



# CANTATA

yet can I hear ...

**BEJUN MEHTA**

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN



# CANTATA

yet can I hear...

**Bejun Mehta**, Countertenor

**Akademie für Alte Musik Berlin**

**Bernhard Forck**, Concertmaster

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)**

**Mi palpita il cor HWV 132c**

- |  |      |
|--|------|
| 1 Recitative: Mi palpita il cor/Allegro: Agitata è l'alma mia/ | 2.06 |
| Recitative: Tormento e gelosia                                 |      |
| 2 Aria (Lamento): Ho tanti affanni in petto                    | 6.14 |
| 3 Recitative: Clori, di te mi lagno                            | 0.49 |
| 4 Aria (Allegro): Se un dì m'adora                             | 3.18 |

*Christoph Huntgeburth, flute*

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

**Ich habe genug BWV 82**

- |  |      |
|--|------|
| 5 Aria: Ich habe genug                               | 6.51 |
| 6 Recitative: Ich habe genug                         | 1.06 |
| 7 Aria: Schlummert ein                               | 9.05 |
| 8 Recitative: Mein Gott, wenn kommt das schöne: Nun! | 0.40 |
| 9 Aria (Vivace): Ich freue mich auf meinen Tod       | 3.35 |

*Xenia Löffler, oboe*

**Melchior Hoffmann (~1679-1715)**

**Trauermusik**

- |  |      |
|--|------|
| 10 Aria: Schlage doch, gewünschte Stunde | 6.46 |
|--|------|

*Xenia Löffler, chimes*

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)**

**Siete rose rugiadose HWV 162**

- |                                       |      |
|---------------------------------------|------|
| 11 Aria (Largo): Siete rose rugiadose | 5.09 |
|---------------------------------------|------|

**Antonio Vivaldi (1678-1741)**

**Pianti, sospiri e dimandar mercede RV 676**

12 Recitative: Pianti, sospiri e dimandar mercede	0.59
13 Aria (Larghetto): Lusinga è del nocchier	4.15
14 Recitative: O ingannato nocchiero	1.08
15 Aria (Allegro molto): Cor ingrato dispietato	3.35

**Johann Christoph Bach (1642-1703)**

16 Lamento: Ach, daß ich Wassers g'nug hätte	7.13
--	------

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)**

**I will magnify thee HWV 250b**

17 Air (Andante): I will magnify thee	4.10
---------------------------------------	------

Xenia Löffler, oboe

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)**

**The Choice of Hercules HWV 69**

18 Recitative: Oh cease, enchanting Siren!	0.18
19 Air (Largo e mezzo piano): Yet can I hear that dulcet lay	4.23

Total playing time: 71.51

**Akademie für Alte Musik Berlin**

**Bernhard Forck**, Violin 1 & Concertmaster (Tracks 5, 7, 9, 10, 16, 17, 19)

**Edburg Forck**, Violin 1 (Tracks 5, 7, 9, 10, 17, 19)

**Uta Peters**, Violin 1 (Tracks 5, 7, 9, 10, 17, 19)

**Gudrun Engelhardt**, Violin 1 (Tracks 5, 7, 9, 10, 17, 19)

**Dörte Wetzel**, Violin 2 (Tracks 5, 7, 9, 10, 16, 17, 19)

**Verena Sommer**, Violin 2 (Tracks 5, 7, 9, 10, 17, 19)

**Irina Granovskaya**, Violin 2 (Tracks 5, 7, 9, 10, 17, 19)

**Sabine Fehlandt**, Viola (Tracks 5, 7, 9, 10, 16, 17, 19)

**Stephan Sieben**, Viola (Tracks 5, 7, 9, 10, 16, 17, 19)

**Kathrin Sutor**, Solo Violoncello & Continuo (Tracks 1-19)

**Sibylle Huntgeburth**, Violoncello (Tracks 5, 7, 9, 10, 17, 19)

**Andrew Ackerman**, Double bass (Tracks 1, 2, 5-7, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19)

**Clemens Flick**, Harpsichord/Organ (Tracks 1-19)

**Daniele Caminiti**, Lute (Tracks 1-6, 9-19)

**Xenia Löffler**, Oboe (Tracks 5, 9, 17) & Chimes (Track 10)

**Christoph Huntgeburth**, Flute (Tracks 2, 4)



© Marco Borggreve

## Humanist Spirituality

In 2015, I stumbled upon the aria 'Yet Can I Hear That Dulcet Lay' and fell madly in love. It is simple, direct, ravishing. I knew immediately that I wanted to sing the aria myself, and it eventually became the first building block of the program you now hold in your hands.

'Yet Can I Hear...' is from a lesser known work of Handel called *The Choice of Hercules*. Strictly speaking, it is an oratorio—it contains several soloists, choir, and orchestra. You might think this would therefore lead me to curate a program of oratorio arias. However, *The Choice of Hercules* is less than an hour long, has a secular Enlightenment theme, and—critically—concerns itself with the inner life of only its title character. For these reasons, I find *The Choice of Hercules* really more an expanded cantata than an oratorio (Handel himself called it 'A Musical Interlude'), and so the aria led me instead to explore the cantata repertoire.

And what a repertoire! It is safe to say that there may be none more varied. In today's popular imagination, the word 'cantata' has come to mean something rather specific (a vocal work with instrumental accompaniment and a religious theme, in which arias, recitatives, and choruses are interspersed), but its original use at the onset of the 17th century was considerably more broad: 'cantata' (from the Italian *cantare*, 'to sing') was used simply to distinguish a work as containing singing, as opposed to a 'sonata', which indicated a purely instrumental work.

The cantata, therefore, can rightly encompass many things, including works without a chorus at all, the so-called *solo cantata*, our focus here. This program celebrates the solo cantata's astonishing flexibility: we have secular and sacred subjects; instrumental groups ranging from simple continuo to full orchestra; oboe, flute, and chimes as obbligato instruments; and works stemming from the Italian, German, and English traditions.

This is also by far the most personal recording I have ever made. Unlike Lieder, which as miniatures often work their magic in impressionistic ways, or opera, which unleashes human passions to their largest and most raw expression, solo cantatas lie in the middle and take the singer on a highly specific conversation with himself as he grapples with the subject at hand. There is a direct line between the sweet and secular soliloquy of 'Mi palpita il cor' and the overtly religious soliloquy of the mighty 'Ich habe genug': in both cases you experience *in real time* a human being grappling alone with a subject of the soul. 'Yet Can I Hear That Dulcet Lay' is ultimately a soliloquy within a single aria, as Hercules struggles to make his choice. To me, this conversation with the self, this *humanist spirituality*, is the unifying and defining characteristic of this profound and intimate repertoire.

I wish you joy.



## **The eighteenth-century cantata: versatility and emotion**

From its first appearance, in late sixteenth-century Italy, the 'cantata' was linked to dramatic genres: the emergent form of opera, and the venerable pastoral. Although the cantata was not to have the longevity of opera, largely dying out in the mid-eighteenth century, the two genres developed in parallel. Both were primarily about moving the emotions (often, in order to achieve catharsis), and as such their creators chose stories or events that centred on moments of high drama. While opera focussed on complex mythological or (increasingly) historical narratives, the cantata as it developed in the late seventeenth century examined briefer scenes of pastoral love, on a scale more suited to its courtly performance. As such, it

flourished in the late-seventeenth to mid-eighteenth centuries, being by far the most common form of vocal chamber music of the period. No doubt its considerable formal variety and flexibility assisted its cause, but during its heyday it most commonly consisted of alternating recitative and aria sections (generally, two of each), with texts that were usually pastoral or amatory, expressing individual emotion (although not necessarily in the first person).

Given the genre's popularity at the beginning of the eighteenth century, it is not surprising that the young Handel, keen to impress on his arrival in Italy, approached it with enthusiasm: he wrote most of his more-than-100 cantatas between 1706 and 1709 in Rome, where the presence of many small courts ensured the genre's popularity. Perhaps he hoped for a similar atmosphere in

England, for the two cantatas given here were both composed shortly after he moved there, in c.1711-12, when he lived with and worked for a succession of patrons. Their style was fashionable, falling into two common generic subsets of the period: *Siete rose rugiadose* is accompanied by continuo only, while *Mi palpita il cor* is an 'instrumental' cantata, including obbligato flute. In the first aria of the aria-recitative-aria *Siete rose rugiadose*, the voice initially duets delicately with the continuo, dwelling on the lips of the beloved in short, easy phrases that speak of the singer's admiration whether the lips laugh, speak or are silent, before illustrating melismatically the fire they inspire.

In London, Handel recognised his audience's greater interest in the music than in the (Italian) text, and so his cantatas' compositional weight shifted towards the arias. *Mi palpita*

*il cor*'s structure perhaps indicates its relatively early composition, for it opens with a fluid recitative-arioso before continuing to two conventional recitative-aria pairs. The arias are nicely balanced: a gentle siciliana to express the lover's pains, followed by a lively imitative expression of hope. The cantata's unusual opening was ideally suited to demonstrate the pining lover's emotional fluctuations – first the panting 'palpitations' of his heart and then the soul's agitation. Perhaps this arresting dramatic opening indicates that it was written for the castrato Niccolò Grimaldi (much admired for his acting) to sing at a benefit performance of the opera *Rinaldo* in 1711.

