

# Vivaldi in Prague

ACCENT

Vivaldi · Reichenauer · Míča · Jiránek



## The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen

Tassilo Erhardt, May Robertson, Maxim del Mar [6] *violin I*

Ben Sansom, Alexandria Lawrence, Iva Fleischhansová, May Robertson [6] *violin II*

Dan Shilladay *viola*

Kinga Gaborjáni *violoncello*

Robert Rawson *double bass*

Mark Baigent *oboe*

Sally Holman *bassoon*

David Wright *harpsichord, organ*

Elizabeth Kenny *theorbo, baroque guitar*

Toby Carr *theorbo* [6-7, 14-16]

# Vivaldi in Prague

Hana Blažíková *soprano*

Ciara Hendrick *contralto*

Tim Dickinson *bass*

Tassilo Erhardt *solo violin*

Sally Holman *bassoon*

Mark Baigent *oboe*

The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen

Robert Rawson *direction*

ANTONIO VIVALDI (1678–1741)

- 1 Aria **La Cervetta** 6:37  
from the pasticcio *Praga nascente da Libussa e Primislao*  
(Prague, 1734), reconstr. Robert Rawson  
Hana Blažiková soprano

ANTONÍN REICHENAUER (c. 1694–1730)

**Concerto for violin, strings & b.c.** in C minor

- 2 Allegro 3:32  
3 Adagio 2:22  
4 Allegro 2:52  
Tassilo Erhardt solo violin

ANTONIO VIVALDI

- 5 Aria **Jsmе veselí a zpíváme** [We are cheerful, and sing] 4:15  
from the pasticcio *Il confronto dell'amor coniugale*  
(Prague, 1727), reconstr. Robert Rawson  
Ciara Hendrick contralto

**Concerto per fagotto**, 'per Morzin' RV 496

- 6 [Allegro] 3:37  
7 Largo 4:10  
8 [Allegro] 3:29  
Sally Holman bassoon

- 9 Aria **Gelido in ogni vena** 9:35  
from *Argippo* RV 697-B (Prague, 1730)  
Hana Blažiková soprano

ANTONÍN REICHENAUER

**Concerto for oboe, bassoon, strings & b.c.** Rk 16

- 10 Allegro 3:42  
11 Adagio 3:38  
12 Allegro 3:16  
Mark Baigent oboe | Sally Holman bassoon

FRANTIŠEK ANTONÍN MÍČA (1696–1744)

- 13 Aria **Jako plamen vzhůru cílí** [As the flame rises up] 3:10  
from *Čtyři Živlové* [The Four Elements]  
(Jaroměřice nad Rokytnou, 1734)  
Hana Blažiková soprano

FRANTISEK JIRÁNEK (c. 1698–1778)

**Concerto for violin, strings & b.c.** in D minor

- 14 Allegro non molto 6:03  
15 Grave 2:26  
16 Allegro – Presto assai 5:40  
Tassilo Erhardt solo violin

ANTONÍN REICHENAUER

- 17 **Cantata de B.V.M. ad Montem Sanctum 'Quae est ista'** 7:35  
for bass, oboe, violin, bassoon & b.c.  
Tim Dickinson bass | Tassilo Erhardt violin  
Mark Baigent oboe | Sally Holman bassoon

## Prague's *virtuosissima* Orchestra

Vivaldi is probably best remembered today for *The Four Seasons* from his Op. 8 collection (1725) dedicated to Count Wenzel von Morzin of Prague – a dedication that implies the works may first have become known there. In 1718 Morzin had brought his 'virtuosissima' orchestra – to quote Vivaldi – to Venice, during which time the Venetian composer served as their 'maestro di musica in Italia', inaugurating a period of musical exchange between Venice and Prague. This relationship helped shape an entire generation of Czech composers who were directly inspired by Vivaldi's vivid and imaginative musical language, and ultimately brought the famous 'Red Priest' to the Bohemian capital.

One of the first Bohemians to embrace Vivaldi's style was **Antonín Reichenauer** (c.1694–1730), a member of Morzin's ensemble at some point before 1723, when a note in the baptismal register of his son Václav described him as 'Musicus od Grabgiete Morczina' [musician of Count Morzin]. His Violin *Concerto in C minor* [2–4] recalls Vivaldi's earlier concertos, with its driving continuo line and striking syncopated opening theme. Although closely aligned with Vivaldi's idiom, the frequent abrupt changes of direction and frequent wide leaps in the solo part are unusual for violin concertos of the period. The wistful slow movement for violin and continuo alone also points to an earlier date. The unexpectedly serious character of the finale reveals a distinctive voice, its lilting triple-time theme creating a false sense of ease before the movement's dazzling final episode of lightning-fast string crossings and figurations.

Around 1724 Morzin sent his young violinist **František Jiránek** (c.1698–1778) to Venice for private study with Vivaldi. The impression the master made on the Czech student is unmistakable in the breathtaking virtuosity and emotional range of the *Concerto in D minor* [14–16], in the manner of Vivaldi's later style – perhaps even surpassing the master in technical ambition. Particularly striking is Jiránek's contrast between inner and outer voices, his expansive ritornello themes, and the extraordinary solo episodes that move far beyond the material they punctuate. The beguiling slow movement, with its long-spun melody floating over a gentle orchestral pulse, reveals a clear debt to Italian opera, which from 1724 was establishing a foothold in Prague. As remarkable as the first two movements are, the finale is stranger still: a driving duple-metre *tour de force* characterised by rapid off-beat bass interjections and frequent anapaestic rhythms (short-long) in the upper parts – the latter a feature that would later become a hallmark of Czech music. About three quarters through, following a brief cadenza, Jiránek shifts into an even higher gear: moving from *Allegro* to *Presto assai* for a white-knuckle dash to the finish.

A distinctive scoring found in music for Morzin's ensemble features a solo trio of violin, oboe, and bassoon – probably originally performed by the count's musicians Melchior Hlava, Pavel Vančura, and Anton Möser respectively. Reichenauer wrote for this trio in the motet *Quae est ista* [17], which survives in the collection of the Jesuit church of St Nicholas in Prague's Lesser

Town (Malá Strana), about 200 metres from Morzin's residence. The title's reference *ad Montem Sanctum* points to the Jesuit-run pilgrimage site of Svatá Hora (Holy Mountain) at Příbram, about 54km southwest of Prague. Its intended performance there explains the seeming dissonance between the music's bright, cheerful character and the text's pleading melancholy. The motet's oblique reference to Isaiah 56:7 accounts for this juxtaposition: "These I will bring to my holy mountain, and make them joyful in my house of prayer." The scoring's delightful style and colour evokes elements of both opera (including recitative) and concerto genres – a reminder of the secularisation of style in much sacred music at the time.

Reichenauer's *Concerto in F for oboe and bassoon* [10–12] is full of energy, virtuosity, and tuneful joy. As a sub-genre, double concertos tend toward a lighter character than solo concertos; although both instruments are challenged, the bassoon receives the most blistering passages – perhaps explaining why this is the first recording. The Prague-based bassoonist Möser also caught Vivaldi's attention, and he was surely the intended performer for Vivaldi's *Concerto in G minor* [6–8], given its subtitle 'Per Morzin'. Though early eighteenth-century bassoon concertos abound, the highly ornate slow movement of this one – full of lyrical, operatic devices and unusually serious in tone – stands out: a reminder that it was opera that ultimately brought Vivaldi to Prague.

