

cpo

Georg Friedrich Händel Italian Cantatas & Arias

Amanda Forsythe
Opera Prima
Cristiano Contadin





Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel 1685–1759

Italian Cantatas & Arias

Armida abbandonata HWV105

15'45

Cantata for Soprano, 2 Violins & Basso continuo

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Accompagnato: <i>Dietro l'orme fugaci</i> | 1'14 |
| 2 | 2. Aria: <i>Ah', crudele</i> | 4'48 |
| 3 | 3. Recitativo: <i>Per te mi struggo</i> | 0'26 |
| 4 | 4. Accompagnato: <i>O voi, dell' incostante</i> | 0'56 |
| 5 | 5. Aria: <i>Venti, fermate</i> | 2'53 |
| 6 | 6. Recitativo: <i>Ma che parlo, che dico?</i> | 1'06 |
| 7 | 7. Aria: <i>In tanti affanni</i> | 4'22 |

Sinfonia in B flat major HWV 339

10'24

for 2 Violins & Basso continuo

- | | | |
|----|---------|------|
| 8 | Allegro | 4'02 |
| 9 | Adagio | 4'07 |
| 10 | Allegro | 2'15 |

Agrippina condotta a morire HWV 110
Cantata for Soprano, 2 Violins & Basso continuo

23'22

11	Recitativo: <i>Dunque sarà pur vero</i>	1'06
12	Aria: <i>Orrida, oscura</i>	3'00
13	Recitativo: <i>Ma pria che d'empia morte</i>	1'00
14	Aria: <i>Renda cenere il tiranno</i>	2'29
15	Recitativo: <i>Sì, sì, del gran tiranno</i>	1'23
16	Aria: <i>Come, o Dio!</i>	1'24
17	Recitativo: <i>Forsennata che parli?</i>	2'45
18	Accompagnato: <i>Come, o Dio!</i>	0'56
19	Recitativo: <i>Sì, sì, viva Nerone</i>	0'57
20	Aria: <i>Se infelice al mondo vissi</i>	4'45
21	Recitativo: <i>Tremi l'ingrato figlio</i>	1'05
22	Aria: <i>Su lacerate il seno</i>	1'44
23	Recitativo: <i>Ecco a morte già corro</i>	0'48

Trio Sonata in A major op. 5, No. 1 HWV 396**8'50**

24	Andante	2'20
25	Allegro	1'39
26	Larghetto	1'00
27	Allegro	2'09
28	Gavotte (Allegro)	1'42

From Il Trionfo del Tempo e del Disinganno HWV 46a**15'01**

Oratorio for mixed voices and orchestra

Text: Benedetto Pamphili

29	Recitativo: <i>Pure del Cielo intelligenze eterne</i>	1'07
30	Aria: <i>Tu del Ciel ministro eletto</i>	5'26
31	Aria: <i>Un pensiero nemico di pace</i>	4'43
32	Aria: <i>Lascia la spina</i>	3'45

Total time 75'33**Amanda Forsythe** soprano**Opera Prima****Federico Guglielmo, Alessia Pazzaglia** ([1]–[10], [24]–[32]), **Maria Luisa Barbon** ([11]–[23]) violin**Walter Barbiero** viola ([30], [32])**Paolo Zuccheri** double bass ([30], [32])**Gianluca Geremia** chitarraone**Roberto Loreggian** harpsichord**Cristiano Contadin** viola da gamba and conductor

»Verlassen«: Dramatische römische Kantaten

Georg Friedrich Händel wurde am 5. März 1685 in Halle (Saale) geboren. Nachdem der Vater seine Vorbehalte gegen die musikalische Ausbildung des Sohnes, den er als Juristen sehen wollte, aufgegeben hatte, erhielt dieser Unterricht bei Friedrich Zachow, dem Kapellmeister der lutherischen Marktkirche, in der der Knabe acht Jahre zuvor getauft worden war. 1702 immatrikulierte er sich an der Universität seiner Heimatstadt, während er zugleich die Organistenstelle der reformierten Marktkirche übernahm, doch schon im folgenden Jahr ließ er alle Gedanken an eine juristische oder kirchenmusikalische Laufbahn fallen. Er begab sich nach Hamburg, um – wie wir vermuten dürfen – am dortigen Opernhaus eine Anstellung zu finden. Zunächst nahm er, wie sein Freund Johann Mattheson schreibt, einen hinteren Platz in den zweiten Geigen ein »und stellte sich, als ob er nicht bis fünf zählen könnte«, womit er sich an die neue Umgebung gewöhnte. Bald bot sich ihm jedoch eine andere Gelegenheit: 1704 komponierte der Neunzehnjährige seine erste Oper *Almira*, die 1705 zur Aufführung kam.

Zwar sind die anderen Werke, die Händel für die Hamburger Oper schrieb, nicht erhalten, sein Talent jedoch stand außer Frage. Ein aristokratisches Mitglied seines Publikums, der Florentiner Prinz Gian' Gastone de Medici, ermutigte ihn zu einer Reise nach Italien, wo er weitere Erfahrungen sammeln sollte. Händel lehnte es freilich ab, sich dem Gefolge des Prinzen anzuschließen (ein Verhalten, das er sein Leben lang an den Tag legte); stattdessen wartete er, bis er die Reise »auf seine eigne Kosten« antreten konnte, wie das sein erster Biograph John Mainwaring 1760 formulierte. Händel dürfte 1706

nach Italien gekommen sein – das genaue Datum ist unbekannt, da es für dieses Jahr weder biographische noch kompositorische Belege gibt. Er soll sich zunächst »fast ein Jahr« in Florenz und anschließend in Venedig aufgehalten haben. Es mag sein, das»s er sich – wie zuvor in Hamburg – zunächst unauffällig verhielt und sich als Clavierspieler einen Namen machte; immerhin scheint er aus Florenz mit einem Opernauftrag abgereist zu sein: *Rodrigo* wurde hier im Herbst 1707 aufgeführt, nachdem der Komponist den größten Teil desselben Jahres in Rom zugebracht hatte. Dazu Mainwaring: »Der Ruf seiner musikalischen Vortrefflichkeiten [!] war von Florenz und Venedig, lange vor seiner persönlichen Ankunft, in dieser Welthauptstadt [Rom] schon erschollen. Seine Gegenwart dabelst wurde augenblicklich bekannt, und verursachte allerhand höfliche Nachfragen und Botschaften von Personen des ersten Ranges.« (Übs: J. Mattheson)

Das erste Dokument des Italienaufenthalts datiert vom Januar 1707 und besteht in Berichten über Händels vielbestaunte Auftritte in Rom. Er fand sich schnell in einem bedeutenden Netzwerk römischer Mäzene (und überdies während seiner vier italienischen Jahre in einem solchen, das Florenz, Rom, Neapel und Venedig miteinander verband). In der Ewigen Stadt kam ihm die vereinte Protektion der Kardinäle Benedetto Pamphili, Pietro Ottoboni und Carlo Colonna sowie des Marquis und späteren Fürsten Francesco Maria Ruspoli zugute. Einer von Händels »grössten Bewunderern war der Kardinal Ottoboni, ein Herr von auserlesenem Geschmack und fürstlicher Pracht. Ausser einer schönen Sammlung von Gemälden und Bildsäulen, besaß er auch eine weitläufige musikalische Bibliothek, und hatte eine vortreffliche Bande Tonkünstler

in steter Besoldung. Der berühmte Corelli war bey der ersten Violine ...»

Händels spätere Konzerte orientieren sich an Corellis Kompositionen und meiden Vivaldis Modell, das Johann Sebastian Bach übernommen hatte. Es lässt sich allerdings kein Werk von Händel eindeutig mit dem Gönner Ottoboni in Verbindung bringen. Kardinal Pamphili hingegen wurde schnell zu einem Fürsprecher und künstlerischen Partner. Händels römisches »Debüt« fand in San Giovanni in Laterano statt, dem Sitz des Papstes als Bischof von Rom. Es muss der Erzpriester Pamphili gewesen sein, der dem jungen deutschen Lutheraner den dortigen Auftritt ermöglichte. Er hat auch die Texte zu einigen der frühesten Kantaten Händels sowie zu dem Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707) geschrieben, das auf der vorliegenden CD mit einigen Arien vertreten ist (siehe unten). Kardinal Colonna gab die Psalmen und Motetten in Auftrag, darunter das *Dixit Dominus*, das Händel für das Fest »Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel« am 16. Juli 1707 komponierte.