The cantata was not a genre that appealed as much to the English as it did to the Italians – perhaps because of the language barrier, or the lack of a (culturally competitive) courtly

environment. Handel therefore wrote relatively few cantatas for England, but he put the music to good use. As with much of his earlier Italian repertoire, which would otherwise not be heard in England, Handel drew on his cantatas throughout his career: the first aria from *Siete rose* was re-used in 1724 for Andronico in the opera *Tamerlano*, singing of his love for Asteria. Handel returned several times to *Mi palpita il cor*: re-setting the first aria, 'Ho tanti affanni', around the time of original composition; changing the voice (soprano) and instrument (oboe) in 1718; linking the opening recitative-arioso to another revised cantata, *Dimmi, o mio cor*, in 1722; preparing a soprano and continuo version for a pasticcio oratorio in 1738; and re-writing the opening recitative-arioso for alto and continuo, apparently to serve as the basis for 'Then long eternity shall greet' in *Samson* in 1741.

Similar patterns of re-use or re-crafting can be seen in the other two Handel movements included here: in the early 1720s, Handel prepared 'I will magnify thee' as part of an anthem (by the same name) for the Chapel Royal, drawing on both his earlier Chandos anthems and, for the instrumental opening, the *Sonata à cinque* HWV288 from his time in Italy, with oboe rather than violin solo, and with text added to create the vocal part. He later re-used some of this music for the ending of the oratorio *Belshazzar*. The easy movement between genres seen here characterised Handel's "oratorio" practice generally. His oratorios allowed him to join Italian, German and English traditions: he delighted in mixing opera's emotional energy with the majesty of choral music. *The Choice of Hercules* (1750), on the famous subject of the young Hercules' dilemma between pleasure and virtue, demonstrated just

such a mix. Its description as a 'Musical Interlude' suggests more of the serenata (a genre related to the cantata) than the oratorio; it was prepared by Handel from music for an earlier theatre piece, *Alceste*, in just a week. Handel's use of native English theatre singers, rather than imported Italian stars, also allowed him more formal experimentation: 'Yet can I hear that dulcet lay' is thus a binary air, but still demonstrates Handel's lyrical mastery, enacting pleasure's seductions through the influence of the instrumental on the vocal line.

The personal emotional turmoil that the cantata so often captured meant that, although it was predominantly a secular genre, it also found a home in sacred contexts. In eighteenth-century German lands, in particular, the cantata flourished in churches as much as in courts, thanks to Lutheranism's

encouragement of music as a means to devotion. The Song of Simeon inspired J. S. Bach's meditation on the yearning for death as a release from life's trials, in his famous 1727 cantata *Ich habe genug*, written for the Feast of the Purification. Coming some fifteen years after Handel's cantatas on this recording, Bach's cantata demonstrates not just the genre's potential for personal spiritual expression but also a formal extension of the Italian original. Structurally, three arias enfold two recitatives, but closer examination shows that Bach adapted his formal models: the first aria (in A-B-B' form) connects different iterations of the key text, 'Ich habe genug', by transforming the primary motive. The recitatives move fluidly in and out of arioso – a gesture that looks both backwards and forwards, in terms of Italian style. While the second and third arias are both ostensibly conventional da capo

forms, the famous 'slumber' aria (the second) deploys a well-known operatic tradition of the sleep scene (or *sommeil*) and interpolates a reprise of some of the 'A' text material into the B section, turning the aria into something like a rondo form (A-B-A'-C-A). Bach, like Handel, was happy to return to pieces and re-work them, particularly if they were successful, as was the case with *Ich habe genug*. The original cantata was for bass, but was revived and somewhat modified in 1730-31 for soprano (E minor), in 1735 for mezzo (in C minor), and in 1746-7 again for bass (in C minor).

As the cantata had gained popularity early in German lands, Bach had many models in which to find inspiration, including those provided by his own extended family. One such was the *lamento* by Johann Christoph Bach (1642-1703), *Ach, daß ich Wassers g'nug*

*hätte in meinem Haupte* (previously attributed to his father, Heinrich Bach). Like the sommeil, the lament was a well-established sub-genre, having been a popular category of the Italian cantata since at least the 1630s, because of the extreme emotions it portrayed and the formal fluidity implied by such turmoil. Christoph Bach's setting demonstrates these principles well, moving freely between declamatory and arioso passages within an overall da capo form, according to the demands of the text.

The principle of formal fluidity is taken to a light-hearted extreme in *Schlage doch, gewünschte Stunde*, despite its religious text. A single da capo aria, this well-known piece is now (doubtfully) attributed to Leipzig composer and successor to Telemann, Melchior Hoffmann, (1679-1715), though previously attributed to J. S. Bach. Hoffmann's background as director of

Leipzig's civic opera (sadly, his operatic music is now almost all lost) may have encouraged his approach: the da capo structure is straightforward, and the jaunty setting suits the upbeat text, but Hoffmann adds bells to cleverly illustrate the demand for the 'awaited hour' to 'strike'; he also fails to provide a final cadence, instead ending transformative on the dominant – so ensuring that the desire for the 'awaited hour' is one that the listener shares.

While Germans were taking the cantata to their hearts, not all native Italians embraced the genre with the same enthusiasm. Antonio Vivaldi's cantatas were considered 'common and quiet' (that is, conventional) by historian Charles Burney, next to his much more famous concerti and operas. They generally followed the traditional Italian format of alternating recitative and aria, and for the most

part were not particularly spectacular vocally (at a time when vocal virtuosity was at a premium), although the final aria of *Pianti, sospiri e dimandar mercede*, 'Cor ingrato dispietato', is an exception in this regard. They are often also musically imaginative, as the illustrative accompaniment of the arias in this cantata often shows. The relatively limited number of Vivaldi's cantatas – around 40 (including some doubtful attributions), compared with nearly 300 of Benedetto Marcello and over 600 of Alessandro Scarlatti – suggests that they did not find much interest at the time. But perhaps this was less a reflection on Vivaldi than on the cantata itself, soon destined to fade from view.

## Bejun Mehta

Bejun Mehta is one of the most acclaimed countertenors in the world. He is a regular guest at the world's great opera houses, including the Royal Opera House Covent Garden, the Opéra National de Paris, La Scala Milano, the Berlin State Opera, the Bavarian State Opera Munich, Theater an der Wien, the Théâtre Royal de La Monnaie, Dutch National Opera, Gran Teatre del Liceu Barcelona, Teatro Real Madrid, the Zurich Opera, the Metropolitan Opera, Chicago Lyric Opera, the Los Angeles Opera, as well as the Salzburg, Glyndebourne, and Aix-en-Provence Festivals and the Wiener Festwochen.

Concerts with major orchestras and solo recitals have brought Bejun Mehta to the leading concert venues, where he performs repertoire from all epochs. He is a frequent guest at the

Amsterdam Concertgebouw, London's Wigmore Hall, the Konzerthaus Wien and the Wiener Musikverein, Carnegie and Zankel Hall, New York, Brussels' Palais des Beaux-Arts, the Palau des Arts Valencia, Madrid's Teatro de la Zarzuela, the Cité de la Musique Paris, the Prinzregententheater Munich, the Berliner Konzerthaus, the Rudolfinum in Prague, and the festivals of Edinburgh, San Sebastian, Verbier, Schleswig-Holstein, and the BBC Proms in London.

Bejun Mehta is represented on a vast array of recordings. He has been twice nominated for the Grammy Award (both as singer and recording producer) and has won the award once. His recordings have also received the Echo Klassik (Opera Recording of the Year), Le Diamant d'Opéra Magazine, the Choc de Classica, the Preis der Deutschen Schallplattenkritik, BBC Magazine Premiere Recording of the Year,

Gramophone Award-Contemporary, the Diapason D'Or, the Edison Klassiek, and BBC Music Magazine's Opera Award. Bejun Mehta has been profiled in numerous TV features for Arte, ARD, ORF 2, TW-1 and CBS-TV. He has been nominated for a Laurence Olivier Award and is the recipient of the 2015 Traetta Prize. He holds an honor's degree in German literature from Yale.

## Akademie für Alte Musik Berlin

The Akademie für Alte Musik Berlin (*Akamus*) was founded in 1982 in Berlin. Since its beginnings, it has become one of the world's leading chamber orchestras on period instruments and can look back on an unprecedented history of success. From New York to Tokyo, London or Buenos Aires, Akamus is a welcome guest, appearing regularly at the most important venues

throughout Europe and internationally, touring as far afield as the USA and Asia.

Akamus has established itself as one of the pillars of Berlin's cultural scene, having had its own concert series at the Konzerthaus Berlin for more than 30 years and having collaborated with the Staatsoper Berlin on their Baroque repertoire since 1994. In addition, the ensemble has its own concert series at Munich's Prinzregententheater since 2012.

As well as working with guest conductors, the orchestra is often directed from the leader's chair by one of its three concert masters Bernhard Forck, Georg Kallweit or Stephan Mai. The close partnership with René Jacobs and the most fruitful cooperation with the RIAS-Kammerchor has produced many award-winning recordings.

Regular guests include internationally renowned soloists such as Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra, Michael Volle and Bejun Mehta.

