrei-

sen als Solistin führten sie dabei auch mehrfach in das benachbarte europäische Ausland. 2017 wurde sie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg Preisträgerin des Mozart-Wettbewerbs und des Elise-Meyer-Wettbewerbs.

Seit Januar 2017 ist Catherina Witting festes Mitglied im Chor des Norddeutschen Rundfunks. Zu einem Höhepunkt dieser Tätigkeit gehörte das Eröffnungskonzert der Elbphilharmonie unter der Leitung von Thomas Hengelbrock. Desweiteren ist sie Mitglied in diversen Vokalensembles wie dem Orpheus-Vokalensemble in Baden-Württemberg und Albis Cantores in Hamburg.

Erste Bühnenerfahrungen konnte sie sowohl am Theater Ulm sammeln, wo sie im Herbst 2013 in den *Dialogues des Carmélites* von Francis Poulenc eine Karmeliterin verkörperte, als auch am Theater am Ring in Villingen mit der Hauptrolle der Eliza Doolittle in Frederick Loewes Musical *My Fair Lady*.

Die Mitwirkung an verschiedenen CD-, Rundfunk- und Fernsehproduktionen runden ihre musikalische Tätigkeit ab.

Die Mezzosopranistin **Geneviève Tschumi** wurde 2016 beim Internationalen Bachwettbewerb in Leipzig zur Bach-Preisträgerin gekürt und erhielt beim IX. Internationalen Telemann-Wettbewerb 2017 in Magdeburg den 1. Preis. Im Rahmen ihrer regen Konzerttätigkeit war sie unter anderem beim Bachfest Leipzig, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern (unter der Leitung von Kit Armstrong), den Magdeburger Telemann-Festtagen sowie in der Elbphilharmonie Hamburg zu hören.

Auf der Opernbühne verkörperte die Sängerin die Rolle der Siegrune in Wagners *Walküre* (Kiel), Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel* (Teatro Guaira, Brasilien), Penelope in Monteverdis *Il ritor-*

cpo



Hanna Zumsande



Fanie Antonelou

Digital Booklet

cpo



Anna Herbst



Geneviève Tschumi

Digital Booklet

no d'Ulisse in patria und die Rolle der Ottavia in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* auf Schloss Waldegg (Schweiz).

Geneviève Tschumi verbindet eine enge Zusammenarbeit mit Ira Hochman und dem Ensemble barockwerk hamburg in mehreren CD-Aufnahmen und Konzertauftritten wiederentdeckter Werke der Barockmusik.

Ihre sängerische Fortbildung wird seit 2013 von Ulla Groenewold betreut.

Der in Hamburg geborene Tenor **Mirko Ludwig** sammelte seine ersten sängerischen Erfahrungen als Knabensopran bei den Chorknaben Uetersen. Er studierte bei Prof. Thomas Mohr und Prof. Krisztina Laki an der Hochschule für Künste Bremen. Hier erhielt er ebenfalls wichtige Impulse im Bereich der Historischen Aufführungspraxis unter anderem bei Manfred Cordes und Detlef Bratschke.

Neben den großen solistischen Partien im Konzert- und Oratorienrepertoire, unter anderem als Evangelist in den Hauptwerken von Johann Sebastian Bach, ist Mirko Ludwig als Ensemblesänger sehr gefragt. Er konzertiert regelmäßig mit renommierten Ensembles wie Weser-Renaissance Bremen, dem Balthasar-Neumann-Chor, Collegium Vocale Gent und Cantus Cölln. Mit seinem Ensemble Quartonal gewann er im Mai 2010 den 1. Preis in der Kategorie Vokalensemble beim Deutschen Chorwettbewerb in Dortmund.

Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen für unter anderem Sony Classical, Deutsche Grammophon, **cpo**, NDR Kultur, Radio Bremen und Deutschlandradio Kultur dokumentieren sein musikalisches Schaffen.

Der Bariton **Andreas Heinemeyer** studierte Gesang in Bremen und Hamburg bei Thomas Mohr, Krisztina Laki und Geert Smits. 2015 wurde er mit dem 1. Preis der Elise-Meyer-Stiftung Hamburg ausgezeichnet. Seinen Masterabschluss im Fach Oper absolvierte er 2017 als Aeneas in Henry Purcells Oper *Dido and Aeneas* sowie als Bartley in *Riders to the sea* von Ralph Vaughan Williams.

Am Stadttheater Bremerhaven debütierte er 2014 mit der Rolle des Hans Scholl in *Kommilitonen* von Peter Maxwell Davies. Seine Vorliebe gilt der moderneren Oper. Er sang seitdem in mehreren zeitgenössischen Opernproduktionen, unter anderem den Tarquinius in *The Rape of Lucretia* und den Ferryman aus *Curlew River* (beide von Benjamin Britten) sowie Paul in *Les Enfants Terribles* von Philipp Glass.

Im Bereich der Alten Musik verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit dem Ensemble barockwerk hamburg, zuletzt in einer szenischen Aufführung des Singspiels *Der Holzhauer oder Die drey Wünsche* von Georg Anton Benda in der Titelpartie sowie als Jason in Georg Caspar Schürmanns gleichnamiger Oper.

Neben seiner solistischen Tätigkeit widmet sich Andreas Heinemeyer auch mit großer Leidenschaft dem Ensemblesgesang. Seit Sommer 2015 ist er festes Mitglied im NDR Vokalensemble.

Matthias Vieweg begann seine musikalische Ausbildung bereits im Vorschulalter am Klavier. Nach anfänglichen Mathematik- und Geschichtsstudien wechselte er an die Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, wo er Gesang bei Kammersänger Prof. Günther Leib, Klavier bei Prof. Renate Schorler und Liedbegleitung bei Prof. Walter Olbertz studierte. Er schloss sein Studium 1999 mit

dem Konzertexamen ab. Matthias Vieweg vervollständigte seine Studien bei Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau, George Fortune, Rudolf Piernay und Peter Schreier. Er war bei mehreren Wettbewerben erfolgreich: 1997 gewann er den 1. Preis beim Wettbewerb der Richard-Strauss-Gesellschaft München und 1998 war er Bach-Preisträger beim Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig, wo er auch einen Sonderpreis des MDR erhielt. Gast-Engagements führten den Bariton unter anderem an die Staatsoper Berlin, die Komische Oper Berlin, das Theatre du Capitole Toulouse, das Hans-Otto-Theater Potsdam, nach Tokio sowie zu vielen internationalen Musikfestivals wie die Innsbrucker Festwochen für Alte Musik, die Händel-Festspiele Halle, La Folle Journées in Nantes und Tokio, die Dresdner Musikfestspiele, die Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, das Festival Bach en Vallée Mosane und das Bachfest Leipzig. Auf der Bühne und dem Konzertpodium hat Matthias Vieweg mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Kent Nagano, Wolfgang Sawallisch, Günter Neuhold, René Jacobs, Philippe Pierlot, Pierre Hantai, Ludger Rémy, Hermann Max und Helmuth Rilling sowie mit Ensembles wie der Staatskapelle Berlin, dem Rundfunkorchester Köln, dem Berliner Sinfonieorchester, dem Cairo Symphony Orchestra, der Akademie für Alte Musik, dem Collegium Vocale Gent, dem Ricercar Consort, Le Concert Français, der Rheinischen Kantorei oder der lautten compagney Berlin zusammengearbeitet. Viele CD-Einspielungen dokumentieren sein Schaffen.

Sönke Tams Freier wurde 1989 in Hamburg geboren. Neben vielen Konzerten mit dem Neuen Knabenchor Hamburg sang er schon als Knabe solistische Partien in ganz Deutschland.

Seine Gesangsausbildung erhielt er als Bassbariton an der Musikhochschule Lübeck bei dem Tenor Michael Gehrke. Ende 2015 schloss er sein Masterstudium mit Bestnote ab.

Sönke Tams Freier ist gefragter Solist in vielen Konzerten in den Kirchen und Konzertsälen Deutschlands und über die Grenzen hinaus. Darüber hinaus ist er regelmäßig auf Theaterbühnen zu erleben, zuletzt als Figaro in Mozarts *Le nozze di Figaro*, als Masetto in *Don Giovanni* und als Guglielmo in *Così fan tutte* an der Hamburger Kammeroper.

Im Bereich der Alten Musik tritt er mit renommierten Ensembles wie Cantus Thuringia, dem Rosenmüller Ensemble, der lautten compagney Berlin und dem belgischen Ensemble Scherzi Musicali auf.

Mit dem mehrfach preisgekrönten Männerquartett Quartonal konzertiert er weltweit. Das Ensemble, dessen Repertoire von Männerchorwerken der deutschen Romantik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen, internationaler Folklore, Popsongs und dem deutschen Volkslied reicht, veröffentlichte 2023 mit *Traumgestalten* sein drittes CD-Album (Sony Classical).

Im Jahre 2007 gründete Ira Hochman das Ensemble **barockwerk hamburg**, welches sich zum Ziel gesetzt hat, sowohl vokale als auch instrumentale Kammer- und Bühnenmusik aus dem Barockzeitalter wiederzuentdecken und zu neuem Leben zu erwecken. Dabei schöpft das Ensemble insbesondere aus der reichen hamburgischen Tradition, die im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur zahlreiche große Musiker, sondern auch Publikum und Mäzene aus ganz Nordeuropa anzog.

Zu den Erstwiederaufführungen des **barockwerks** gehören einige ausschließlich als Handschriften erhaltene Werke, darunter Johann Matthesons Hochzeits-Serenata *Der verlorene und wiedergefundene Amor*, das Oratorium *Christi Wunder-Wercke bey den Schwachgläubigen*, Georg Philipp Telemanns lateinische Ode auf den dänischen König für das Christianeum in Altona und die Altonaer *Jubel Music* von 1760 (beide **cpo** 555 018-2), seine Musiken zum Einweihungsfestakt für das Christianeum 1744 und zur Einweihung der Kirche des Hamburger St.-Hiob-Hospitals 1745 (beide **cpo** 555 255-2), seine Kantaten für die hannoverschen Könige von England (**cpo** 555 426-2) und zwei weitere Musiken Telemanns aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges, kombiniert mit der *Friedens-Cantate* 1763 von Johann Christoph Schmügel (**cpo** 555 592-2), Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Bürgerkapitänsmusik von 1780 (**cpo** 555 016-2), die Singspiele *Lisuart* und *Dariolette* von Johann Adam Hiller und *Der Holzhauer* oder *Die drey Wünsche* von Georg Anton Benda, Georg Caspar Schürmanns Opern *Die getreue Alceste* (**cpo** 555 207-2) und *Jason* (**cpo** 555 339-2), Carl Heinrich Grauns Oper *Polydorus* (**cpo** 555 266-2) und *Iphigenia in Aulis* (**cpo** 555 475-2) und auf der CD *La Prima Diva* (Tactus) enthaltene Arien und Opernsinfonien.

Die musikalische Leitung von **barockwerk hamburg** liegt in den Händen der israelischen Dirigentin und Cembalistin **Ira Hochman**.

Sie studierte Klavier und Gesangskorrepetition an der Rubin Academy in Tel-Aviv und der Manhattan School of Music in New York. Die Ausbildung zur Cembalistin erhielt sie an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel, ihre Dirigierausbildung an der Hochschule der Künste in Bern.

Seit 1996 war sie als Korrepetitorin fest engagiert im Internationalen Opernstudio am Opernhaus Zürich, an der Oper Frankfurt am Main sowie an der Hamburgischen Staatsoper, an der sie im April 2005 ihr Dirigierdebüt mit Rossinis *Il Turco in Italia* gab. Schon vor Jahren begann ihre Hinwendung zur Barockmusik, die aus einer intensiven Zusammenarbeit mit dem Dirigenten und Barockspezialisten Alessandro de Marchi resultierte.

Als Cembalistin wirkte sie in Produktionen der Opéra National de Lyon, der Hamburgischen Staatsoper, dem Theater an der Wien, dem Baltasar-Neumann-Ensemble, mit dem Orchester »Katharina die Große« in St. Petersburg und der Academia Montis Regalis in Turin mit.