Seltsamerweise fällt bei Mainwaring der Name Ruspoli überhaupt nicht, obwohl doch die meisten Werke, die Händel in Rom geschaffen hat, entweder in seinem Auftrag entstanden oder unter seiner Ägide kopiert wurden – einschließlich des Oratoriums *La resurrezione* (1708). Auch *Armida abbandonata* (HWV 105: »Dietro l'orme fugaci«), die erste Kantate des vorliegenden Programms, war ein Auftrag Ruspolis; die Rechnung für die Abschrift vom 30. Juni 1707 ist unter seinen Papieren erhalten. Händels *Agrippina condotta a morire* (HWV 110: »Dunque sara pur vero«) hingegen entstand nach seinem Abschied aus Rom und steht ganz am Ende der italienischen Schaffensphase. Das verwendete Notenpapier verbindet das Stück mit Venedig und

der dort am 26. Dezember 1709 uraufgeführten Oper *Agrippina*. Händel hat es vermutlich für einen privaten Gönner geschrieben – wahrscheinlich für ein Mitglied der Familie Grimani. Giovanni Carlo Grimani finanzierte die venezianische Aufführung der *Agrippina*, zu der sein Bruder Vincenzo, Kardinal und kaiserlicher Vizekönig in Neapel, das Libretto geschrieben hatte.

Die meisten der einhundert Kantaten, die Händel in Italien komponiert hat, handeln von Liebe und Sehnsucht der Schäfer und Schäferinnen, hinter deren traditionellen Namen (Sylvia, Fileno, Clori) sich möglicherweise bekannte Mitglieder des aristokratischen Publikums verbargen. Im Gegensatz dazu gehören *Armida abbandonata* und *Agrippina condotta a morire* zu einer Gruppe von Kantaten, in denen berühmte Frauen aus Geschichte und Mythologie dargestellt werden, deren Verzweiflung in Ausnahmesituationen Händel musikalisch zum Leben erweckt: die Zauberin Armida, die von Rinaldo verlassen wird und durch ihre Liebe ihre Macht verliert; Agrippina, die von ihrem Sohne Nero zum Tode verurteilt ist; die geschändete Lucrezia, die sich das Leben nehmen will (»O numi eterni«); und Hero, die am Tode ihres Geliebten verzweifelt (Ero e Leandro: »Qual ti riveggio«). Während *Agrippina condotta a morire* das Lebendige derselben Gestalt beschreibt, die der Oper *Agrippina* ihren Namen gab, boten die anderen Kantaten für Frauenstimmen dem Publikum in Rom, wo Opernaufführungen kraft eines päpstlichen Ediktes verboten waren, durch die Fülle ihrer Charakterzeichnungen und durch ihre musikalische Meisterchaft einen Ersatz für das Bühnendrama.

Armida abbandonata schildert die heftigen Empfindungen der Zauberin Armida, die feststellen muss, dass ihr Geliebter, der Kreuzritter Rinaldo,

sie verlassen hat. Die Geschichte stammt aus Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata*, worauf Händel in seiner ersten Londoner Oper *Rinaldo* (1710) ausführlicher zurückkommen sollte. Die Kantate konzentriert sich auf die Hilflosigkeit der Zauberin im Angesicht ihrer Liebe. Das erste Rezitativ »Dietro l'orme fugaci« beschreibt die Szene musikalisch. Während die geheizten Geigen darstellen, wie Armida dem davonziehenden Rinaldo hinterdrein jagt, wird ihre Verlassenheit sehr schön durch den Verzicht auf jeglichen *basso continuo* beschrieben – auf einen Bestandteil also, dessen barocke Allgegenwart schon aus dem Terminus »kontinuierlicher (oder genereller) Bass« erhellt. Armida indes fehlt jegliche Unterstützung. Ihr folgender Klagegesang »Ah! crudele« bezeichnet den Mangel an menschlicher Gesellschaft durch die Beschränkung der Instrumentalbegleitung auf einen einfachen Generalbass. Es gibt weder eine Einleitung noch Zwischenspiele des Orchesters – sondern nur Pausen zwischen den Phrasen. Ein ausgedehntes, ungewöhnliches Melisma auf der ersten Silbe von »la-scià« in der Phrase »e mi lasci« (und du lässt mich) erscheint beinahe wie ein Hinweis auf die wachsende räumliche Distanz zu dem Geliebten. Nach dieser Arie steigert sich Armidas Wut: In einem *accompagnato* beschwört sie »schreckliche Monster der Tiefe«, Wind und Wellen, die Rinaldos Schiff sollen scheitern lassen. Geigen und Generalbass toben bei ihrer Anrufung; dann aber fängt sie sich und schreit in einem einzigen, unbegleiteten Takt: »Nein, haltet ein!« Die Arie »Venti, fermate« lässt die Winde und die tobenden Wellen in sich zusammenstürzen (Händel hat diese heftige Begleitung später für den Chor »Aber das Wasser überwältigte ihre Feinde« aus *Israël in Ägypten* erweitert). Armida geht mit sich wegen ihrer Liebe zu

einem Verräter hart ins Gericht, doch dann begreift sie, dass dieser ihr Schatz ist. In der Schlussarie, einem beschwingten Siciliano, bittet sie den Gott der Liebe um Erlösung.

Agrippina condotta a morire schildert eine historische Gestalt, die Enkelin des Kaisers Augustus, am Ende ihres Lebens. Als Kaiserin hatte sie es vermocht, ihren Sohn Nero zum Thronfolger zu erheben (wie es Händel in seiner Oper erzählt). Die Kantate greift ihren Lebensfaden einige Jahre später dort auf, wo sie sich durch ihren nunmehr herrschenden Sohn zum Tode verurteilt sieht. Die in *Armida abbandonata* so heftigen emotionalen Pendschläge sind auch in *Agrippina* zu finden – besonders in dem Kern, um den die Kantate symmetrisch aufgebaut ist. Die beiden ersten Arien zeigen eine rasende Agrippina. In »Orrida, oscura« bittet sie den Himmel, im Augenblick ihres Todes Blitze und Donner herabzusenden; dazu laden scharfe Staccati und lange Läufe die Atmosphäre elektrisch auf (Händel hat diese Arie 1713 in seinem *Teseo* auf die Zauberin Medea übertragen, die dort mit den Worten »Sibillando, ululando« ihre Rivalin verflucht.)

Agrippinas Wut ist damit noch nicht verraucht. Sie ruft Jupiter an, er möge ihren Sohn mit einem Blitz zu Asche verbrennen: »Rende cenere! Das Tempo (*Allegro*), die kaskadenartigen Linien und die eckige, sprunghafte Bewegung markieren die Macht des Göttervaters. Im folgenden Rezitativ malt sich Agrippina den Tod ihres Sohnes in grausigen Details aus; wie sie aber das Wort »Sohn« ausspricht, geht ihr plötzlich auf, dass sie Mutter ist. Daraus resultiert der zentrale Abschnitt des Werkes – eine lange Soloszene Agrippinas, deren Emotionen hier rasch wechseln. Musikalisch entsteht der Eindruck, sie wolle wiederholte Male zu einer

Arie ansetzen, ohne dass es ihr aber gelänge, einen Affekt aufrecht zu erhalten.

Zunächst stellt sie die Frage: »Wie, o Gott, kann ich den Tod dessen wollen, den ich gebär?« (Come, Dio?) Händel vertont diese Worte als Anfang einer wunderschönen *Adagio*-Arie – tatsächlich benutzte er diese Melodie 1720 in *Esther* für das Duett von König Ahasveros und der Titelheldin, als diese aus ihrer Ohnmacht erwacht und fragt: »Wer ruft meine scheidende Seele vom Tode?« In der Kantate bricht Händel jedoch nach nur vierzehn Takten ab. Agrippina heißt sich selbst eine Verrückte und beginnt ein Rezitativ, in dem sie Neros Tod wünscht. Mit einem *Presto*-Ausbruch versucht sie erneut, eine dauerhafte Emotion zu etablieren, indem sie wieder und wieder »s'uccida« (töte ihn!) ruft. Auch diese Stimmung hält nicht vor. Nun will sie, dass ihr Sohn leben und durch ihr Beispiel beschämt werden solle. In einem getragenen, wiegenden $\frac{3}{2}$ -Takt bittet Agrippina, der Tod möge nur sie erteilen: »A me sol«. Doch schnell verabschiedet sie sich von dieser vorläufigen Idee – erneut will sie jetzt, dass Nero sterbe. Von den Sechzehnteln eines *Allegro*-Satzes vorangetrieben (»Cada laceror«, verlangt sie den Tod des undankbaren Sohnes. Im anschließenden Rezitativ spinnt sie diesen Gedanken fort ... doch nachdem sie Neros Namen ausgesprochen hat, packt sie Entsetzen. Sie fasst sich und kehrt zum einleitenden »Come, Dio?« zurück, bevor der Auftritt als Rezitativ endet. Diese bemerkenswerte, mehrfach gegliederte Szene fußt auf dem mehrteiligen, aus dem 17. Jahrhundert tradierten *Lamento* und weist auf Momente in Händels späteren Opern und Oratorien hin – insbesondere auf die Wahnsinnszene aus *Orlando* (1732).

In ihren letzten beiden Arien nimmt Agrippina das Schicksal, das sie nun akzeptiert, selbst in die

Hand. In dem lyrischen *Andante* »Se infelice« beschreibt sie, wie das Unglück ihr in den Abgrund folgen wird, bevor sie nach einem jähen Wechsel zum *Allegro* erklärt, dass ihr rachsüchtiger Geist auferstehen werde, um den zu bestrafen, der ihr so viel Unrecht getan hat. Am Ende kommt die Arie zum einleitenden *Andante* zurück. In der letzten Arie »Su, lacerate il seno« rät Agrippina ihren Feinden, ihr die Brust aufzureißen und jede Grausamkeit walten zu lassen. Die Kantate endet mit einem Rezitativ, in dem Agrippina einräumt, dass sie keine Aussicht auf »die Ehre eines Grabes oder Tränen« habe.

Da Händel die italienischen Kantaten für private Auftraggeber komponiert hatte, sah er sich bei ihrer späteren Verwendung in England zweifellos behindert. Es gibt keine Hinweise darauf, dass er die Stücke weiterhin aufgeführt hätte; auch verzichtete er auf ihre Veröffentlichung, obwohl Kantatendrucke sehr beliebt waren. Stattdessen bot sich ihm, wie bereits erwähnt, mitunter die Gelegenheit, dieselbe Musik auf andere Weise zu verbreiten. Dessen ungeachtet fanden die ursprünglichen Werke ihre Verbreitung. In Darmstadt ist ein Manuskript der *Armida abbandonata* erhalten, deren Instrumentalstimmen Johann Sebastian Bach mit Unterstützung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel abgeschrieben hat. Man nimmt an, dass er die Kantate um 1731 mit dem Collegium musicum in Leipzig aufgeführt hat.

Abschriften sowie Händels Selbstanleihen bieten wichtige Hilfen bei der Einordnung der Werke, für die ansonsten dokumentarische Belege fehlen. So wurde die *Sinfonia in B-Dur* (HWV 339) auf zirka 1706 datiert, mithin der Hamburger oder der ganz frühen italienischen Phase zugewiesen. In Darmstadt sind zwei Kopien dieses Werkes erhalten –

eine von der Hand des Kapellmeisters Christoph Graupner, die andere von Johann Samuel Endler, der das Werk als »Sinfonia del Sign[or] Handel« bezeichnet. Dass Endler den Namen des Komponisten in der italienischen Schreibweise verwendet, deutet ebenso auf ein frühes italienisches Datum hin wie die musikalische Anlehnung an den ersten Teil der Arie »Blinder Schütz« aus der hamburgischen Oper *Almira* (Händel hat identisches Material selten in ein und derselben Stadt zweimal benutzt). Gestützt wird die Annahme ferner durch den jugendlichen Stil, der noch nicht von Corelli beeinflusst ist. Der schöne zweite Satz schuf ein Erststück: Er wurde in der römischen Instrumentalkantate *Ah! crudel* (1707) adaptiert, dann in der Continuo-Arie *Un sospir* (Florenz? 1709) und der Arie *Qual piacer in Agrippina* (Venedig 1709) wiederverwendet und schließlich mit anderer Begleitung in das *Ah, crudel* des *Rinaldo* (London 1711) umgewandelt. Das überschwängliche *Allegro* schließlich scheint vom ersten bis zum letzten Takt kaum Luft zu schöpfen – letztlich haben wir hier eine Bewegung im $2\frac{1}{16}$ -Takt vor uns.

Die *Sinfonia in A* (HWV 396) stammt aus einer viel späteren Lebensphase Händels. Sie gehört zu einer Triosonaten-Kollektion, die Händels Verleger John Walsh im Jahre 1739 feilbot: *Sieben Sonaten oder Trios für zwei Violinen oder deutsche Flöten mit Generalbass für Cembalo oder Violoncello*, komponiert von Mr. Handel, op. 5. Wie die Vielzahl der möglichen Instrumente vermuten lässt, handelte es sich um Musik für den Hausgebrauch – in vielerlei Hinsicht nicht unähnlich den vielhändigen Symphonie-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Die ersten vier Sonaten stammen aus den Anthems, die Georg Friedrich Händel in Cannons für James Brydges, Duke of Chandos, geschrieben

hat. Auch hier bestand die Möglichkeit, private Musik an die Öffentlichkeit zu bringen. Die Sonate (oder Sinfonia) gründet sich hauptsächlich auf *I will Magnify Thee* (Anthem Va) mit Anleihen aus verschiedenen anderen Werken, die auf eines der frühesten italienischen Instrumentalstücke Händels zurückgehen – wie es sich für die gegenwärtige Produktion schickt; es handelt sich dabei um die Sonata a 5, ein Violinkonzert in B-Dur. Die weitgehend komplizierte Sinfonia war so beliebt, dass Johann Philipp Kirnberger direkt vom Druck eine handschriftliche Kopie anfertigte.

Die drei einzelnen Arien gehören in Händels erste großformatige Kreation aus Italien – das Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, das Kardinal Pamphili 1707 zu einem eigenen Text in Auftrag gab. Das Werk zeigt als spirituelle Metapher die Wanderung einer Seele. *Bellezza* (die Seele) wird von der Exaktheit des *Tempo* (Zeit) und des *Disinganno* (der Täuschungen entlarvt) geleitet, während *Piacere* (Vergnügen) sie in Versuchung führt. Zunächst lehnt *Bellezza* die Wahrheiten der Zeit ab. In »Un pensiero« beschreibt sie Tempo als einen gierigen Vielfraß mit feindseligen Absichten (»pensiero nemico«), an dessen Stelle sie einen schöneren Gedanken (»pensiero leggiadro«) setzen will. Händel macht den Unterschied klar: Im »pensiero nemico« nehmen die eindringlichen, repetitiven Sechzehntelläufe der Violine (die mit dem Kopfsatz des HWV 339 in Beziehung stehen) keine Rücksicht, während der »pensiero leggiadro« (ein klares Angebot des *Piacere*) von einem trägen, fast lasziven Motiv im Bass begleitet wird.

Während *Piacere Bellezza* in sein Königreich einführt, worin Händel ein Orgelkonzert spielt, setzen Tempo und Disinganno ihre Überredungsversuche fort. In »Lascia la spina« schlägt *Piacere* zurück: Er

fordert Bellezza auf, ihre Jugend zu genießen, statt nach dem Leid zu suchen. Händel benutzte für diesen Text den asiatischen Tanz aus *Almira*, in dem der (auf der Zwei des Dreiertaktes betonte) Sarabandenrhythmus wahrscheinlich im schnellen Tempo der spanischen Sarabande und mit Kastagnetten gespielt wurde.

Die berühmteste Version dieses Satzes findet sich als Klage um Almirena in der Oper *Rinaldo* (1711), »Lascia ch'io pianga«, deren langsames Tempo von der französischen Sarabande hergeleitet ist. »Lascia la spina« bewegt sich zwischen diesen beiden Extremen: Weder lasziv noch klagend, beschreibt der würdevolle Sarabandenrhythmus hier die Traurigkeit des Piacere darüber, dass Bellezza ihm entgleitet. Der letzte Satz des Oratoriums, »Tu del ciel«, ist ungewöhnlicherweise eine Arie im langsamen Tempo. Bellezza hat sich für die Wahrheit entschieden, »treuloses Verlangen und eitle Leidenschaft« aufgegeben. In der außergewöhnlichen Vertonung stellen die leise pulsierenden Streicher zu den schmerzlichen schönen Melodien der Solovioline und der Singstimme einen Ort der Stille dar – jenseits der Zeit – die Ewigkeit.

In seinen vier italienischen Jahren (1706–1709), das heißt zwischen seinem 20. und 24. Lebensjahr, hat Georg Friedrich Händel einige der schönsten Stücke seiner Laufbahn geschaffen. Nicht, dass er später nicht noch größere Höhen erreicht hätte – doch der jugendliche Überschwang und die Leidenschaft, die in diesen Werken so deutlich zu Tage treten, sind unerreicht.

– Ellen T. Harris

Die amerikanische, beiderseits des Atlantik vielgelobte Sopranistin **Amanda Forsythe** musiziert regelmäßig als Solistin mit den berühmten Barockensembles Les Talens Lyriques, Monteverdi Choir and Orchestra, Boston Early Music Festival, Handel and Haydn Society, Boston Baroque, Tafelmusik, Apollo's Fire, Opera Prima, Pacific MusicWorks, Early Music Vancouver und dem Philharmonia Baroque Orchestra.

Sie sang die Euridice in Marc-Antoine Charpentiers *La Descente d'Orphée aux Enfers*, deren Aufnahme mit dem Boston Early Music Festival den Grammy Award als beste Opernaufnahme erhielt. Dem ersten Solo-Album *The Power of Love* mit Arien von Georg Friedrich Händel und mit Apollo's Fire folgte jüngst der vielgepriesene *Heavenly Bach*. Bei einer Tournee mit dem französischen Countertenor Philippe Jaroussky standen Werke auf dem Programm, die auf dem Mythos des Sängers Orpheus basieren; anschließend nahm Amanda Forsythe für das Label Erato die Partie der Euridice aus Glucks *Orfeo* auf. Ihre Diskographie enthält über 25 Alben und DVDs; darunter sind viele Ersteinspielungen. Aktuell veröffentlicht wurden bei **cpo** Pergolesis *La Serva Padrona* mit Amanda Forsythe als Serpina und ein Arien-Recital mit Georg Philipp Telemanns *Ino*.

Amanda Forsythe ist auf dem Konzertpodium ebenso daheim wie auf der Opernbühne. In den vergangenen Spielzeiten trat sie unter anderem mit dem Boston Symphony, dem Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic, dem New York Philharmonic und vielen weiteren Orchestern auf.

Amanda Forsythe gab ihr amerikanisches Bühnendebüt beim Boston Early Music Festival, wo

sie zahlreiche Rollen sang – darunter Poppea in *L'incoronazione di Poppea*, Éolie in *Circé* (Desma-rest), Angelica in *Orlando generoso* (Steffani), Isabelle in *Le Carnaval de Venise* (Campra), Serpina in *La serva padrona* sowie Edilia in Händels *Almira*, Königin von Castilien, für die sie begeisterte Kritiken erhielt. Mit Boston Baroque sang sie die Poppea in *Agrippina*, Melissa in *Amadigi* sowie die Titelrollen in *L'incoronazione di Poppea* und *Partenope*. An der Seattle Opera sang sie die Pamina in *Die Zauberflöte*, und an der Opera Philadelphia gab sie kürzlich ihr Rollendebüt in Händels *Semele*.

Zu ihrem europäischen Operndebüt kam es, als sie beim Rossini Festival in Pesaro die Partie der Corinna aus *Il viaggio a Reims* interpretierte. Bei ihrem nächsten Besuch sang sie die Rosalia in *L'equivoco stravagante* und den Jemmy in *Guillaume Tell*, die beide auf DVD veröffentlicht wurden. Am Royal Opera House in Covent Garden war sie als Nannetta in Verdis *Falstaff*, Manto in *Niobe*, Amour in *Orphée* und zuletzt als Marzelline in *Fidelio* zu hören. Weitere Engagements in Europa zeigten sie als Pamina in Barrie Koskys Inszenierung der *Zauberflöte* am Teatro dell'Opera di Roma und an der Komischen Oper in Berlin.

Sie sang unter der Leitung von Giovanni Antonini, Jonathan Cohen, Laurence Cummings, Sir Colin Davis, Sir John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Matthew Halls, Thomas Hengelbrock, Nicholas Kraemer, Bernard Labadie, Susanna Mälkki, Nicholas McGegan, Christopher Moulds, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Sir Antonio Pappano, Martin Pearlman, Christophe Rousset, Jeannette Sorrell, Stephen Stubbs und Jaap van Zweden. Sie hat Opernproduktionen von Gilbert Blin, Robert Carsen, Tobias Kratzer und Graham Vick uraufgeführt.

Das von Cristiano Contadin gegründete und geleitete Ensemble **Opera Prima** hat sich zum Ziel gesetzt, Musik der Renaissance und des Barock in historisch informierten Konzerten und Aufnahmen zum Leben zu erwecken. Im Zentrum der Tätigkeit steht die Erkundung des stilistisch vielfältigen Gamben-Repertoires und ein musikalischer Ansatz, der jedes Werk mit einer Freude und einem Enthusiasmus angeht, als wäre es eben erst für dieses Instrument geschaffen worden. Wenn wir die Herzen des Publikums durch leidenschaftliche Kommunikation berühren können, dann wird die Sprache der Alten Musik leicht zu verstehen sein.

Die erste Aufnahme von Opera Prima, sämtliche Trio-Sonaten und Konzerte von Telemann (Brilliant Classics) wurde von der nationalen und internationalen Kritik gefeiert und von Classic Voice zur CD des Monats Februar 2015 gekürt, während *Musica* den »erstklassigen Künstler« Cristiano Contadin und an ihm den »lieblichen Klang, die stilistische Relevanz und die absolute Beherrschung des Instruments« lobte. Opera Prima ist bei Festivals in Italien, Griechenland, Slowenien, Estland und den USA aufgetreten. Zu den jüngsten Aufnahmen von Opera Prima gehören Dowlands *Lacrimae*, die von *Musica* als CD des Monats ausgezeichnet und von Fanfare als »fabelhafte Darbietung« bezeichnet wurde; *Torna Vincitor* mit einem Gambenkonzert und Soprankantaten von Johann Gottlieb Graun (Solistin: Amanda Forsythe), der die *Opera News* ihre Empfehlung des Monats März 2021 aussprachen; und eine Tartini-Produktion aus dem Jahre 2023, von der es in Klassik Heute hieß, sie liefere »einen lebhaften Orchesterklang mit einfühlsam ausgeführten Soli und einer entschlossenen Ensembleführung durch Contadin, der auch als Solist mit

Temperament, Einfühlungsvermögen und Sensibilität besteht».

An zukünftigen Projekten von Opera Prima seien Konzerte in Europa und eine zweite Amerika-Tournee Ende 2025 genannt.

Der italienische Gambist **Cristiano Contadin** ist der Gründer des Ensembles Opera Prima, einer Kammermusikgruppe international renommierter Solisten, die sich dem Barockrepertoire verschrieben haben. Als Solist und Continuospieler arbeitet er mit Ensembles in Italien und im Ausland zusammen; darunter sind I Barocchisti, die Accademia Bizantina, Les Musiciens du Prince, Il Suonar Parlante, die Akademie für Alte Musik Berlin, La Venexiana, Odhecaton, das Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi, das Orchestra Filarmonica della Scala, Cantar Longano und das Boston Early Music Festival.

Mit dem *Quartetto Italiano di Viole da Gamba*, *Il Suonar Parlante* und als Solist möchte er ein Repertoire pflegen, das sowohl alte als auch moderne Gambenmusik umfasst. Er hat Werke zeitgenössischer Komponisten und Jazzkünstler wie Kenny Wheeler, Uri Caine, Don Byron, Ernst Reijseger, Vanni Moretto, Markus Stockhausen, Francesco Hoch, Henry Bartholomée und Lucio Garau aufgeführt und war an der italienischen Erstaufführung von George Benjamins *Written on Skin* mit dem Haydn Orchester Bozen beteiligt.

Neben seiner Tätigkeit als Musiker hat Contadin die italienische Übersetzung von Ian Woodfields *Early History of the Viol* verfasst, die von EDT – Turin veröffentlicht wurde. Er ist außerdem der Koordinator des Gamben-Katalogs *La Voce Dell'Ambasciatore* für den italienischen Verlag Musedita.

Cristiano Contadin unterrichtet Viola da Gamba und Kammermusik am Konservatorium *Benedetto Marcello* in Venedig und hatte außerdem Lehraufträge an der Musikakademie im dänischen Esbjerg, am Konservatorium *Stanislao Giacomantonio* in Cosenza und am Konservatorium Vincenzo Bellini in Palermo inne. Von 2009 bis 2022 war er Sommerdirektor des L'Institut Laboratoire di Musica Antica (ILMA) in San Vito al Tagliamento. Als Gastprofessor hat er Vorlesungen und Meisterklassen an der Estnischen Akademie für Musik und Theater in Tallinn, am Conservatorio Superior de Musica im spanischen Vigo, am Salzburger Mozarteum, an der Longy School of Music des Bard College, am Vassar College, an der Harvard University und am Wellesley College in Boston gehalten.

Er spielt eine anonyme venezianische Bassgamba aus dem 18. Jahrhundert.



Amanda Forsythe, Cristiano Contadin

Forsaken: Dramatic Roman Cantatas

George Frideric Handel was born in 1685 in Halle, Germany. After his father's hesitations about music education were overcome (he wanted his son to study law), he was from the age of nine tutored in composition by Friedrich Zachow, the local Capellmeister at the Lutheran Market Church in Halle where Handel was baptized. In 1702, Handel matriculated at the University of Halle and took on a position as organist at the Calvinist Cathedral, but the next year he left behind any thought of a career in law or church music and traveled to Hamburg (with what we assume was the intention) to engage with the public opera house there. At first, according to his friend Johann Mattheson, he took up a spot in the back of the second violins and pretended not to be able to count to five, giving him the chance to absorb this new environment. Quickly, he found his opportunity, and in 1704, at the age of 19, he composed his first opera, *Almira*, produced in 1705.

The other opera scores he wrote for the Hamburg Opera do not survive, but Handel's talent was manifest. He was encouraged by one of his aristocratic auditors, the Prince Gian' Gastone de Medici of Florence, to travel to Italy to broaden his experience. Following a pattern that continued throughout his life, the composer declined to travel as part of the prince's entourage but waited until he could do so (as his first biographer, John Mainwaring, put it in 1760) "on his own bottom" (on his own resources). Thus Handel arrived in Italy in 1706, a date we can only assume, given that no evidence survives of his life or compositions in that year. Mainwaring states that he was first in Florence for "near a year" and then at Venice. Perhaps, as in

Hamburg, he at first kept his profile low and built a reputation with his keyboard performances, although he seems to have left Florence with a commission for an opera. *Rodrigo* was performed there in the autumn of 1707 after Handel spent most of the year in Rome. As Mainwaring writes, "The fame of his musical achievements at Florence and at Venice had reached that metropolis [Rome] long before him. His arrival therefore was immediately known, and occasioned civil enquiries and polite messages from persons of the first distinction there."

The first documented proof of Handel's Italian sojourn only comes in January 1707, when there is notice of Handel's performances creating astonishment in Rome. He was quickly drawn into an important network of Roman patronage and (more broadly during his four years in the country) an Italian network linking Florence, Rome, Naples, and Venice. In Rome, he benefitted from the interrelated patronage of the Cardinals Benedetto Pamphili, Pietro Ottoboni, and Carlo Colonna, and the Marquis (later Prince) Francesco Maria Ruspoli. Mainwaring identifies Cardinal Ottoboni as the most important, as may well be the case, on account of the cardinal's "large library of Music" and his "excellent band of performers," which included "the illustrious [Arcangelo] Corelli." Handel's later concertos take Corelli's as their model, eschewing the Vivaldi model adopted by J.S. Bach. However, none of Handel's music can be tied securely to Ottoboni's patronage. In contrast, Cardinal Pamphili quickly became an advocate and artistic partner. Handel's "debut" performance in Rome took place at the Church of St. John Lateran, the ecclesiastical seat of the pope as Bishop of Rome. Given his role as its archpriest, Pamphili must have been the one to make it possible for the young

German Lutheran to perform there. He also authored some of Handel's earliest cantatas in addition to the oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), arias from which appear on this CD (see below). Cardinal Colonna commissioned the psalms and motets, including the *Dixit Dominus*, that Handel composed for the Festival of Our Lady of Mount Carmel on 16 July 1707.

Strangely, Mainwaring does not mention Ruspoli at all, but most of the music Handel wrote in Rome was either commissioned or copied through his patronage, including the oratorio *La resurrezione* (1708). *Armida abbandonata* (HWV 105: "Dietro l'orme fugaci"), the first cantata on this CD, was commissioned by him, and the bill for copying the work appears in the Ruspoli papers dated 30 June 1707. *Agrippina condotta a morire* (HWV 110: "Dunque sarà pur vero") appears instead at the very end of Handel's Italian years after he had left Rome. It was composed on paper that connects it to Venice and the opera *Agrippina*, which premiered on 26 December 1709. Most likely it would have been composed, as was all his music in Italy, for a private patron, probably one of the Grimani family. Giovanni Carlo Grimani sponsored the performance of *Agrippina* in Venice, and his brother Cardinal Vincenzo Grimani, imperial viceroy in Naples, had written the libretto.

The majority of Handel's one hundred Italian cantatas depict the loves and longing of shepherds and shepherdesses, whose traditional names (Sylvia, Fileno, Clori) may have masked known members of his aristocratic audience. In contrast, *Armida abbandonata* and *Agrippina condotta a morire* are part of a group of cantatas depicting famous women from history and mythology, whose distress in extreme situations Handel brings to life in music:

the sorceress Armida abandoned by Rinaldo and left powerless by her love, Agrippina condemned to death by her son Nero, Lucrezia raped and suicidal (O numi eterni), and Hero distraught over the death of her lover (*Ero e Leandro*: "Qual ti riveggio"). Whereas *Agrippina condotta a morire* can be connected to the opera *Agrippina* by its depiction of the same character at the end of her life, the other cantatas for women's voices offered the audience in Rome, where opera was banned by papal edict, an operatic substitute in the richness of their characterization and musical mastery.

Armida abbandonata depicts the violent emotions of the sorceress Armida upon the realization she has been abandoned by her lover, the crusader knight Rinaldo. The story comes from Torquato Tasso's *La Gerusalemme liberata*, to which Handel returned more fully in his first opera for London, *Rinaldo* (1710). The cantata focuses specifically on the sorceress's helplessness in the face of her love. The opening recitative, "Dietro l'orme fugaci," paints the scene in music. While the rushing violins depict Armida chasing after the departing Rinaldo, her abandonment is beautifully illustrated by the lack of any bass continuo, a feature whose omnipresence in baroque music is evident in its name (continuous bass). Armida, however, is bereft of support. In her following lament, "Ah! crudele," the absence of companions is depicted by the lack of instrumental accompaniment other than a simple continuo bass. There is no orchestral introduction, nor any orchestral interludes, but only silences between the phrases. An extended and unusual melisma on the first syllable of "la-sci" in the phrase "e mi lasci" (and you leave me) almost acts as a measurement of Rinaldo's increasing physical distance. Following this aria, her anger rises and in an

accompagnato she calls up “horrible monsters of the deep,” wind and waves, to overwhelm Rinaldo’s ship. The violins and continuo rage as she calls them forth, but she catches herself and in a single unaccompanied measure cries out, “No, stop.” In the aria, “Venti, fermate,” the winds and roiling waves crash despite her calls for them to stop. (Handel later expanded this violent accompaniment for the chorus, “But the waters overwhelmed their enemies” in *Israel in Egypt*). Armida chastises herself for loving a traitor, but realizes Rinaldo is her treasure. In the final aria, a lilting *siciliano*, she begs the god of love to release her.

Agrippina condotta a morire depicts the historical Agrippina, granddaughter of Emperor Augustus, at the end of her life. As Empress, she was able to engineer having her son Nero named successor to the throne, the story told in Handel’s opera. The cantata picks up her life some years later when her son, now Emperor, condemns her to death. The vacillation of intense emotion, so apparent in *Armida abbandonata*, features also in *Agrippina*, especially in the central core around which the cantata is symmetrically organized. In her first two arias, Agrippina rages. In “Orrida, oscura,” she asks the heavens to bring forth thunder and lightning at the moment of her death, and sharp staccato notes and long running lines create this electric atmosphere. (Handel transferred this aria in 1713 to the sorceress Medea in the opera *Teseo* as she hurls curses at her rival, “Sibillando, ululando.”) Agrippina’s anger still not quenched, she next calls on Jove to reduce her son to ashes with a strike of his thunderbolt, “Rende cenere,” in which the *Allegro* tempo, cascading lines, and angular disjunct motion depict Jove’s power. In the following recitative Agrippina imagines in grisly detail the death of her son, but on

mentioning the word “son,” she suddenly remembers she is a mother. This leads to the central section of the cantata, a long solo scene for Agrippina in which her emotions fluctuate rapidly. Musically, it’s as if she makes repeated attempts at an aria but cannot sustain the sentiment it depicts.

She begins by asking, “How, oh God, can I want the death of one born of me? (“Come, Dio?”). Handel sets this to what sounds like the beginning of a beautiful *Adagio* aria, and, in fact, he used this melody in 1720 in *Esther* for the duet between Queen Esther and King Ahasuerus as she recovers from a faint, asking, “Who calls my parting soul from death?” In the cantata, however, it breaks off after only fourteen measures. Calling herself a madwoman, Agrippina reverts to recitative and wanting Nero’s death. In a *Presto* outburst she tries again for a sustained emotion, repeating “s’uccida” (kill him!) over and over. This temper, too, doesn’t last. She now decides her son should live and be shamed by her example. Using a sustained and lulling $\frac{3}{2}$, Agrippina asks for death to come to her alone, “A me sol.” But quickly renouncing this idea as rash, she returns to wanting Nero’s death. In an *Allegro* with sixteenth-note propulsion, “Cada lacero,” she calls for her ungrateful son to die and continues that thought into recitative but is horror-stricken after speaking Nero’s name. Now resolved, she returns to the opening “Come, Dio?” before finishing in recitative. This remarkable multi-sectioned scene, which builds on the heritage of the seventeenth-century multi-sectional lament, looks forward to moments in Handel’s later operas and oratorios, especially the mad scene in *Orlando* (1732). In her last two arias, Agrippina takes control of the destiny she now accepts. In “Se infelice,” she describes in a lyrical *Andante* how her unhappiness

will follow her into the abyss, but with a whiplash change to *Allegro*, she declares that her ghost will arise with vengeance and punish him who so wronged her. The aria concludes with a return to the opening *Andante*. In the final aria, “Su, lacerate il seno,” she suggests her assailants should tear open her breast and use every cruelty. The cantata ends in a recitative in which she acknowledges she will not be allowed “the honor of a tomb or tears.”

Because the Italian cantatas were composed for private patrons, Handel clearly felt restricted in his later use of them in England. There is no indication of later performances of these works by Handel nor, despite the popularity of cantata editions, did he publish them. Instead, as mentioned, he sometimes found ways to bring this music forward in different guises. But curiously, the music did circulate. A manuscript of *Armida abbandonata* survives in Darmstadt, the instrumental parts for which were copied by J. S. Bach with some help from his son, C. P. E. Bach. It is thought Bach performed the cantata in Leipzig with the Collegium Musicum in about 1731.

Manuscript copies and Handel's self-borrowing offer important aids in dating Handel's works for which documentary evidence does not exist. The Sinfonia in B flat major (HWV 339), for example, has been placed in about 1706 either in Hamburg or very early in Handel's Italian period. Two copies of this work survive in Darmstadt, one made by the Capellmeister Christoph Graupner and the other by Johann Samuel Endler, who titles the work “Sinfonia del Sign[or] Hendel.” Endler's use of the Italian version of Handel's name and Handel's borrowing in the first movement of the aria “Blinder Schütz” from his Hamburg opera *Almira* both point to an early Italian date (as Handel rarely reused material

in the same city), a conclusion supported by the youthful style still untouched by Corelli's influence. The lovely second movement generated a legacy: it was adapted for the opening aria of the Roman instrumental cantata *Ah! crudel* (1707) and then reused in the continuo cantata “Un sospir” (?Florence, 1709) and the aria “Qual piacer” in *Agrippina* (Venice, 1709), ultimately morphing into “Ah, crudel” (with different accompaniment) in *Rinaldo* (London, 1711). The exuberant final *Allegro* in what is effectively $2\frac{1}{4}$ time seems barely to take a breath from beginning to end.

The Sinfonia in A (HWV 396), in contrast, comes from much later in Handel's life as part of a collection of trio sonatas offered by Handel's publisher John Walsh in 1739: *Seven Sonatas or Trios for two Violins or German Flutes with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello Composed by Mr Handel*, Op. 5. As the number of possible instruments might suggest, this was music for home consumption that in many ways functioned like the four-hand versions of nineteenth-century symphonies. The first four of the Sonatas are derived from the anthems Handel wrote in Cannons for James Brydges, Duke of Chandos. Here again was a way of making private music public. The Sonata (or Sinfonia) is based primarily on *I will Magnify Thee* (Anthem V) with borrowings from assorted other works dating back, as seems appropriate to this CD, to one of the earliest instrumental pieces Handel wrote in Italy, the Sonata a 5, a violin concerto in B flat. The largely assembled Sinfonia was popular enough that Johann Philipp Kirnberger made a manuscript copy of it directly from the print.

The three separate arias come from Handel's first large-scale work for Italy, the oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, commissioned by Cardinal

Pamphili in 1707 with a text by him. The work offers the spiritual metaphor of a soul's journey. Bellezza (the soul) is offered guidance by the exactitude of Tempo (Time) and Disinganno (a revealer of deception) while being tempted by Piacere (Pleasure). At first, Bellezza rejects the verities of time. In "Un pensiero," she describes Tempo as a greedy glutton with hostile intent ("pensiero nemico"), whom she plans to replace with a more lovely thought ("pensiero leggiadro"). Handel makes the distinction clear. For the "pensiero nemico," insistent and iterative sixteenth-note runs in the violin (which bear relation to the first movement of HWV 339) give no quarter, while the "pensiero leggiadro" (clearly something offered by Piacere) is accompanied by a languid, almost lascivious, motive in the bass. Although Piacere goes on to introduce Bellezza to his kingdom, where Handel plays an organ concerto, Tempo and Disinganno are persuasive. In "Lascia la spina," Piacere fights back, urging Bellezza to enjoy her youth and not go looking for sorrow. Handel's setting of this text looks back to the Asiatic Dance in *Almira*, where the sarabande rhythm with its accent on the second beat in triple meter probably was played in the quick tempo of the Spanish sarabande with castanets. Handel later used this setting, most famously, in the lament for Almirena in *Rinaldo* (1711), "Lascia ch'io pianga," where the slow tempo derives instead from the French sarabande. "Lascia la spina" lies between these poles, neither lascivious nor lament, the stately sarabande rhythm here depicts Piacere's sadness that Bellezza is slipping away. The final movement of the oratorio, "Tu del ciel," is, unusually, a slow tempo aria. Bellezza has chosen truth and given up "faithless desire and vain passion." In an extraordinary setting, the quietly pulsing strings against achingly beautiful

melodies in the solo violin and voice depict a stillness, a place beyond time, eternity.

Handel's four years in Italy (1706–1709), when he was between the ages of 20 and 24, resulted in some of the most beautiful music of his career. Not that he didn't go on to greater heights, but the youthful exuberance and passion so evident in these works remained unmatched.

– Ellen T. Harris

American soprano **Amanda Forsythe**, warmly praised for her performances on both sides of the Atlantic, is a regular soloist with highly acclaimed Baroque ensembles such as Les Talens Lyriques, the Monteverdi Choir and Orchestra, Boston Early Music Festival, and Handel and Haydn Society, Boston Baroque, Tafelmusik, Apollo's Fire, Opera Prima, Pacific MusicWorks, and Early Music Vancouver, and the Philharmonia Baroque Orchestra.

Ms. Forsythe sang Euridice on the Boston Early Music Festival Ensemble's recording of Charpentier's *La descente d'Orphée aux enfers* which won the Grammy Award for the Best Opera Recording. Her debut solo album of Handel arias, *The Powers of Love* with Apollo's Fire, was recently followed by the highly praised *Heavenly Bach*. She toured with the French countertenor Philippe Jaroussky, performing works based on the Orpheus myth, and subsequently recorded the role of Euridice in a new edition of Gluck's *Orfeo* for the ERATO label. Her discography includes more than 25 albums and DVDs, many of them premiere recordings. **epo** recently released her performances in Pergolesi's *La Serva Padrona* (Serpina) and in an aria recital featuring Georg Philipp Telemann's *Ino*.

Equally at home on the concert and opera stages, in recent seasons Amanda Forsythe's major concert engagements have included performances with the Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic, and New York Philharmonic.

Amanda Forsythe made her American stage debut at the Boston Early Music Festival, where her many roles have included Poppea in *L'incoronazione di Poppea*, Eolie in *Circé* (Desmarets), Angelica in *Orlando Generoso* (Campra), Isabelle in *Le*

Carnaval de Venise (Campra), Serpina in *La Serva Padrona*, and Edilia in *Almira*, *Königin von Castilien*, for which she has received rave reviews. With Boston Baroque she has sung Poppea in *Agrippina*, Melissa in *Amadigi*, and the title roles in *L'incoronazione di Poppea* and *Partenope*.

She made her European operatic debut in the role of Corinna in *Il viaggio a Reims* at the Rossini Opera Festival in Pesaro, subsequently returning to perform Rosalia in *L'equivoco stravagante* and Jemmy in *Guillaume Tell*, both of which were released on DVD. At the Royal Opera House in Covent Garden, she has performed Nannetta in Verdi's *Falstaff*, Manto in *Niobe*, *Amour in Orphée*, and most recently Marzelline in *Fidelio*. Other European engagements include Pamina in *Die Zauberflöte* in Barrie Kosky's production at the Teatro dell'Opera di Roma and the Komische Oper in Berlin.

She has performed under conductors such as Giovanni Antonini, Jonathan Cohen, Laurence Cummings, Sir Colin Davis, Sir John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Matthew Halls, and Thomas Hengelbrock.

Opera Prima, a newly established ensemble directed by Cristiano Contadin, was created to bring historically informed concerts and recordings of the Renaissance and Baroque period to life. The heart of the project lies in exploring the repertoire of the viola da gamba in its various styles, and in approaching all music with pleasure and enthusiasm, as if each work for this instrument was newly composed. If, through passionate communication, we can touch the hearts of the public, then the language of Early Music will be easy to understand.

The first recording by Opera Prima, *The Complete Telemann Trio Sonatas and Concertos* for the Brilliant Classics label, received critical acclaim at the national and international level and was proclaimed by *Classic Voice* magazine as CD of the Month in February 2015, while *Musica* magazine certified that Cristiano Contadin is “a first-rate artist for the sweetness of the sound, the stylistic relevance and the absolute mastery of the instrument.” Opera Prima has performed concerts at festivals in Italy, Greece, Slovenia, Estonia, and the United States. Recent Opera Prima recordings include Dowland’s *Lacrimae* (awarded Disc of the Month by *Musica* magazine and praised by *Fanfare* as “a fabulous performance”), *Torna Vincitor*, an all-Graun disc of cantatas with Amanda Forsythe and a viola da gamba concerto (*Opera News Critic’s Choice*, March 2021), and most recently a 2023 recording of Tartini (*Klassik Heute* claims Opera Prima “deliver[s] a buoyant orchestral sound with sensitively executed solos and decisive ensemble direction by Contadin, who also captivates as a soloist with temperament, empathy and sensitivity”).

Opera Prima’s future projects include its second American tour at the end of 2025.

Cristiano Contadin is an Italian viola da gamba player and the founder of the Opera Prima Ensemble, a chamber music group of internationally acclaimed soloists devoted to the Baroque repertoire. As a gamba soloist and continuo player, he collaborates with ensembles in Italy and abroad, including I Barocchisti, Accademia Bizantina, Les Musiciens du Prince, Il Suonar Parlante, Akademie für Alte Musik Berlin, La Venexiana, Odhecaton, Orchestra Sinfonica G.Verdi (Milan), Orchestra Filarmonica della

Scala (Milan), Cantar Lontano, and the Boston Early Music Festival Chamber Ensemble.

With the Quartetto Italiano di Viole da Gamba and Il Suonar Parlante, and as a soloist, he aims to cultivate a repertoire that embraces early as well as modern viol consort music. He has performed works by contemporary composers and jazz artists such as Kenny Wheeler, Uri Caine, Don Byron, Ernst Reijseger, Vanni Moretto, Markus Stockhausen, Francesco Hoch, Henry Bartholomée, and Lucio Garau and performed at the Italian premiere of George Benjamin’s *Written on Skin* with the Orchestra Haydn of Bolzano.

In addition to his activities as a performer, Mr. Contadin wrote the Italian translation of *The Early History of the Viol* by Ian Woodfield, published by EDT – Turin. He is also the coordinator of the viola da gamba catalogue *La Voce Dell’Ambasciatore* for the Italian publishing house Musedita.

Mr. Contadin teaches viola da gamba and chamber music at the Conservatorio B. Marcello in Venice and has also held teaching positions at the Academy of Music in Esbjerg, Denmark, Conservatorio S. Giacomantonio in Cosenza, and Conservatorio V. Bellini in Palermo. He was the summer director of *L’Istituto Laboratorio di Musica Antica* (ILMA) in San Vito al Tagliamento from 2009–2022. He has given lectures and masterclasses as a visiting professor at the Estonian Academy of Music and Theatre of Tallinn, the Conservatorio Superior de Música de Vigo, Mozarteum of Salzburg, Longy School of Music of Bard College, and Vassar College—and will do so next year at Harvard University and Wellesley College.

Mr. Contadin plays an anonymous Venetian bass viol from the 18th century.



Opera Prima

Armida abbandonata HWV 105

Text: Unknown Author, from Torquato Tasso's
La Gerusalemme liberata

1 **Accompagnato**

Dietro l'orme fugaci
Del guerrier, che gran tempo
In lascivo soggiorno ascoso avea,
Armida abbandonata il piè movea,
E poi che vidde al fine,
Che l'oro del suo crine,
I vezzi, i sguardi, i preghi
Non han forza, che legghi
Il fuggitivo amante,
Fermò le stanche piante
E assisa sopra un scoglio
Colma di rio cordoglio
A quel leggiadro abbete,
Che il suo ben le rapia, le luci affisse,
Piangendo e sospirando così disse:

2 **Aria**

Ah', crudele, e pur ten vai
E mi lasci in preda al duolo
E pur sai, che sei tu solo
Il diletto del mio cor.
Come, ingrato, e come puoi
Involare a questo sen
Il seren de lumi tuoi,
Se per te son tutta ardor?

3 **Recitativo**

Per te mi struggo, infido,
Per te languisco, ingrato;

1 **Accompagnato**

Following the trail hastily left behind
by the warrior, who for a long time
had hidden in lascivious sojourn,
the forsaken Armida directed her path,
and when at last she saw
that her hair's golden mane,
her charms, her glances, her prayers,
didn't have the strength to stop
her lover in his swift flight,
she ceased her weary laments,
and seated on a cliff,
filled with bitter grief,
with her eyes fixed on the light craft
that was snatching her love away from her,
lamenting and sighing, she said this:

2 **Aria**

Alas, cruel man, you depart
and leave me as prey for grief,
and you know that you alone
are my heart's delight.
How, ungrateful man, but how
can you deprive this heart
of the bright light of your eyes
if for you I am all ardor entire.

3 **Recitativo**

I suffer for you, faithless man,
I languish for you, ungrateful man;

Ah', pur lo sai, che sol da tuoi bei rai
Per te piagato ho il seno
E pur tu m'abbandoni infido amante.

4 Accompagnato

O voi, del incostante
E procelloso mare orridi mostri,
Dai più profondi chiostrì
A vendicarmi uscite
E contro quel crudel incrudelite!
Sì, sì, sia vostro il vanto
E del vostro rigore
Un mostro lacerar di voi maggiore.
Onde, venti, che fate,
Che voi nol sommergete? Ah' no, fermate.

5 Aria

Venti, fermate, sì,
Nol sommergete, no,
È ver, che mi tradi,
Ma pur l'adoro.
Onde crudeli, no,
Non l'uccidete
È ver, che mi sprezzò,
Ma è il mio tesoro.

6 Recitativo

Ma che parlo, che dico? Ah', ch'io vaneggio,
E come amar potrei un traditore,
Infelice mio core!
Rispondi, oh Dio, rispondi!
Ah', che tu ti confondi,
Dubbioso e palpitante
Vorresti non amare e vivi amante.
Spezza quel laccio indegno,

alas, you know it, smitten by your beautiful eyes,
I bear love's wounds for you alone in my heart,
and yet you forsake me, faithless lover.

4 Accompagnato

O you horrible monsters
of the inconstant and stormy sea,
come out of the deepest ocean precincts
to take vengeance on my behalf,
and use cruelty against that cruel man!
Yes, yes, may it be your boast
and a proud token of your severity
to mutilate a monster greater than you.
Waves, winds, what are you doing,
why don't you submerge him? Ah, no, stop.

5 Aria

Winds, stop, yes,
don't submerge him, no;
it's true that he betrayed me,
but I adore him.
Cruel waves, no,
don't drown him;
it's true that he spurned me,
but he's my dearest treasure.

6 Recitativo

But what am I speaking, what am I saying ?
Ah, how I'm dreaming, and how can I love
a traitor, my unhappy heart!
Answer, O God, answer!
Ah, how confused you are;
doubtful and trembling,
you don't want to love, and you live in love.
Shatter that despicable chain

Che tiene avvinto ancor gl'affetti tuoi,
Che fai misero cor, ah', tu non puoi.

7 Aria

In tanti affanni miei
Assistimi almen tu, nume d'amore.
E se pietoso sei,
Fa, ch'io non ami più quel traditore.

Agrippina condotta a morire HWV 110

Text: Unknown Author

11 Recitativo

Dunque sarà pur vero
che disseti la terra il sangue mio?
e soffrir deggio, o Dio,
che mi trapassi il sen destra ribelle?
Cruda Roma! empie stelle!
Barbaro mio destin! Figlio inumano!
a qual furore insano
a condannarvi spinge alma innocente?
Ah! cuore, ah! cuor dolente
cuor di madre tradita e disprezzata
vuol così la tua sorte:
spira l'anima forte,
vilipesa, schernita, invendicata.

12 Aria

Orrida, oscura
l'etra si renda
e spesso avvampi
col balenar.

that continues to hold my feelings bound,
that makes you miserable, heart, ah, you can't.

7 Aria

In my so very great afflictions,
help me, at least you, god of love.
and if you're kind, see to it
that I don't love that traitor anymore.

11 Recitativo

So then can it indeed be true
that my blood will water the ground?
And I'm obliged, O God, to endure
an inimical right hand's thrust through my bosom?
Crude Rome! Unjust stars!
My cruel fate! My inhumane son!
What insane madness compels
an innocent soul to pardon you?
Ah, heart, ah, grieving heart,
heart of a betrayed and despised mother,
your fate wills it so:
the time has come to breathe your last,
despised, scorned, unavenged.

12 Aria

May the sky on high
become horrid, dark,
and often blaze
with lightning.

E tuoni e lampi,
per mia sventura,
a sparger prenda
nel mio spirar.

13 Recitativo

Ma pria che d'empia morte
nel misero mio seno
giunga l'atro veleno;
prima che pallida, esangue
sparga ne' fiati estremi e l'alma e 'l sangue,
Giove, Giove immortale,
tu, che vuoti dall'etra,
sopra il capo de' rei,
la tremenda faretra,
tu che fra gli altri Dei
di provido e di giusto hai pregio e vanto,
vendica questo pianto
e la ragion di così acerba pena,
tuona, Giove immortal, tuona e balena.

14 Aria

Renda cenere il tiranno
un tuo fulmine crudel,
Giove in ciel se giusto sei.

In vendetta dell'inganno
usa sdegno e crudeltà,
per pietà de' torti miei.

15 Recitativo

Sì, sì, del gran tiranno
provi l'alta potenza 'l traditore;
lacerò l'empio core

And send forth
thunder and lightning
for my misfortune
when I breathe my last.

13 Recitativo

But before the black poison
of iniquitous death
reaches my miserable bosom,
before I send out and shed, pallid, bloodless,
in my final breaths, both soul and blood,
Jove, immortal Jove,
you who from the sky
empty your terrible quiver
on the heads of evildoers,
you who among the high gods,
have prestige and renown for prudence and justice,
avenge this lament
and the cause of such bitter grief,
send forth thunder, immortal Jove, thunder and
lightning.

14 Aria

May one cruel lightning bolt of yours,
reduce the tyrant to ashes,
Jove in heaven, if you're just.

Use rage and cruelty
as revenge for deception,
out of pity for the wrongs done to me.

15 Recitativo

Yes, yes, may the traitor
feel the grand potentate's high might;
may he be fated for a heart torn to pieces,

esca d'augel rapace,
 renda sol per mia pace il suo destino;
 e sparsa e palpitante
 sopra le nude arene
 miri poscia ogni fibra il pellegrino;
 con pestiferi fiati
 gli ultimi suoi respiri
 aveleni la terra; e l'ossa, infrante
 fra tormenti severi
 pria che l'anima spiri,
 servano poi d'orror a' passeggeri;
 morrà l'indegno figlio ...
 Ah! che a tal nome
 penso ancor che son madre
 e manca il mio furor, ne so dir come.

16 Aria

Come, o Dio! bramo la morte
 a chi vita ebbe da me?

17 Recitativo

Forsennata che parli?
 mora, mora l'indegno,
 che d'empia morte è degno
 chi sol brama godere al mio periglio.
 Ho rossor d'esser madre
 a chi forse ha rossor d'esser mio figlio.
 Sì, sì s'uccida,
 lo sdegno grida,
 sì, sì s'uccida... e chi?
 l'amata prole?
 ah! tolga il ciel che chiuda
 i lumi ai rai del sole;
 viva, benché spietato,
 sì, viva e sì confonda,
 con esempio d'amor, un core ingrato.

to be a tidbit for predatory birds,
 alone for my peace;
 and may the traveler then see
 every fiber of him
 mutilated and twitching on barren sands;
 may he poison the earth
 with pestiferous sighs,
 with his last breaths; and may his bones,
 broken amidst severe torments
 before he gives up his ghost,
 then serve to terrify passersby;
 may my vile son die ...
 Ah, to think, mentioning such a name,
 that I'm his mother, and my rage isn't enough,
 I don't know how to say how.

16 Aria

How is it, O God! I desire the death
 of the one who obtained life from me?

17 Recitativo

Madwoman, what are you saying?
 May my vilely unworthy son die, die,
 for he who alone desires to delight in my peril
 is worthy of a vile form of death.
 I'm ashamed to be the mother
 of a man who perhaps is ashamed to be my son.
 Yes, yes, commit murder,
 disdain cries out.
 Yes, yes, commit murder ... but who should die?
 My beloved son?
 Oh, heaven forbid that he close
 his eyes to the sun's beams;
 live, though despised,
 yes, live, and yes, confound,
 with exemplary love, an ungrateful heart.

A me sol giunga la morte,
che sarò costante e forte ...
Incauta e che mai dissi?
non vuol che Roma apprenda
che cinta d'oro e d'ostro
io fui bastante a partorire un mostro.

Cada lacero e svenato,
mora sì, mora l'ingrato
che nemico a me si fé.

Sparga quel sangue istesso
che sol per mio diletto
trasse tenero infante
nelle materne viscere concetto.
Pera l'empio Neron, sì pera ... Ah! come
in sì fiero periglio
torni sui labbri miei nome di figlio.

18 Accompagnato

Come, o Dio! bramo la morte
a chi vita ebbe da me?

19 Recitativo

Sì, sì, viva Nerone;
e sol de la sua madre
servan l'ossa insepoltte
agli aratri d'inciampo;
beva l'arido campo
bevan le selve incolte
tratto dal cor che langue
il più vitale e spiritoso amore;
indì tutta rigore
passi l'anima infelice
là ne' più cupi abissi;

May death come to me alone,
for I'll be firm and strong ...
Imprudent—but whatever did I say?
I don't want Rome to learn
that girdled with gold and purple
I was capable of giving birth to a monster.

Fall down, lacerated and drained of blood,
may he die, yes, die, the ingrate of a son
who made himself my enemy.

May he shed that selfsame blood
that alone for my delight
bore a tender infant
conceived in this maternal womb.
Perish, iniquitous Nero, yes, perish ...
Ah, how in such fierce peril
my son's name returns to my lips.

18 Accompagnato

How, O God! I desire the death
of the one who obtained life from me?

19 Recitativo

Yes, yes, may Nero live,
and may the unburied bones of his mother
alone serve as an obstacle for ploughs;
may the parched field imbibe,
may the wild woods imbibe,
love of the greatest vitality and vigor,
obtained from this languishing heart;
then may the unhappy soul
suffer every torment
there in the deepest abysses;
there may it learn cruelty's lessons,

ivi apprenda empietà, poscia ritorni
a funestar d'un figlio ingrato i giorni.

20 Aria

Se infelice al mondo vissi,
ne' profondi e cupi abissi
infelice ancor sarò,
ma vendetta almen farò.

Ombra nera e larva errante,
di rigor furia, Baccante,
chi m'offese agiterò.

21 Recitativo

Tremi l'ingrato figlio,
di plauso trionfal sponde gemmate
stridan le ruote aurate,
e superbo, e tiranno
di tal vittoria altero
giunga cinto d'alloro in Campidoglio;
che l'ultrici saette
io di Giove non voglio
a fulminare il contumace orgoglio;
io sola ombra dolente
se vuol barbaro ciel, che sì m'accora,
che il colpevole viva, e 'l giusto mora.

22 Aria

Su lacerate il seno,
ministri, e che si fa?

Usate ogni rigore,
morte vi chiede il core,
e morte date almeno
a chi non vuol pietà.

then may it return
to plague the days of an ungrateful son.

20 Aria

If I lived unhappily in the world,
I'll continue to be unhappy
in the profound and deep abysses,
but at least I'll wreak vengeance.

A black shade and a wandering spirit,
a Fury in my severity, a Bacchante,
I'll torment the one who offended me.

21 Recitativo

May my ingrate of a son tremble,
with triumphant applause, bejeweled sides,
may the golden wheels screech,
and haughty and tyrannous,
proud of such a victory
may he arrive at the Capitol crowned with laurel,
for I don't want vengeful bolts
from Jove
to smite contumacious pride;
I alone, a grieving shade,
if the cruel sky, dealing me death's blow,
wills that the culpable live and the just die.

22 Aria

Up, cut up this bosom,
ministers, and how should it be done?

Use every form of cruel severity,
this heart demands death from you,
and at least be so kind as to grant death
to a woman who doesn't want mercy.

23 Recitativo

Ecco a morte già corro,
e d'un figlio crudel sarà pur vanto
che si nieghi a la madre
e l'onor della tomba e quel del pianto.

From *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*

HWV 46a

Text: Benedetto Pamphili

29 Recitativo

Pure del Cielo intelligenze eterne,
che vera scuola a ben amare aprite,
udite, angeli, udite il pianto mio,
e se la Verità dal Sole eterno
tragge luce immortale, e a me lo scopre,
fate che al gran desio rispondan l'opre.

30 Aria

Tu del Ciel ministro eletto
non vedrai più nel mio petto
voglia infida, o vano ardor.
E se vissi ingrata a Dio,
tu custode del cor mio
a lui porto il nuovo cor.

31 Aria

Un pensiero nemico di pace
fece il Tempo volubile edace
e con l'ali la falce gli diè.
Nacque un altro leggiadro pensiero
per negare sì rigido impero
ond' il Tempo, più Tempo non è.

23 Recitativo

Behold, I hasten to my death,
and for a cruel son it surely will be a boast
that he denies to his mother
the respects of burial and mourning.

29 Recitativo

Eternal Intelligences of Heaven,
you who open the true school to good loving,
hear, angels, hear, my lament,
and if the Truth of the Eternal Sun
emits immortal light and reveals it to me,
grant that my deeds may correspond to this great
desire.

30 Aria

You, Elect Minister of Heaven,
will no longer see in my heart
unfaithful desire or vain ardor.
And if I lived in ingratitude toward God,
you, guardian of my heart,
bring my new heart to him.

31 Aria

A thought inimical to peace
made mutable Time voracious
and gave him his scythe along with his wings.
Another light-minded thought was born
to abolish such a severe dominion,
whence Time is no longer Time.

32 Aria

Lascia la spina
Cogli la rosa
Tu vai cercando
Il tuo dolor.

Canuta brina
Per mano ascosa
Giungerà quando
Nol crede il cuor.

32 Aria

Leave the thorn,
gather the rose,
you go in quest
of your grief.

White frost
by hidden hand
will come
when the heart doesn't believe it.

cpo 555 616-2

Recorded: Villa Bolasco, Castelfranco Veneto, 7-10 March 2023

Recording Producer, Editing & Mastering: Matteo Costa

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: Guercino, "Rinaldo restraining Armida from Wounding Herself with an Arrow", ca. 1660

Photography: Cristiano Contadin (pp. 14, 22, 32)

German Translation: Eckhardt van den Hoogen, English Translation (sung text): Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2025 – Made in Germany



Opera Prima, Cristiano Contadin, Amanda Forsythe