The international success of the Akademie für Alte Musik Berlin is highlighted by well over a million recordings sold to the public. The ensemble's CDs have earned many international prizes, including the *Grammy Award*, the *Diapason d'Or* and the *Gramophone Award*.

The orchestra has been honoured with the Telemann-Preis Magdeburg and in 2014 with the *Bach Medaille Leipzig* and the *ECHO Klassik*.

[www.akamus.de](http://www.akamus.de)



© Uwe Arens

# Humanistische Spiritualität

Im Jahr 2015 stolperte ich über die Arie „Yet Can I Hear That Dulcet Lay“ und verliebte mich unsterblich in dieses schlichte, direkte und hinreißende Stück. Sofort war mir klar: Diese Arie wollte ich singen. Schließlich wurde sie sogar zum ersten Baustein des hier vorliegenden Programms.

„Yet Can I Hear ...“ stammt aus einem der eher weniger bekannten Werke von Händel mit dem Titel *The Choice of Hercules*. Streng genommen handelt es sich um ein Oratorium – für mehrere Solisten, Chor und Orchester. Man könnte meinen, ich würde mich nun davon leiten lassen, ein Programm aus lauter Oratoriennarien zusammenzustellen. Allerdings dauert *The Choice of Hercules* gerade einmal eine knappe Stunde, behandelt ein weltliches Thema aus der Zeit der Aufklärung und befasst sich ausschließlich mit dem Seelenleben des Titelhelden. Aus diesen Gründen halte ich *The Choice of Hercules* eher für eine ausgedehnte Kantate als für ein Oratorium (Händel selbst bezeichnete es als ‚A Musical Interlude‘), weshalb ich mich dieser Arie wegen in der Folge daranmachte, das Kantatenrepertoire genauer zu erkunden.

Welch ein Repertoire! Vielfältiger geht es kaum. In der heute verbreiteten Vorstellung meint der Terminus „Kantate“ etwas eher Bestimmtes, recht genau Definiertes – nämlich ein Vokalwerk mit Instrumentalbegleitung auf Basis einer religiösen Thematik, mit eingestreuten Arien, Rezitativen und Chören. Doch zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde der Begriff stärker in einem allgemeineren, umfassenderen Sinn verwendet: „Cantata“ (von ital. *cantare*, singen) beschrieb ein Werk mit Gesang und diente der terminologischen Unterscheidung zur rein instrumental angelegten „Sonata“.

Aus diesem Grund kann der Begriff Kantate völlig zu Recht viele Stücke umfassen, darunter Werke ohne jeden Chor – die sogenannte Solo-Kantate, um die sich hier alles dreht. Das vorliegende Programm feiert die erstaunliche Anpassungsfähigkeit der Solo-Kantate: es gibt weltliche und geistliche Themen, die Instrumentalbesetzung reicht vom einfachen Continuo bis zum Orchester; Oboe, Flöte und Glöckchen sind die *obligato* Instrumente. Außerdem stammen die Stücke aus italienischer, deutscher und englischer Tradition.

Dies ist bisher meine bei weitem persönlichste Aufnahme. Im Verhältnis zu Kunstsiedlern, die als kleine Kunstwerke ihren Zauber oftmals auf impressionistischen Wegen vermitteln, oder zur Oper, die den menschlichen Leidenschaften größten und einen extrem rauen Ausdruck verleiht, liegen die Solo-Kantaten genau in der Mitte. Sie führen den Sänger in ein zielgerichtetes Gespräch mit sich selbst, wenn er mit seinen inneren Stimmen sich ringt. Zwischen dem süßen und weltlichen Monolog in „Mi palpita il cor“ und dem unverhohlen religiösen Selbstgespräch des gewaltigen „Ich habe genug“ besteht eine direkte Verbindung: In beiden Fällen erlebt man quasi in Echtzeit, wie sich ein Mensch ganz allein mit seiner Seele auseinandersetzt. „Yet Can I Hear That Dulcet Lay“ schlussendlich ist ein Monolog innerhalb einer einzelnen Arie, wenn Hercules sich mit seiner Entscheidung quält. Für mich liegt in dieser Unterhaltung mit dem eigenen Ich, in dieser *humanistischen Spiritualität*, die einende und auch bestimmende Eigenschaft dieses tiefgründigen und intimen Repertoires.

Ich wünsche Ihnen viel Freude mit dieser Aufnahme.



## **Die Kantate im 18. Jahrhundert: Vielseitigkeit und Emotion**

Seit ihren Anfängen im Italien des späten 16. Jahrhunderts stand die Kantate in direktem Zusammenhang mit den dramatischen Gattungen - der aufstrebenden Oper und der altehrwürdigen Pastore. Auch wenn die Kantate nicht die Langlebigkeit der Oper haben sollte und um die Mitte des 18. Jahrhunderts weitestgehend wieder von der Bildfläche verschwand, so entwickelten sich die beiden Gattungen doch parallel zueinander. Beide drehten sich in erster Linie um das Erregen von Emotionen (oftmals, um dann eine Katharsis zu erreichen). Ihre Schöpfer wählten demnach Handlungen oder Ereignisse aus, die sich auf Momente des Hohen Dramas konzentrieren. Während sich die Oper auf komplexe mythologische oder

(zunehmend) historische Erzählungen fokussierte, beleuchtete die Kantate, wie sie sich im späten 17. Jahrhundert entwickelte, eher kürzere Szenen einer pastoralen Liebe, die besser zur Aufführung am Hofe passten. Ihre Blütezeit erlebte die Kantate zwischen dem Ende des 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts. Sie war mit Abstand die am häufigsten verwendete Form vokaler Kammermusik dieser Zeit, gestützt von variantenreicher und flexibler Formgestaltung. Aber während ihrer Glanzzeit bestand die Kantate gewöhnlich aus einem Wechsel von Rezitativ und Arie (im allgemeinen jeweils zwei). Die Texte waren normalerweise pastoralen oder amourösen Charakters, und drückten individuelle Gefühle aus (wenn auch nicht notwendigerweise in der Ich-Form).

Angesichts der Beliebtheit der Gattung zu Beginn des 18. Jahrhunderts

überrascht es nicht, dass sich der junge Händel, dem viel daran lag, gleich bei seiner Ankunft in Italien Aufmerksamkeit zu erhaschen, der Kantate mit Enthusiasmus näherte: Die meisten seiner über 100 Kantaten schrieb er zwischen 1706 und 1709 in Rom, wo die Existenz zahlreicher kleiner Höfe die Popularität der Gattung garantierte. Vielleicht hoffte er auf eine vergleichbare Atmosphäre in England, denn seine zwei hier eingespielten Kantaten wurden beide um 1711-12, kurz nach seiner Übersiedlung auf die Insel komponiert. Der Stil dieser Werke war elegant, sie fügen sich in zwei allgemeintypische Unter-Gattungen der Zeit: „Siete rose rugiadose“ wird lediglich vom Continuo begleitet, während „Mi palpita il cor“ eine „instrumentale“ Kantate mit obligater Flöte ist. In der ersten Arie aus der Abfolge Arie – Rezitativ – Arie „Siete rose“ erklingt ein feinfühliges Duett

zwischen Continuo und Stimme. Kurze, einfache Phrasen - quasi auf den Lippen der Geliebten verweilend - berichten von der Bewunderung des Sängers, deuten sein Lächeln, Sprechen oder Schweigen an. Nach diesem ‚Liebesduett‘ veranschaulicht der Solist das Liebesfeuer mit Melismen.

In London erkannte Händel, dass sich sein Publikum eher für die Musik als für den (italienischen) Text interessierte und so verschob er die kompositorische Gewichtung in seinen Kantaten in Richtung der Arien. Die Struktur von „Mi palpita il cor“ könnte auf eine relativ frühe Komposition verweisen, denn die Kantate wird von einem fließenden Rezitativ-Arioso eröffnet, auf das dann zwei konventionelle Rezitativ-Arie-Paare folgen. Die Arien sind angenehm ausbalanciert: Eine sanfte Siciliana als Ausdruck des Liebesschmerzes wird von einem lebhaften Ausdruck der Hoffnung

abgelöst. Der ungewöhnliche Beginn der Kantate war hervorragend dafür geeignet, die Gefühlsschwankungen des schmachtenden Liebenden nachzuzeichnen – zuerst sein heftiger, geradezu keuchender Herzschlag und dann seine seelische Unruhe. Vielleicht bezeugt dieser atemberaubende Beginn, dass das Stück dem besonders für seine Darstellungskunst geschätzten Kastraten Niccolò Grimaldi für eine Benefiz-Aufführung der Oper *Rinaldo* (1711) auf den Leib geschrieben wurde.