Seit 2006 arbeitet Ira Hochman als freischaffende Cembalistin und Dirigentin und ist auch als Dozentin für Gesangskorrepetition und Gesangsdiktion an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg sowie an der Musikhochschule Lübeck tätig.



Der angenehme Betrug, Libretto Hamburg 1707
(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MS 639/3: 7, Nr. 119)

Reinhard Keiser
Der Angenehme Betrug oder:
Der Carneval von Venedig

Der Angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig (The Pleasant Deception or The Carnival of Venice), a new singspiel penned by Reinhard Keiser (1674–1739) and presented at Hamburg’s Gänsemarkt-Oper in 1707, was enthusiastically received by the public and during the next twenty-four years would register an unusually high number of new performances. No other work was performed there over such a long period of time—and this when the repertoire of the Gänsemarkt-Oper and public taste were undergoing substantial changes. What chord had the composer struck with the public with this stage work?

The introduction to the libretto of the intermezzo *Die lustige Hochzeit Und dabey angestellte Bauern-Masquerade* performed one year later (1708) documents just how popular the opera was during its first year. During the effort to bring “fun things” increasingly to the stage, the experience had been “that a mixed entity, like the work of the Carneval de Venise is, at all times attracted so many spectators that often the rather large space became too narrow.” (1) And in reference to the subject of the *Angenehmer Betrug*, it was remarked that “in consideration of other outstanding works, the material is more laughable than laudable”; even if for this reason “this work” would be “downright despised by various people,” it was “attended the most by precisely the same persons.” (2) It thus seems that the dramatic plot developed against the colorful backdrop of the Venetian Carnival in the *Angenehmer Betrug* did justice in every respect to the contradictory nature of the title. When the story was some-

what thin, the music made up for it. A magnificent palette of passionate feelings packaged in the best, popular music—this was the secret behind the success of the *Angenehmer Betrug*.

Le Carnaval de Venise and
Der Carneval von Venedig

At the beginning of the eighteenth century the textual source of *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig* was so popular that the work was repeatedly rewritten and further developed.

The original Hamburg libretto of 1707, which was expanded in 1723, was based on a French model: *Le Carnaval de Venise*, a *comédie-ballet* by Jean-François Regnard. André Campra wrote the music for it in Paris in 1699. In keeping with the then-prevailing French taste, the work consisted in large part of magnificent ballet and choral scenes. In Act III it even had an intermezzo in Italian: a representation of the Orpheus myth as an opera-within-the-opera. However, the focus of the work was formed by the opera season, the Carnival, and the boisterous atmosphere on the streets of Venice going along with it. Between the lines there is also some veiled social criticism.

A few years later Johann August Meister, the secretary of the Duke of Saxe-Weißenfels, translated the French libretto into German. He initially adapted it for the Weißenfels court (1705) (3) and then two years later for Hamburg’s Gänsemarkt-Oper (1707). He revised his French source text in keeping with local taste, so that an independent work ended up being produced. The introduction to the printed text of the libretto of 1707 announced it in this way: “Various material has been taken from the French and other authors and accommodated for the situ-

ation here.” (4) However, such a translation should in no way be understood as a purely German version. What is involved is a trilingual German-Italian-French textual version, something very typical of the house by the Alster River. In a contemporary note the names of two composers are indicated for the work: Reinhard Keiser and Christoph Graupner. (5) However, the composer of the Weißenfels version of 1705 continues to be unknown because both the libretto and the music are lost.

The popular source text quickly met with further dissemination. In 1709 the said title is found in the performance program of Leipzig’s Oper am Brühl as the first stage work by the young composer Johann David Heinichen, who lived in that city between 1696 and 1709 and was engaged at the local opera during the year that the *Angenehmer Betrug* accrued. A practice then in effect involved the production of new musical settings of libretti that had proven themselves, and for this purpose textual sources were taken over from other cities. In this connection it is interesting to bear in mind that Hamburg’s Gänsemarkt-Oper and Leipzig’s Oper am Brühl were Germany’s first operas open to the citizenry. They were open to all social classes, and merchants and burghers were among those who attended the performances. Now and then court opera conventions were not observed inasmuch as opera stages were traditionally mostly populated by Greek gods. In *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig* they were replaced by real human beings with whom both the Hanseatic and Leipzig audience members could very much identify.

In the “German” *Carneval* we encounter fewer dance numbers and grandly dimensioned choruses than in the French source text. This in all like-

lihood owed to the Hamburg house’s performance resources: at the Gänsemarkt-Oper the choruses were usually sung by a mere two to four persons. The jubilant crowd of people was shown “not as a mass phenomenon but as the stylization of such.” (6) However, the printed libretto of 1707 does mention a total of sixteen masks for the *Angenehmer Betrug*. For those times this signifies an unusually high number of actors for the Carnival scenes, so that it is not surprising that the opera attracted large audiences! In addition, the *Carneval von Venedig* established the new tradition of “local singspiels.” The representation of a particular city serving as the backdrop for the dramatic events was characteristic of this tradition. During the coming years further works of this sort followed, including *Die lustige Hochzeit Und dabey angestellte Bauern-Masquerade* (1708), *Le Bon Vivant oder Die Leipziger Messe* (1710), *Der Beschluß des Carnivals. Opera Comique* (1724), and *Der Hamburger Jahr-Marckt Oder der Glückliche Betrug* (1725), with Venice doubtless representing the most attractive setting for this form of entertainment.

The Subject Matter

The story of the *Angenehmer Betrug* revolves around two couples who fall in love with somebody else but in the end come together again. This plot is basically similar to that of Mozart’s *Così fan tutte* with an additional dash of murder, revenge, doubt, and jealousy. The work also includes a noble couple from Germany (with the aliases “Celine” and “Myrtenio”) who have traveled to Venice, do not at all get on closer terms there, but in the end want to live in complete friendship. However, the Hamburg opera bows to Venetian tradition in that in the sourette character of the German Princess Celine

it presents a protagonist who is considerably more interested in Carnival operas than in the advances of her admirer Myrtenio. Led by the personified Carnival, some entertaining party scenes are found throughout the opera. Although an Italian opera intermezzo, as in the French model in Campra, is not among them, there is a Low German one when Trintje makes her appearance in Act III.

The Composer or the Composers

Reinhard Keiser (1674–1739) began his career in 1694 as the “Cammer-Componist” of Duke Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel with the composition of works for Braunschweig’s Oper am Hagenmarkt. He moved to Hamburg a mere three years later and apart from a few stints elsewhere would remain true to this city in various posts until the end of his life. Hardly any other composer could match his command of the musical taste of his times and his dominance in the performance programs of the Hamburg Opera House.

In view of the compositional history of the *Angenehmer Betrug*, it is interesting to note that Keiser was educated and formed as a musician at the St. Thomas School in Leipzig. At the time the trade fair had the most influence on life in Leipzig. This in turn imparted impressions and knowledge of the local atmosphere to the young musician. Keiser possibly had this bustling atmosphere in mind when he wrote the *Carneval*. At the time the city of Weißenfels, which was near Leipzig, had a noteworthy opera house frequented by Keiser, and it was here that his opera *Almira* was premiered in 1704. It was also possibly here that the premiere of the *Angenehmer Betrug* was held in 1705.

Christoph Graupner (1683–1760) was the harpsichordist at Hamburg’s Gänsemarkt-Oper from 1706 to 1709 and would later become the court music director in Darmstadt. In Hamburg he composed several stage works, including *Dido, Königin von Carthago* (1707) and *Antiochus und Stratonica* (1707–08). If we proceed on the assumption that the premiere of Keiser’s *Angenehmer Betrug* was held in Weißenfels in 1705, then it may have been that the numbers later added for Hamburg, such as the Low German intermezzo and some arias, were composed by Christoph Graupner. On the other hand, Keiser emphasized that the Low German parts of the *Angenehmer Betrug* were guarantees of the opera’s success when in a letter of 23 August 1707 he wrote: “Because the Low German in the Venetian Carnival found so much approbation, street youths now are selling such songs.” (7) This observation might tend to favor Keiser’s authorship also of this part of the opera.

A piece of information in support of Keiser as the composer of the Weißenfels Carnival is found in the introduction to the Hamburg libretto, where it is stated that the “subject” had been “suggested already some years ago.” The style of the two composers does very much have some common features, and it is undisputed that they repeatedly worked productively together in the years around the composition of the Carnival opera. For example, a contemporary note names them together as the composers of the abovementioned intermezzo *Die lustige Hochzeit*. (8) Here they continued on the success of the little intermezzo in the *Carneval* and created an entire stage work in dialect.

At the time nobody seemed to be disturbed if the authorship of a work could not clearly be traced back to a single composer. On this point we read

in the introduction to the libretto: "As far as the music is concerned, those knowledgeable persons may guess what is by Mr. Chapel Master Keiser." Whether this is an allusion to possible borrowings from Campra's French original, the reuse of already existing arias from Keiser's own operas or those by others (such as was typical at the time), or collaboration with Graupner remains an open question. It is also possible that some of the aria texts found in the libretto of 1707 from works by other composers point to borrowings from the music going along with them. However, as in the case of the Italian aria texts taken from Regnard's Paris libretto of 1699, which Keiser set to new music (see below), it is also true that Keiser set two other textual borrowings in *der Angenehmer Betrug* to new music: "Solo voi, luci mie belle" (9) (CD 2 18) and "Herz und Fuß, eilt mit Verlangen" (10) (CD 2 12).

Musical Sources and Reconstruction

The present recording is based on a Hamburg music manuscript from 1708. Long regarded as lost, it had been removed to Eastern Europe during war-time and was not returned to Hamburg until 1991. Its eighty-four pages transmit a gratifyingly high number of thirty-two arias, four duets, and a choral setting from the primary version of *Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig*. (11) The collection of arias may possibly have been prepared at the request of a music lover whose identity may be concealed in the initials "P. B. H. 1708" stamped in gold on the contemporary leather cover. (12) The numbers correspond exactly to those of the first printed edition of the libretto from 1707, and comparisons with the libretti of later performances enable us to draw further conclusions about which

parts of the opera unfortunately are no longer extant. They include the overture, the dance pieces, some choral numbers, and all the recitatives. Although these losses are very regrettable, the uniqueness, quantity, and quality of the extant music enable us to form a reconstruction of the *Angenehmer Betrug* that does not take away from the core of the work and at the same time offers some opportunities for additions in the style of a pasticcio (that is, of a musical patchwork in the best sense of the term), just as librettists and composers of the Baroque era used to do.

We have replaced the instrumental and choral numbers depicting the boisterous Carnival activities mentioned in the libretto but no longer extant today with suitable musical numbers from other Keiser operas, for example, the *Entrée des Glücks*, *Entrée der Gondolier*, the *Nacht-Music für Isabella mit etlichen Musicis*, and the *Tanz nach Landes-Gebrauch*. (13)

Percussion instruments also belong to the Carnival tradition. Whether for processions, dances, or staged fights, freely improvised drumming, rattling, and clattering always went on and continue to go on. For example, in the *Entrée "von allerhand Nationen"* and in the entries of the various masks we have combined Oriental and European percussion instruments as well as playing styles lending the Carnival atmosphere special verve (CD 1 13, 16 etc.).

For our purposes we used some choruses from other Keiser operas, sometimes assigning them textual material from the *Angenehmer Betrug* and other times taking them over without changes since the texts are similar anyway. What is involved here is pure pleasure in the form of drinking, dancing, gaming, and singing. Here the focus was on Keiser's

operas that are not extant in full. As a result, these musical numbers are given the chance for new presentation in new places, and the *Carneval* can dance and sing.

The opera overture described by Keiser's contemporary Johann Mattheson as exemplary and transmitted to us in his *Vollkommener Capellmeister* (Hamburg, 1739) has so far not been definitively assigned to one of the composer's stage works. (14) It now helps the *Angenehmer Betrug* to get off to a spirited beginning.