### Vivaldi and Opera in Prague

Italian opera spread north of the Alps in the first half of the seventeenth century, but in the Czech lands it remained largely con-

finned to private courts. The most significant change came in 1724 when the music-loving Count Anton von Sporck (1662–1738) imported an entire Venetian opera troupe to Bohemia. They first performed that summer at his spa and estate at Kuks in northern Bohemia, and then in October at Prague's first public opera house. Artistically, the venture was wholly Italian: all singers and instrumentalists were brought from Italy. The Prague productions of the Venetian impresario Antonio Denzio relied heavily on pasticcios – operas in which arias from one or more existing works were borrowed, with either minor textual adjustments or entirely new 'parody' texts to fit the new plot. Denzio's reliance on Vivaldi was due not only to the composer's popularity in Bohemia, but also because Vivaldi served as Denzio's agent in Venice, recruiting singers for performances in Prague and at Kuks. As such, Prague became a secondary Venetian operatic centre, where numerous performers moved on to opera houses either in Italy, Germany or the London stage. Although no music survives from the Sporck Theatre, some of the parody arias can be reconstructed by identifying their original models – two of which are newly reconstructed and recorded here for the first time.

Amongst the Prague singers recruited by Vivaldi was the contralto Teresa Peruzzi, who – while singing the role of Messalina in the pasticcio *Il confronto dell'amor coniugale* (1727) – made history by performing the first opera aria ever sung in Czech: *Jsmě veselí a zpíváme* [We are cheerful and sing] [5]. Messalina fulfils her typical operatic role as a disruptive force, confusing and misleading the increasingly deranged Caligula. The inclusion of a Czech aria may have been an attempt by Denzio to broaden his audience, having lost much of Sporck's direct support after the death of the countess. In the preceding recitative

Caligula flips through playing cards, each bearing commentary on a European country; Messalina reads the one labelled 'Bohemia': 'Qui viviamo, in continua letizia', then offers, 'Senti una lor canzone' ('Listen to one of their songs'). Although the score does not survive, a model for this parody can still be identified. In the 18<sup>th</sup> century the top priority for parody arias was that the music matched the *affekt* of the text. After that, the reconstruction process started with identifying an aria that (1) was written for a contralto, (2) probably a simile aria, and (3) has something close to six lines of seven or eight syllable verse. This quickly narrowed things down to Vivaldi's 'Farfaletta', which was used in other productions in the region at the time, and even as a sacred parody aria in Poland. Substituting the original simile of butterflies for birds turned out to be a near-perfect swap. Vivaldi's construction is ingenious, with outer voices (basso and solo violin) doing the 'chasing' while the inner parts, with their syncopations and trills, evoke fluttering wings. Although it would be Miča who would compose the first complete opera sung in Czech in 1738, *Jsmě veselí* was the first opera aria in Czech ever sung on stage – reconstructed and heard here for the first time in over 300 years.

Like many opera houses across Europe, the Sporck Theatre struggled financially, which may have prompted Vivaldi's personal visit by late 1729 to oversee a new production of his *Il Farnace*. Although *Gelido in ogni vena* [9] is now inseparable from that opera, it did not originate there. Vivaldi first set a version of the text in *Siroe, re di Persia* (Venice, 1727), which reappeared in *Argippo*, assembled especially for the Sporck Theatre in 1730 (and in Vienna the same year), though the music is lost. Its appearance in Prague must have been striking, for the next year Vivaldi revised *Il Farnace* for Padua, adding 'Gelido' – now sung by the

title character – in a score dedicated to another Bohemian patron, Count Joseph Johann Adam von Liechtenstein (1690–1732). The aria is among Vivaldi's most vivid dramatic masterpieces: its chilling introduction borrows from the 'Winter' concerto of *The Four Seasons*, long familiar in Prague. The relentless semiquaver figure in the strings – labelled by Vivaldi in the concerto as "frozen trembling in icy snowstorms" – is combined with slower descending lines in the violins depicting blood coursing through the veins.

Another of Denzio's attempts to attract a broader public was an appeal to patriotism in the 1734 pasticcio *Praga nascente da Libussa e Primislao* [Prague, born of Libuša and Přemysl], a retelling of Prague's founding myth, adjusted to culminate in the Habsburg monarchy. Libuša, Queen of the Czechs, faces her people's demand that she take a husband to co-rule – a story next taken up by Smetana in 1881. Libuša falls into a trance and describes a vision of a ploughman with oxen who will become her husband and King of Bohemia. After surviving conspiracies, assassination attempts, and intrigue, the couple marry and establish their court at Prague. The role of Přemysl was performed *en travesti* by the soprano Margarita Gualandi, who had sung for Vivaldi in Venice, including the title role of *La Silvia* (1721). Before his coronation Přemysl declares to Libuša: "Before the kingdom, I first aspire to possession of your beautiful heart, which has always been the sole object of my desires," and then sings the aria *La cervetta* [1]. Its opening text matches Vivaldi's aria of the same name from *Giustino* (Rome, 1724); the reconstruction recorded here required only minor changes owing to the close parallels between original and new texts.

Nobles from across the region attended performances at the Sporck Theatre (and his spa at Kuks), amongst them was the music-loving Count Adam von Questenburg, who maintained an impressive musical household in Jaroměřice in Moravia, including a theatre that presented Czech- and German-language works often free of charge. His court composer, **František Antonín Míča** (1696–1744), who had studied with Caldara in Vienna, composed *Jako plamen vzhůru cílí* [13] as part of a remarkable dual-language name-day ode in 1734. Its first half was in German (*The Seven Planets*); the second, in Czech (*The Four Elements*) – the latter surely a nod to the popularity of *The Four Seasons*. The aria for 'Fire' [Oheň] likens the rising flame to the praise of the admired count, with rapid

ascending figures on "flame" and unbroken running passages for "bez přestání" [without ceasing].

Because most Bohemian nobles did not maintain permanent ensembles, much of early eighteenth-century, Prague's musical life was centred around the church. Vivaldi's influence helped change that. A new generation of composers devoted to the Venetian style emerged – not only embracing his musical language, but also his theatrical and vividly pictorial approach to instrumental, sacred, and operatic writing. Vivaldi's relationship with Bohemia was far from a peripheral phenomenon, but structurally formative for Prague's instrumental and operatic culture.

*Robert Rawson*



## L'orchestre virtuosissimo de Prague

La renommée de Vivaldi, aujourd'hui, se doit surtout aux *Quatre Saisons* de l'Opus 8 (1725) dont la dédicace au comte Wenzel von Morzin de Prague pourrait suggérer que l'œuvre a d'abord été connue dans cette ville. En 1718, Morzin présenta son orchestre à Venise, orchestre « *virtuosissimo* » selon Vivaldi qui occupait alors le poste de « *Maestro di musica in Italia* ». Cet événement, qui inaugura une période d'échanges musicaux entre La Sérénissime et Prague, contribua à façonner toute une génération de compositeurs tchèques directement inspirés par le langage musical vivant, imaginatif, de Vivaldi, et aboutit à la venue du célèbre « Prêtre roux » dans la capitale bohémienne.

L'un des premiers compositeurs de Bohême à adopter le style de Vivaldi, **Antonín Reichenauer** (vers 1694-1730), membre de l'ensemble de Morzin avant 1723, est cité dans le registre baptismal de son fils Václav comme « *Musicus od Grabgiete Morczina* » [Musicien du comte de Morzin]. Son *Concerto pour violon en do mineur* [2-4], avec un continuo énergique et un premier thème riche en syncopes saisissantes, rappelle les premiers concertos de Vivaldi. Tout en étant très proche du langage vivaldien, l'œuvre se distingue des concertos pour violon de l'époque par la récurrence inhabituelle des changements abrupts de direction et des larges sauts dans la partie soliste. La mélancolie du mouvement lent, pour violon et continuo seul, renvoie également à une date antérieure. Le caractère étonnamment sérieux du *Finale* révèle une voix particulière, son thème cadencé à trois temps créant une fausse impression

d'aisance avant l'épisode final éblouissant avec ses bariolages et ses traits rapides comme l'éclair.