Die Gattung Kantate sprach das englische Publikum also weniger an als das italienische – vielleicht aufgrund der sprachlichen Hürde oder auch, weil eine höfische Umgebung mit kulturellem Konkurrenzdenken fehlte. Aus diesen Gründen komponierte Händel zwar nur relativ wenige Kantaten für England, aber er wusste die Musik dazu durchaus sinnvoll zu nutzen. Seine ganze Karriere

hindurch zehrte Händel musikalisch nicht nur von einem Großteil seines frühen italienischen Repertoires, das sonst in England nicht erklingen wäre, sondern vor allem auch von seinen Kantaten: die erste Arie aus *Siete rose rugiadose* wurde 1724 für die Partie des Andronico in der Oper *Tamerlano* wiederverwendet, der von seiner Liebe zu Asteria singt. Zu *Mi palpita il cor* kehrte Händel verschiedene Male zurück: Die erste Arie „Ho tanti affanni“ vertonte er bereits um die Zeit der Entstehung der Originalkomposition erneut. 1718 änderte er die Stimmlage (Sopran) und das Instrument (Oboe), 1722 verband er das eröffnende Rezitativ-Arioso mit einer anderen überarbeiteten Kantate mit dem Titel *Dimmi, o mio cor*, 1738 bereitete er eine Fassung für Sopran und Continuo für ein Pasticcio-Oratorium vor, 1741 schließlich fasste er das eröffnende Rezitativ-Arioso für Altus und Continuo

neu, offensichtlich diente es ihm als Grundlage für „Then long eternity shall greet“ aus *Samson*.

Ähnliche Muster bei Wiederverwendung oder Neubearbeitung lassen sich auch in den beiden anderen Sätzen aus der Feder Händels ableiten, die hier eingespielt sind: in den frühen 1720er-Jahren arbeitete Händel „I will magnify thee“ als Teil eines (gleichnamigen) Anthems für die Chapel Royal aus, wobei er auf seine früheren Chandos Anthems zurückgriff. Für die instrumentale Einleitung griff er auf die Sonata à cinque HWV 288 aus seiner italienischen Periode zurück, stattete diese statt eines Violin- mit einem Oboen-Solo und einem neuen Text aus. Später verwendete er Teile dieser Musik für das Ende seines Oratoriums *Belshazzar*. Das hier gut zu beobachtende, relativ einfache Hin und Her zwischen den

Gattungen charakterisiert Händels Oratorien-Praxis im Allgemeinen. Seine Oratorien erlaubten es ihm, italienische, deutsche und englische Traditionen miteinander zu kombinieren: Er liebte es, die emotionale Energie der Oper mit der Pracht chorischer Musik zu vermengen. *The Choice of Hercules* (1750) über den jungen Herakles am Scheideweg zwischen Tugend und Laster, steht exemplarisch für eine derartige Mischung. Die Bezeichnung als „Musical Interlude“ führt eher in Richtung Serenata (eine der Kantate verwandte Gattung) als zum Oratorium. Innerhalb von nur einer Woche schrieb Händel das Werk auf der Basis seiner Schauspielmusik zu *Alceste*. Da die Sänger englische Muttersprachler und keine italienischen Starimporte waren, erlaubte er sich einige formale Experimente: „Yet can I hear that dulcet lay“ ist so ein zweigliedriges Air, das gleichfalls

Händels lyrische Meisterschaft zeigt, denn die Verführungsversuche des personifizierten Lasters werden durch den Einfluss der instrumentalen auf die vokale Linie inszeniert.

Der in einer Kantate so häufig greifbare persönliche emotionale Aufruhr zeigte, dass die Kantate selbst als eine überwiegend weltliche Gattung auch in geistlichen Zusammenhängen eine Heimat gefunden hatte. Insbesondere im Deutschland des 18. Jahrhunderts verdankte die Kantate ihre Blütezeit in Kirchen und an den Höfen vor allem dem Luthertum, das die Haltung bestärkte, Musik sei ein geeignetes Mittel zur Andacht. Der „Lobgesang des Simeon“ inspirierte Johann Sebastian Bach zu seiner Meditation über die Todessehnsucht als Erlösung von den Qualen des irdischen Daseins. Ausdruck fand diese in seiner berühmten Kantate „Ich habe genug“

aus dem Jahr 1727, die zum Fest Mariä Reinigung geschrieben wurde. Das Werk entstand etwa 15 Jahre nach den hier eingespielten Händelschen Kantaten und veranschaulicht nicht nur das Potenzial der Gattung für einen zutiefst persönlichen spirituellen Ausdruck, sondern stellt auch eine formale Erweiterung des italienischen Originals dar. Grob gesprochen umfassen hier drei Arien zwei Rezitative. Aber bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass Bach seine formalen Modelle anpasste: die erste Arie (in A-B-B'-Form) verbindet verschiedene Wiederholungen des Schlüsselsatzes „Ich habe genug“, indem sie das Kopfmotiv umbildet. Die Rezitative fließen zwischen arioser und weniger arioser Haltung - eine Haltung, die sowohl vorwärts- als auch rückwärtsgerichtet ist (wenn man den italienischen Stil betrachtet). Während die zweite und die dritte Arie vordergründig einer konventionellen

da capo-Form folgen, entfaltet die berühmte „Schlummer-Arie“ (also die zweite) die wohlbekannte Operntradition der Schlaf-Szene (*sommeil*) und fügt außerdem die Wiederholung von Textmaterial aus dem A-Abschnitt in den B-Abschnitt ein. Dadurch erhält die Arie eine Art Rondo-Form (A-B-A'-C-A). Wie Händel arbeitete auch Bach gerne mit bereits vorhandenen Stücke, insbesondere dann, wenn diese, wie auch *Ich habe genug*, erfolgreich waren. Die ursprüngliche Kantate war für Bassstimme komponiert, wurde aber 1730-31 für Sopran (e-moll), 1735 für Mezzosopran (c-moll) und 1746-47 dann noch einmal für Bass neu gefasst und leicht verändert.

Da die Kantate in Deutschland bereits recht früh beliebt war, besaß Bach jede Menge Modelle, aus denen er seine Inspiration zog. Dazu zählten

auch Werke aus seiner eigenen, großen Familie. Eines davon war Johann Christoph Bachs (1642-1703) *Lamento* mit dem Titel *Ach, daß ich Wassers g'nug hätte in meinem Haupte* (früher dessen Vater Heinrich Bach zugeschrieben). Wie die Schlaf-Szene, war auch das *Lamento* eine etablierte Unter-Gattung, die sicherlich seit den 1630-er Jahren eine populäre Ausprägung der italienischen Kantate darstellte. Grund dafür waren die extremen Emotionen, die dieser Typus verarbeitete, sowie die formale Flexibilität einer auf Darstellung von großen Gefühlen ausgerichteten Musik. In Christoph Bachs Vertonung manifestieren sich diese Prinzipien ausgezeichnet, das Werk bewegt sich im Rahmen einer da capo-Struktur recht frei zwischen deklamatorischen und ariosen Passagen, je nachdem, welche Anforderungen der Text aufweist.

Das Prinzip der fließenden Form wird in *Schlage doch, gewünschte Stunde* trotz des religiösen Textes zu einem unbeschwertten Extrem geführt. Es handelt sich um eine einzelne, wohlbekannte da capo-Arie, die früher Johann Sebastian Bach attestiert wurde, heute jedoch dem Leipziger Komponisten und Telemann-Vorgänger Melchior Hoffmann zugeschrieben wird. Hoffmanns fachlicher Hintergrund als Direktor der Leipziger Oper (leider sind seine Opern fast vollständig verloren) könnte seinen kompositorischen Ansatz ermutigt haben: die da capo-Struktur ist sehr direkt und geradlinig, und die muntere Vertonung passt zum zuversichtlichen Text, doch Hoffmann fügt Glöckchen hinzu, um somit das Verlangen nach dem „Schlagen“ der „gewünschten Stunde“ geistreich zu illustrieren. Weiterhin versagt er der Arie eine Schlusskadenz und schließt stattdessen quasi ergebnislos auf der

Dominante, damit sicherstellend, dass das Verlangen nach der „gewünschten Stunde“ auch vom Hörer geteilt wird.

Während die Deutschen die Kantate in ihr Herz schlossen, nahmen die Italiener jene Gattung nicht mit dem gleichen Enthusiasmus an. Antonio Vivaldis Kantaten erhielten vom Historiker Charles Burney das Etikett „gewöhnlich und ruhig“ (sprich: konventionell), neben seinen viel berühmteren Konzerten und Opern. In der Regel folgten sie der traditionellen italienischen Struktur, mit ihrem Wechselspiel aus Rezitativ und Arie und waren darüber hinaus vokal nicht besonders spektakulär gestaltet (und dies in der Hochzeit des vokalen Virtuosentums), was aber nicht zutrifft für die virtuose Schlußarie von Pianti, *sospiri e dimandar mercede, ,Cor ingrato dispettato’*. Außerdem sind die Kantaten oftmals musikalisch einfallsreich, wie etwa die veranschaulichende Begleitung

dieser Kantate belegt. Die relativ kleine Anzahl von Vivaldis Kantaten – es sind, einschließlich der fragwürdigen Zuschreibungen, gerade einmal um die 40, verglichen mit fast 300 aus der Feder Benedetto Marcellos und mehr als 600 von Alessandro Scarlatti – legt nahe, dass sie zu ihrer Zeit auf ein eher geringes Interesse stießen. Aber vielleicht war dies weniger ein Bedenken Vivaldi gegenüber als der Gattung Kantate generell, die bald aus dem Blickfeld verschwand.



© Marco Borggreve

## Spiritualité humaniste

En 2015, j'ai découvert l'aria « Yet Can I Hear That Dulcet Lay » et j'en suis tombé follement amoureux. Elle est simple, directe, ravissante. J'ai tout de suite su que je voulais la chanter, et elle est finalement devenue le premier élément constitutif du programme que vous tenez entre vos mains.