In the seventh scene of Act II in the Hamburg *Carneval* libretto we find in sequence the unchanged Italian text from the abovementioned source material by Regnard and Campra to the chorus "Amor, amor, te'l guiro a fé" and to two arias freshly set by Keiser: "Lungi da me vaga beltà" (CD 1 9) and "Grata mercé di costante fé" (CD 1 11). Since the choral music is lacking here in the Hamburg manuscript, we have taken the liberty of borrowing from Campra the dance numbers *La Vénitienne* I and II and the choral number "Amor, amor te'l giuro a fé" based on the first dance number in Campra for our recording (CD 1 8 and 10). The Italian texts for Leandro's aria "Luci belle, dormite" (CD 1 31) and for Isabella's aria "Mi dice la speranza" (CD 1 32) also stem from Regnard's Paris libretto but were freshly set by Keiser for the *Angenehmer Betrug*.

The scenes in the Low German dialect, the "Hamburger Platt," in particular celebrated great success with Hamburg audiences. The coarse, comical roles of the servants, who also express criticism of social conditions and the hierarchy principally delighted the commoners who occupied the most favorably priced places in the theater. The *Angenehmer Betrug* was thus one of the first operas with Low German inserts to texts written by Mauritz Cuno. The

libretto even contains four such persons with several music numbers in Act III. Unfortunately, precisely here only two Low German songs are extant. In the first ("Watt wart uns armen Deerens suer," CD 2 9), the cook Trintje complains about meager remuneration, excessive luxury, and magnificent clothing and praises the good old days. (15) By contrast, in her second song ("Wo will ik em strakeln," CD 2 11), she sanctimoniously blabbers about her husband Severin and married life. (16) Her lines in part went "into popular speech, and some of them may long have generated enthusiasm in winged words." (17)

In addition, a borrowing from the "Mummelied" from *Heinrich der Vogler*, an opera by Georg Caspar Schürmann, increases the amount of Low German in our reconstruction. (18) Why have we selected precisely this strophic song? In Act III of the *Angenehmer Betrug* there is not a little on the topic of eating and drinking, but the music unfortunately is no longer extant. In our reconstruction a replacement for the lost original music is heard here in the form of the Mummelied "O du gode leve Stadt" (CD 2 10) to a text at the time adapted for the Gänsemarkt-Oper and mentioning good "Rhine wine" and "roast pork." This find is heard peppily and heartily for the first time on this recording, and we raise our glasses with a Low German "Proost" (cheers) to this rediscovery!

The Music of the *Carneval*

The music of what was certainly the most-performed work at the Gänsemarkt-Oper is colorful, entertaining, extroverted, overflowing, and expressive, but occasionally it also has its weak spots. It is performed very emphatically with musical stylistic means that then were regarded as Italian. These

include the typically Venetian *ostinato* bass in Rudolfo's aria "Sei standhaft und hoffe" (CD 2 4), the Venetian *villota* of the Castellani in the chorus "Weichet, ihr Sorgen und Schmerzen" (CD 2 2), and Celinde's hopping aria "Ein schön und recht vergnügtes Leben" (CD 2 5). An accumulation of triple rhythms such as 3/2, 12/8, and 6/8 pervades the music, and even the rather rare 12/16 rhythm is used. The contrast between the coarse German language and the sweet Italian language could in the case of the *Carneval* even be a deliberately employed stylistic means.

The numerous effective repetitions of notes and motifs and the many metrical shifts enhance the expression of affects. The chorus of the Castellani (CD 2 2) mentioned above may be cited as an example here: the great number of identical motifs may possibly represent the rippling of the water in the Grand Canal. Within the arias we often find significant musical contrasts, for example, in the Aria à 2 of Leandro and Isabella "Unsre Liebe bleibt beständig" (CD 1 7), with which the two seal the *Angenehmer Betrug*: eternal faithfulness, here sworn after only a short acquaintanceship, is grotesque in content, and the music closely follows the text: a sudden shift in rhythm occurs when the world of the lovers threatens to fall "into ruin." The duet ends abruptly with "Nichts zerreißt sie [= die Liebe] als der Tod" (Nothing but death will destroy it [= love])—a statement that is just as categorical as it is final, and it has an even more comical effect without the instrumental postlude. Rudolfo's aria "Ohn Eifersucht zu lieben" (CD 1 22) also contains an original shift of affect in the middle of the setting: a meditatively sung text ("Doch ich mu mich betrüben" is followed by a musical outburst of rage ("weil die verdammte Eifersucht") in combination

with a radical shift of tempo, but then an excessively long held tone ("auf Dornen stehn") is used to calm the outburst. Two other arias assigned to Rudolfo in Act II could also not be more richly contrastive: the gloomy, doubting aria "Blasser Mond" (CD 1 29) and at the end of the act the outburst of jealousy in "Non soffro rivali" (CD 1 33) present the greatest possible range of colors and affects.

The entertaining quality of the opera rests, among other things, on its compact forms. This becomes clear, for example, in Isabella's raging aria "In prova del tu'affeto" (As proof of your affection, CD 2 7), "con tutti gli stromenti," seemingly of grand design, but with a length of only three minutes. Several arias in the *Angenehmer Betrug* are minimalistic not only in matters of length but also in relation to their means. For example, Myrtenio's enchanting aria "Zweier schönen Augen Blicke" (CD 1 27) with basso continuo is a mere nineteen measures in length and very simple in design. Leonora's two tragic arias, "Voglio morir" (I want to die) (CD 1 20) and "Bistu tot, mein wertest Leben" (CD 2 3) stand out for their special musical quality and for their intimacy and the economy of their musical means. The aria "Voglio morir" designated as a "Cantata" avails itself merely of an oboe and the basso continuo; in the aria "Bistu tot, mein wertest Leben" Leonora's tears fall for Leandro, who is presumed dead.

The role of the opera lover Celinde, who actually does not play any great role in the main action, is also remarkable. When the work was first performed in Hamburg, this role was sung by the well-known virtuoso Anna Maria Schober (in the manuscript: "Madame Schoberin"). The music composed for her is full of dance rhythms, leaps, runs, and other forms of musical fun highly effec-

tively emphasizing her desire for pleasure. Here the aria “Grata mercé di costante fé” (The welcome reward of constancy, CD 1 11) stands out in special measure; it reveals both a mix of improvisationally original coloraturas and virtuosity in a rhythmically tight corset and at the end goes over into sheer laughter. The Aria en Menuett “Ach Liebe, bilde dir dieses nicht ein” (CD 1 28) is another surprising piece for this secondary role. Here a melody with hit potential unfolds, and despite its many repetitions one cannot get it out of one’s head. The aria with a hint of dance character might almost be from an operetta of the nineteenth century.

The Angenehmer Betrug in Today’s Stage World and the Idea of Freedom

The manuscript collection of arias and the libretto of the *Angenehmer Betrug* do not indicate whether all the texts between the arias in fact were sung in recitative. From the manner of the texts one might very much presume that some of them were spoken. This idea occasioned us to pursue an entirely different path by having the prizewinning young author Fee Brembeck write texts appropriate for the times in the performances in conjunction with the NEUSTART KULTUR ensemble program in 2022. The actress Mona Vojacek Koper in the role of the personified Carnival, who already in Keiser’s original performed a guest role, pulls the strings of the stage action and juggles with pointed observations between high-brow and pop culture, between slapstick and deeper meaning, throughout the work. Here these questions interested us: How are love and freedom really related? Does the Carnival offer us the freedom to be very different from ourselves or rather very entirely ourselves? The action of the *Angenehmer Betrug* in the Venice of those

times performs a dramatic tightrope act between true love and fickleness, wrapped in jealousy and revenge. The protagonists constantly wrestle with their concept of freedom. The German Princess Celine again and again repeats her motto, “**Frei** von Lieben, **frei** von Leiden, / ich bin **frei** von allen beiden, / ich bin **frei**” (**Free** of love, / **free** of grief, / I’m **free** from both of them, / I’m **free**,” CD 1 18). The fact that the opera is set in Venice is not a coincidence. According to the introduction of a later Hamburg performance of the opera pasticcio *Der Beschluß des Carnevals*, “the Carnival delights” very deliberately “were chosen as the basis of the material,” (19), and the same was true in 1707: a decision was made to use this local color. The “Carnival delights” of course can be interpreted in various ways. In our reconstruction of the opera we have understood the idea of freedom as a core statement: a core statement both of the Carnival *per se* and of the opera *Der angenehme Betrug oder der Carnival von Venedig*.

– Ira Hochman, in cooperation with
Jürgen Neubacher and Ralf Grobe

1 *Die lustige Hochzeit/ Und dabey angestellte Bauren-Masquerade*, [Hamburg], 1708, Vorwort (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MS 639/3: 13, Nr. 194).

2 Ibid.

3 Documentation of the performance in Weissenfels in 1705: Johann Christoph Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne. Nach den Regeln und Mustern der Alten*, Teil 5, Leipzig, 1744, pp. 38–40 (*Verzeichniß derer auf dem Weissen-*

- felsischen Schauplatze aufgeführten Singspiele*, 1675–1736).
- 4 Reinhard Keiser: *Der Angenehme Betrug/ Oder: Der Carneval Von Venedig. In einem Sing-Spiele auf den grossen Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt*, [Hamburg], 1707, Vorbericht (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MS 639/3: 7, Nr. 119).
- 5 “In part Keyser, in part Graubner”; note in an unknown contemporary hand in the manuscript table of contents to vol. 7 of the Hamburg Libretto-Sammlung MS 639/3 for the Gänsemarkt-Oper.
- 6 Helmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel, 1957, Bd. 1, p. 196.
- 7 Reinhard Keiser, Letter to the Holstein Countess Theresia von Dernath (Hamburg, 23 August 1707), cited after Hans Joachim Marx and Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber, 1995, p. 60.
- 8 “In part Keiser, in part Graubner”; note in an unknown contemporary hand (see n. 5).
- 9 The text is from the cantata *Riedi a me, luce gradita* by Tomaso Albinoni and was published in his twelve *Cantate da camera a voce sola* op. 4 (Venice, 1702), but the music there does not correspond to Keiser’s setting; cf. Tomaso Albinoni, *Twelve Cantatas op. 4*, edited by Michael Talbot, Madison WI, 1979 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 31), pp. 26–33.
- 10 The text of this aria is from the libretto of the singspiel *Die errettete Unschuld oder Germanicus Römischer General* performed in Hamburg in 1706. It draws in large part on

the Germanicus material set by Telemann in Leipzig in 1704; according to Mattheson, the singer and composer Gottfried Grünewald was responsible for its music in Hamburg. Grünewald not only sang the title role of *Germanicus* in Leipzig in 1704 but also is documented as a singer at Hamburg’s Gänsemarkt-Oper in 1706 (cf. Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg im Breisgau, 2009, Bd. 2, pp. 646 and 650). It is not necessarily the case that the music to this aria was incorporated into the *Angenehmer Betrug* along with the aria text; Keiser may have freshly set the aria text in 1707 (if he was not already involved as the composer in 1706). This may be concluded from the fact that the aria was included in *Allerhand auserlesene Sätze aus Opern, Cantaten, Concerten etc. von Reinhard Kayser* (Harburg, 1718). This anthology currently housed in Vienna contains music exclusively by Keiser (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus.Hs. 17907, Nr. 58). Additional weight is lent to this hypothesis by the fact that the selection of works by Keiser put together in 1718 by Roger Brown (1702–42), an opera copyist and a man familiar with the Gänsemarkt repertoire, was copied by him in full (concerning Brown, cf. Carsten Lange, “Telemann, Lüneburg, and Roger Brown,” in: *Telemann Studies*, edited by Wolfgang Hirschmann and Steven Zohn, Cambridge, 2022, pp. 73–97).

11 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, ND VI 2889g.

12 The volume was later in the possession of Johann Friedrich Schwencke (1792–1852), the Hamburg organist at the Church of St.

Nicholas; the title vignette attached to the cover is in his hand. In 1856 it was incorporated into the holdings of the Hamburger Stadtbibliothek and today's Staats- und Universitätsbibliothek (inventory number: 1856 N 97). This volume may possibly be identical to an opera manuscript that was in the possession of the Hamburg physician and music lover Gottfried Jacob Jänisch (1707–81) around the middle of the eighteenth century and was listed as "Carneval di Venetia" (No. 1473) in vol. 6 of the auction catalogue of his library (1786) along with other music manuscripts by Hamburg composers (including Keiser's operas *Hercules und Hebe*, *La forza della virtù*, *Claudius*, *Nebucadnezar*, *Almira*, *Octavia*, and *L'inganno fedele*).