Vers 1724, Morzin envoya son jeune violoniste **František Jiránek** (c. 1698-1778) à Venise pour étudier avec Vivaldi. L'influence du maître sur son élève tchèque est indéniable dans la virtuosité époustouflante et la palette émotionnelle du *Concerto en ré mineur* [14-16], qui s'inscrit dans la lignée du style tardif de Vivaldi, et allant peut-être jusqu'à le surpasser dans l'ambition technique. Le contraste entre les voix intérieures et extérieures, les thèmes expansifs du ritornello et les solos extraordinaires dépassant largement le matériau qu'ils ponctuent, sont particulièrement frappants dans cette œuvre de Jiránek. Le mouvement lent envoûtant, avec sa longue mélodie flottant sur une douce pulsation orchestrale, révèle une dette évidente envers l'opéra italien, implanté à Prague depuis 1724. Aussi remarquable que les deux premiers mouvements, le *Finale* est encore plus étonnant : un tour de force en mesure binaire caractérisé par des interjections rapides de la basse en contretemps et des anapestes [note(s) brève(s) suivie(s) d'une longue] fréquents dans les parties supérieures – cette dernière caractéristique deviendra une spécificité de la musique tchèque. Après une brève cadence aux trois quarts de l'œuvre, Jiránek accélère le tempo, de l'*Allegro* au *Presto assai* en une course effrénée jusqu'à la dernière note.

Une partition singulière, conçue pour un trio de violon, hautbois et basson de l'ensemble de Morzin fut sans doute interprétée à

l'origine par Melchior Hlava, Pavel Vančura et Anton Möser, musiciens du comte. Reichenauer a composé pour cette formation le motet *Quae est ista* [17], appartenant aux archives de l'église jésuite Saint-Nicolas dans le quartier de Malá Strana à Prague, à quelques 200 mètres de la résidence de Morzin. Le titre *ad Montem Sanctum* se réfère au lieu de pèlerinage jésuite de Svatá Hora (Montagne sacrée) à Přeborn, à environ 54 kilomètres au sud-ouest de Prague. Le fait que ce motet ait été destiné à y être joué explique la dissonance apparente entre le caractère joyeux, enjoué, de la musique et la mélancolie implorante du texte. Cette juxtaposition est une référence indirecte au *Livre d'Isaïe* (56.7) : « Je les amènerai sur ma montagne sainte et je les rendrai joyeux dans ma maison de prière ». Par son alliage exquis du ton et de la couleur, la partition, qui évoque à la fois l'opéra (récitatif inclus !) et le concerto, rappelle la sécularisation du style dans une grande partie de la musique sacrée de l'époque.

Le *Concerto en fa pour hautbois et basson* [10-12] de Reichenauer déborde d'énergie, de virtuosité et d'une joie harmonieuse. En tant que sous-genre, les doubles concertos ont tendance à avoir un caractère plus léger que les concertos pour soliste et orchestre ; bien que l'écriture des deux instruments soit très exigeante, les passages les plus vertigineux sont confiés au basson — ce qui pourrait expliquer que cette œuvre n'a jamais été enregistrée auparavant ! Le bassoniste Möser, basé à Prague, avait attiré l'attention de Vivaldi qui pensa certainement à lui pour interpréter son *Concerto en sol mineur* [6-8], compte tenu de son sous-titre « *Per Morzin* ». Son mouvement lent très orné, si riche en éléments lyriques et opératiques et d'un ton inhabituellement sérieux, distingue cette œuvre des très nombreux concertos pour basson du début du XVIII<sup>e</sup> siècle et rappelle que c'est finalement l'opéra qui a attiré Vivaldi à Prague.

## Vivaldi et l'opéra à Prague

L'opéra italien, répandu au nord des Alpes dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, est resté généralement confiné dans les cours privées en ce qui concerne les pays tchèques. Le changement le plus significatif survint en 1724 lorsque le comte Anton von Sporck (1662-1738), grand amateur de musique, fit venir toute une troupe d'opéra vénitienne en Bohême. Les premières représentations datent de l'été de cette même année et eurent lieu dans son domaine et station thermale de Kuks, au nord de la Bohême, puis continuèrent en octobre sur la scène du premier opéra public de Prague. Le projet artistique était entièrement italien : tous les chanteurs et instrumentistes venaient en effet d'Italie. Les productions pragoises de l'imprésario vénitien Antonio Denzio se basaient très largement sur des *pasticci* — ou pastiches : opéras composés d'arias empruntées à une ou à plusieurs œuvres existantes, avec soit des ajustements mineurs du texte, soit des textes « parodiques » entièrement nouveaux s'adaptant à la nouvelle intrigue. Denzio comptait sur Vivaldi non seulement en raison de sa popularité en Bohême, mais encore parce que le compositeur était son agent à Venise où il recrutait les chanteurs pour des représentations à Prague et à Kuks. Prague devint ainsi le deuxième centre de l'opéra vénitien, ce qui permit à de nombreux chanteurs d'être embauchés par des maisons d'opéra en Italie, en Allemagne ou à Londres. Bien qu'aucune musique du Théâtre Sporck n'ait survécu, certaines arias parodiques ont pu être recréées à partir de l'identification de leurs modèles originaux ; deux d'entre elles ont été récemment reconstituées et enregistrées ici pour la première fois.

Parmi les chanteuses engagées par Vivaldi pour Prague, citons

la contralto Teresa Peruzzi qui, en interprétant le rôle de Messaline dans le pasticcio *Il confronto dell'amor coniugale* (1727), entra dans l'histoire en chantant la première aria opératique en tchèque : *J sme veselí a zpíváme (Nous sommes joyeux et chantons)* [5]. Le rôle caractéristique de Messaline possède une force disruptive qui déconcerte et induit en erreur un Caligula de plus en plus déséquilibré. En incluant une aria en langue tchèque dans cet opéra, Denzio, qui avait perdu une grande partie du soutien direct de Sporck à la mort de la comtesse, cherchait sans doute à toucher un public plus large. Dans le récitatif précédant l'aria, Caligula compulse des cartes à jouer qui portent chacune un commentaire sur un pays européen ; Messaline lit celle qui se réfère à la Bohême : « *Qui viviamo, in continua letizia* » (Ici, nous vivons dans une joie continue), puis propose « *Senti una lor canzone* » (Écoutez une de leurs chansons). Malgré la perte de la partition, nous avons pu identifier un modèle ayant servi à cette parodie. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la musique des arias parodiques devait essentiellement exprimer l'affect du texte. Ensuite, le processus de reconstruction commença par l'identification d'une aria (1) écrite pour contralto, (2) probablement une aria *simile* [usant de métaphores sans se ceindre à la trame de l'opéra] et (3) comportant environ six heptasyllabes ou octosyllabes. Ce qui nous a rapidement conduit à l'aria *Farfaletta* de Vivaldi, utilisée à l'époque dans d'autres productions de la région et même, en Pologne, comme aria parodique pour de la musique sacrée. Remplacer la comparaison originale entre les papillons [*farfalleta* = petit papillon] et les oiseaux s'est avéré un choix presque parfait. La structure de Vivaldi est ingénieuse, les voix extérieures (basse et violon solo) se livrant à une « poursuite » tandis que les voix intérieures, avec leurs syncopes et leurs trilles, évoquent les battements d'ailes. Bien que le premier opéra complet chanté en

tchèque ait été composé par František Miča en 1738, *J sme veselí* fut la première aria opératique chantée en tchèque sur une scène – reconstituée et entendue ici pour la première fois quelques 300 ans après sa création.