« Yet Can I Hear... » est issue d'une œuvre moins connue de Haendel, nommée *Le choix d'Hercule*. Strictement parlant, il s'agit d'un oratorio – destiné à plusieurs solistes, un chœur et un orchestre. Vous pourriez penser que cela m'amènerait à composer un programme d'arias d'oratorios. Cependant, *Le choix d'Hercules* dure moins d'une heure, possède un thème d'illumination séculier et s'intéresse – de façon critique – à la vie intérieure du seul personnage de son titre. C'est pourquoi je trouve que *Le choix d'Hercule* est véritablement davantage une cantate élargie qu'un oratorio (Haendel lui-même l'a appelé « Interlude musical »). L'aria m'a donc conduit à explorer plutôt le répertoire de cantates.

Et quel répertoire ! On peut dire sans se tromper qu'il n'y en a guère de plus varié. Dans l'imagination populaire d'aujourd'hui, le terme de « cantate » a pris un sens assez spécifique (une œuvre vocale avec un accompagnement instrumental et un thème religieux, où se mêlent arias, récitatifs et chœurs). Toutefois, à l'origine, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, il était employé dans un sens beaucoup plus large : le mot « cantate » (de l'italien *cantare*, « chanter ») était simplement utilisé pour distinguer une œuvre contenant du chant, par opposition à « sonate », qui indiquait une œuvre purement instrumentale.

La cantate peut donc, à juste titre, englober de nombreuses choses, y compris des œuvres sans chœur, la cantate dite *solo cantata* (cantate solo), sur laquelle nous nous concentrerons ici. Ce programme célèbre la remarquable flexibilité de la cantate solo : elle utilise des sujets tant séculiers que sacrés, des ensembles instrumentaux allant du simple orchestre continuo à l'orchestre complet, hautbois, flûte et carillons en tant qu'instruments obligés, et des œuvres issues des traditions italienne, allemande et anglaise.

C'est aussi, et de loin, l'enregistrement le plus personnel que j'aie jamais réalisé. Contrairement aux lieder qui, comme des miniatures, exercent souvent leur magie de façon impressionniste, ou à l'opéra, qui libère les passions humaines dans leur expression la plus vaste et la plus brute, les cantates solo se situent à mi-chemin et entraînent le chanteur dans une conversation très particulière avec lui-même, tandis qu'il se débat avec leur sujet. Il existe une ligne directe entre le soliloque doux et séculier de « *Mi palpita il cor* » et celui ouvertement religieux du puissant « *Ich habe genug* » : dans les deux cas, vous expérimentez en temps réel la lutte d'un être humain seul aux prises avec son âme. « *Yet Can I Hear That Dulcet Lay* » est finalement un soliloque à l'intérieur d'une seule aria, comme Hercule luttant pour faire son choix. Pour moi, cette conversation avec le moi, cette *spiritualité humaniste*, est la caractéristique unificatrice et déterminante de ce répertoire profond et intime.

Je vous souhaite beaucoup de joie.



## **La cantate du XVIII<sup>e</sup> siècle : polyvalence et émotion**

Dès sa première apparition dans l'Italie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la « *cantata* » fut liée à des genres dramatiques : la forme naissante de l'opéra et la vénérable pastorale. Bien que la cantate ne dût pas avoir la longévité de l'opéra, disparaissant en grande partie vers le milieu de XVIII<sup>e</sup> siècle, les deux genres se développèrent en parallèle. Chacun ayant en premier lieu vocation à émouvoir (souvent pour réaliser une catharsis), leurs créateurs optèrent pour des histoires ou des événements tournant autour de moments extrêmement dramatiques. Tandis que l'opéra mettait l'accent sur des récits mythologiques complexes ou (de plus en plus) historiques, la cantate, telle qu'elle s'est développée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, se consacrait à de brèves scènes

d'amour pastoral, à une échelle plus adaptée à son interprétation courtoise. En tant que telle, elle prospéra de la fin du XVII<sup>e</sup> au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, étant de loin la forme de musique de chambre la plus répandue à cette époque. Il ne fait aucun doute que son vaste éventail de formes et sa polyvalence aidèrent à gagner le public à sa cause. Pourtant, à son apogée, elle consistait le plus souvent dans une alternance de récitatifs et d'arias (la plupart du temps deux de chaque), dont les textes étaient généralement pastoraux ou galants, exprimant des émotions individuelles (mais pas nécessairement à la première personne).

Compte tenu de la popularité du genre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'est pas étonnant que le jeune Haendel, désireux d'impressionner le public à son arrivée en Italie, l'ait abordée avec enthousiasme : c'est à Rome, où la

présence de nombreuses petites cours assurait la renommée de ce type de musique, qu'il écrivit la majeure partie de ses plus de cent cantates entre 1706 et 1709. Peut-être espérait-il rencontrer une atmosphère similaire en Angleterre, car les deux cantates proposées ici furent composées peu de temps après qu'il s'y était installé, vers 1711-1712, vivant avec une succession de mécènes pour lesquels il travaillait. Le style de ces cantates était à la mode, se classant dans deux sous-catégories génériques courantes à l'époque : *Siete rose rugiadose* est uniquement accompagnée par un continuo, tandis que *Mi palpita il cor* est une cantate « instrumentale », comprenant une flûte obligée. Dans la première aria de la suite aria-récitatif-aria *Siete rose*, la voix forme initialement un délicat duo avec le continuo, s'arrêtant sur les lèvres de la bien-aimée en phrases brèves et souples, parlant de l'admiration du

chanteur, que les lèvres rient, parlent ou soient closes, avant d'illustrer mélismatiquement l'ardeur qu'elles inspirent.

À Londres, Haendel reconnut l'intérêt plus marqué de son public pour la musique que pour le texte (italien), et c'est ainsi que, lors de la composition de ses cantates, il mit davantage l'accent sur les arias. La structure de *Mi palpita il cor* indique peut-être sa composition relativement précoce, car elle s'ouvre par un récitatif-arioso fluide, avant de poursuivre par deux paires de récitatifs-arias. Les arias sont joliment équilibrées : une douce sicilienne pour exprimer la douleur de l'amant, suivie d'une entraînante expression imitative de l'espoir. L'ouverture inhabituelle de la cantate était prévue en principe pour illustrer les fluctuations émotionnelles de l'amant qui se languit – d'abord les « palpitations » essoufflées de son cœur,

puis l'agitation de son âme. Peut-être cette ouverture dramatique saisissante montre-t-elle qu'elle fut écrite pour être chantée lors d'une représentation caritative de l'opéra *Rinaldo*, en 1711, par le castrat Niccolò Grimaldi (très admiré pour son jeu d'acteur).

Le genre de la cantate ne plut pas autant aux Anglais qu'aux Italiens – peut-être à cause de la barrière de la langue, ou parce qu'il n'y avait pas de contexte courtois (compétitif sur le plan culturel) dans leur entourage. Haendel écrivit donc relativement peu de cantates pour l'Angleterre, mais il fit bon usage de cette musique.

Comme pour une grande partie de son répertoire italien antérieur qui, sinon, n'aurait pas été entendu en Angleterre, Haendel s'inspira de ses cantates tout au long de sa carrière : la première aria de *Siete rose* fut réutilisée en 1724 pour *Andronico*, chantant son amour pour

Asteria dans l'opéra *Tamerlano*. Haendel revint plusieurs fois à *Mi palpita il cor* : remaniant la première aria, *Ho tanti affanni*, à l'époque de la composition originale ; changeant la voix (soprano) et l'instrument (hautbois) en 1718 ; reliant le récitatif-arioso d'ouverture à une autre cantate remaniée, *Dimmi, o mio cor* (Dis-moi, ô mon cœur), en 1722 ; préparant une version soprano et continuo pour un oratorio-pasticcio en 1738, et réécrivant le récitatif-arioso d'ouverture pour alto et continuo, apparemment pour qu'il serve de base à *Then long eternity shall greet your bliss* (Alors éternelle sera ta félicité), dans *Samson* en 1741.

Des caractéristiques similaires de réutilisation ou de remodelage peuvent être discernées dans les deux autres mouvements inclus ici : au début des années 1720, Haendel composa *I will magnify thee* (Je t'exalterai) dans le

cadre d'une antienne (du même nom) composée pour la Chapelle royale, en s'inspirant de ses deux premières antennes Chandos et, pour l'ouverture instrumentale, de la Sonata à cinque (Sonate à cinq) HWV28, datant de sa période italienne, avec hautbois plutôt qu'avec solo de violon, en y ajoutant un texte pour créer la partition vocale. Plus tard, il réutilisa une partie de cette musique pour la fin de l'oratorio *Belshazzar*. Le va-et-vient aisé entre les genres, dont nous sommes ici témoins, est caractéristique de la pratique générale de l'oratorio de Haendel. Ses oratorios lui permirent de joindre les traditions italienne, allemande et anglaise, et c'est avec bonheur qu'il mêla l'énergie émotionnelle de l'opéra à la majesté de la musique chorale. Le choix d'*Hercule* (1750), qui relate le fameux dilemme du jeune Hercule entre plaisir et vertu, en témoigne. Son qualificatif d' « intermède musical »

suggère davantage une sérénade (un genre lié à la cantate) qu'un oratorio. L'œuvre fut composée par Haendel à partir de la musique destinée à une pièce de théâtre antérieure, *Alceste*, écrite en à peine une semaine. Le fait d'avoir recours à des chanteurs de théâtre natifs d'Angleterre, plutôt qu'à des stars italiennes importées, permit également à Haendel de procéder à davantage d'expérimentations au niveau de la forme : *Yet can I hear that dulcet lay* (Puis-je entendre cette voix suave) est donc un air binaire, mais il démontre la maîtrise lyrique de Haendel, mettant en scène les séductions du plaisir grâce à l'influence des instruments sur la ligne vocale.