- 13 Pieces from the following operas by Keiser have been used as replacements for the arias, choruses, and instrumental numbers in the Hamburg manuscript of 1708 that have not come down to us: *Claudio Cesare* (1703), *Arsinoe* (1710), *Orpheus* (1698/1709), *Adonis* (1697), *Circe* (1734), *Der Tempel des Janus* (1698), and *Der lächerliche Prinze Jodelet* (1726); there is also a number from the cantata *Die rasende Eifersucht* (1698).
- 14 Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, p. 85. Here we have only the beginning of Keiser's composition with the note "Opern-Intrade von Kaiser"; the complete composition is extant as a score copy by Mattheson with the date "25. Nov. 1744" in his written papers: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Johann Mattheson, Cod. hans. IV: 38–42: 11: 10: b.

- 15 The song not included in the aria anthology of 1708 is transmitted in the omnibus manuscript ND VI 25 of the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (B-Teil, fol. 8v) and first was published in the music appendix in Wolff's study *Die Barockoper in Hamburg* (see n. 6), Bd. 2, p. 104 (Nr. 114).
- 16 In contrast to the preceding song, this one is contained in the aria collection ND VI 2889g (see n. 11), on p. 84.
- 17 Karl Theodor Gaedertz, *Das niederdeutsche Schauspiel. Zum Kulturleben Hamburgs*, Berlin, 1884, Bd. 1, p. 108.
- 18 The song text "O du gode leve Stadt" adapted to Hamburg's circumstances (in the Braunschweig original: "Brönsewick du leife Stadt") is found in Act II, Scene 12, in the libretto of the Hamburg performance of Schürmann's opera *Heinrich der Vogler* (Hamburg, 1719). The music of the song is transmitted by Philipp Christian Ribbentrop, *Beschreibung der Straßen, einiger öffentlichen Gebäude und der Kirchen der Stadt Braunschweig*, Braunschweig, 1789, pp. 93–94, with the pertinent musical insert; cf. here also p. VIII.
- 19 *Der Beschluß des Carnevals. Opera Comique. In einem Sing-Spiele auf den grossen Hamburgischen Schau-Platze, vorgestellt* [Hamburg], 1724, Vorbericht (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MS 639/3: 16, Nr. 234)

***Der Angenehme Betrug oder
Der Carneval von Venedig***
Summary and Synopsis

The personification of the Carnival has assumed rule in Venice and provides for dance, fun, and confusion among lovers. Like a Mephistophelean personage between the roles of Amor and Intriguer, he holds the hearts of members of the nobility in his hand and celebrates freedom, happiness, and pleasure.

He separates the lovers Leonora and Leandro and has Leandro's heart inflame for Isabella. Isabella is separated from Rudolfo and now also is inflamed with love for Leandro. Rudolfo and Leonora swear revenge.

However, Rudolfo finds the idea that he might begin a relationship with Leonora also very enticing and claims outright that Leandro is dead.

While Isabella is under the false impression that Leandro is dead, Rudolfo confirms the same in her presence and avails himself of the opportunity to reunite with Isabella.

Leonora sees Leandro alive, and she too believes that her golden opportunity has come. She in turn tells him that Isabella is dead, which—since he does not have a new female beloved—again warms Leandro's heart for Leonora and again brings the two together.

Although all those involved know that nobody has died and that they all have been deceived, Carnival prevents this from resulting in a catastrophe; he celebrates the happy reunion of the two couples together with his masks and uses the confusion merely as a metaphor for the ephemeral nature and unreliability of deep feelings.

In between there are dances and drinking and eating songs as well as an ill-matched princely couple from Germany who postulate this questionable moral stance: grief and love inevitably go together, and one would have to renounce both in order to be free.

And Carnival continues to hold sway in the midst of this, comes forward as the scapegoat for faithlessness and deception, uses and is used, shows us happiness and human depths in his most beautiful and most fragile forms and asks the essential questions.

First Act

A fiery speech advocating freedom is pronounced on Venice's marketplace, whereupon the Carnival and the confusion among the lovers get underway.

The Venetian noblewoman Leonora celebrates her love for Leandro, a Venetian nobleman. However, another noblewoman, Isabella, who is also in love, appears. As it turns out, she also loves Leandro. The man of whom the ladies are so fond himself seems in general to have his problems with fidelity and is inflamed with new passion for Isabella. He declares that his ties to Leonora are no more, and in her desperation she swears to take revenge.

After being persuaded in practically no time, Isabella is convinced that Leandro will never be untrue to her and goes with him to the Carnival.

The German Princess Celine and her admirer Prince Myrtenio are members of the troupe of masks. The chorus celebrates freedom, and Celine too renounces her love in order in the future to be able to live without love and grief. Myrtenio listens to this in despair and accuses her of being as cold as a rock. Nevertheless, he hurries after her.

Second Act

The despondent Leonora has found her way to the Venice ballroom where the Carnival is in full swing with gaming and dancing.

She sings that she will die but first wants to take revenge on her unfaithful Leandro. For this reason the entry of Rudolfo, Isabella's forsaken beloved, comes at just the right moment for Leonora. He loves Isabella but is plagued by jealousy. Leonora fuels his jealousy and tells him of Isabella's ties to Leandro. Rudolfo now also swears revenge.

Brillo enters and announces Glück, who is immediately praised by the chorus. Carnival himself assumes the role of Glück and reveals his plans and motives in the most colorful descriptions.

Myrtenio would also like to possess such happiness and keeps trying to find it in his love for Celinde, who has nothing but art, pleasure, and above all the opera in her thoughts and continues to refuse to surrender to love.

Rudolfo has hidden in front of the hall in order to take revenge on Leandro, who comes outside with musicians in order to sing a love serenade under Isabella's balcony. Isabella appears on her balcony and enchantingly sings back without noticing that Leandro has gone away. Instead she speaks to Rudolfo, who is inflamed with such rage and jealousy that he swears that he will murder his rival and storms fuming with rage from the stage. No matter how much wrath he shows, things do not come to a violent death.

Third Act

A fight between two inimical Venetian families is underway on the Grand Canal. Shouts of victory by the Castellani then are heard.

Leonora enters pale and sad, thinking, as she must, that Leandro has been murdered by Rudolfo. She blames herself for his death and spurns Rudolfo, who lies about the deed that he has presumably committed. He is ready to offer himself as a replacement and hopes that Leonora's heart will belong to him after a short period of mourning.

Celinde, who continues to be pledged to dancing, gaming, and the opera, enters with the unhappily enamored Myrtenio, sees her suspicions confirmed when she notices Rudolfo, and wants to take both men to the ball.

Isabella, who has mistaken a fight victim for Leandro, joins the others in tears and laments her dear. Rudolfo denies any guilt on his part and claims that Leonora is responsible for Leandro's death. Isabella asks him to take revenge on Leonora. Rudolfo readily swears revenge with her and succeeds in bringing about the reunion of the two. The mourning for Leandro thus does not last for long; Isabella and Rudolfo again have eyes only for each other and go together to the ball.

The cook Trintje and Brillo have their grand scene in the Carnival. Trintje sings in the Low German dialect about the interconnections between money, love, work, and the body politic, and Brillo gives his best in a song (inserted by us as a replacement) about good "Rhine wine" and "roast pork" in the inn. This subject matter is precisely what is important to them.

At this very moment Leandro, presumed dead, comes onto the stage to look for his beloved Isabella. She sees him and realizes that Rudolfo lied to her: Leandro is alive. She insists to him that her fidelity to him cannot be broken and claims for her part that Isabella was murdered by Rudolfo. Leandro initially spurns her while mourning for Isabella.

Carnival appears with his masks in the ballroom of the Cornaro Palace and provides for dance.

In the meantime Leandro has had a change of heart and now begs Leonora for forgiveness. It is her turn to spurn him—with the same aria that he has just sung to her. However, she is immediately moved by the Carnival to open her heart. The two are reunited in a love duet.

Isabella and Rudolfo come singing into the ballroom. Leandro realizes that Isabella is alive and that Leonora lied to him. At the same time Isabella realizes that Leandro is alive, which means that Rudolfo lied to her.

However, this realization does not change the feelings of those involved. Leandro and Leonora remain a couple, and Isabella and Rudolfo also do not separate; those who are presumed dead merely serve as rationale for the renewed change of feelings.

Meanwhile, Celine has also succeeded in convincing Myrtenio to renounce love. Both are reunited in pleasure and in the pledge to be free—from love and grief.

The chorus concludes the happy ending and sings of the moral of the Carnival: “So this fine time can also bring us the finest joy.”

– Felicia Fee Brembeck



Catherina Witting

The soprano **Hanna Zumsande** is a multifaceted and internationally sought-after concert soloist who performs with conductors such as Pablo Heras-Casado, Thomas Hengelbrock, Peter Neumann, Hansjörg Albrecht, Lars Ulrik Mortensen, and Wolfgang Katschner. She initially gained renown in the field of early music and in cooperation with ensembles such as the Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Copenhagen, Freiburg Baroque Orchestra, Bell'Arte Salzburg, and Lautten Compagny of Berlin and in recent years has expanded her concert repertoire to the oratorios of Haydn and Mendelssohn, the Brahms *Requiem*, and other works of the Romantic period as well as to the modern period. She has sung these works with ensembles such as the NDR Elbphilharmonie Orchestra, Zurich Chamber Orchestra, and Hamburg Symphony. Concert engagements have taken her to the Leipzig Bach Festival, Handel Festivals in Göttingen and Halle, Festival La Folle Journée in Nantes, Schleswig-Holstein Music Festival, Mecklenburg-Vorpommern Festival, Rheingau Music Festival, and Wratislavia Cantans Festival, to renowned concert halls such as the Elbphilharmonie in Hamburg, Concertgebouw in Amsterdam, Tonhalle in Zurich, Konzerthaus in Berlin, Laeiszhalle in Hamburg, and Church of St. Michael in Hamburg, and to Hongkong, France, Spain, Belgium, and Poland. Numerous radio recordings and CD productions document her work as a performing artist.

Hanna Zumsande received her training in voice from Prof. Jörn Dopfer and Prof. Carolyn James at the Hamburg College of Music and Theater. She works closely with Ulla Groenewold and Margreet Honig.

The recipient of prizes at various competitions, she won the Handel Festivals in Göttingen and Halle in 2009 and received first prizes at the Mozart Com-

petition of the Absalom Foundation of Hamburg and at the Elise Meyer Competition in 2010. She was awarded the audience prize at the Maritim Musikpreis in 2011.

The Greek soprano **Fanie Antonelou** won the first prize in the category of oratorio/ lied at the International Maria Callas Grand Prix in Athens in 2005 and was a recipient of the Mendelssohn Prize of Frankfurt in 2008 and 2009 and a finalist at the "Schubert und die Musik der Moderne" song competition in Graz. She studied concert song, opera, and lied at the College of Music and the Performing Arts in Stuttgart and its Opera School as well as early music at the Trossingen College of Music.

In 2012 she assumed the role of Susanna in Mozart's *Le nozze di Figaro* in the much-discussed recording by Teodor Currentzis with the MusicAeterna ensemble (Sony Classical). Under the same conductor she sang the soprano part in Faure's *Requiem* at the Baden-Baden Autumn Festival. She has performed as a guest at the Stuttgart State Opera, Perm State Opera and Ballet Theater in Russia, Megaron Concert Hall in Athens, Schleswig-Holstein Music Festival, and Rossini Festival in Bad Wildbad. She has performed with conductors such as Diego Fasolis, Cornelius Meister, Hansjörg Albrecht, Jörg Halubek, and Wolfgang Katschner and with ensembles such as the Munich Bach Choir, Lautten Compagny of Berlin, Stimmkunst ensemble of soloists, La Fenice, and Il Gusto Barocco Orchestra. Her solo CD *Affinities* (BIS Records) contains Greek and German art songs from the early twentieth century. She recently released a second solo CD featuring *Goethe Lieder* by Beethoven, Zelter, Reichardt, and Mozart on Coviello Classics; Sofya Gandilyan is her accompanist on the fortepiano.

The soprano **Anna Herbst**, a prizewinner at the German Voice Competition in Berlin, is sought after internationally both in the concert field and on the opera stage. Concerts have taken her to Cologne's Philharmonic Hall, Hamburg's Elbphilharmonie, and the Tonhallen in Düsseldorf and Zurich as well as to France, Italy, Spain, Hungary, Liechtenstein, and Switzerland for international festivals. Numerous radio, television, and CD productions document her work as a performing artist. Her CD album *Lindenbaum und Lotusblüte* with Toni Ming Geiger at the piano was released on Coviello Classics.

The soprano **Catherina Witting** studied music education (major field: violin) and voice (bachelor's and master's degrees) at the Trossingen and Hamburg Colleges of Music as well as Italian at the University of Freiburg. Silvia Schrenk, Monika Moldenhauer, Melanie Walz, and Yvi Jänicke were her most important voice teachers.

The singer has distinguished herself with her rich experience in the oratorio field. She debuted in Haydn's *Creation* in 2012 and has gone on to sing the soprano parts in most of the major works of the oratorio repertoire. Concert tours as a soloist in this field have taken her to neighboring European countries on various occasions. In 2017 she won the Mozart Prize at the Hamburg College of Music and Theater and the Elise Meyer Competition.

Since 2017 Catherina Witting has been a regular member of the Northern German Radio Chorus. One high point in her activity with the chorus was the opening concert at the Elbphilharmonie under the conductor Thomas Hengelbrock. In addition, she is a member of various vocal ensembles, includ-

ing the Orpheus Vocal Ensemble in Baden-Württemberg and the Albis Cantores in Hamburg.

Witting garnered her initial stage experience both at the Ulm Opera House, where she performed the role of a Carmelite in Francis Poulenc's *Dialogues des Carmélites* in the fall of 2013, and at the Theater am Ring in Villingen with the principal role of Eliza Doolittle in Frederick Loewe's musical *My Fair Lady*.

Participation in various CD, radio, and television productions rounds off her work as a musician.

The mezzo-soprano **Geneviève Tschumi** was chosen as a Bach Prizewinner at the Bach International Competition in Leipzig in 2016 and received the first prize at the Ninth Telemann International Competition in Magdeburg in 2017. Her vibrant concert career has taken her to venues such as the Leipzig Bach Festival, Mecklenburg-Vorpommern Festival (under the conductor Kit Armstrong), Magdeburg Telemann Festival Days, and Elbphilharmonie Hamburg.

On the opera stage the singer has interpreted the roles of Siegrune in Wagner's *Walküre* (Kiel Opera House), Hänsel in Humperdinck's *Hänsel und Gretel* (Teatro Guáira, Brazil), Penelope in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria*, and Ottavia in Monteverdi's *La incoronazione di Poppea* at Waldegg Castle in Switzerland.

Geneviève Tschumi has cooperated closely with Ira Hochman and the barockwerk hamburg ensemble on various CD recordings and in concert performances of rediscovered works of Baroque music.

Since 2013 Ulla Groenewald has supervised her continuing development as a vocalist.

cpo



Mirko Ludwig



Andreas Heinemeyer

Digital Booklet



Matthias Vieweg



Sönke Tams Freier

The tenor **Mirko Ludwig**, a native of Hamburg, garnered his initial experience as a singer as a boy soprano with the Chorknaben Uetersen. He studied under Prof. Thomas Mohr and Prof. Krisztina Laki at the Bremen College of the Arts, where he also received important mentorship in the field of historical performance practice from Manfred Cordes, Detlef Bratschke, and others.

Along with solo parts in the concert and oratorio repertoires, including the Evangelist in Johann Sebastian Bach's major works, Mirko Ludwig is in great demand as an ensemble singer. He regularly concertizes with renowned ensembles such as the Weser-Renaissance Bremen, Balthasar Neumann Choir, Collegium Vocale Gent, and Cantus Cölln. In May 2010 he won the first prize at the German Choir Competition in Dortmund in the vocal ensemble category with his Quartonal ensemble.

Numerous CD and radio recordings for Sony Classical, Deutsche Grammophon, cpo, NDR Kultur, Radio Bremen, Deutschlandradio Kultur, and others, document his work as a musician.

The baritone **Andreas Heinemeyer** studied voice in Bremen and Hamburg with Thomas Mohr, Krisztina Laki, and Geert Smits. In 2015 he was awarded the first prize of the Elise Meyer Foundation of Hamburg. He completed his master's degree in opera in 2017 as Aeneas in Henry Purcell's *Dido and Aeneas* and as Bartley in *Riders to the Sea* by Ralph Vaughan Williams.

In 2014 he debuted at the Bremerhaven City Theater in the role of Hans Scholl in *Kommilitonen* by Peter Maxwell Davies. His predilection is for modern opera. He has gone on to sing in various contemporary opera productions, including the roles

of Tarquinius in *The Rape of Lucretia* and the Ferryman in *Curlew River*, both by Benjamin Britten, and the role of Paul in *Les Enfants Terribles* by Philip Glass.

In the field of early music he cooperates closely with the barockwerk hamburg ensemble, most recently in the title role in a scenic performance of *Der Holzhauer oder Die drei Wünsche* by Georg Anton Benda and as Jason in Georg Caspar Schürmann's opera of the same name.

Along with his activity as a soloist, Andreas Heinemeyer is also very passionately dedicated to ensemble song. Since the summer of 2015 he has been a regular member of the NDR Vocal Ensemble.

Matthias Vieweg began his education in music as a preschool piano pupil. After initial studies in mathematics and history, he transferred to the Hanns Eisler College of Music in Berlin, where he studied voice with Ks. Prof. Günther Leib, piano with Prof. Renate Schorler, and song accompaniment with Prof. Walter Olbertz. He completed his studies with the concert examination in 1999 and rounded off his training with instruction from Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau, George Fortune, Rudolf Piernay, and Peter Schreier.

He won prizes at various competitions; the first prize at the Richard Strauss Society Competition in Munich in 1997, a Bach Prize at the Bach International Competition in Leipzig in 1998, and the Special Prize of the MDR at the same venue. Guest engagements have taken the baritone to performance venues such as the Berlin State Opera, Berlin Comic Opera, Théâtre du Capitole in Toulouse, and Hans Otto Theater in Potsdam, to Tokyo, and

to many international music festivals, including the Innsbruck Early Music Festival Weeks, Halle Handel Festival, La Folle Journée in Nantes and Tokyo, Dresden Music Festival, Potsdam Music Festival in Sanssouci, Bach Festival in Vallée Mosane, and Leipzig Bach Festival.

On the opera and concert stages Matthias Vieweg has performed with conductors such as Daniel Barenboim, Kent Nagano, Wolfgang Sawalisch, Günter Neuhold, René Jacobs, Philippe Pierlot, Pierre Hantai, Ludger Rémy, Hermann Max, and Helmuth Rilling and with ensembles such as the Berlin State Orchestra, Cologne Radio Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Cairo Symphony Orchestra, Akademie für Alte Musik, Collegium Vocale Gent, Ricercar Consort, Le Concert Français, Rheinische Kantorei, and Lautten Compagny of Berlin. Many CD recordings document his work as a performing artist.

Sönke Tams Freier was born in Hamburg in 1989. Along with many concerts as a member of the Neuer Knabenchor Hamburg, he sang solo roles throughout Germany already as a boy.

He received his training in voice as a bass baritone under the tenor Michael Gehrke at the Lübeck College of Music. At the end of 2014 he completed his master's degree with the highest honors.

Sönke Tams Freier is a sought-after soloist for many concerts in churches and concert halls in Germany and beyond. Moreover, he regularly performs on theater stages, most recently as Figaro in Mozart's *Le nozze di Figaro*, as Masetto in *Don Giovanni*, and as Guglielmo in *Così fan tutte* at the Hamburg Chamber Opera.

In the field of early music he regularly performs with renowned ensembles such as the Cantus Thuringia, Rosenmüller Ensemble, Lautten Compagny of Berlin, and Scherzi Musicali Ensemble of Belgium.

He concertizes worldwide with the prizewinning Quartonal Male Quartet. This ensemble with a repertoire ranging from male choral works of German Romanticism to contemporary compositions, international folklore, pop songs, and German folk songs released its third album, *Traumgestalten*, on Sony Classical in 2023.

In 2007 Ira Hochman established **barockwerk hamburg**, an ensemble that has set itself the goal of rediscovering vocal and instrumental chamber and stage music of the Baroque era and rousing it to new life. The ensemble draws in particular on the rich Hamburg tradition that during the seventeenth and eighteenth centuries attracted not only numerous great musicians but also audiences and patrons from throughout Northern Europe.

The first new performances in the modern era by the **barockwerk** include some works extant only in manuscripts, among them: Johann Mattheson's wedding serenata *Der verlorene und wiedergefundene Amor*, the oratorio *Christi Wunder-Wercke bey den Schwachgläubigen*, Georg Philipp Telemann's Latin ode to the Danish King for the Christianeum in Altona and the Altona *Jubel Music* of 1760 (both **CPO** 555 018-2), his music for the festive inauguration of the Christianeum in 1744 and for the dedication of the Church of Hamburg's St.-Hiobs-Hospital in 1745 (both **CPO** 555 255-2), his cantatas for the Hanoverian Kings of England (**CPO** 555 426-2), and two further compositions by

him from the time of the Seven Years' War, combined with the *Friedens-Cantate 1763* by Johann Christoph Schmügel (**cpo** 555 592-2), Carl Philipp Emanuel Bach's Hamburg *Bürgerkapitänsmusik* of 1780 (**cpo** 555 016-2), the singspiels *Lisuart und Dariolette* by Johann Adam Hiller and *Der Holzhauer oder Die drey Wünsche* by Georg Anton Benda, Georg Caspar Schürmann's operas *Die getreue Alceste* (**cpo** 555 207-2) and *Jason* (**cpo** 555 339-2), Carl Heinrich Graun's operas *Polydorus* (**cpo** 555 266-2), and *Iphigenia in Aulis* (**cpo** 555 475-2), and the arias and opera symphonies on the CD *La Prima Diva* (Tactus).

The Israeli conductor and harpsichordist **Ira Hochman** leads the *barockwerk hamburg* ensemble. She studied piano and voice coaching at the Rubin Academy in Tel Aviv and at the Manhattan School of Music in New York. She was trained as a harpsichordist at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel and as a conductor at the Bern College of the Arts.

Beginning in 1996 she worked as a répétiteur in posts at the International Opera Studio at the Zurich Opera House, Frankfurt am Main Opera, and Hamburg State Opera, where she made her conducting debut with Rossini's *Il turco in Italia* in April 2005.

Already years ago she began dedicating herself to Baroque music as a result of her intensive cooperation with the conductor and Baroque specialist Alessandro De Marchi. She has performed as a harpsichordist in productions by the Opéra National de Lyon, Hamburg State Opera, Theater an der Wien, Balthasar Neumann Ensemble, Catherine the Great Orchestra in St. Petersburg, and Academia Montis Regalis in Turin.

Ira Hochman has worked as a freelance harpsichordist and conductor since 2006 and teaches voice coaching and voice diction at the Hamburg College of Music and Theater and at the Lübeck College of Music.



Ira Hochman

DER ANGENEHME BETRUG ODER DER CARNEVAL VON VENEDIG.

In einem Singe-Spiele auf dem großen Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt.

Im Jahr 1707.

Musik: Reinhard Keiser

Libretto: Johann August Meister nach Jean-François Regnard, Paris 1699.

Personen:

Eine verkleidete Prinzessin aus Teutschland unter dem Namen Celinde.

Ein Teutscher Prinz unter dem Namen Myrtenio [in Celinde verliebt].

Edle Venezianerinnen: Leonora, Isabella.

Venezianische Edelleute: Leandro, Rudolfo.

Ridilla, eine Dame aus der Celinden Suite.

Ein Französischer Marquis, verkleidet.

Brillo, ein lustiger Sachse.

Trintje, ein Nieder-Sächsisches Mädchen.

Severin, ein alter Nieder-Sächsischer Jubilirer.

Jan, ein Ostindien-Fahrer.

Das Glück.

Der Carneval.

Stumme:

Ein Markt-Schreier, Astrologi, Volk, so dem Markt-Schreier mit seinen Narren zusiehet.

Caffée- und Tée-Krämer.

Nachfolger des Glücks, welche spielen.

Musici bei der Nacht-Music.

Laqueyen beim Marquis.

Die Castellaner.

Allerhand verkleidete Nationen.

DER ANGENEHME BETRUG ODER DER CARNEVAL VON VENEDIG

Presented in a singspiel on the grand Hamburg theater in 1707.

Music: Reinhard Keiser

Libretto: Johann August Meister after Jean-François Regnard, Paris 1699.

Persons:

A princess from Germany, in disguise under the name of Celinde.

A German prince, under the name of Myrtenio [in love with Celinde].

Venetian noblewomen: Leonora, Isabella.

Venetian noblemen: Leandro, Rudolfo.

Ridilla, a lady from Celinde's retinue.

A French marquis, in disguise.

Brillo, a jolly Saxon.

Trintje, a girl from Lower Saxony.

Severin, an old jeweler from Lower Saxony.

Jan, an East Indies seaman.

Luck.

Carnival.

Mute roles:

A market crier, astrologers, members of the populace looking at the market crier with his fools.

Coffee and tea merchants.

Adherents of Luck, who play.

Musicians in the serenade.

Lackeys with the Marquis.

The Castellani.

Disguised persons representing all sorts of nations.

Entréen:

[Entrée à 16:] Unterschiedliche seriouse und comique Masquen.

Spieler und Nachfolger des Glücks.

Mohren, Dahl-Bauern, etliche Nieder-Sachsen.

[Entrée à 4:] Pantalone, Dottore, Harlequino und Scaramuz.

Gondolierer, Zigeuner.

Die große Entrée von allerhand Nationen.

Verwandlungen:

Der St. Marcus-Platz zu Venedig.

Der Redouten-Saal daselbst.

Unterschiedliche prächtige Gebäude bei auffgehenden Monde, mit Balcons.

Ein Ort am großen Canal, mit dem Wirths-Hause ‚Leone Bianco‘.

Eine Gegend, da unterschiedliche Canale zusammenstoßen, mit Gondeln.

Ein prächtiger Saal, wo ein Ball gegeben wird.

Entrées:

[Entrée à 16:] Various serious and comic masks.

Gamers and adherents of Luck.

Moors, valley peasants, some Lower Saxons.

[Entrée à 4:] Pantalone, Dottore, Arlecchino, and Scaramouche.

Gondoliers, gypsies.

The grand entrée of all sorts of nations.

Stage sets:

St. Mark's Square in Venice.

The Ballroom there.

Various magnificent buildings with the rising moon, with balconies.

A site on the Grand Canal, with the inn "Leone Bianco."

A place where various canals come together, with gondolas.

A magnificent hall where a ball is being held.

CD 1

1 Overture

Erste Handlung

Erster bis sechster Auftritt

Der St. Marcus-Platz zu Venedig mit unterschiedenen Caffee- und Tee-Buden, nebst einer Marktschreier-Stellage, worauf die Astrologi dem Volke mit den Sprach-Röhren gut und böß Glück in die Ohren sagen. Der Marktschreier teilet auch seine bereits ausgeschriene Waren aus und verkauftet selbe. – Etliche Masquen in der Ferne, so ab und zu gehen. Das Volk, so dem Marktschreier zusiehet.

2 Aria (Leonora)

Liebste Freiheit, du allein,
sollst der Seelen Wonne sein.
Es verlacht dies frohe Herz
alle Marter, allen Schmerz,
weil ich dich zur Losung setze.
Liebste Freiheit (etc.)

3 Aria (Leonora)

Führet mich, ihr schönsten Sterne,
in den sichern Hafen ein.
Euer ungemeiner Schein
muß des Herzens Pharos sein.
Führet mich (etc.)

4 Aria (Isabella)

Scherze,
frohlocke, mein Herze,
ja, ja!
Da dein Hoffen, dein Verlangen
das Geliebte soll umfängen,
ist nichts als Vergnügen da. Scherze (etc.)

CD 1

1 Overture

First Act

First to Sixth Scenes

St. Mark's Square in Venice, with various coffee and tea stands, together with a market crier's platform, on which the astrologers with their speaking tubes whisper predictions of good and bad luck into the ears of crowd members. The market crier sets out the wares he has promoted and sells the same. Some masks come and go in the distance. The people are watching the market crier.

2 Aria (Leonora)

Dearest freedom, you alone,
shall be the soul's bliss.
This happy heart laughs
at all torments, at all pain,
because it's you I choose as my motto.
Dearest freedom (etc.)

3 Aria (Leonora)

Guide me, you most beautiful stars,
into the safe haven.
Your uncommon brilliance
must be the heart's Pharos.
Guide me (etc.)

4 Aria (Isabella)

Be in good spirits,
be filled with joy, my heart,
yes, yes!
Since your hoping, your desiring,
shall embrace what it loves, pleasure
alone shall reign. Be in good spirits (etc.)

5 Aria (Leandro)

Lieben ist ein schön Vergnügen,
doch getreu geht schwerlich an.
Denn kann man was schönere küssen,
wird das erste weichen müssen
und bleibt gänzlich ausgetan.
Lieben ist (etc.)

6 Aria (Leandro)

Ch'io mi legghi à chi non ti piace
alma mia non paventar.
Se gradita non è la face,
tenta invano il petto infiammar.
Ch'io mi (etc.)

*Fürchte dich nicht, meine Seele,
daß ich mich mit dem verbinde,
so dir nicht gefällt.
Wenn die Fackel nicht angenehm ist,
so sucht sie vergeblich, die Brust zu entzünden.
Fürchte dich nicht (etc.)*

7 Aria à 2 (Leandro, Isabella)

Unsre Liebe bleibt beständig,
nichts zerreißt sie als der Tod.
Alles muß zu Trümmern gehn,
eh sie nicht bleibt feste stehn;
denn sie weicht keiner Not.
Nichts macht diesen Vorsatz wendig:
Unsre Liebe (etc.)

Siebter bis zehnter Auftritt

*Ein großer Troup von allerhand Masquen kommen
und divertieren sich auf dem St. Marcus-Platz mit
Singen und Tanzen.*

5 Aria (Leandro)

Loving is a marvelous pleasure,
but fidelity is a difficult proposition.
For if a greater beauty can be kissed,
then the first must surrender her position
and be discarded once and for all.
Loving is (etc.)

6 Aria (Leandro)

Don't fear, my soul,
that I might pledge myself
to someone who doesn't please you.
If the torch isn't welcome, then its efforts
to inflame the heart are futile. Don't fear (etc.)

7 Aria à 2 (Leandro, Isabella)

Our love remains steadfast;
nothing but death will destroy it.
Everything would have to fall into ruin
before it wouldn't stand firm,
for it yields to no form of need.
Nothing can change this intention.
Our love (etc.)

Seventh to Tenth Scenes

*A large troupe of all sorts of masks come and en-
tertain themselves with singing and dancing on St.
Mark's Square.*

8 La Vénitienne (aus *Le Carnaval de Venise* von A. Campra)

Amor, amor, te'l giuro a fé
tuo crudo stral non fa più per me.

*O Liebe! Ich schwöre dir,
daß deine grausamen Pfeile
mich hinfort nicht mehr verletzen sollen.*

9 Aria (Celine)

Lungi da me vaga beltà,
non mi giova la crudeltà.
Chi vuol sospirar
può s'innamorar,
amor non lo voglio con te
lascia mio core in libertà.
Lungi da me (etc.)

*Schönheit, entferne dich von mir,
weil Grausamkeit dich stets begleitet.
Wer seufzen will, der mag sich verlieben.
Ich habe nichts mit dir, o Liebe, mehr zu tun.
Laß mein Herz nur in Freiheit bleiben.
Schönheit (etc.)*

10 Deuxième Vénitienne (aus *Le Carnaval de Venise* von A. Campra)

11 Aria (Celine)

Grata mercé di costante fé
indarno vien a consolar me.
Col foco non voglio più scherzar,
amor per me gioco non è,
voglio rider e non avvampar.
Grata mercé (etc.)

8 La Vénitienne (from *Le Carneval de Venise* by A. Campra)

Amor, love, I swear to you
that your cruel arrow
no longer shall do me harm.

9 Aria (Celine)

Away from me, sublime beauty;
your cruelty won't play games with me.
He who wants to sigh
can fall in love.
I'm through with you;
leave my heart in freedom.
Away from me (etc.)

10 Deuxième Vénitienne (from *Le Carneval de Venise* by A. Campra)

11 Aria (Celine)

The welcome reward of constancy
in vain comes to console me.
I no longer want to play with fire;
love for me isn't a game,
I want to laugh and not to burn.
The welcome reward (etc.)

*Die Beständigkeit schmeichelt mir vergebens
mit einem angenehmen Lohne.
Ich will nicht mehr mit Flammen scherzen,
die Liebe ist kein Spiel vor mich.
Ich wünsche, zu lachen und nicht zu brennen.
Die Beständigkeit (etc.)*

12 Reprise La Vénitienne

Amor, amor, te'l giuro a fé
tuo crudo stral non fa più per me.

*Entrée von 16 unterschiedenen Masquen, da immit-
telst sich immer mehr und mehr mit einflechten.*

13 Entrée von Masquen

14 Chor von allen Masquen

[Danziamo, scherziamo, felici e contenti,
e giorni ridenti
godiamo sù, sù.
Son sbanditi lamenti e tormenti
ai martiri,
ai pianti, ai sospiri
d'entrar in quei dolci ritiri
concesso mai fù.
Danziamo (etc.)]

*Lasset uns vergnüget tanzen und scherzen
und der fröhlichen Tage gebrauchen.
Klagen und Plagen sein verbannet,
der Marter, dem Klagen und Weinen
soll nie allhier zu kommen erlaubet sein.
Lasset uns (etc.)]*

*Die 16 Masquen wiederholen ihren Tanz und
gehen ab.*

12 Reprise La Vénitienne

Amor, love, I swear to you that
your cruel arrow no longer shall do me harm.

*Entrée with sixteen different masks that increasing-
ly mix together.*

13 Entrée of the Masques

14 Chorus of All the Masques

[Let's dance, let's have fun, happy and content,
and let's enjoy these mirthful days,
up, up.
Laments and torments
are banished;
entrance to these sweet retreats is denied
to agonies,
to tears, to sighs.
Let's dance (etc.)]

*The sixteen masks repeat their dance
and exit.*

15 Rondeau

16 Bourrée

17 Aria (Myrtenio)

Du bist artig, meine Schöne,
daß du nicht verliebt wilt sein.
Andre seufzen sich zu Tode,
und du bleibst bei dieser Mode
noch viel härter als ein Stein.
Du bist artig (etc.)

18 Aria (Celine)

Frei von Lieben, frei von Leiden,
ich bin frei von allen beiden,
ich bin frei.
Es mag Amor nur regieren
mit Beständigkeit und Treu,
ich will damit triumphieren,
daß ich sei
frei von Lieben, frei von Leiden,
allzeit frei.

19 Aria (Myrtenio)

[Fliegt und eilt, ihr Augenblicke,
da ich soll mein Licht umfassen.
Hab ich erst dies süße Glücke,
will ich weiter nichts verlangen.
Fliegt und eilt (etc.)]

Zweite Handlung

Erster bis sechster Auftritt

*Der Schauplatz ist der Redouten-Saal zu Venedig
mit vielen Lichtern und Spieltischen.*

20 Cantata (Leonora)

Voglio morir!
Non posso viver più.
Tormento uccidi,

15 Rondeau

16 Bourrée

17 Aria (Myrtenio)

You're clever, my beauty,
that you don't want to be in love.
Others sigh unto death,
and in this fashion you remain
much harder than a rock.
You're clever (etc.)

18 Aria (Celine)

Free of love, free of grief,
I'm free from both of them,
I'm free.
Amor may rule
with constancy and faithfulness,
but I want to triumph
so that I'm
free of love, free of grief,
free at all times.

19 Aria (Myrtenio)

[Fly and hasten, you moments,
until I'm to embrace my light.
Once I have this sweet bliss,
I won't desire anything else.
(Fly and hasten etc.)]

Second Act

First to Sixth Scenes

*The setting is the Ballroom in Venice with its many
lights and gaming tables.*

20 Cantata (Leonora)

I want to die!
I can't live one more moment.
Torment, slay me,

dal sen dividi
quest'alma fù.
Voglio morir (etc.)

*Ich will sterben,
ich kann nicht mehr leben.
O Marter, töte mich.
Wohlan, scheide die Seele
von meinem Herzen!
Ich will sterben (etc.)*

[21] Aria (Leonora)

Non perdona così presto
cor di donna offeso un dì.
Più di tigre ella è severa
e placarla indarno spera
chi una volta l'inferì.
Non perdona (etc.)

*Ein Weibes Herz,
so einmal beleidiget,
vergibt nicht so leicht.
Sie ist grimmiger als ein Tiger,
und wer sie einmal erzürnet hat,
der hoffet vergebens, dieselbe
wieder zu begütigen.
Ein Weibes Herz (etc.)*

[22] Aria (Rudolfo)

Ohn Eifersucht zu lieben,
heißt recht: auf tausendschön
mit größter Wollust gehn.
Doch ich muß mich betrüben,
weil die verdammte Eifersucht
als der geschmückten Liebe Frucht
mich heißt, auf Dornen stehn.
Ohn Eifersucht etc.

separate this heart
from my chest!
I want to die (etc.)

[21] Aria (Leonora)

A lady's heart offended one day
doesn't forgive so soon.
She's crueller than a tiger,
and he who injures her just once
hopes in vain to appease her.
A lady's heart (etc.)

[22] Aria (Rudolfo)

Loving without jealousy
means this: strolling on daisies
with the greatest pleasure.
But I must feel sorrow
because damned jealousy
as love's disguised fruit
means for me: standing on thorns.
Loving without jealousy (etc.)

23 Aria (Rudolfo)

[Kommt zusammen, geplagte Sinnen,
zeigt, was euch jemals gekränkt hat, an.
Meine Verletzungen werden gewinnen,
denen kein Schmerz vergleichen sich kann.
Alle gehäufete Plagen zusammen
weichen den wütenden Eifersuchts-Flammen.]

24 Aria (Brillo)

Tuns doch wohl die lieben Alten.
Wer wills denn den jungen Leuten,
bei so stark verliebten Zeiten,
nur aus Scherz vor übel halten,
tuns doch wohl die lieben Alten.

*Das Glück mit noch einem großen Troup Masquen
von allerhand Nationen, welche teils spielen und
tanzen.*

25 Entrée des Glücks

26 Chor von allen Masquen

[Senza Bacco non v'è festa,
con lui gioco e riso appar;
lieto Dio, deh, tu in noi desta
tutto giova un bel cantar.]

*Ohne Wein ist kein Festin,
bei ihm spielt und lachet man.
Ei, du Weingott, machst,
daß wir lustig sind und singen.]*

*Worauf unterschiedliche Parteien sich an die
Spieltische setzen, da immittelst etliche Masquen
tanzen.*

23 Aria (Rudolfo)

[Join forces, plagued senses;
show what has ever insulted you.
My wounds that no pain can equal
will obtain the victory.
All the accumulated powers of torment
must surrender to jealousy's raging flames.]

24 Aria (Brillo)

Dear old folks do indeed do it,
so who will blame young people
in so greatly enamored times
for having their share of fun,
dear old folks do indeed do it.

*Luck with another troupe of masks from
all sorts of nations, which in part play
and dance.*

25 Entrée of Luck

26 Chorus of All the Masques

[Without Bacchus there's no feasting,
with him there's fun and laughter;
mirthful god, come, arouse in us
the spirit of fun and a pretty song.]

*Thereupon various parties sit down
at the gaming tables, around which some
masks are dancing.*

27 Aria (Myrtenio)

Zweier schönen Augen Blicke
sind mein Glücke,
das ganz unvergleichlich ist.
Wer bei solchen Liebes-Sonnen
Licht gewonnen,
dem wird alle Not versüßt.
Zweier schönen Augen Blicke (etc.)

28 Aria en Menuet (Celine)

Ach Liebe, bilde dir dieses nicht ein,
daß meine Seele gefangen kann sein.
Meine Gebärden sind alle verliebt,
und im Reden wird auch nichts anders verübt.
Aber mein Herze betrügt dich und lacht,
daß du dir so bald die Rechnung gemacht.
Drum Liebe, bilde dir ewig nicht ein,
daß meine Seele gefangen kann sein;
Mienen und Worte tuns nicht allein.

Siebter bis elfter Auftritt

*Der Schauplatz präsentieret unterschiedene
prächtige Gebäude, bei aufgehenden Monde, mit
Balcons.*

29 Aria (Rudolfo)

Blasser Mond, dein Silberschein
trifft mit meinem Lieben ein.
Denn bald bist du hell, bald trübe,
so wie Treu und Gegenliebe,
du nimmst öfters ab und zu,
so wie meiner Seelen Ruh.
Blasser Mond (etc.)

*Leander mit etlichen Musicis, welcher der Isabelle
eine Nacht-Music bringt.*

27 Aria (Myrtenio)

The glances of two pretty eyes
are my happiness,
which is entirely beyond compare.
He who has obtained light
from such suns of love
will find all his distress sweetened.
The glances of two pretty eyes (etc.)

28 Aria en Menuet (Celine)

Ah, love, don't imagine
that my soul can be captured.
My gestures are all in love,
and in my speech nothing else is practiced.
But my heart deceived you and laughs
that you so soon have made your calculations.
Therefore, love, don't ever imagine
that my soul can be captured;
expressions and words won't do it alone.

Seventh to Eleventh Scenes

*The setting presents various magnificent
edifices, to the rising moon, with balconies.*

29 Aria (Rudolfo)

Pale moon, your silvery light
corresponds to my love.
Now you're bright, now you're dark,
like fidelity and requited love;
you quite often wane and wax,
like my soul's repose.
Pale moon (etc.)

*Leandro with some musicians; he has a serenade
for Isabella.*

30 Aria (Leandro)

Eurer schönsten Augen Licht
deckt itzt die braune Nacht.
Wenn nun eurer Sonnen Blicke,
die mein Herz in Brand gebracht,
heute gleich zu Rüste gehn,
werdet ihr mir doch zum Glücke
mit Auroren auferstehn,
wenn sie durch die Schatten bricht.

31 Aria (Leandro)

*(Zu dieser Arie accompagnieren die Musici
mit Flöten.)*

Luci belle, dormite!
Deh, per pietà un momento cessate
con i dardi
di vostri sguardi
di rinovar al cor le mie ferite.
Luci belle, dormite!

*Schlaft, ihr angenehmen Augen.
Haltet itzt ein wenig ein,
mit den Pfeilen euer Blicke
die Wunden meines Herzens zu erneuen.
Schlaft, ihr angenehmen Augen.*

*Isabelle lässt sich auf ihren Balcon sehen. Lean-
der, Rudolfo verborgen.*

32 Aria (Isabella)

Mi dice la speranza, ch'il tormento
in contento
si cangerà.
Trà le spine nascosa
si trova la rosa
trà le pene amor trionferà.
Mi dice la speranza (etc.)

30 Aria (Leandro)

The light of your most beautiful eyes
now is covered by the brown night.
Your sunny glances
that have set my heart on fire
today may now go to rest,
but you'll rise up
for my happiness with Aurora,
when she breaks through the shadows.

31 Aria (Leandro)

*(The musicians accompany this aria
with flutes.)*

Beautiful eyes, sleep!
Come, please do for a moment
stop renewing the wounds in my heart
with the arrows
of your glances.
Beautiful eyes, sleep!

*Isabella appears on her balcony. Leandro, Rudolfo
in hiding.*

32 Aria (Isabella)

Hope tells me that torment
will change into contentment.
Hidden among the thorns,
the rose is found;
among my pains,
love shall triumph.
Hope tells me (etc.)

*Die Hoffnung sagt zu mir,
daß meine Schmerzen
sich in Vergnügen verkehren werden.
Zwischen den Dornen wächst die Rose,
und zwischen Müh und Verfolgung
triumphieret die Liebe.
Die Hoffnung sagt zu mir (etc.)*

33 Aria (Rudolfo)

*Non soffro rivali,
vò solo adorar.
Pria scempio
d'un empio
farò.
Non vò
compagni in amar.
Non soffro rivali (etc.)*

*Ich leide keinen Mitbuhler,
ich will allein anbeten.
Eher will ich einen Unwürdigen ermorden.
Ich will keinen Mitgesellen in der Liebe.
Ich leide keinen Mitbuhler (etc.)*

CD 2

Dritte Handlung

Erster bis zwölfter Auftritt

Der Schauplatz ist der Ort am Großen Canal mit dem Wirtshause ‚Leone bianco‘. [Später:] Ein Platz, da unterschiedliche Canale zusammenstoßen, in welchen man hin und wieder Gondeln sieht. – Unterdeß, daß die Castellani den Sieg auf der Brücken gegen die Nicoloti inwendig erhalten, tanzen die Gondolierer.

33 Aria (Rudolfo)

*I don't tolerate rivals,
I want to adore in solo.
First I'll make mincemeat
of a villain.
I don't want companions
in love.
I don't tolerate rivals (etc.)*

CD 2

Third Act

First to Twelfth Scenes

*The setting is the site on the Grand Canal with the inn "Leone bianco". [Later:] A place where various canals come together in which gondolas are seen now and again.
– Meanwhile, the Castellani obtain the victory over the Nicoloti on the bridge, so that the gondoliers dance.*

1 Entrée der Gondolierer

2 Chor der Castellaner

Weichet, ihr Sorgen und Schmerzen
und ihr Herzen,
bedienet euch itzt der schönen Zeit.
Laßt Grillen, Marter und Plagen
sowie die Feinde verjagen,
der Sieg ist unser, wir sind erfreut.
Weichet, ihr Sorgen (etc.)

3 Aria (Leonora)

Bistu tot, mein wertest Leben,
so nimm doch die Tränen an.
Weiter kann ich dir nichts geben,
ach verzeih, was ich getan,
denn die Lieb ist Schuld daran.
Bistu tot (etc.)

4 Aria (Rudolfo)

Sei standhaft und hoffe,
das Glücke wird endlich besänftiget sein.
Ja, dein überhäuftes Leiden
senkt vielleicht ins Meer der Freuden
sich nach wenig Tagen ein.
Sei standhaft (etc.)

5 Aria (Celine)

Ein schön und recht vergnügtes Leben,
das acht' ich mehr als Amors Lust.
Denn diese gibt dem treuen Herzen
nur Eifersucht und bittere Schmerzen,
sie schmeichelt der gequälten Brust.
Ein schön (etc.)

6 Aria (Isabella)

Weinet, ihr betrubten Augen,
eur Liebstes auf der Welt ist tot.

1 Entrée of the Gondoliers

2 Chorus of the Castellani

Away, you worries and pains,
and you hearts,
now enjoy this fine time.
Let worries, pains, and torments
be chased away like the enemy;
the victory is ours, we rejoice.
Away, you worries (etc.)

3 Aria (Leonora)

If you're dead, my dear life,
then accept these tears.
I can't give you anything more,
but pardon what I've done,
for love is to blame for it.
If you're dead (etc.)

4 Aria (Rudolfo)

Be steadfast and hope
that fortune will finally be appeased.
Yes, your burden of grief
perhaps will sink into the sea of joys
after a few days.
Be steadfast (etc.)

5 Aria (Celine)

A finely and properly pleasurable life,
that I regard more than Amor's delight.
For it gives the true heart
nothing but jealousy and bitter pains;
it flatters the tormented heart.
A finely (etc.)

6 Aria (Isabella)

Weep, you troubled eyes,
your dearest in all the world is dead.

Weint und geht in tiefen Leide,
denn die sonst gewesne Freude
wird nur zu der größten Not.

7 Aria (Isabella)

In prova del tu'affetto
arma la crudeltà.
Tutte le furie in petto
abbia, che mi vorrà.
In prova (etc.)

*Deine Liebe gegen mich zu beweisen,
so bewaffne dich mit Grimm und Wut.
Wer mich haben will,
dem müssen die Furien im Herzen sitzen.
Deine Liebe (etc.)*

8 Aria à 2. (Rudolfo, Isabella)

Küsse mich, mein liebstes Leben,
liebe mich, mein wertest Licht.
Unsre Treu bleibt feste stehen
und wird eher nicht vergehen,
bis der Tod das Herze bricht,
das ich dir, mein Schatz, gegeben.
Küsse mich (etc.)

9 Aria (Trintje)

Watt wart uns armen Deerens suer,
um Kost und Kleer to winnen,
gewiß se drillt uns up de Duer
mit Neihen, Tweeren, Spinnen,
dat Lohn ist höchstens dörtig Mark,
dat is forwahr en groten Quark,
dat best is noch darneven
dat Accedenzen geven.

Weep and go into profound grief,
for what once was joy
is reduced to the greatest distress.

7 Aria (Isabella)

As proof of your affection,
take up cruelty's arms.
He who wants me
must house all the Furies in his heart.
As proof (etc.)

8 Aria à 2 (Rudolfo, Isabella)

Kiss me, my dearest life;
love me, my dear light.
Our faithfulness stands fast
and will never fade away
until death stops the heart,
which I, my dear, have given to you.
Kiss me (etc.)

9 Aria (Trintje)

How it gives us poor girls grief,
scraping up enough for food and clothes,
the price hikes, they make us toil
with sewing, twining, spinning,
the pay is at most thirty marks,
that's really a rotten deal,
the best isn't part of the bargain,
an outfit with all the trimmings.

Wo glücklick was de olde Tiet,
do man drog wefde Kanten,
nu geit dat gode Geldken quit
um knüppelt Angaschanten,
ik fürcht, de Staat wart allto groot,
deels, wenn se freit, hebt kum dat Broot,
se seht mit Hartens-Kummer,
wo ehr Tüüch flücht na'm Lummer.

Do man noch freesen Röcke droog,
nicks wust van Wems to snören,
dat Lohn was achteihn Mark genoeg,
man quam do doch to Ehren,
nu avers is et allto dull,
veel Deerens sünt von Hoffart full,
to'm Rock drägt se Scharlaken,
un flickt Hemd up de Knaken.

10 Mummelied (Brillo)

(aus *Heinrich der Vogler* von G. C. Schürmann)

O du gode leve Stadt
vor veel dusend Städten,
da ik mi kann dick un satt
in Swins-Braden freten.
Bi dem besten Rhienschen Wien,
o dat haget ja recht fien,
mienen schlappen Magen.
Braden de fett Neeren-Talg,
Wien kann ut den Kopp un Balg
alle Sorgen jagen.

Wenn ik gnurre, kiefe, brumm,
weet mi nich to laten,
is de Kopp mi düss und dumm,
Eet ik Swiene-Braden.
Ok towiel'n een Stümpel Worst.
Külde, Hunger un den Dorst,

How happy were the days of old,
when dainty white mesh was the fashion,
now our hard-earned cash
is spent on newfangled lacey things,
I fear the city is getting all too big,
in part, in courtship, being short on bread,
she sees to her heart's distress
how her stuff ends up in the pawnshop.

When we still wore pleated skirts,
didn't yet know how to put on a corset,
pay of eighteen marks was enough,
we got our fair share of respect,
but now everything is all too wild,
many girls are full of haughty pride,
for a skirt they wear scarlet fabric,
and a tight fit is all that's under it.

10 Mummelied (Brillo)

(from *Heinrich der Vogler* by G. C. Schürmann)

Oh you good, dear city,
before many thousands of cities,
where I can feast myself fat and sated
on roast pork.
With the best Rhine wine,
it's very pleasing
to my sluggish stomach.
A roast with fatty kidney sauce,
wine can chase all a fellow's cares
out of his head and gut.

When I growl and grumble,
don't know how to collect myself,
when my head is dull and dumb,
I eat roast pork.
And a bit of sausage on the side,
cold, hunger, and thirst,

Ok de Venus-Grillen,
de Kolik un Tähne-Pien,
kann Swiens-Braden un Rhienische Wien
ogenblicklich stillen.

[11] Aria und Tanz (Trintje)

Wo will ik em strakeln, wo will ik em plegen,
ik will em den Mantel (un Büdel) utfegen,
heff ik erst sien Geldken, so mag he man starven,
so kan ik bi'm Olden, een Jungen erwarven.

Seht wo sik mien Ole kann strüven un bögen,
doch haap ik nich, dat ik bi em will verdrögen,
dat Mark is verschwunnen, ik krieg man de Knaken,
doch meen ik, ik will dar noch Dalers utstaken.
*(Nach dieser Aria halten sie einen Tanz nach ihren
Landes Gebrauch.)*

[12] Aria (Leandro)

Herz und Fuß eilt mit Verlangen,
mein so hochgeliebtes Licht
voll Vergnügen zu umfängen.
Nun die Blüte seiner Wangen,
nun sein holdes Angesicht,
so mir jetzt nur aufgegangen,
tausend süße Lust verspricht.
Herz und Fuß eilt (etc.)

[13] Aria (Leonora)

Schönster Augen Wunderschein,
Strahlen, die mein Leid entfernen,
keine Sonne, keine Sternen
mögen euch zu gleichen sein,
schönster Augen Wunderschein.

[14] Aria (Leandro)

Per me non hò che darti
riprenditi il tuo cor:

then there's an order of clams;
colic and tooth pain
can be momentarily soothed
by roast pork and Rhine wine.]

[11] Aria and Dance (Trintje)

How I'll caress him and care for him,
I'll clean out his coat and his wallet;
once I get his loot, he can kick the bucket,
then with the senior I'll acquire a junior.

Look how my Ole bristles and goes limber,
but I'm not hoping to wither away with him;
the marrow is gone, I'm left with the bare bones,
but I think it'll still bring me some dollars.
*(After this aria they engage in dance in keeping
with regional custom.)*

[12] Aria (Leandro)

Heart and foot, hurry with desire
to embrace with full pleasure
my so dearly loved light.
When her cheeks in blossom
and her noble countenance
show themselves to me,
they promise a thousand sweet joys.
Heart and foot (etc.)

[13] Aria (Leonora)

Wondrous light of the most beautiful eyes,
beams that remove my grief,
no sun, no stars,
are just like you,
wondrous light of the most beautiful eyes.

[14] Aria (Leandro)

For me, I have nothing to give you,
take back your heart:

Se'l lasci appo di me
penerà
soffrirà
senza mercè,
toglilo, toglilo al mio rigor.

*Ich habe dir nichts zu geben,
nimm dein Herz wieder an:
Wenn du dasselbe bei mir lässest,
so wird es ohne Vergeltung leiden müssen,
nimm es nur weg von meiner Grausamkeit.*

Dreizehnter bis sechzehnter Auftritt

Der Schauplatz präsentiert einen prächtigen Saal in des Cornaro Palast, allwo ein Ball soll gegeben werden. –

Es erscheinen etliche Masquen von Zigeunern tanzend, welchen immer mehr und mehr nachfolgen.

15 Bourrée der Zigeuner

16 Passepied und Chor der comiquen Masquen

[Wir lachen, wir scherzen,
mit freudigen Herzen,
ob deinem Glück,
weich immer zurück.
Entweichet, ihr Schmerzen,
wir lachen und scherzen,
es freut uns von Herzen,
dies süße Geschick.]

17 Aria (Leonora)

Per me non hò che darti
riprenditi il tuo cor:
Se'l lasci appo di me
penerà

If you leave it with me,
it will feel pain,
it will suffer
without pity,
take it, take it, by my cruelty.

Thirteenth to Sixteenth Scenes

The setting presents a magnificent hall in the Cornaro Palace, where a ball is to be held.

Some masks of gypsies appear while dancing and are followed more and more by others.

15 Bourrée of the Gypsies

16 Passepied and Chorus of the Comic Masks

[We laugh, we have fun,
with joyful hearts,
no matter how things stand
with your luck.
Away, you pains,
we laugh and have fun;
it delights us from the heart,
this sweet fate.]

17 Aria (Leonora)

For me, I have nothing to give you;
take back your heart:
If you leave it with me,
it will feel pain,

soffrirà
senza mercè,
toglilo, toglilo al mio rigor.

*Ich habe dir nichts zu geben,
nimm dein Herz wieder an:
Wenn du dasselbe bei mir lässest,
so wird es ohne Vergeltung leiden müssen,
nimm es nur weg von meiner Grausamkeit.*

18 Aria à 2 (Leandro, Leonora)

Leandro:

Solo, solo,

Leonora:

Solo voi, luci mie belle
mi potete il cor bear.
Deh, tornate le procelle
del mio duolo à tranquillar.
Solo voi (etc.)

*Ihr allein, ihr schönsten Augen,
könnt mein Herz glücklich machen.
Lasset doch die stürmenden Wellen
meines Herzens
einmal aufhören und ruhig werden.
Ihr allein (etc.)*

19 Aria à 2 (Leonora, Leandro)

Also blühet unsre Freude
nach dem Leide
wieder schön.

Denn es bleiben in den Herzen
unsre reinen Liebes-Kerzen
ewig stehn.

Zum Siegel steht dies Wort ganz ungeschminkt dabei:
tot lieber tausendmal als einmal ungetreu.

it will suffer
without pity,
take it, take it, by my cruelty.

18 Aria à 2 (Leandro, Leonora)

Leandro:

Alone, alone,

Leonora:

You alone, my beautiful eyes,
can make my heart happy.
Come, render tranquil
the storms of my grief.
You alone (etc.)

19 Aria à 2 (Leonora, Leandro)

So our joy,
after grief,
again blossoms prettily.

For in our hearts
our pure love candles
remain standing forever.

As a seal these words stand plainly here:
Death rather a thousand times than untrue once.

20 Aria à 2 (Rudolfo, Isabella)

Isabella:

Liebstu mich, mein schönster Engel?

Rudolfo:

Mund und Herz sagt: ja, mein Licht.

So kann unser süßes Lieben

nichts betrüben,

bis der Tod uns widerspricht.

Liebstu mich (etc.)

21 Chor à tutti

So kann uns diese schöne Zeit
auch die schönste Freude geben.

Das Vergnügen

muß sich fügen,

und wir können trotz dem Neid

in erwünschter Wollust leben.

So kann uns (etc.)

ENDE

20 Aria à 2 (Rudolfo, Isabella)

Isabella:

Do you love me, my most beautiful angel?

Rudolfo:

My lips and heart say: Yes, my light.

So nothing can disturb

our sweet love

until death orders us to stop.

Do you love me (etc.)

21 Chorus à tutti

So this fine time
can also bring us the finest joy.

Pleasure

must comply with our wishes,

and we can despite envy

live in our desired pleasure.

So this fine time (etc.)

END



cpo 555 581-2

Recorded: Hamburg, St. Johannis Harvestehude, 4-7 July 2022

Recording Supervisor, Mastering & Digital Editing: Piotr Furmanczyk

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Booklet Editor: Dr. Jürgen Neubacher

Cover: "Carnival night on the Piazza di San Marco", 1850, by Ippolito Caffi (1809-1866), Oil on canvas, Venice, Galleria Int. d'Arte Moderna. © Photo: akg-images, 2025

Photography: Christian Palm (p. 24 left), Hanna Elisabeth Tilt (p. 24 right, p. 41), Anna Heinzemann (p. 25 left), Gaetan Tschumi (p. 25 right), Tobias Henze (p. 44 left), Namoo Kim (p. 44 right), Gerhard von Richthofen (p. 45 left), Mssophie (p. 45 right), Leonie Croll (p. 49), Helene & Julian Conrad (p. 71), Ralf Grobe (p. 72)

English Translation: Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@**cpo**.de

© 2025 – Made in Germany



Recording session in St. Johannis Harvestehude, Hamburg

cpo 555 581-2