Les difficultés financières du Théâtre Sporck – et celles de tant d'opéras en Europe – ont peut-être incité Vivaldi à se rendre à Prague à la fin de l'année 1729 afin de superviser une nouvelle production de son *Il Farnace*. Bien que l'aria *Gelido in ogni vena* [9] soit aujourd'hui indissociable de cet opéra, elle n'y fut insérée que plus tard. Vivaldi a d'abord composé une aria pour une version du texte dans *Siroe, re di Persia* (Venise, 1727), qui réapparut dans *Argippo*, opéra spécifiquement écrit pour le Théâtre Sporck en 1730 (et rejoué à Vienne la même année), dont la musique a été perdue. L'aria dut faire une si forte impression à Prague que l'année suivante, Vivaldi révisa *Il Farnace* pour Padoue en y ajoutant *Gelido* – désormais attribuée au rôle-titre – dans une partition dédiée à un autre mécène de Bohême, le comte Joseph Johann Adam von Liechtenstein (1690–1732). Cette aria compte parmi les chefs-d'œuvre dramatiques les plus saisissants de Vivaldi : son introduction glaciale cite une partie de *L'Hiver* des *Quatre Saisons*, que Prague connaissait bien. L'implacable passage en doubles croches des cordes – qualifié par Vivaldi dans le concerto de « frissons glacés dans les tempêtes de neige » – s'associe aux lignes descendantes plus lentes des violons représentant le sang coulant dans les veines.

Toujours à la recherche d'un public plus large, Denzio exalta le patriotisme des Tchèques dans le pasticcio *Praga nascente da Libussa e Primislao* [Prague, née de Libuša et Přemysl] de 1734, mythe fondateur de Prague réécrit afin de culminer dans la mo-

narchie des Habsbourg. Libuša, reine des Tchèques, fait face à la demande de son peuple qui souhaite qu'elle prenne un époux pour co-gouverner — histoire reprise par Smetana en 1881. Tombant en transe, Libuša décrit la vision d'un laboureur accompagné de ses bœufs qui deviendra son époux et roi de Bohême. Après avoir survécu aux complots, aux tentatives d'assassinat et aux intrigues, le couple se marie et établit sa cour à Prague. Přemysl, rôle pour acteur travesti, fut créé par la soprano Margaritha Gualandi, interprète de Vivaldi à Venise, notamment dans le rôle-titre de *La Silvia* (1721). Avant son couronnement, Přemysl déclare à Libuša : « Avant le royaume, j'aspire à posséder ton beau cœur, qui a toujours été le seul objet de mes désirs », puis chante l'aria *La cervetta* [1]. Le texte d'ouverture correspond à celui de l'aria éponyme appartenant à l'opéra *Giustino* de Vivaldi (Rome, 1724) ; la reconstruction enregistrée ici n'a nécessité que quelques modifications mineures en raison du parallélisme étroit entre le nouveau texte et l'original.

Parmi les nobles de la région qui assistaient aux représentations du Théâtre Sporck (et à celles de la station thermale de Kuks), le comte Adam von Questenburg, passionné de musique, entretenait un domaine musical impressionnant à Jaroměřice en Moravie, com-

prenant un théâtre présentant, souvent gratuitement, des œuvres en tchèque et en allemand. Son compositeur attitré, **František Antonín Míča** (1696-1744), disciple de Caldara à Vienne, écrit *Jako plamen vzhůru cílí* [13] dans le cadre d'une remarquable ode bilingue pour la fête des noms en 1734. La première partie était en allemand (*Les Sept planètes*) et la seconde en tchèque (*Les Quatre éléments*), cette dernière étant sans doute un clin d'œil à la popularité des *Quatre Saisons*. L'aria du *Feu* [*Oheň*] compare la flamme montante à la louange du comte admiré, avec des traits ascendants rapides sur « flamme » et des passages fulgurants ininterrompus sur « *bez přestání* » [sans cesse].

La plupart des nobles de Bohême ne disposant pas d'orchestre permanent, la vie musicale de Prague au début du XVIII<sup>e</sup> siècle était principalement centrée sur le répertoire religieux. Situation que l'influence de Vivaldi a contribué à changer. Une nouvelle génération de compositeurs adeptes du style vénitien émergea en adoptant non seulement son langage musical, mais encore son approche intensément picturale et théâtrale de la composition instrumentale, sacrée et lyrique. La relation de Vivaldi avec la Bohême, loin d'être un phénomène marginal, a structuré la culture instrumentale et opératique de Prague.

*Robert Rawson*



## Das Prager „virtuosissima“-Orchester

Vivaldi ist heute vor allem bekannt für seine „Vier Jahreszeiten“ aus der Sammlung Op. 8 (1725), die er dem Grafen Wenzel von Morzin aus Prag widmete – eine Widmung, die darauf hindeutet, dass die Werke dort zuerst bekannt geworden sein könnten. 1718 hatte Morzin sein „virtuosissima“-Orchester – um Vivaldi zu zitieren – nach Venedig mitgebracht, wo der venezianische Komponist als dessen „maestro di musica in Italia“ fungierte und damit eine Ära des musikalischen Austauschs zwischen Venedig und Prag einläutete. Diese Beziehung prägte eine ganze Generation tschechischer Komponisten, die direkt von Vivaldis lebhafter und fantasievoller Musiksprache inspiriert waren, und führte schließlich auch den berühmten „roten Priester“ in die böhmische Hauptstadt.

Einer der ersten Böhmen, der sich Vivaldis Stil zu eigen machte, war **Antonín Reichenauer** (ca. 1694–1730), ein Mitglied von Morzins Ensemble zeitlich vor 1723, als er in der Taufurkunde seines Sohnes Václav als „Musicus od Grabgiete Morczina“ [Musiker des Grafen Morzin] bezeichnet wurde. Sein *Violinkonzert in c-Moll* [2–4] erinnert mit seiner treibenden Generalbasslinie und dem markanten synkopierten Eröffnungsthema an Vivaldis frühere Konzerte. Obwohl es sich eng an Vivaldis Stil orientiert, sind die häufigen abrupten Richtungswechsel und weiten Sprünge in der Solostimme für Violinkonzerte dieser Zeit ungewöhnlich. Auch der wehmütige langsame Satz für Violine und Continuo allein deutet auf ein früheres Entstehungsdatum hin. Der unerwartet ernste Charakter des Finales offenbart eine unverwech-

selbare Sprache, deren beschwingtes Thema im Dreiertakt eine trügerische Leichtigkeit erzeugt, bevor der Satz mit blitzschnellen Streicherkreuzungen und Figurationen zu seinem fulminanten Schluss findet.

Um 1724 schickte Morzin seinen jungen Geiger **František Jiránek** (ca. 1698–1778) nach Venedig, um bei Vivaldi Privatunterricht zu nehmen. Der Eindruck, den der Meister auf den tschechischen Schüler machte, zeigt sich unverkennbar in der atemberaubenden Virtuosität und emotionalen Bandbreite des *Konzerts in d-Moll* [14–16], das Vivaldis späterem Stil nachempfunden ist – und den Meister in seinem technischen Anspruch vielleicht sogar übertrifft. Besonders auffällig bei Jiránek ist der Kontrast zwischen inneren und äußeren Stimmen, seine ausladenden Themen in den Ritornellen und die außergewöhnlichen Solopassagen, die weit über das Material hinausgehen, das sie untermalen. Der betörende langsame Satz mit seiner langgezogenen Melodie, die über einem sanften Orchesterpuls schwebt, offenbart eine deutliche Anlehnung an die italienische Oper, die sich ab 1724 in Prag etablierte. So bemerkenswert die ersten beiden Sätze auch sind, das Finale ist noch ungewöhnlicher: eine rasante Tour de Force im Zweiertakt, gekennzeichnet durch schnelle Offbeat-Basseinwürfe und häufige anapästische Rhythmen (kurz-lang) in den oberen Stimmen – ein Merkmal, das später zu einem Markenzeichen der tschechischen Musik werden sollte. Nach etwa drei Vierteln des Stücks, im Anschluss an eine kurze Kadenz, schaltet Jiránek noch einen Gang höher: Er wechselt von Allegro zu Presto assai und

sorgt so für einen atemberaubenden Endspurt bis zum Schluss.

Eine auffällige Partitur, die sich in der Musik für Morzins Ensemble findet, ist ein Solotrio für Violine, Oboe und Fagott – wahrscheinlich ursprünglich gespielt von den Musikern des Grafen Melchior Hlava, Pavel Vančura und Anton Möser. Reichenauer komponierte für dieses Trio die Motette *Quae est ista* [17], die in der Sammlung der Jesuitenkirche St. Nikolaus in der Prager Kleinseite (Malá Strana), etwa 200 Meter von Morzins Residenz entfernt, überliefert ist. Der Verweis im Titel „ad Montem Sanctum“ deutet auf den von Jesuiten betreuten Wallfahrtsort Svatá Hora (Heiliger Berg) in Příbram hin, etwa 54 km südwestlich von Prag. Die dortige Aufführung erklärt die scheinbare Dissonanz zwischen dem hellen, fröhlichen Charakter der Musik und der flehenden Melancholie des Textes. Der indirekte Verweis der Motette auf Jesaja 56,7 erklärt diese Gegenüberstellung: „Diese werde ich zu meinem heiligen Berg bringen und sie in meinem Bethaus erfreuen.“ Der reizvolle Stil und die Klangfarbe der Partitur erinnern an Elemente sowohl der Oper (einschließlich Rezitativ) als auch des Konzerts – ein Hinweis auf die Säkularisierung des Stils in einem Großteil der geistlichen Musik jener Zeit.

Reichenauers *Konzert in F für Oboe und Fagott* [10-12] ist voller Energie, Virtuosität und melodischer Freude. Doppelkonzerte tendieren als Subgenre des Solokonzerts eher zu einem leichteren Charakter; obwohl beide Instrumente gefordert sind, erhält das Fagott die schwierigsten Passagen – was vielleicht erklärt, warum dies die erste Einspielung des Stückes ist. Der in Prag lebende Fagottist Möser erregte auch Vivaldis Aufmerksamkeit, und er war sicherlich der vorgesehene Interpret für Vivaldis *Konzert in g-Moll* [6-8], angesichts seines Untertitels ‚Per Morzin‘.

Obwohl das frühe 18. Jahrhundert zahlreiche Fagottkonzerte hervorgebracht hat, sticht der reich verzierte langsame Satz dieses Konzerts hervor. Voller lyrischer, opernhafter Elemente und ungewöhnlich ernst im Ton erinnert es daran, dass es letztlich die Oper war, die Vivaldi nach Prag gebracht hat.

### Vivaldi und die Oper in Prag

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitete sich die italienische Oper nördlich der Alpen, blieb in den böhmischen Landen jedoch weitgehend auf private Höfe beschränkt. Die bedeutendste Veränderung vollzog sich 1724, als der musikbegeisterte Graf Anton von Sporck (1662–1738) eine komplette venezianische Operntruppe nach Böhmen holte. Diese trat zunächst im Sommer desselben Jahres in seinem Heilbad und Anwesen in Kuks in Nordböhmen auf, im Oktober dann in Prags erstem öffentlichen Opernhaus. Künstlerisch war das Unternehmen gänzlich italienisch geprägt: Alle Sänger und Instrumentalisten kamen aus Italien. Die Prager Produktionen des venezianischen Impresarios Antonio Denzio stützten sich stark auf Pasticcios – Opern, in denen Arien aus einem oder mehreren bestehenden Werken übernommen und entweder geringfügig textlich angepasst oder mit völlig neuen „Parodietexten“ versehen wurden, um sie an die neue Handlung anzupassen. Denzio stützte sich auf Vivaldi nicht nur wegen dessen Popularität in Böhmen, sondern auch, weil Vivaldi als Denzios Agent in Venedig fungierte und Sänger für Aufführungen in Prag und Kuks rekrutierte. So wurde Prag zu einem zweiten venezianischen Opernzentrum, von dem aus zahlreiche Künstler an Opernhäuser in Italien, Deutschland oder London weiterzogen. Obwohl keine Musik aus dem Sporck-

Theater erhalten geblieben ist, können einige der Parodie-Arien durch die Identifizierung ihrer Originalvorlagen rekonstruiert werden – zwei davon wurden neu rekonstruiert und hier zum ersten Mal eingespielt.

Unter den von Vivaldi engagierten Prager Sängern befand sich auch die Altistin Teresa Peruzzi. Mit ihrer Rolle als Messalina in dem Pasticcio *Il confronto dell'amor coniugale* (1727) schrieb sie Geschichte, indem sie die erste jemals auf Tschechisch gesungene Opernarie aufführte: *Jsmě Veselí a zpíváme* [Wir sind fröhlich und singen] [5]. Messalina entspricht ihrer typischen Opernrolle als zerstörerische Kraft, die den zunehmend wahnsinnigen Caligula verwirrt und in die Irre führt. Die Einbeziehung einer tschechischen Arie könnte ein Versuch von Denzio gewesen sein, sein Publikum zu erweitern, nachdem er nach dem Tod der Gräfin einen Großteil der direkten Unterstützung durch Sporck verloren hatte. Im vorangehenden Rezitativ blättert Caligula durch Spielkarten, auf denen jeweils Kommentare zu einem europäischen Land stehen. Messalina liest die Karte mit der Aufschrift „Böhmen“: „Qui viviamo, in continua letizia“ und bietet dann an: „Senti una lor canzone“ („Hör dir eines ihrer Lieder an“). Obwohl die Partitur nicht erhalten geblieben ist, lässt sich dennoch ein Vorbild für diese Parodie identifizieren. Im 18. Jahrhundert war es bei Parodien von Arien oberste Priorität, dass die Musik zum Affekt des Textes passte. Danach begann der Rekonstruktionsprozess mit der Identifizierung einer Arie, die erstens für eine Altistin geschrieben wurde, zweitens wahrscheinlich eine Simile-Arie war und drittens etwa sechs Zeilen mit sieben oder acht Silben pro Vers hatte. Dadurch kam schnell Vivaldis „Farfaletta“ in den Fokus, die zu dieser Zeit auch in anderen Produktionen in der Region verwendet wurde und sogar als sakrale Parodien-

arie in Polen. Die Ersetzung des ursprünglichen Gleichnisses von Schmetterlingen durch Vögel erwies sich als nahezu perfekter Austausch. Vivaldis Komposition ist genial, die äußeren Stimmen (Bass und Solovioline) übernehmen die Jagd, während die inneren Stimmen mit ihren Synkopen und Trillern an flatternde Flügel erinnern. Auch wenn es Miča war, der 1738 die erste vollständige Oper in tschechischer Sprache komponierte, war „Jsmě veselí“ die erste Opernarie in tschechischer Sprache, die jemals auf einer Bühne gesungen wurde – hier rekonstruiert und seit über 300 Jahren nun erstmals wieder zu hören.

Wie viele Opernhäuser in ganz Europa hatte auch das Sporck-Theater mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Dies veranlasste Vivaldi Ende 1729 möglicherweise zu einem persönlichen Besuch, um die neue Inszenierung seines *Il Farnace* zu beaufsichtigen. Obwohl *Gelido in ogni vena* [9] heute untrennbar mit dieser Oper verbunden ist, stammt es nicht aus diesem Werk. Vivaldi vertonte den Text erstmals in *Siroe, re di Persia* (Venedig, 1727), der dann 1730 in *Argippo* wieder auftaucht, das speziell für das Sporck-Theater (und im selben Jahr in Wien) zusammengestellt wurde, wobei die Musik jedoch verloren gegangen ist. Seine Aufführung in Prag muss beeindruckend gewesen sein, denn im folgenden Jahr überarbeitete Vivaldi *Il Farnace* für Padua und fügte „Gelido“ hinzu – nun gesungen von der Titelfigur – in einer Partitur, die einem anderen böhmischen Mäzen gewidmet war, Graf Joseph Johann Adam von Liechtenstein (1690–1732). Die Arie gehört zu Vivaldis eindrucksvollsten dramatischen Meisterwerken: Ihre frostige Einleitung ist dem „Winter“-Konzert aus *Die vier Jahreszeiten* entlehnt, das in Prag seit langem bekannt war. Die unerbittliche Sechzehntelfigur in den Streichern – von Vivaldi im Konzert als „gefrorenes Zittern in eisigen Schneestür-

men“ bezeichnet – wird mit langsameren absteigenden Linien in den Violinen kombiniert, die das durch die Adern fließende Blut darstellen.

Ein weiterer Versuch Denzios, ein breiteres Publikum anzusprechen, war ein Appell an den Patriotismus. Das Pasticcio *Praga nascente da Libussa e Primislao* [Prag, geboren aus Libuša und Přemysl] von 1734, eine Nacherzählung des Gründungsmythos von Prag, wurde so angepasst, dass es in der Monarchie der Habsburger gipfelte. Libuša, die Königin der Tschechen, sieht sich mit der Forderung ihres Volkes konfrontiert, einen Ehemann zu nehmen, der mit ihr regieren soll – eine Geschichte, die Smetana 1881 aufgriff. Libuša fällt in Trance und beschreibt eine Vision von einem Bauern mit Ochsenpflug, der ihr Ehemann und König von Böhmen werden soll. Nachdem sie Verschwörungen, Attentate und Intrigen überstanden haben, heiraten die beiden und gründen ihren Hof in Prag. Die Rolle des Přemysl wurde ‚en travesti‘ von der Sopranistin Margarita Gualandi dargestellt, die bereits für Vivaldi in Venedig gesungen hatte, darunter die Titelrolle in *La Silvia* (1721). Vor seiner Krönung erklärt Přemysl Libuša: „Vor dem Königreich strebe ich zuerst nach deinem schönen Herzen, das immer das einzige Objekt meiner Begierden war“, dann singt er die Arie *La cervetta* [1]. Der Anfangstext entspricht Vivaldis gleichnamiger Arie aus *Giustino* (Rom, 1724); die hier aufgezeichnete Rekonstruktion erforderte aufgrund der engen Parallelen zwischen Original- und Neutext nur geringfügige Änderungen.

Adlige aus der ganzen Region besuchten Aufführungen im Sporck-Theater (und seinem Kurort in Kuks), darunter auch der musikbegeisterte Graf Adam von Questenburg, der in Jaroměřice in Mähren eine beeindruckende musikalische Hofhaltung unterhielt, darunter ein Theater, in dem oft bei freiem Eintritt tschechische und deutsche Werke aufgeführt wurden. Sein Hofkomponist **František Antonín Míča** (1696–1744), der bei Caldara in Wien studiert hatte, komponierte 1734 *Jako plamen vzhůru cílí* [13] als Teil einer bemerkenswerten zweisprachigen Namenstagsode. Die erste Hälfte war auf Deutsch (*Die sieben Planeten*), die zweite auf Tschechisch (*Die vier Elemente*) – letzteres sicherlich eine Anspielung auf die Popularität der Vier Jahreszeiten. Die Arie für „Feuer“ [Oheň] vergleicht die aufsteigende Flamme mit dem Lob des bewunderten Grafen, mit schnellen aufsteigenden Figuren für „Flamme“ und ununterbrochenen Laufpassagen für „bez přestání“ [ohne Unterlass].

Da die meisten böhmischen Adligen keine festen Ensembles unterhielten, konzentrierte sich das Musikleben in Prag zu Beginn des 18. Jahrhunderts weitgehend auf die Kirche. Vivaldis Einfluss trug dazu bei, dass sich dies änderte. Es entstand eine neue Generation von Komponisten, die sich dem venezianischen Stil verschrieben hatten – sie übernahmen nicht nur seine Musiksprache, sondern auch seinen theatralischen und bildhaften Ansatz für Instrumental-, Kirchen- und Opernkompositionen. Vivaldis Beziehung zu Böhmen war keineswegs nur ein Randphänomen, sondern prägte die Instrumental- und Opernkultur Prags strukturell.

*Robert Rawson*

**1 La Cervetta** – Timidetta  
Corre al Fonte – Al Colle, al Monte  
E se trova il suo diletto  
Lo accarezza, e si consola.

Tal sperar può la mia Fede,  
Se pur giungo al regio piede  
Della vaga – Mia Presaga  
Adorata, e sempre sola.

**5 Jsme veselí a zpíváme,**  
Nic my žádnému nedáme.  
Jako pták mezi obilí,  
Tak nám ten život odbíjí.

Ale pták utíká; chyť ho,  
Miley, běž za ním, sněž ho.

**9 Gelido in ogni vena**  
Scorrer mi sento il sangue.  
L'ombra del figlio esangue  
M'ingombra di terror.

E per maggior mia pena  
vedo che fui crudele  
A un'anima fedele,  
A un innocente cor.

The little doe – so timid—  
Runs to the fountain – to the hill, to the mountain  
And if she finds her beloved,  
She caresses him and finds solace.

Such hope can my faith hold,  
If only I reach the royal feet  
Of my lovely – my prophetic –  
Adored, and always solitary one.

We are cheerful and sing,  
We will give nothing to anyone.  
Like a bird amongst the corn,  
Thus our life passes by

But a bird runs away; catch it,  
my dear, run after him, eat it.

Like ice in every vein  
I feel my blood flowing  
The shadow of my lifeless son  
fills me with terror

And to my greater sorrow,  
I see that I was cruel  
To a faithful soul,  
To an innocent heart.

**13 Jako plamen vzhůru cílí,**

tak má mysl v tuto chvíli  
bez přestání vstupuje

K větší cti a dnešní chvále  
slavné to jméno vždycky stále  
vesele prozpěvuje

Just as a flame reaches upward,  
so in this moment my spirit rises,  
without ceasing

For greater honour and for today's praise,  
it cheerfully sings that glorious name,  
with delight

**17 Cantata de B.V.M. ad Montem Sanctum**

*Recitativo*

Quae est ista  
quae in Altis habitat et humilia respicit?  
Quae est ista?

*Aria*

Maria Mater gratiae de monte Sancto  
respice tibi supplices clientes  
in hac valle miseriae,  
adversitatum pondere solere mentes pressas, tibi devotas  
protege.

*Recitative*

Who is this  
that dwells on high and looks down on the lowly?  
Who is this?

*Aria*

Mary, Mother of grace, from your holy mountain  
look with favour upon your suppliant children  
in this valley of woe;  
minds accustomed to be pressed by the weight of adversities –  
keep those who are devoted to you under your protection.

*translations: Robert Rawson*



**Hana Blažíková** is a leading specialist in the interpretation of baroque, renaissance and medieval music, performing with leading ensembles and orchestras around the world, including the Collegium Vocale Gent, the Bach Collegium Japan, the Amsterdam Baroque Orchestra, L'Arpeggiata, Gli Angeli Genève, Nederlandse Bachvereniging, Collegium 1704, Collegium Marianum, among others. She sang in major venues all over Europe and in the USA in the trilogy of Monteverdi's operas under the direction of John Eliot Gardiner. Hana appears on more than thirty CDs, including the acclaimed series of Bach cantatas with the Bach Collegium Japan. She also plays gothic and romanesque harp and is a member of the Tiburtina Ensemble, which specializes in Gregorian chant and early medieval polyphony.

**Hana Blažíková** est une chanteuse éminente, spécialisée dans l'interprétation de la musique du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'époque baroque. Elle collabore avec les plus grands ensembles et orchestres du monde, entre autres, le Collegium Vocale Gent, le Bach Collegium Japan, l'Amsterdam Baroque Orchestra, L'Arpeggiata, le Collegium 1704 et le Collegium Marianum. Invitée par les plus grandes salles d'Europe et des États-Unis, elle a chanté dans la trilogie des opéras de Monteverdi sous la direction de John Eliot Gardiner. Hana a enregistré plus de trente CDs, dont la série des cantates de Bach avec le Bach Collegium Japan qui ont obtenu un succès mondial. Membre de l'ensemble Tiburtina, spécialisé dans le chant grégorien, elle joue également de la harpe gothique et romane.

**Hana Blažíková** ist eine führende Spezialistin für die Interpretation von Barock-, Renaissance- und mittelalterlicher Musik und tritt mit renommierten Ensembles und Orchestern auf der ganzen Welt auf, darunter das Collegium Vocale Gent, das Bach Collegium Japan, das Amsterdam Baroque Orchestra, L'Arpeggiata, Gli Angeli Genève, die Nederlandse Bachvereniging, das Collegium 1704 und das Collegium Marianum. Unter der Leitung von John Eliot Gardiner sang sie die Trilogie von Monteverdis Opern in bedeutenden Konzertsälen in ganz Europa und den USA. Hana ist auf mehr als dreißig CDs zu hören, darunter die gefeierte Reihe von Bach-Kantaten mit dem Bach Collegium Japan. Sie spielt auch gotische und romanische Harfe und ist Mitglied des Tiburtina Ensembles, das sich auf mittelalterliche Musik spezialisiert hat.



**Ciara Hendrick** is a much in demand as a mezzo-soprano/contralto soloist both in the UK and throughout Europe, on the concert platform, the operatic stage and as a recording artist. Specialising in early music, Ciara has enjoyed regular collaborations with I Fagiolini, the Dunedin Consort, the Orchestra of the Age of Enlightenment, and Solomon's Knot. She has previously performed and recording with The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen, as Venus on the world-premiere recording of Pepusch's *Venus and Adonis*, as well as the Chandos Anthems of the same composer. She sang Juno in Daniel Purcell's *The Judgement of Paris*, Bach's *Christmas Oratorio* with the Dunedin Consort and Daniel in Handel's *Susanna* with Laurence Cummings from the Göttingen Festival.

**Ciara Hendrick** est une soliste très demandée dans les rôles de mezzo-soprano et de contralto au Royaume-Uni et dans toute l'Europe, au concert, à l'opéra et au disque. Spécialisée dans la musique ancienne, Ciara collabore régulièrement avec I Fagiolini, le Dunedin Consort, l'Orchestre de l'Âge des Lumières et Solomon's Knot. Elle collabore avec The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen avec lesquels elle a enregistré les *Chandos Anthems* de Pepusch ainsi que le rôle de Vénus dans *Vénus et Adonis* (première mondiale) du même compositeur. Elle a chanté dans l'*Oratorio de Noël* de Bach, interprété Juno dans *The Judgement of Paris* de Daniel Purcell avec le Dunedin Consort et le rôle de Daniel dans *Susanna* de Handel avec Laurence Cummings au Festival de Göttingen.

**Ciara Hendrick** ist sowohl in Großbritannien als auch in ganz Europa eine gefragte Mezzosopranistin/Altistin, die auf Konzertbühnen, Opernbühnen und bei Aufnahmen auftritt. Ciara hat sich auf Alte Musik spezialisiert und arbeitet regelmäßig mit I Fagiolini, dem Dunedin Consort, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Solomon's Knot zusammen. Zuvor trat sie mit The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen auf und nahm mit ihnen die Weltpremiere von Pepuschs *Venus and Adonis* sowie dessen Chandos Anthems auf. Außerdem sang sie Kantaten von Pepusch mit Spiritato, die Juno in Daniel Purcells *The Judgement of Paris*, Bachs *Weihnachtsoratorium* mit dem Dunedin Consort und Daniel in Händels *Susanna* mit Laurence Cummings bei den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen.



Bass-baritone **Timothy Dickinson** enjoys a diverse performing career, ranging from concerts around the world to operatic roles at Glyndebourne, Scottish Opera, Longborough and elsewhere. Timothy is also very active as an oratorio soloist, embracing a broad repertoire including Bach's Passions, the Requiems of Brahms, Verdi, Fauré and Duruflé, and Haydn's *The Creation*. He has also sung with various ensembles, including The Sixteen, BBC Singers, Ensemble Plus Ultra and La Nuova Musica, with whom he appears on 'Sacrifices' (Harmonia Mundi). Additionally, he has enjoyed a deeply rewarding association with the education department of the Orchestra of the Age of Enlightenment.

La carrière artistique du baryton-basse **Timothy Dickinson** est des plus variées, allant des concerts à travers le monde à des rôles opératiques à Glyndebourne, au Scottish Opera ou à Longborough, entre autres. Également très actif dans le domaine de l'oratorio où il possède un répertoire immense, Timothy interprète des rôles de soliste dans les passions de Bach et dans *La Création* de Haydn, ainsi que dans les requiem de Brahms, de Verdi, de Fauré et de Duruflé. Il chante également avec divers ensembles, dont The Sixteen, BBC Singers, Ensemble Plus Ultra et participé au sein de La Nuova Musica à l'enregistrement de « Sacrifices » (Harmonia Mundi). De plus, il a entretenu une collaboration très enrichissante avec le département éducatif de l'Orchestre de l'Âge des Lumières.

Der Bassbariton **Timothy Dickinson** erfreut sich einer vielfältigen Karriere, die von Konzerten auf der ganzen Welt bis hin zu Opernrollen in Glyndebourne, an der Scottish Opera, in Longborough und anderswo reicht. Timothy ist auch als Oratorien-Solist sehr aktiv und verfügt über ein breites Repertoire, darunter Bachs Passionen, die Requiems von Brahms, Verdi, Fauré und Duruflé sowie Haydns *Die Schöpfung*. Er hat auch mit verschiedenen Ensembles gesungen, darunter The Sixteen, BBC Singers, Ensemble Plus Ultra und La Nuova Musica, mit denen er auf „Sacrifices“ (Harmonia Mundi) zu hören ist. Darüber hinaus pflegt er eine äußerst bereichernde Zusammenarbeit mit der Schulungsabteilung des Orchestra of the Age of Enlightenment.



Tassilo Erhardt *violin*  
Sally Holman *bassoon*  
Mark Baigent *oboe*

Described on BBC Radio 3 as 'purveyors of uplifting and exhilarating music' **The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen** (TFG) take their name from Ned Ward's early eighteenth-century humorous description of the ensemble who performed one London's earliest public concert series. Designated by BachTrack among 'the world's finest', the TFG has made a name on the global stage devoting themselves to excellent, but overlooked, corners of the repertoire. They have performed at leading festivals around Europe and the UK, including the Festival Oude Muziek in Utrecht, Regensburg Tager Alte Musik, The Valletta International Baroque Festival, the York Early Music Festival, the Stour Festival and the Canterbury Festival. Their four previous CDs of world-premieres have won a string prestigious awards and accolades around the world, including the Preis der deutschen Schallplattenkritik, 'Recording of the Year' by MusicWeb as well as Editor's Choice and amongst the Best Classical Recordings of the Year in *Gramophone* (2024).

Décrit par la BBC Radio 3 comme « pourvoyeur d'une musique stimulante et exaltante », **The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen** (TFG) doit son nom à la description humoristique faite par Ned Ward au début du XVIIIe siècle de l'ensemble qui donna l'une des premières séries de concerts publics à Londres. Classé « parmi les meilleurs au monde » par BachTrack, le TFG s'est fait un nom sur la scène internationale en se consacrant à des répertoires excellents, mais méconnus. L'ensemble se produit dans les plus grands festivals d'Europe et du Royaume-

Uni, notamment le Festival Oude Muziek à Utrecht, le Regensburg Tager Alte Musik, le Festival de Musique Ancienne de York, le Stour Festival et le Festival de Canterbury. Ses quatre précédents CDs consacrés à des premières mondiales ont remporté de nombreux prix prestigieux et des éloges dans le monde entier, entre autres, le Preis der deutschen Schallplattenkritik, le prix Enregistrement de l'année décerné par MusicWeb ainsi que le prix Editor's Choice et le prix Best Classical Recordings of the Year décerné par la revue *Gramophone* (2024).

Die von BBC Radio 3 als „Lieferanten erhebender und begeisternder Musik“ beschriebene **Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen** (TFG) hat ihren Namen von Ned Wards humorvoller Beschreibung des Ensembles, das im frühen 18. Jahrhundert eine der ersten öffentlichen Konzertreihen Londons auführte. Von BachTrack als „eine der besten der Welt“ bezeichnet, hat sich die TFG auf der internationalen Bühne einen Namen gemacht, indem sie sich den hervorragenden, aber oft übersehenen Werken des Repertoires widmet. Sie trat bei führenden Festivals in Europa und Großbritannien auf, darunter das Festival Oude Muziek in Utrecht, Regensburg Tager Alte Musik, das Valletta International Baroque Festival, das York Early Music Festival, das Stour Festival und das Canterbury Festival. Ihre vier bisherigen CDs wurden weltweit mit einer Reihe renommierter Preise und Auszeichnungen geehrt, darunter der Preis der deutschen Schallplattenkritik, „Aufnahme des Jahres“ von MusicWeb sowie Editor's Choice und unter den besten klassischen Aufnahmen des Jahres in *Gramophone* (2024).

**Robert Rawson** has performed on recordings, concerts, TV and radio broadcasts across the UK and Europe as double bassist and viola da gamba player, recording for the Chandos, Ramée, Arta and Accent labels as well as freelancing and playing with established groups like the TFG, Ensemble Tourbillon, and The Hanover Band, among others. This is his sixth CD with the TFG, having scooped a series of prestigious awards, including the coveted Preis der deutschen Schallplattenkritik for Pepusch's *Venus and Adonis*. He is Professor of Musicology and HIP at Canterbury Christ Church University, previously Leverhulme Research Fellow at the University of Cambridge and the Albi Rosenthal Visiting Fellow in Music at the University of Oxford (2020). Robert's success in combining performance and musicology is also evidenced in his many scholarly publications and awards, including the Handel Institute Research Award (2016) and the Margarita M. Hanson Award (Royal Musical Association, 2024).

L'activité de **Robert Rawson**, contrebassiste et gambiste, recouvre plusieurs domaines allant des enregistrements et des concerts jusqu'aux émissions de télévision et de radio à travers le Royaume-Uni et l'Europe. Il a enregistré pour les labels Chandos, Ramée, Arta et Accent, tout en travaillant en freelance et en jouant avec des groupes établis tels que le TFG, l'Ensemble Tourbillon et le Hanover Band, entre autres. Il s'agit ici de son sixième Cd avec le TFG, qui a remporté une série de prix prestigieux, dont le très convoité Preis der deutschen Schallplattenkritik pour *Venus and Adonis* de Pepusch. Il est

professeur de musicologie et de HIP (Interprétation Historiquement Informée) à l'Université Canterbury Christ Church, chercheur boursier de la Fondation Leverhulme à l'Université de Cambridge et chercheur invité de la Albi Rosenthal Foundation in Music à l'Université d'Oxford (2020). Le succès de Robert obtenu en associant interprétation et musicologie est également attesté par ses nombreuses publications universitaires et ses nombreux prix, dont le Handel Institute Research Award (2016) et le Margarita M. Hanson Award (Royal Musical Association, 2024).

**Robert Rawson** hat als Kontrabassist und Gambist bei Aufnahmen, Konzerten, Fernseh- und Radiosendungen in ganz Großbritannien und Europa mitgewirkt, Aufnahmen für die Labels Chandos, Ramée, Arta und Accent gemacht sowie mit etablierten Ensembles wie dem TFG, dem Ensemble Tourbillon und der Hanover Band gespielt. Dies ist seine sechste CD mit dem TFG, das eine Reihe renommierter Auszeichnungen erhalten hat, darunter den begehrten Preis der deutschen Schallplattenkritik für Pepuschs *Venus und Adonis*. Er ist Professor für Musikwissenschaft und HIP an der Canterbury Christ Church University, war zuvor Leverhulme Research Fellow an der University of Cambridge und Albi Rosenthal Visiting Fellow in Music an der University of Oxford (2020). Roberts Erfolg in der Verbindung von Performance und Musikwissenschaft zeigt sich auch in seinen zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen und Auszeichnungen, darunter der Handel Institute Research Award (2016) und der Margarita M. Hanson Award (Royal Musical Association, 2024).



*Special thanks to*

Michael Talbot for discussions about the reconstruction of 'Jsme veselí', and to Petra Hajduchová for many detailed conversations about Czech grammar and syntax, as well as to Hugh Agnew for his suggestions on versification in eighteenth-century Czech.

Heartfelt thanks to The Continuo Foundation and Angel Early Music, and The Dvořák Society for their generous support of this recording – without which it would not have been possible.

Thanks also to Dominique Kerck and Colin Elliott, who helped make our rehearsals and recording sessions in Bishopsborne such a pleasure. We are grateful to the Church of Our Ladye Star of the Sea in Greenwich for providing rehearsal space, and to Canterbury Christ Church University for supporting this project.

Thanks to Adelina Comas-Herrera, Nicholas Thurston, and Charlotte Sleigh for offering beds to musicians. A large debt of gratitude is also owed to those individuals who donated to support the costs of this recording, in particular Andrew Abbot, a generous and loyal supporter of the group. Additional thanks go to Alice and Bob Rawson, Patrick Penta and Laura Pomeroy, Roger Robertson, and Jerrod Mason for their generous donations.



*Further reading:*

Freeman, Daniel. *The Opera Theater of Count Franz von Sporck in Prague* Vol. 2, *Studies in Czech Music* (Stuyvesant, 1992)

Rawson, Robert. *Bohemian Baroque: Czech Musical Culture and Style, 1600-1750* (Woodbridge, 2013)

Kapsa, Václav. *Hudebníci hraběte Morzina* (Prague, 2010)

Spačilová, Jana. 'Zpracování pověsti o Libuši v italské barokní opeře', *Musicologica Brunensia*, 57, no. 1 (2022): 89–113

ACCENT

Recording: St Mary the Virgin, Bishopsbourne, Kent (United Kingdom), 18-20 May 2025

Recording producer: Moritz Bergfeld (MBM Musikproduktion)

Executive producer: Michael Sawall

Booklet editor & layout: Joachim Berenbold

Translations: note 1 music (deutsch), Pierre Ellie Mamou (français)

Front illustration: Frantisek Xaver Sandmann "Charles Bridge at Prague",  
color drawing 1840, [wikimedia commons](#)

© 2025 © 2026 harmonia mundi musique s.a.s.