Les bouleversements émotionnels personnels si souvent décrits par la cantate signifient que, bien qu'il s'agisse principalement d'un genre séculier, elle trouva aussi sa place dans des contextes

sacrés. Dans les pays germaniques du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment, la cantate s'épanouit autant dans les églises que dans les cours, grâce à l'encouragement luthérien de la musique en tant qu'instrument de dévotion. Le chant de Siméon, issu de sa célèbre cantate *Ich habe genug* (Je suis comblé), composée en 1727 pour la Fête de la Purification, inspira à J. S. Bach une méditation sur le désir ardent de la mort comme libération des épreuves de la vie. Quelque quinze ans après les cantates de Haendel proposées sur cet enregistrement, la cantate de Bach démontre non seulement le potentiel d'expression spirituelle personnelle du genre, mais aussi l'extension formelle de l'original italien. Du point de vue structurel, trois arias entourent deux récitatifs, mais un examen plus minutieux montre que Bach a adapté ses modèles formels : la première aria (en forme A-B-B) relie différentes

itérations du texte clé, *Ich habe genug*, en transformant le motif premier. Les récitatifs se déplacent avec fluidité dans et hors de l'arioso – un mouvement qui renvoie tant au passé qu'au futur, en terme de style italien. Tandis que la deuxième et la troisième aria ont des formes da capo apparemment conventionnelles, la fameuse aria « du sommeil » (la deuxième) déploie une tradition lyrique bien connue de la scène du sommeil et interpole une reprise d'une partie du texte « A » dans la section B, conférant à l'aria une forme de rondo (A-B-A'-C-A). Comme Haendel, Bach fut heureux de revenir sur ces morceaux et de les retravailler, surtout lorsqu'ils avaient du succès, comme ce fut le cas de *Ich habe genug*. Écrite pour basse, la cantate d'origine fut reprise et quelque peu modifiée en 1730-1731 pour soprano (Mi mineur), en 1735 pour mezzo (en Ut mineur), et en 1746-1747 à nouveau pour basse (en Ut mineur).

La cantate ayant gagné en popularité plus tôt dans les pays germaniques, Bach disposait de nombreux modèles dont il pouvait s'inspirer, y compris ceux de sa vaste famille. L'un deux fut le lamento de Johann Christoph Bach (1642-1703), *Ach, daß ich Wassers g'nug hätte in meinem Haupte* (Ah, si seulement j'avais assez d'eau dans ma tête), précédemment attribué à son père, Heinrich Bach. Comme « le sommeil », la lamentation, une catégorie populaire de la cantate italienne depuis au moins les années 1630, était un sous-genre bien établi en raison des émotions extrêmes qu'elle dépeignait et de la fluidité formelle qu'impliquait un tel bouleversement. L'arrangement de Christoph Bach illustre bien ces principes, fluctuant librement entre les passages déclamatoires et les ariosos à l'intérieur d'une forme da capo générale, selon les exigences du texte.

Le principe de la fluidité formelle est porté à un extrême joyeux dans *Schlage doch, gewünschte Stunde* (Sonnez, heure tant attendue), malgré son texte religieux. Simple aria da capo, cette œuvre bien connue est à présent (avec des doutes) attribuée à Melchior Hoffmann, (1679-1715), compositeur leipzigois et successeur de Telemann, bien qu'elle fût précédemment imputée à J. S. Bach. Ses antécédents de directeur de l'opéra municipal de Leipzig (dont la musique lyrique a aujourd'hui presque entièrement été perdue, malheureusement) encouragèrent peut-être Hoffmann à choisir cette approche : la structure da capo est directe, et l'arrangement enlevé convient au texte optimiste, mais Hoffmann y ajouta des cloches pour illustrer ingénieusement la demande d'avènement de l' « heure tant attendue ». Il ne réussit pas non plus à fournir une cadence finale, terminant

plutôt de façon peu concluante sur la dominante – s'assurant ainsi que le désir de l' « heure tant attendue » était partagé par l'auditoire.

Tandis que les Allemands avaient ouvert leur cœur à la cantate, les Italiens n'accueillirent pas tous le genre avec le même enthousiasme. Les cantates d'Antonio Vivaldi étaient considérées par l'historien Charles Burney comme « ordinaires et sobres » (c'est-à-dire conventionnelles) par rapport à ses célèbres concerti et opéras. Elles suivent généralement la forme italienne traditionnelle, alternant récitatifs et arias, et ne sont pas particulièrement spectaculaires du point de vue vocal (à une époque où la virtuosité vocale était primordiale), bien que l'aria final de *Pianti, sospiri e dimandar mercede, 'Cor ingrato dispietato'*, soit une exception à cette règle. De plus, elles sont souvent pleines d'imagination

sur le plan musical, comme le montre souvent l'accompagnement illustratif de cette cantate. Le nombre relativement restreint de cantates composées par Vivaldi – une quarantaine (y compris quelques-unes lui étant attribuées sans certitude), par rapport aux presque trois cents de Benedetto Marcello et des six cents d'Alessandro Scarlatti – suggère le peu d'intérêt qui leur fut accordé à l'époque. Mais peut-être s'agissait-il moins d'une réflexion sur Vivaldi que sur la cantate elle-même, qui devait rapidement s'effacer des mémoires.

# Händel: Mi palpita il cor HWV 132c

Recitative: Mi palpita il cor / Allegro: Agitata è l'alma mia / Recitative: Tormento e gelosia

1

Mi palpita il cor,  
né intendo perché?

My heart is racing,  
I know not why!

Agitata è l'alma mia,  
né so cos'è, no, né so cos'è.

My soul is agitated,  
I know not what it is, no, I know not.

Tormento e gelosia,  
sdegno, affanno e dolore,  
da me che pretendete?  
Se mi volete amante, amante son;  
ma, oh Dio! non m'uccidete,  
ch'il cor, fra tante pene,  
più soffrire non può le sue catene.

Torment and jealousy,  
dissain, anxiety and grief,  
what do you demand of me?  
If you wish me to be a lover, a lover I will be;  
but, oh God! do not kill me,  
amidst such pain, my heart  
can no longer bear its chains.

Mein Herz rast,  
doch weiß ich nicht warum!

Meine Seele ist in Aufruhr,  
Ich weiß nicht, was es ist, nein, ich weiß nicht,  
was es ist.

Qual und Eifersucht,  
Empörung, Kummer und Schmerz,  
was verlangt ihr von mir?  
Wenn ihr wollt, dass ich liebe, so liebe ich;  
aber, ach, Gott, töret mich nicht,  
mein Herz kann seine Ketten  
vor lauter Leid nicht mehr ertragen.

Mon cœur palpite,  
mais je ne sais pourquoi !

Mon âme est agitée,  
mais je ne sais ce que c'est.

Tourment et jalouse, colère, peine et douleur,  
Qu'exigez-vous de moi?  
Si vous me voulez amant,  
un amant je suis ;  
mais, oh mon Dieu ! Ne me tuez pas,  
puisque mon cœur, parmi tous ces tourments,  
ne peut endurer ces chaînes plus longtemps.

Aria (Lamento): Ho tanti affanni in petto

2

Ho tanti affanni in petto,  
che, qual sia il più tiranno,  
io dir no'l so.

I bear such sorrows in my breast,  
that I know not which  
is the greater tyrant.

Ich trage so viel Leid in meinem Herzen,  
dass ich nicht mehr sagen kann,  
welches wohl das schlimmste ist.

J'ai tant de tourments dans mon cœur  
que je ne sais dire lequel d'entre eux  
est le plus grand tyran.

So ben che do ricetto  
a un aspro e crudo affanno  
e che morendo vò.

[*da capo*]

Well I know that I carry  
a raw and bitter grief in my heart,  
and of this I will die.

[*da capo*]

Ich weiß wohl, dass ich einen bitteren,  
qualvollen Schmerz im Herzen trage  
und dass ich daran sterbe werde.

[*da capo*]

Je sais bien que j'abrite en mon sein  
une peine cruelle et amère,  
et que je vais mourir.

[*da capo*]

#### Recitative: Clori di te mi lagno

Clori, di te mi lagno,  
e di te, o Nume, figlio di Citera,  
ch'il cor feristi  
per una che non sa che cosa è amore.  
Ma se d'egual saetta  
a lei feristi il core,  
più lagnarmi non voglio;  
e riverente innanti  
al simulacro tuo, prostrato a terra,  
umil, devoto, adorerò quel Dio,  
che fè contento e pago il mio desio.

Chloris, of you I complain,  
and of you, oh God, son of Venus,  
that you have pierced my heart  
for one who knows not the meaning of love.  
But should you pierce her heart  
with that same arrow,  
I will complain no more;  
and filled with reverence  
prostrated before your image,  
humble and devout, I will worship that God,  
who gladdens me and fulfills my yearning.

Chloris, ich beklage mich über dich  
und über dich, Gott, Sohn der Cytherea,  
der du mein Herz verletzt/verwundet hast  
für eine, die ahnungslos in der Liebe ist.  
Doch wenn du ihr Herz  
mit jenem selben Pfeil triffst,  
so will ich nicht länger klagen;  
und voller Ehrfurcht werde ich  
vor deinem Abbild niederknien  
in Demut und Ergebenheit jenen Gott anbeten,  
der mein Begehrten befriedigt und gestillt hat.

Chloris, je me plains à toi,  
et de toi, ô Dieu, fils de Cythérée,  
qui a blessé mon cœur pour une femme  
qui ne sait ce qu'est l'amour.  
Mais si tu meurtris son cœur avec une telle  
flèche,  
je n'aurai plus à me plaindre ;  
et respectueux, devant ton image,  
prosterné sur le sol,  
humble et dévoué, j'adorerai ce Dieu,  
qui comble et apaise mon désir.

#### Aria (Allegro): Se un dì m'adora

Se un dì m'adora la mia crudele,  
contento allora il cor sarà.

If one day my cruel Beloved will adore me,  
then happy will be my heart.

Wenn meine grausame Geliebte mich eines  
Tages liebt,  
Dann wird mein Herz unbeschwert sein.

Si un jour cette cruelle m'aime,  
mon cœur sera alors content.

Che sia dolore, che sia tormento  
questo mio seno più non saprà.

[*da capo*]

And that which be pain or torment  
my heart will no longer know.

[*da capo*]

Meine Seele wird nicht länger Furcht,  
Vor Schmerz und Kummer kennen.

[*da capo*]

C'est que la douleur, c'est que le tourment,  
Mon cœur ne les connaîtra plus.

[*da capo*]

## J.S. Bach: Ich habe genug BWV 82

### Aria: Ich habe genug

Ich habe genug,  
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,  
Auf meine begierigen Arme genommen:  
Ich habe genug!  
Ich hab' ihn erblickt,  
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;  
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden  
Von hinnen zu scheiden:  
Ich habe genug!

It is enough,  
I have eagerly embraced the Saviour,  
the hope of the devout:  
It is enough!  
I have gazed upon him,  
my faith has clasped Jesus to my heart;  
Now I wish this very day  
with joy to depart this world.  
It is enough!

Je suis comblé,  
J'ai pris le Sauveur dans mes bras avides,  
Lui, l'espoir de tout croyant.  
Je suis comblé !  
Je l'ai contemplé,  
Ma foi a étéreint Jésus ;  
Maintenant, aujourd'hui même, je ne souhaite plus  
que quitter ce monde avec joie.  
Je suis comblé !

### Recitative: Ich habe genug

Ich habe genug!  
Mein Trost ist nur allein,  
Dass Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.

It is enough!  
My consolation is this alone,  
that Jesus be mine and I, his own.

Je suis comblé !  
Ma seule consolation est,  
Que Jésus et moi soyons l'un tout à l'autre

Im Glauben halt' ich ihn,  
Da seh' ich auch mit Simeon  
Die Freude jenes Lebens schon.  
Lasst uns mit diesem Manne ziehn!  
Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten  
Der Herr erretten;  
Ach! wäre doch mein Abschied hier,  
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:  
Ich habe genug!

In faith I embrace him;  
as did Simeon, already I perceive  
the joy of that life.  
Let us rise up with this man!  
Ah! would the Lord but liberate me  
from the chains of my body;  
Ah! if only my Farewell were here,  
With joy I would say to you, world:  
It is enough!

Que je le saisisse dans la foi,  
Et tel Siméon, déjà j'aperçois  
Les joies d'une autre vie.  
Laisse-nous le rejoindre !  
Ah ! Veuillez le Seigneur me délivrer  
des chaînes de ce corps ;  
Ah ! Si seulement il était temps de partir d'ici,  
C'est joyeux que je dirais, ô Monde :  
Je suis comblé.

#### Aria: Schlummert ein

Schlummert ein, ihr matten Augen,  
Fallet sanft und selig zu!  
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,  
Hab' ich doch kein Teil an dir,  
Das der Seele könnte taugen.  
Hier muss ich das Elend bauen,  
Aber dort, dort werd' ich schauen  
Süßen Frieden, stille Ruh.

Sleep, you weary eyes,  
close in peace and bliss!  
World, I will stay here no longer,  
since there is no part of you  
which might avail my soul.  
Here I must toil in misery,  
but there, there I will behold  
sweet peace, quiet repose.

Endormez-vous, yeux fatigués,  
Fermez-vous tranquilles et comblés !  
Ô Monde, je ne t'appartiens déjà plus,  
Car plus rien en toi ne peut réjouir mon âme,  
Ici, c'est au malheur que je dois m'atteler,  
Mais là-bas, je contemplerai  
La douce paix, le calme et le repos.

### Recitative: Mein Gott, wenn kömmt das schöne: Nun!

Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!  
 Da ich im Friede fahren werde  
 Und in dem Sande kühler Erde,  
 Und dort bei dir im Schoße ruhn?  
 Der Abschied ist gemacht:  
 Welt, gute Nacht!

My God! when will I hear  
 that beautiful word: Now!  
 So that I can journey in peace  
 And rest in the sands of the cool earth,  
 And there, in your bosom?  
 I have made my farewells:  
 World, good night!

Mon Dieu, quand prononceras-tu  
 cette belle parole : Maintenant !  
 Quand te rejoindrai-je en paix  
 Et me reposerai-je à même la terre froide  
 Près de ton cœur ?  
 Car mes adieux, je les ai faits,  
 Ô Monde, bonne nuit !

### Aria (Vivace): Ich freue mich auf meinen Tod

Ich freue mich auf meinen Tod,  
 Ach, hätt' er sich schon eingefunden!

I look forward to my death,  
 Oh, would that it had already taken place!

Je me réjouis de ma mort.  
 Ah, puisse-t-elle déjà se présenter !

Da entkomm' ich aller Not,  
 Die mich noch auf der Welt gebunden.

Then would I escape all hardship  
 that yet binds me to this world.

Alors J'échapperai alors à toutes les misères  
 Qui m'attachent encore au monde.

Ich freue mich...

I look forward...

Je me réjouis...

## Hoffmann: Trauermusik

10

### Aria: Schlage doch, gewünschte Stunde

Schlage doch, gewünschte Stunde,  
Brich doch an, du schöner Tag!

Kommt, ihr Engel, auf mich zu,  
Öffnet mir die Himmelsauen,  
Meinen Jesum bald zu schauen  
In vergnügter Seelenruh!  
Ich begehr' von Herzensgrunde  
Nur den letzten Seigerschlag!

Schlage doch...

Strike then, longed-for hour,  
dawn, you glorious day!

Come, you angels, come to me,  
reveal to me the heavenly pastures,  
that I might soon behold my Jesus  
in contented peace of mind!  
All I desire from the bottom of my heart  
is the final striking of the hour!

Strike then...

Sonne, heure tant espérée,  
Commence, belle journée !

Ô Anges, venez à moi,  
Ouvrez-moi les portes du Ciel  
Pour que je puisse contempler mon Jésus  
L'âme en paix !  
Je désire du fond de mon cœur  
Que sonne la dernière heure !

Sonne...

## Händel: Siete rose rugiadose HWV 162

11

### Aria: Siete rose rugiadose

Siete rose rugiadose,  
belle labbra del mio ben.

You are like dewy roses,  
o beautiful lips of my beloved.

Ihr seid wie taufeuchte Rosen,  
ihr wunderschönen Lippen meiner Liebsten.

Vous êtes des roses perlées de rosée.  
Vous, belles lèvres de ma bien-aimée.

Sempre care se ridete,  
se parlate, se tacete,  
accendete questo sen.

[*da capo*]

Always precious,  
whether laughing, talking, or silent,  
you inflame my heart.

[*da capo*]

Stets teuer - wenn ihr lacht,  
wenn ihr sprecht, wenn ihr schweigt,  
so entzündet ihr doch mein Herz.

[*da capo*]

Que vous riez, parlez, ou restiez silencieuse,  
Toujours, ma chère,  
Vous mettez mon cœur en feu.

[*da capo*]

## Vivaldi: Pianti, sospiri e dimandar mercede RV 676

### Recitative: Pianti, sospiri e dimandar mercede

Pianti, sospiri e dimandar mercede  
lusinghe son di femina incostante,  
che per vantarsi amante d'un' incorrotta fede  
dà per pegno d'affetto.

Ma che poi nel suo petto  
vi regni un tal amor, ah non è vero,  
se i pianti ed i sospiri,  
e la chiesta mercé ch'amante brama,  
si cangian di repente  
in risi, in vezzi ed in lasciar chi l'ama.

Tears, sighs, and pleas for mercy  
are the ruses of a fickle woman,  
given as tokens of affection  
so she may pretend to be a lover of  
in incorruptible faith.  
But that in her heart reigns such a love,  
ah it is not true,  
if the tears and the sighs  
and the pleas for mercy that the beloved craves  
suddenly change into laughs, coquetry,  
and the abandonment of the one who loves  
her.

Tränen, Seufzer, die Mitleid heischen,  
sind Täuschungen, die eine unbeständige Frau  
zum Zeichen ihrer unbescholtene Treue  
als Liebespfand ausgibt.  
Doch stimmt es nicht, dass eine solche Liebe  
wahrhaftig auch in ihrem Herzen herrscht,  
wenn diese Tränen, diese Seufzer  
und das erbet'ne Mitleid  
sich unversehens in Lachen, in Koketterie  
verwandeln und sie den Liebenden verlässt.

Larmes, soupirs et appels à la miséricorde  
sont les ruses d'une femme inconstante,  
que, pour se vanter d'être une amante d'une  
fidélité inébranlable,  
elle donne en gage de son affection.  
Mais qu'elle sorte d'amour  
régne alors dans son cœur, il n'est pas vrai,  
quand les larmes et les soupirs  
et les supplications à la miséricorde qu'un  
amoureux désire  
se changent soudain  
en rire, minauderies et abandon de l'amant.

## Aria (Larghetto): Lusinga è del nocchier

13

Lusinga è del nocchier  
quel venticel legger  
che placido lo invita a solcar l'onde.

Ma fuor del porto appena  
i fatti suoi scatena  
e il scampo alla sua vita allor nasconde.

[da capo]

Beguiling to the helmsman  
is that light breeze  
which gently invites him to sail the seas.

Yet only just out of the harbour,  
it unleashes its gale force,  
obscuring from him all means of escape and  
salvation.

[da capo]

Eine Verlockung für den Steuermann  
ist jene leichte Brise, die ihn  
sanft einlädt, die Wogen zu durchziehen.

Doch kaum hat er den Hafen verlassen,  
Entfesselt diese ihre ganze Kraft  
und verbirgt ihm die Rettung für sein Leben.

[da capo]

Séduisante pour le marin  
est cette brise légère  
qui l'invite doucement à fendre les flots.

Mais à peine est-il sorti du port,  
qu'elle libère toute sa puissance  
et lui cache la voie de l'évasion et de la survie.

[da capo]

## Recitative: O ingannato nocchiero

14

O ingannato nocchiero,  
troppo incauto a dar fede a mobil aura,  
ti lasciasti condur fuori del porto,  
e appena visto il mar, restasti assorto.  
Ma è più deluso amante, che nel mare  
d'amore  
d'aura fallace d'amorosa speme allettato il  
suo core,  
mentre spiega il desio del proprio affetto,  
ecco improvviso, oh Dio,  
di sdegno e d'odio insieme

O deceived helmsman,  
too rash in trusting the fickle breeze,  
you let yourself be lured beyond the harbour,  
and no sooner did you behold the sea than  
you were immersed.  
Yet deceived far worse is the lover who,  
enticed by a false breeze of amourous hope to  
sail the seas of love,  
(and while revealing the desires of his true  
affection)  
is suddenly, oh God!,

O du betrogener Steuermann,  
zu unvorsichtig schenktest du der  
unbeständigen Brise dein Vertrauen,  
du hast dich aus dem Hafen locken lassen,  
und kaum hast du das Meer gesehen,  
wurdest du von ihm verschlungen.  
Doch viel betrogener noch ist der Verliebte,  
den auf dem Meer der Liebe -  
das Herz verlockt von einer trügerischen Brise  
liebevoller Hoffnung -  
die Segel seiner eig'nen Sehnsucht setzend,

Ô marin trompé,  
trop enclin à croire en la brise inconstante,  
tu t'es laissé conduire hors du port, et  
à peine avais-tu vu la mer que tu étais  
englouti.  
Mais encore plus trompé est l'amant que,  
lorsque son cœur est attiré dans la mer  
d'amour  
par la brise perfide de la langueur  
alors qu'il prodigue son désir,  
frappe soudain - oh Dieu !

un turbine lo assale empio e malvagio  
che predice al suo cor un rio naufragio.

assailed by a cruel and evil whirlwind  
of scorn and aversion, foretelling  
the merciless shipwreck of his heart.

ganz unverhofft, mein Gott!  
schändlich und bös' ein Stürmwind  
voller Hass und Abscheu überfällt,  
der seinem Herzen einen gnadenlosen  
Schiffbruch prophezeit.

un tourbillon méchant  
et sauvage de mépris et de haine,  
présageant un terrible naufrage pour son  
cœur.

#### Aria (Allegro molto): Cor ingrato dispietato

Cor ingrato dispietato  
sol racchiude inganni e offese,  
sol nudrisce infedeltà.

An ungrateful, pitiless heart  
contains nothing but deception and abuse,  
nurtures nothing but infidelity.

Ma poi vuole giusto il cielo  
che se prova il stral d'amore  
non ritrovi che rigore,  
che disprezzi e crudeltà.

But then a just heaven requires that,  
if pierced by the arrow of love,  
this heart will encounter only harshness,  
disdain and cruelty.

[*da capo*]

[*da capo*]

Ein undankbares, mitleidloses Herz  
birgt nichts in sich als Kränkung und Betrug,  
hegt nichts als Treulosigkeit.

Doch der gerechte Himmel will,  
dass es, vom Liebespfeil getroffen,  
nichts findet außer Strenge,  
Verachtung und Grausamkeit.

[*da capo*]

Un cœur ingrat et sans pitié  
n'abrite rien d'autre que ruses et blessures  
et ne nourrit que l'inconstance.

Mais alors le juste ciel assure  
que quand un tel cœur ressent les affres de  
l'amour  
il n'éprouve que gravité,  
mépris et cruauté.

[*da capo*]

# J. C. Bach: Ach daß ich Wassers g'nug hätte

## Lamento: Ach, daß ich Wassers g'nug hätte

Ach, daß ich Wassers g'nug hätte in  
meinem Haupte,  
und meine Augen Tränenquellen wären,  
daß ich Tag und Nacht beweinen könnte  
meine Sünde.

Meine Sünde gehe über mein Haupt.  
Wie eine schwere Last ist sie mir zu schwer  
worden,  
darum weine ich so, und meine beiden Augen  
fließen mit Wasser.

Meines Seufzens ist viel, und mein Herz ist  
betrübet,  
denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht  
am Tage seines grimmigen Zorns.

[*da capo al fine*]

Oh, that my head contained enough water,  
and my eyes were wells of tears,  
that I could mourn my sin day and night.

Would that my sin pass over my head;  
like a heavy burden, it has become too heavy  
for me.  
That is why I weep so, and my eyes stream  
with water.

Much do I sigh, and my heart is oppressed,  
for the Lord has made me full of misery  
on the day of his fierce wrath.

[*da capo al fine*]

Ah, que n'ai-je assez d'eau dans ma tête,  
que mes yeux soient des fontaines de larmes,  
afin que je puisse pleurer jour et nuit sur mes  
péchés.

Mes péchés me submergent  
et pèsent sur moi comme un fardeau trop  
lourd,  
c'est pourquoi je pleure et mes yeux  
ruissellent.

Mes soupirs sont nombreux et mon cœur se  
désole,  
car le Seigneur m'a rempli de désespoir  
le jour de sa terrible colère.

[*da capo al fine*]

## Händel: I will magnify thee HWV 250b

17

### Air: I will magnify thee

I will magnify thee, O God, my King,  
And I will praise thy Name for ever and ever.

Ich will dich erhöhen, o Gott, mein Herr,  
und deinen Namen preisen für immer und ewig.

Je t'exalterai, ô Dieu, mon Roi,  
Et je louerai ton nom pour les siècles des siècles.

## Händel: The Choice of Hercules HWV 69

18

### Recitative: Oh cease, enchanting Siren!

Oh, cease, enchanting Siren, cease thy song!  
I dare not, must not join thy festive throng.

Oh, beende, bezaubernde Sirene, beende  
deinen Sang!  
Ich wag es nicht, nicht darf ich mich zu deiner  
festlichen Schar gesellen.

Oh, cesse, Sirène enchanteresse, cesse ton  
chant !  
Je n'ose pas, je ne dois pas rejoindre ta foule  
festive.

### Air: Yet can I hear that dulcet lay

Yet can I hear that dulcet lay,  
As sweet as flows the honey dew?  
Can I those wilds of joy survey,  
Nor wish to share the bliss I view?

Kann ich die liebliche Weise noch hören,  
so süß wie fließender Honigtau?  
Kann ich diesen Freuden zusehen,  
und die Seligkeit, die ich schaue, nicht teilen  
wollen?

Puis-je entendre encore cette voix suave  
aussi douce que le miel ?  
Puis-je contempler ces explosions de joie  
sans vouloir partager la félicité que je vois ?

## Acknowledgments

### PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | Producer **Andreas Neubronner**  
Balance engineer **Markus Heiland** | Editing/Mix **Markus Heiland, Bejun Mehta**

Liner notes **Suzanne Aspden**

German translation liner notes and lyrics **Jörg Peter Urbach**

French translation liner notes and lyrics **Brigitte Zwerver-Berret**

English translation (lyrics) **Fiona J. Stroker-Gale** | Cover Photo **Marco Borggreve**

Design **Joost de Boo** | Product management **Kasper van Kooten**

*This album was recorded at the Nikodemuskirche, Berlin in May 2017.*

### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder** | A&R Manager  
**Kate Rockett** | Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**



**PENTATONE**

## What we stand for:

### The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

### True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

### Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy