



*Thomas Bauer, Silvia Frigato, Fabio Bonizzoni, Roberta Invernizzi, Caterina Dell'Agnello, Evangelina Mascardi*

ROBERTA INVERNIZZI, *soprano* [RI]

SILVIA FRIGATO, *mezzo-soprano* [SF]

KRYSTIAN ADAM, *tenor* [KA]

THOMAS BAUER, *baritone* [TB]

## La Risonanza

Caterina Dell'Agnello, *violoncello*

Evangelina Mascardi, *theorbo*

Fabio Bonizzoni, *harpsichord*

—

Recorded at the Abbaye de Saint-Michel en Thiérache, France, on 24-27 June 2014

Engineered and produced by Christoph Frommen

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Design: Rosa Tendero (rosacasirojo.com)

Photographs: Christoph Frommen, taken at Saint-Michel en Thiérache

© 2015 note 1 music gmbh

*Special thanks to Ton Koopman for the loan of his harpsichord  
(W. Kroesbergen after Stefanni)*

G. F. Haendel (1685-1759)  
*Duetti e Terzetti italiani*

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Quel fior che all'alba ride (HWV 200) RI, SF, TB | 7:00 |
| 2 | Giù nei tartarei regni (HWV 187) RI, TB          | 5:46 |
| 3 | Quando in calma ride il mare (HWV 191) RI, TB    | 4:10 |
| 4 | Amor gioie mi porge (HWV 180) RI, SF             | 6:41 |
| 5 | Caro autor di mia doglia (HWV 182) RI, KA        | 8:02 |
| 6 | Che vai pensando (HWV 184) SF, TB                | 4:56 |
| 7 | Va, speme infida (HWV 199) RI, SF                | 6:54 |
| 8 | Tacete, ohimè, tacete (HWV 196) SF, TB           | 9:17 |
| 9 | Se tu non lasci amore (HWV 201) RI, SF, TB       | 8:24 |



## George Frideric Handel

### Italian duets and trios

The Italian journey was as formative for Handel as later it proved to be for Goethe. However, when Goethe visited Italy and experienced the revelation there of a different way of comprehending art and life, he had already passed his thirtieth year, and was equipped with a fully-formed inner world. At the time of Handel arriving in Italy in 1706, he was still an artist in the making, a composer of barely twenty years of age, and with a limited background of experiences; and so, the rapid development of his artistic personality following his initial contact with the Italian environment was all the more astonishing.

In Italy, the young Handel became captivated with the mastery then being demonstrated by Alessandro Scarlatti and Arcangelo Corelli: both towering figures as composers, they were also musicians with profound aesthetic ideals. In them, the young German would have discerned the guidelines of an art founded in the admirable balance between imagination and learning, between the exploration of boundaries and tradition-

alism. However, Handel did not only prove to be just an avid assimilator of foreign styles; as a composer he was in full control of his own methods and resources, capable of searching for and testing the most varied and radical of solutions. His sojourn in Italy acted as the starting point for a unique creative intensity that continued throughout his life: from there emerged some 150 cantatas, two melodramas, two oratorios, one serenata, motets, psalms, antiphons... In the space of three and a half years, Handel provided himself with a bank of compositions to which he would then turn to and harness on innumerable occasions through a constant practice of recycling.

Such was Handel's total engagement with the culture that he even wrote sacred music for Catholic services despite his Lutheran faith. It is logical to conclude that the Italian environment exerted its influence on him through music, but also through literature, painting, the countryside, and through the people themselves. The sum total of all these influences perhaps operated inside him like a kind of baker's yeast. Handel's development was, in this respect, similar to that of Rubens a century beforehand. Both artists arrived in Italy from the north of Europe at a little over twenty years of age, and both ended up succeeding brilliantly as a result of the sudden revelation of the corporeal nature of everything they perceived: of the full and rosy hues, of the total physicality and of the light emphasized by that physicality. A physicality which can be understood not purely in structural terms, but in sensory ones as well: as a harmonious agreement of textures, colours, flesh

and tissues. If the malevolent Mattheson stigmatized the early vocal music of Handel in Germany for being tedious, then Handel's experience in Italy helped the composer to shape the sound picture in a more expressive and realistic way, sensual, clearly defined, but also luxuriant.



Within Handel's oeuvre, the chamber duets and trios can be considered as representing one of the more intriguing meeting points of his native and acquired natures. On one side, lies the composer's German heritage, that of being raised in the exercise of counterpoint. On the other, lies the discovery of a new way of experiencing music, more complete and joyful in the expression of both happiness and grief. On few other occasions was Handel to write such sensual music. This can be detected whether we are listening to the pure pleasure that comes from the intertwinings of the voices, from their sometimes consonant and at other times dissonant juxtapositions, from the way that vocal ornaments are constructed, from the manner in which sound colours and vocal registers are mixed, or from the flavour exuded by the harmonies revealing sophisticated chromatic effects. Even so, this is a question at every turn of a "controlled" sensuality, adapted to the framework of the imitative processes typical of counterpoint, and as a result closed within a type of self-referential mirror, despite the text (and the images which derive from it) being supported.

A striking example of this is provided by the trio *Quel fior che all'alba ride*. The initial phrase could very well be that of a fugal subject, with the constituent elements being successively sung by each of the voices: a lively section, first ascending and then descending (soprano I), a descending scale in steady crotchet values (soprano II), and a brisk and rhythmic figure based on groups made up of one quaver and two semi-quavers (bass). These three sequences are then handled contrapuntally in ever-changing combinations. In all, it represents a demonstration of extraordinary mastery on the part of Handel, whilst simultaneously being one always permeated by the tri-dimensional and sensorial sense of the vocal turns of expression. Moreover, the contrapuntal exercise underpinning *Quel fior* allows the same images to be represented with ever-different nuances, colours and textures. The same features create a musical discourse which encompasses light and shade, vitality and omens of death, advancing the same message as is conveyed in the text: in the dawn the sunset is already present, in spring, winter, in birth, death.

The 23 works making up Handel's chamber duets and trios can chronologically be divided into three groups: the first was written during his stay in Italy (1707-1709), the second is attributed to his Hanover period (1710-12), whilst the third is dated to specific times during his London years (1720 and 1740-45). Of the nine works included on this recording, eight belong directly to the Italian period, whilst *Va, speme infida*, although appearing in the Hanover manuscript,

is considered to have a possible earlier date of composition.

Handel's chamber duets belong to the period when the genre was at its height; his compositions conclude an area of development which was fully established at the end of the seventeenth century with the *Duetti da camera* by Agostino Steffani (these were widely-known in the German regions). The chamber duet is not comparable with the operatic duet inasmuch as it does not involve a dialogue between the voices; instead it has a dialogue supporting the notion of distinct characters – the singers do not act from an individual perspective, but cooperate in the musical development around the same text. A vocal virtuosity, an abundant use of imitative procedures, an insistence on expressivity and a high level of harmonic refinement all entail the chamber duet being a particularly select form, not without certain pedagogic and erudite elements. At the same time when Handel was active in this genre, so too were composers such as Bononcini, Lotti, Caldara, Durante, Porpora and Benedetto Marcello.

The chamber duet in Handel is based around sections which vary in number (from the two of *Quando in calma ride il mare* through to the five of *Va, speme infida*) and can be distinguished from the cantata by the absence of recitatives, although in some cases Handel writes short transitional passage in recitative style sung by the voices together. As opposed to the Handelian cantatas which are, at times, typified by their opposition of bold and occasionally intense con-

trasts, his chamber duets and trios establish a dynamic of subtle, but clearly discernible, transitions; and it is from here that their more uniform, less contrasted expressive atmosphere is derived.

An analysis of the paper used for *Caro autor di mia doglia* permits the time of composition of this duet to be placed within the first phase of Handel's Italian period (Florence, 1707); it may represent the first duet that he wrote. The composer made three versions of this work: the earliest, for soprano and tenor (the single example where Handel wrote for the tenor voice in his duets), has been selected here. As a result of its early compositional date, *Caro autor* can perhaps be situated within the most thorough-going application of Arcadian orthodoxy – the calm portrayal of the hardships of love being a manifestation of this. Above an orderly and running accompaniment in quavers from the basso continuo, the voices move in broad phrases with the pleasant-sounding intervals of the third and the fifth being prevalent. To this idyllic opening is opposed a central section with the driving force of semiquavers, as well as a marked and hesitant rhythm (“no”, “no”), although without undermining the overall picture. The concluding section provides a form of harmonic combination of the distinctive features of the earlier sections, exploiting – in expressive terms – the madrigalisms on the verb “fuggirà”.

There is a similar atmosphere to be found governing *Amor gioie mi porge*, scored for two sopranos, where the rising fifth (on the word “Amor”), intervals of the third in the basso continuo, and regular rhythmic values all

come together in order to create a clear structure, over which the appearance of the word “gelosia” but scarcely casts a shadow. With a subtle progression, the atmosphere becomes slowly laden with disturbed moods, before finishing in the expressive and pervasive descending chromaticisms of the concluding section (“Ch'io non bramo a gioir”).

In the duet, *Va, speme infida* (scored for two sopranos), the responsibility for the driving force is handed over to the basso continuo, whose thrusting nature supports the long lines of vocal ornamentations. The continuity established in the first section is mirrored in the one which follows (“Tu baldanzosa”), with its dotted rhythms and its broader gestures. On two separate occasions, the rapport between the voices makes way for a very broad solo melisma in quaver triplets above the word “cangiar”. The formal structure of this duet provides for an exception in that it ends with the initial section being repeated.



Whilst the duets composed in Hanover and London reflect a clear bias towards using neighbouring vocal ranges (soprano/soprano, soprano/contralto), there are more distinguishing characteristics to be found within those written in Handel's Italian years. Such is the case with the four duets scored for soprano and bass. Here, the distances of colour and register are well-exploited as much in an expressive sense as in order to set up a form of disparity between the voices at certain points.

In *Giù nei tartarei regni*, a form of dialogue – as prompted by the double wording of the text in the first and second person – is created by the singers in an unusual way (“Io perchè troppo amai sarò dannato” / “Tu perch'amato poco sarai dannato”). The initial bars exploit the low register of both voices when referring to the image of the hellish countryside which had been conquered up in the first verse.

By contrast, the duet *Cbe vai pensando folle pensier* is possessed of certain dramatic connotations. The atmosphere is relaxed (although Handel does not forgo the opportunity of inserting an ascending chromaticism on the words “penar sperando”), and the voices, rather than being intertwined, seem to alternate and run in parallel, as if they were two characters on stage who were developing the one single thought. An uninhibited virtuosity is the distinctive feature of *Quando in calma ride il mare*. The spark of this piece lies in the word “tempeste”, which provides Handel the opportunity to create an *aria di tempesta* in miniature (the movement of the waves being described by melismas of semiquavers and ascending scales). The sense of stirring roughness continues into the following section, which is focused around the textural contrast between “altezze” and “ruine”. Moved over into the musical sphere this contrast is fostered by the use of rapid descending scales. This sensation of contrast between heights and depths is reinforced by using a soprano and a bass voice.

The mix of high and low voice in *Tacete, obimè, tacete* also contributes in creating a stirring dynamic of shadowy contrasts. The beginning, with its long “drag-

ging” notes producing planned clashes between the voices, already serves to establish the ambiguous tone of this duet; above a melancholic background are interwoven the emotions of tenderness, disappointment, enthusiasm and resignation. Even though the final section in the duet points to a gradual sense of clarification (more open melodies, frenetic trills ascending on the word “pace”), the overall expressive tone maintains an attractive and evocative degree of vagueness.

The trio *Se tu non lasci amore* is the only work for which we are provided with a specific date of composition and a place (Naples, July 12, 1708), which locates it very close to the serenata *Aci, Galatea e Polifemo*. As a work of carefully-crafted polyphonic elaboration (as with *Quel fior che all'alba ride*), this trio displays an outstanding quality on account of its marvellous opening section. If, in the two first verses, the chromatic tensions appear discretely, in the two following verses (“Lontano dal tuo bene...”) they operate in an abrupt manner – as if Handel was wanting to pay tribute to the great Neapolitan tradition inherited from Gesualdo.

STEFANO RUSSOMANNO

*Translation: Mark Wiggins*

plus diverses et extrêmes. Le séjour en Italie allume la mèche d'une ferveur créatrice unique qui durera toute sa vie : cent cinquante cantates environ, deux mélodrames, deux oratorios, une sérénade, des motets, des psaumes, des antiennes... En trois ans et demi, Haendel bâtit un capital de compositions auxquelles il recourra et dont il tirera parti en d'innombrables occasions par une incessante pratique du recyclage.

L'immersion de Haendel fut totale et l'amena même à écrire, malgré sa foi luthérienne, de la musique sacrée pour le service catholique. Il y a lieu de penser que l'atmosphère italienne exerça son influence non seulement par la musique mais encore par la littérature, la peinture, les paysages, les êtres. La somme de toutes ces impulsions agit sans doute intérieurement comme une sorte de levain. Dans ce sens, la trajectoire de Haendel est similaire à celle de Rubens un siècle auparavant. Âgés d'un peu plus de vingt ans, ces deux artistes qui arrivèrent en Italie depuis le nord de l'Europe furent éblouis par la révélation soudaine de la corporéité des choses, des tons pleins et rosés, de la matérialité ronde et de la lumière qui l'intensifie. Une corporéité comprise non en termes purement structuraux mais sensoriels : comme un accord harmonieux de textures, de couleurs et de chairs. Si la musique vocale composée par le jeune Haendel en Allemagne semblait confuse au malveillant Mattheson, le séjour italien du compositeur l'aida à modeler l'image sonore dans un sens plus plastique et naturaliste, sensuel et net tout en maintenant sa densité.



## Georg Friedrich Haendel

### Duos et trios italiens

Le voyage en Italie eut une importance aussi capitale pour Haendel que, plus tard, pour Goethe. Quand il visite l'Italie et y reçoit la révélation d'une autre façon de comprendre l'art et la vie, Goethe est un homme qui a dépassé la trentaine, avec un monde intérieur entièrement formé. Au contraire, quand Haendel aborde l'Italie en 1706, c'est un artiste en herbe, un musicien qui a vingt ans à peine et quelques rares expériences à son actif ; la croissance exponentielle de sa personnalité artistique, dès le premier contact avec l'ambiance italienne, est donc encore plus stupéfiante.

En Italie, le jeune Haendel est envoûté par l'enseignement de Alessandro Scarlatti et de Arcangelo Corelli : grandissimes compositeurs et musiciens aux idéals esthétiques élevés. Le *caro Sassone* entrevoit en eux les directives d'un art basé sur un équilibre exemplaire entre fantaisie et doctrine, entre exploration des limites et rigueur classique. Haendel prouve rapidement qu'il n'est non seulement un assimilateur vorace des styles d'autrui mais encore un musicien maître de ses moyens, capable de chercher et d'expérimenter les solutions les

Parmi toute la production de Haendel, les duos et les trios de chambre peuvent se considérer comme l'une des manifestations les plus fascinantes de la confluence entre nature innée et nature acquise. D'une part, l'héritage germanique du compositeur élevé dans la pratique du contrepoint. D'autre part, la découverte d'une nouvelle façon d'expérimenter la musique, plus captivante et jouissive dans l'expression de la joie comme de la douleur. Haendel a écrit rarement une musique aussi sensuelle quant au pur plaisir de l'entrelacs des voix, de ses superpositions soit consonantes, soit dissonantes, et du dessin des plis ornementaux, du mélange des timbres et des registres, de la saveur des harmonies distillées par des chromatismes sophistiqués. Mais il s'agit, à chaque moment, d'une sensualité « réglée », modelée selon l'échafaudage des processus imitatifs propres au contrepoint et, pour ce, encadrée dans une sorte de miroir autoréférentiel malgré son adhésion au texte littéraire et aux images qui en proviennent.

Le trio *Quel fior che all'alba ride* en offre un exemple impactant. La phrase initiale pourrait être parfaitement le sujet d'une fugue, dont les éléments constitutifs sont exposés, tour à tour, par chaque voix : une phrase animée, ascendante puis descendante (soprano I), une gamme descendante en valeurs uniformes de noire (soprano II), une figuration rythmique, rapide, basée sur des groupes formés par une croche et deux doubles croches (basse). Ces trois séquences sont ensuite traitées en contrepoint avec des combinaisons toujours changeantes. Une démonstration d'une maîtrise extraordinaire mais, en même temps, toujours imprégnée par le sens volumé-

trique et sensoriel des traits vocaux. Et de plus : le jeu contrapuntique qui soutient *Quel fior* permet de représenter les mêmes images avec des nuances, des couleurs et des textures toujours variées. Les mêmes éléments génèrent un discours musical qui englobe ombre et lumière, vitalité et présage mortel, avec le même message que les vers : le déclin est présent dans l'aube, l'hiver dans le printemps, la mort dans la naissance.

Les vingt-trois œuvres formant les duos et trios de chambre composés par Haendel peuvent se diviser en trois groupes : le premier, écrit durant le séjour italien (1707-1709); le second, à l'époque de Hanovre (1710-12) et le troisième, durant les années londoniennes (1720 et 1740-45). Neuf œuvres ont été enregistrées dans ce disque ; huit appartiennent à la période italienne, tandis que *Va, speme infida* se trouve dans le manuscrit de Hanovre mais pourrait avoir été écrite à une date antérieure.

Ces œuvres ont été composées durant l'apogée du genre et leur écriture fait culminer une ligne de développement qui avait trouvé sa juste formulation à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans les *Duetti da camera* de Agostino Steffani, amplement diffusés y compris dans l'aire germanique. Le duo de chambre n'est pas assimilable au duo opéristique dans la mesure où il n'implique pas de dialogue entre les voix considérées comme des personnages distincts : en effet, les chanteurs n'agissent pas dans une perspective individuelle mais coopèrent à la construction musicale d'un même texte. La virtuosité vocale, l'usage copieux de procédés imitatifs, le soin porté à l'expressivité et le haut niveau de raffinement

harmonique faisaient du duo de chambre une forme particulièrement sélecte, non exempte d'une certaine composante pédagogique et érudite. Durant la même époque que Haendel, des compositeurs comme Bononcini, Lotti, Caldara, Durante, Porpora et Benedetto Marcello cultivèrent, eux aussi avec assiduité, ce genre musical.

S'articulant en sections variables (depuis les deux de *Quando in calma ride il mare* aux cinq de *Va, speme infida*), le duo de chambre de Haendel se différencie de la cantate par l'absence de récitatifs, bien que dans certains cas, Haendel introduise des transitions brèves en style récitatif interprétées, certes, par l'ensemble des voix. Si les cantates Haendeliennes brillent à certains moments par leur polarité d'oppositions flagrantes et parfois extrêmes, les duos et les trios de chambre établissent par contre une dynamique de transitions subtiles mais parfaitement perceptibles. De là provient ce climat expressif plus homogène, moins contrasté.

L'analyse du papier utilisé pour *Caro autor di mia doglia* permet de dater ce duo de la première phase du séjour italien de Haendel (Florence, 1707) ; il pourrait s'agir du premier duo écrit par le compositeur, qui en réalisa trois versions : la plus ancienne, pour soprano et ténor (seul duo où Haendel recourt à un ténor) est enregistrée ici. Peut-être dû à cette situation chronologique, *Caro autor* s'insère dans l'orthodoxie arcadique la plus rigoureuse en se centrant sur la représentation sereine de la souffrance amoureuse. Sur un accompagnement régulier et fluide de la basse continue en croches, les voix se meuvent en phrases amples où prédominent des

intervalles euphoniques de tierce et de quinte. La section centrale oppose l'idylle initiale à la force propulsive des doubles croches et au rythme marqué et entrecoupé (« no », « no ») sans que le cadre général en soit déstabilisé pour autant. La section conclusive réalise une sorte de fusion harmonique entre les traits distinctifs des sections antérieures, en exploitant, dans un but expressif, les madrigalismes sur « *fuggirà* ».

*Amor gioie mi porge*, pour deux sopranos, baigne dans un climat similaire où convergent la quinte ascendante (sur « *Amor* »), les intervalles de tierce dans la basse continue, les valeurs rythmiques régulières, les phrases amples créant un réseau transparent, à peine assombri par l'apparition du mot « *gelosia* ». Progressant avec subtilité, l'atmosphère se charge d'humeurs dépressives culminant dans le chromatisme descendant de la section conclusive (« *Ch'io non bramo a gioir* ») qui imprègne expressivement la fin du duo.

Dans le duo *Va, speme infida*, pour deux sopranos, la force motrice provient de la basse continue dont la propulsion supporte l'affluence des ornements vocaux. À la continuité établie par la première section s'oppose la suivante (« *Tu baldanzosa* ») avec ses rythmes pointés et ses gestes plus amples. La communion entre les voix fait place, par deux fois, à un mélisme soliste très ample, en triolets de croches sur « *cangiar* ». Ce duo d'une architecture formelle atypique se termine par la répétition de la section initiale.



Tandis que les duos composés à Hanovre et à Londres révèlent une prédilection claire pour la contiguïté des registres vocaux (soprano/soprano, soprano/contralto), ceux des années italiennes présentent des rangs vocaux plus différenciés. C'est le cas des quatre duos pour soprano et basse : les distances entre couleurs et registres sont traitées dans un sens expressif ainsi qu'en vue d'établir, à certains moments, un climat d'altérité entre les voix. Dans *Giù nei tartarei regni*, les chanteurs tissent d'une façon exceptionnelle une sorte de dialogue suggéré par la double formulation du texte à la première et à la deuxième personne (« *Io perchè troppo amai sarò dannato* » / « *Tu perch' amato poco sarai dannato* »). Les premières mesures exploitent le registre grave de chaque voix quand elles évoquent l'image du paysage infernal sinistre du vers initial.

Le duo *Che vai pensando folle pensier* possède par contre certaines connotations théâtrales. Le climat est désinvolte (bien que Haendel ne renonce pas à insérer un chromatisme ascendant sur « *penar sperando* ») et les voix semblent, plutôt que s'entrelacer, alterner et courir parallèlement comme deux personnages qui suivraient une même idée. *Quando in calma ride il mare* se distingue par une virtuosité échevelée : la graine génératrice de la pièce réside dans le mot « *tempeste* » qui donne l'occasion à Haendel de peindre un aria di *tempesta* en miniature (mélismes de doubles croches et gammes ascendantes pour évoquer le mouvement des vagues). Le même climat d'agitation se prolonge dans la section suivante, centrée en le contraste textuel entre « *altezze* » et « *ruine* », transféré dans le domaine musical et favorisé

par des gammes descendantes rapides. L'emploi des voix de soprano et de basse renforce cette sensation de contraste entre les hauteurs et les profondeurs.

Dans *Tacete, obimè, tacete*, l'amalgame de la voix aiguë et de la grave contribue aussi à créer une dynamique émouvante de clairs-obscur. Le début, avec la traînée des notes longues produisant des frôlements calculés de dissonances entre les voix, définit le ton ambigu de ce duo, où la tendresse, la désolation, l'animation et la résignation s'entremêlent sur un fond de mélancolie. Alors que la section finale tend vers une clarification progressive (mélodies plus ouvertes, triolets ascendants trépидants sur « *pace* »), le ton expressif global maintient un degré suggestif d'indétermination.

Le trio *Se tu non lasci amore* est la seule œuvre ayant une date et un lieu concrets (Naples, 12 juillet 1708), très proches de la composition de la sérénade *Aci, Galatea e Polifemo*. D'une élaboration polyphonique soignée (comme *Quel fior che all'alba ride*), ce trio se signale par sa merveilleuse section initiale. Les tensions chromatiques qui apparaissent discrètement dans les deux premiers vers, exposent dans les deux suivants (« *Lontano dal tuo bene...* ») d'une façon abrupte, en une sorte d'hommage de Haendel à la grande tradition napolitaine héri-tière de Gesualdo.

STEFANO RUSSOMANNO  
Traduction : Pierre Élie Mamou

## Georg Friedrich Händel Italienische Duette und Terzette

Die Reise nach Italien war für Händel von ebenso über-ragender Bedeutung wie später für Goethe. Als Goethe Italien besuchte, erfuhr er eine Art von Erleuchtung, die ihm ein neuartiges Verständnis für das Leben und die Kunst ermöglichte; er war zu diesem Zeitpunkt ein Mann in seinen Dreißigern, mit einer vollständig ausgeprägten inneren Welt. Als Händel dagegen 1706 nach Italien aufbrach, stand er als Künstler noch ganz am Anfang, ein Musiker von kaum zwanzig Jahren, der so gut wie keine Erfahrungen vorzuweisen hatte. Umso erstaunlicher ist die exponentielle Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit nach dem ersten Kontakt mit dem italienischen Umfeld.

Der junge Händel wurde durch den Unterricht bei Alessandro Scarlatti und Arcangelo Corelli völlig in Bann gezogen, zwei große Kompositionsmeister und Musiker mit anspruchsvollen ästhetischen Vorstellungen. Der *caro Sassone* erkannte in ihnen die Richtlinien einer Kunst, die auf einem beispielhaften Gleichgewicht von Fantasie und Regelwerk beruhte, zwischen dem

Ausloten der Grenzen und klassischer Strenge. Händel stellte schnell unter Beweis, dass er nicht nur dazu in der Lage war, sich wissbegierig jedwedem Stil zu Eigen zu machen, sondern dass er darüber hinaus ein Musiker war, der sein Handwerkszeug meisterhaft beherrschte und mit den unterschiedlichsten und extremsten Lösungen experimentieren konnte. Der Aufenthalt in Italien entzündete eine einzigartige kreative Inbrunst, die ihn sein ganzes Leben lang nicht mehr verlassen sollte: ungefähr 150 Kantaten, zwei Melodramen, zwei Oratorien, eine Serenata, Motetten, Psalmvertonungen, Antiphonen... In dreieinhalb Jahren gründet Händel ein Fundament von Kompositionen, auf die er immer wieder zurückgreifen und aus denen er zu unzähligen Gelegenheiten Teile wiederverwenden sollte, in einem unaufhörlichen Recyclingprozess.

Händel tauchte ganz und gar in sein neues Umfeld ein und konnte trotz seiner lutherischen Konfession kaum damit aufhören, geistliche Musik für den katholischen Gottesdienst zu schreiben. Es besteht kein Zweifel daran, dass die italienische Atmosphäre ihn nicht nur auf dem Gebiet der Musik beeinflusste, sondern auch durch die Literatur, die Malerei, und allgemein durch das Land und die Leute. Die Summe all dieser Einflüsse wirkte zweifellos wie eine Art Gärhefe auf Händel. In diesem Sinne ist Händels Werdegang mit dem vergleichbar, den Rubens ein Jahrhundert zuvor durchlaufen hatte. Diese beiden Künstler, die von Nordeuropa aus mit knapp über zwanzig Jahren nach Italien gekommen waren, erfuhren eine plötzliche Erleuchtung durch die Körperlichkeit der Dinge, durch

die satten und rosigen Farben, durch die runde Stofflichkeit und das alles intensivierende Licht. Eine Körperlichkeit nicht nur auf rein strukturelle, sondern auf sinnliche Weise, wie eine harmonische Übereinkunft der Texturen, der Farben und der Leiber. Schätzte der boshafte Mattheson die vom jungen Händel in Deutschland komponierte Vokalmusik noch als konfus ein, so half der Italienaufenthalt dem Komponisten dabei, das Klangbild in einem plastischeren und naturalistischeren Sinne zu modellieren, sinnlich, deutlich und immer dicht.



In Händels gesamtem Schaffen können die Kammerduette und -terzette als eine der faszinierendsten Ausprägungen des Zusammenfließens von angeborener und erworbener Natur gelten. Auf der einen Seite steht das deutsche Erbe des Komponisten, der mit der kontrapunktischen Praxis aufwuchs. Und auf der anderen Seite befindet sich die Entdeckung einer neuen Art, mit Musik zu experimentieren, die beim Ausdruck der Freude fesselnder und mitreißender ist als beim Ausdruck des Schmerzes. Händel hat selten sinnlichere Musik geschrieben, bezogen auf das Vergnügen an der Verflechtung der Stimmen, auf ihre sowohl konsonanten als auch dissonanten Überlagerungen, bezogen auf Ausgestaltung der Ornamente, auf die Mischung der Klangfarben und der Register sowie auf den Reiz der aus kunstvoller Chromatik destillierten Harmonien. Dabei handelt es sich aber zu jedem Moment um »gere-

gelte« Sinnlichkeit, die sich am typisch kontrapunktischen Gerüst orientiert und die aus diesem Grund in einer Art von selbstreferentiellem Spiegel gefangen ist, trotz ihrer großen Nähe zum literarischen Text und den Bildern, die sich daraus ergeben.

Das Terzett *Quel fior che all'alba ride* ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür. Die einleitende Phrase könnte ein perfektes Soggetto für eine Fuge sein, deren wesentliche Bestandteile nach und nach in den einzelnen Stimmen vorgestellt werden: eine lebhaft, zunächst ansteigende und dann absteigende Phrase (Sopran I), eine Abwärtsskala in einheitlichen Viertelnoten (Sopran II), eine schnelle rhythmische Figuration, die auf Gruppen aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln basiert (Bass). Diese drei Sequenzen werden anschließend kontrapunktisch behandelt und in immer wechselnden Kombinationen zusammengestellt. Das ist eine außerordentliche Demonstration seiner Meisterschaft, aber zugleich immer durchdrungen von seinem Sinn für das Volumen und die Sinnlichkeit der vokalen Linien. Darüber hinaus ermöglicht es das kontrapunktische Spiel, das *Quel fior* durchzieht, die gleichen Bilder mit immer neuen Nuancen, Farben und Texturen zu präsentieren. Aus diesen Elementen wird ein musikalischer Diskurs geschaffen, der Schatten und Licht umfasst, Lebendigkeit und Todesahnung, mit der gleichen Botschaft wie die zugrundeliegenden Verse: Der Niedergang ist schon in der Morgenröte gegenwärtig, der Winter im Frühling, der Tod in der Geburt.

Man kann die 23 Kammerduette und -terzette, die Händel geschrieben hat, in drei Gruppen aufteilen:

eine erste, entstanden in Italien (1707–1709), eine zweite aus der Hannoveraner Zeit (1710–1712) und eine dritte aus den Londoner Jahren (1720 und 1740/45). Auf der vorliegenden CD wurden neun Werke eingespielt; acht aus der italienischen Periode sowie *Va, speme infida*, das sich in einem Manuskript aus Hannover findet, eventuell aber zu einem früheren Zeitpunkt komponiert wurde.

Die Händel'schen Kammerduette entstanden während der Blütezeit dieser Gattung. In ihrer Kompositionsweise kulminiert eine Entwicklungslinie, die ihre genaue Ausprägung am Ende des 17. Jahrhunderts in den *Duetti da camera* von Agostino Steffani gefunden hatte, die im deutschen Raum weit verbreitet waren. Das Kammerduett hat keine Ähnlichkeit mit einem Opernduett, denn bei dieser Gattung handelt es sich nicht um einen Dialog zwischen zwei Stimmen, die als zwei unterschiedliche Persönlichkeiten aufgefasst werden. Die Sänger agieren nicht aus einer individuellen Perspektive, sondern arbeiten gemeinsam an der musikalischen Konstruktion des gleichen Textes. Die vokale Virtuosität, der häufige Einsatz von Imitationen, die auf die Expressivität verwendete Sorgfalt und das hohe Niveau des harmonischen Raffinements machen das Kammerduett zu einer besonders erlesenen Form, die nicht ganz frei ist von pädagogischen und gelehrten Elementen. Gleichzeitig mit Händel beschäftigten sich auch Bononcini, Lotti, Caldara, Durante, Porpora und Benedetto Marcello gründlich mit dieser musikalischen Gattung.

Händels Kammerduette bestehen aus einer unterschiedlichen Anzahl von Abschnitten (von zwei in

*Quando in calma ride il mare* bis fünf in *Va, speme infida*). Die Gattung unterscheidet sich von der Kantate durch das Fehlen von Rezitativen, obwohl Händel manchmal kurze Überleitungen im Rezitativstil verwendet, die jedoch von allen Stimmen gemeinsam gesungen werden. Händels Kantaten glänzen gelegentlich durch die Polarität, die sich aus unverhohlenen und gelegentlich extremen Gegensätzen ergibt. In den Kammerduetten und -terzetten wird dagegen eine Dynamik subtiler, aber immer wahrnehmbarer Übergänge etabliert. Daraus ergibt sich die homogenere und weniger kontrastreiche expressive Stimmung.

Die Analyse des für *Caro autor di mia doglia* verwendeten Papiers ermöglicht die Datierung dieses Duets auf die erste Phase in Händels Italienaufenthalt (Florenz, 1707). Bei diesem Werk könnte es sich um das erste Duett des Komponisten handeln, niedergeschrieben in drei Fassungen: Die älteste, hier eingespielte Version ist mit Sopran und Tenor besetzt (das einzige Duett, in dem Händel eine Tenorstimme verwendet). Vielleicht reiht sich *Caro autor* aufgrund der Chronologie in die strenge arkadische Orthodoxie ein, denn die heitere Darstellung des Liebesleids steht im Mittelpunkt. Über einer regelmäßigen und flüssigen Achtelbegleitung des Basso continuo bewegen sich die Stimmen in weitgeschwungenen Phrasen, die von wohlklingenden Terz- und Quintintervallen dominiert werden. Im Mittelteil wird der anfanglichen Idylle die vorantreibende Kraft von Sechzehnteln in einem markanten, unterbrochenen Rhythmus entgegengesetzt (*no», »no»*), ohne dass dadurch jedoch der allgemeine



Rahmen ins Wanken geriete. Im Schlussteil kommt es zu einer Art harmonischer Fusion der charakteristischen Merkmale aus den vorangegangenen Abschnitten, bei der die Madrigalisten über »fuggirà« einen expressiven Mittelpunkt bilden.

*Amor gioie mi porge* für zwei Soprane ist von einer ganz ähnlichen Stimmung durchdrungen; auch hier finden sich aufsteigende Quinten (über »Amor«), Terzen im Basso continuo, regelmäßig rhythmisierte Notenwerte sowie ausgedehnte Phrasen, die ein transparentes Netz bilden, das durch das Auftauchen des Wortes »gelosia« nur unwesentlich abgedunkelt wird. Bei der subtilen Weiterentwicklung läßt sich die Atmosphäre mit einer depressiven Stimmung auf, die in der absteigenden Chromatik des Schlussteils kulminiert (»Ch'io non bramo a gioir«), welche das Ende des Duets eindrucksvoll durchzieht.

Im Duett *Và, speme infida* für zwei Soprane bildet der Basso continuo die vorwärtstreibende Kraft, dessen Drängen die große Menge vokaler Ornamente stützt. Der zweite Abschnitt (»Tu baldanzosa«) steht der im ersten Teil etablierten Kontinuität gegenüber; hier kommen pointiertere Rhythmen und größere Gesten zum Einsatz. Die Verbundenheit der Stimmen weicht zwei Mal sehr ausgedehnten solistischen Melismen in Triolen und Sechzehnteln (über »cangiar«). Dieses Duett ist atypisch aufgebaut, da der Einleitungsabschnitt zum Abschluss noch einmal wiederholt wird.



Während in den Duetten, die Händel in Hannover und in London komponierte, eine eindeutige Vorliebe für benachbarte vokale Register festzustellen ist (Sopran/Sopran; Sopran/Alt), weisen die Duette aus den italienischen Jahren eine größere Vielfalt auf. Das zeigt sich in den vier Duetten für Sopran und Bass, in denen die Distanz in den Farben und Registern expressiv ausgenutzt wird, um gelegentlich ein Klima der Andersartigkeit zwischen den Stimmen zu schaffen. In *Giù nei tartarei regni* verflechten sich die Stimmen der Sänger auf außerordentliche Weise zu einem Dialog, wie er durch die doppelte Formulierung des Textes in der ersten und in der zweiten Person nahelegt (»Io perchè troppo amai sarò dannato« / »Tu perchè amato poco sarai dannato«). In den ersten Takten wird das tiefe Register der jeweiligen Stimme ausgelotet, die das Bild der höllischen Landschaft des ersten Verses heraufbeschwört.

Im Duett *Che vai pensando folle pensier* gibt es dagegen gewisse Anklänge an die Bühne. Die Stimmung ist ungezwungen (obwohl Händel nicht darauf verzichtet, über »penar sperando« aufsteigende Chromatik zu verwenden), und die Stimmen scheinen sich weniger miteinander zu verflechten als einander vielmehr abzuwechseln oder parallel nebeneinander herzulaufen, wie zwei Personen, die die gleiche Idee verfolgen.

*Quando in calma ride il mare* hebt sich durch heftige Virtuosität ab: Der Keim des Werkes liegt in dem Wort »tempeste«, das Händel die Gelegenheit bietet, eine Tempesta-Arie im Miniaturformat zu zeichnen (Sechzehntelmelismen sowie aufsteigende Skalen, um

die Bewegung der Wogen umzusetzen). Diese aufgewühlte Stimmung setzt sich auch im folgenden Abschnitt fort, bei dem der Kontrast zwischen den Worten »altezze« und »ruine« im Mittelpunkt steht, der hier in den Bereich der Musik übertragen und in schnelle, absteigende Tonleitern umgesetzt wird. Die Besetzung mit einer Sopran- und einer Bassstimme verstärkt die Empfindung des Gegensatzes zwischen der Höhe und der Tiefe noch.

In *Tacete, obimè, tacete* trägt die Amalgamierung von hoher und tiefer Stimme dazu bei, eine bewegende Dynamik zwischen hell und dunkel zu schaffen. Der Beginn mit seinen langgezogenen großen Notenwerten, die beabsichtigte Reibungen und Dissonanzen zwischen den Stimmen erzeugen, definiert den mehrdeutigen Ton dieses Duets, in dem sich Zärtlichkeit, Verzweiflung, Lebhaftigkeit und Resignation vor einem melancholischen Hintergrund miteinander vermischen. Obwohl der Schlussteil sich auf eine allmähliche Klärung hin entwickelt (offenere Melodielinien, aufsteigende, bebende Triolen über »pace«), ist der allgemeine Ausdruck überwiegend von Unbestimmtheit charakterisiert.

Das Terzett *Se tu non lasci amore* ist das einzige Werk, das mit einem Datum und einer Ortsangabe versehen ist (Neapel, 12. Juli 1708), sehr nahe an der Komposition der Serenata *Aci, Galatea e Polifemo*. Das Terzett zeichnet sich durch eine kunstvoll ausgearbeitete Mehrstimmigkeit (ähnlich wie *Qyel fior che all'alba ride*) und seinen herausragenden Einleitungsabschnitt aus. In den beiden ersten Versen treten unauffällige chromatische Spannungen auf, die in den beiden folgenden

Versen auf abrupte Weise geradezu explodieren (»Lontano dal tuo bene...«), eine Art von Hommage Händels an die große neapolitanische Tradition in der Nachfolge Gesualdos.

STEFANO RUSSOMANNO  
Übersetzung: Susanne Lowien

## 01 QUEL FIOR CHE ALL'ALBA RIDE

Quel fior che all'alba ride  
il sole poi l'uccide  
e tomba ha nella sera.

È un fior la vita ancora:  
l'ocaso ha nell'aurora  
e perde in un sol di la primavera.

This flower smiling at daybreak,  
then slain by the sun  
finds its grave in the evening.

Life itself is somewhat like a flower:  
it wilts from dawn, and in a single day  
it suffers the loss of its springtime.

Cette fleur qui rit à l'aube  
meurt ensuite au soleil  
et trouve sa tombe dans le soir.

La vie est elle aussi une fleur :  
elle décline dès l'aurora  
et perd en un seul jour son printemps.

Jene Blume, die bei Tagesanbruch lacht,  
wird dann von der Sonne ermordet  
und liegt am Abend im Grab.

Das Leben gleicht einer Blume:  
Schon die Morgenröte birgt den Untergang, und  
der Frühling geht an einem einzigen Tag verloren.

## 02 GIÙ NEI TARTAREI REGNI

Giù nei tartarei regni v'andrem,  
madonna.

*soprano*  
Io perché troppo amai sarò dannato...

*basso*  
Tù perch'amato hai poco sarai dannato...

... ove maggior è il foco.

Io ch'ardendo mi sfaccio  
sarò gettato ove maggiore è il ghiaccio.  
Ma perch'il ghiaccio estremo è nel tuo core,  
nel mio estremo ardore,  
avrem in sempiterno  
io nel tuo cor e tu nel mio l'inferno.

Beloved, we will sink to the deepest part  
of the Tartarean pit.

*soprano*  
Me, for having loved too much, I am doomed...

*basso*  
You, for having loved too little, will be doomed...

... there where the fire is at its harshest.

I, who melt by being aflame,  
will be thrown where the ice is coldest.  
Yet since the severest ice resides in your heart,  
in my intense passion,  
we will have hell for eternity,  
me in your heart and you in mine.

Au plus profond du règne tartaréen,  
nous nous rendrons, mon aimée.

*soprano*  
Moi, pour avoir trop aimé, je serai damnée...

*basso*  
Toi, pour avoir trop peu aimé tu seras damnée...

... là où le feu est le plus grand.

Moi, que l'ardeur détruit,  
serai jeté là où le gel est le plus froid.  
Mais puisque le gel extrême est dans ton cœur,  
dans mon extrême ardeur,  
nous aurons pour l'éternité,  
moi dans ton cœur et toi dans le mien, l'enfer.

Hinab in das Reich des Tartarus werden wir gehen,  
meine Herrin.

*Soprano*  
Ich werde verdammt sein, weil ich zu sehr liebte...

*Basso*  
Du wirst verdammt sein, weil du zu wenig liebtest...

... wo das Feuer am größten ist.

Ich, der ich brennend zerschmelze, werde dorthin  
geschmettert, wo das meiste Eis ist.  
Aber da das schlimmste Eis in deinem Herzen  
ist, und das heftigste Brennen in meinem,  
wird auf ewig für mich die Hölle  
in deinem und für dich in meinem Herzen sein.

### 03 QUANDO IN CALMA RIDE IL MARE

Quando in calma ride il mare,  
le tempeste ha più vicine.

E si passa in un baleno  
dall'altezza alle ruine.

When the sea is sparkling in a dead calm,  
the storms are at their closest.

And in a flash of lightning we pass  
from dizzy heights to rack and ruin.

Quand dans le calme rit la mer,  
les tempêtes sont les plus proches.

Et nous passons en un éclair  
de l'essor à la ruine.

Wenn das Meer ruhig lacht,  
sind die Unwetter am nächsten.

Und in einem Blitz wandelt sich alles  
von der Hoheit zum Untergang.

### 04 AMOR GIOIE MI PORGE

Amor gioie mi porge,  
e tu, sempre più ria,  
le trasformi in tormenti, o gelosia!

Onde al bendato nume  
rinunzio ogni diletto,  
poiché dentro al mio petto  
col tuo crudel veleno  
fai le dolcezze sue cotanto amare,  
ch'io non bramo a gioir  
per non penare.

Love welcomes me with pleasures,  
and you, forever more cruel,  
transform them into agonies, o jealousy!

So then I renounce all  
the blind god's delights,  
since in my breast  
your bitter venom  
renders so bitter his sweetnesses,  
so I do not craven their pleasure  
because I might suffer.

Amour me donne joies,  
et toi, toujours plus cruelle,  
les transformes en tourments, ô jalousie !

Donc, du dieu aveugle,  
je renonce à tout délice,  
puisque dans mon sein  
ton cruel venin  
rend les douceurs si amères,  
que je ne désire pas jouir  
pour ne pas souffrir.

Amor schenkt mir Wonnen,  
aber du, oh immer erbarmungslosere Eifersucht,  
verwandelst sie in Qualen!

Und so verweigere ich jegliches Vergnügen  
an dem blinden Gott,  
denn in meiner Brust  
verwandelst du mit deinem grausamen Gift  
seine Süße in ebenso große Bitterkeit,  
dass ich nicht nach Freuden verlange,  
um nicht bestraft zu werden.

### 05 CARO AUTOR DI MIA DOGLIA

Caro autor di mia doglia,  
dolce pena del core,  
mio respiro, mia pace,  
no, no, che d'altrui che di te mai non sarò.

Dearest author of my pain,  
sweet suffering of my heart,  
my inspiration, my peace of mind;  
no, no, I shall never belong to any other than you.

Cher auteur de ma douleur,  
douce peine de mon cœur,  
mon souffle, ma paix,  
non, non, je ne serai jamais à autre que toi.

Geliebter Urheber meiner Schmerzen,  
süße Qual meines Herzens,  
mein Atem, mein Friede, nein, nein,  
niemals werde ich einem anderen als dir gehören.

O lumi! O volto!  
O luci! O labbra!

Dagli amori flagellata  
la discordia fuggirà;  
bella gioia innamorata  
lampi eterni spargerà.

#### 06 CHE VAI PENSANDO, FOLLE PENSIER

Che vai pensando,  
folle pensier,  
per lusingarmi?

Se pensi farmi  
penar sperando,  
non pensi il ver.

#### 07 VA, SPEME INFIDA, PUR

Va, speme infida, pur,  
va, non ti credo!

Tu baldanzosa mi vai dicendo al core:  
«Presto in dolce pietà vedrai cangiarsi  
que che teco usa Filli aspro rigore.»  
Ma se mendace e vana  
fosti ognor ch'in tal guisa a me dicesti,  
fede or vuoi che ti presti,

O enlightenment! O countenance!  
O eyes! O lips!

Beaten by the cupids,  
strife will vanish;  
the happy joy of being in love  
will kindle an everlasting light.

Of what are you thinking,  
ill-advised reflection,  
in order to cajole me?

If you think you can make me  
suffer as a result of hope,  
you are far from reality.

Go, treacherous hope, be off,  
I do not believe in you!

You told my heart in a conceited manner:  
“you will soon see into gentle compassion changed  
Filli's unrelenting severity with you.”  
But if having been a liar to no avail  
when you spoke to me thus,  
do you now want me to trust in you,

Ô lumières ! Ô visage !  
Ô yeux ! Ô lèvres !

Par les amours flagellée,  
la discorde fuira ;  
la belle joie amoureuse  
répandra des lueurs éternelles.

À quoi penses-tu,  
folle pensée,  
pour me charmer ?

Si tu penses me faire  
souffrir grâce à l'espoir,  
tu es loin de la vérité.

Va, perfide espoir, va donc,  
je ne te crois pas !

D'un air crâne, tu dis à mon cœur :  
« Tu verras bientôt en douce bonté se changer  
l'âpre rigueur avec laquelle Filli te traite. »  
Mais ayant été menteur et vain  
quand tu me parlais ainsi,  
tu veux que j'aie foi en toi,

Oh ihr Augen! Oh du Antlitz!  
Oh du Strahlen! Oh ihr Lippen!

Von der Liebe gezeifelt  
wird die Uneinigkeit vergehen;  
die schöne Wonne der Verliebtheit  
wird ewige Funken versprühen.

Woran denkst du,  
verrücktes Gedächtnis,  
um mich zu verblenden?

Wenn du denkst, dass du mich  
durch Hoffnung quälen kannst,  
so denkst du nicht die Wahrheit.

Geh, trügerische Hoffnung,  
ich glaube dir nicht!

Voll Übermut sagst mir ins Herz:  
»Bald wird sich die harsche Strenge,  
die Filli dir zeigt, in süßes Mitleid wandeln.«  
Doch eitel und lügnerisch warst du jedes Mal,  
wenn du auf diese Weise zu mir sprachst,  
und nun erwartest du, dass ich dir glaube,

quando di lei nel volto  
sdegno e dispetto accolto  
più che mai contro me misero io vedo?  
Va, speme infida, pur, va,  
non ti credo!

**08 TACETE, OHIMÈ, TACETE**

Tacete, ohimè, tacete!

Entro fiorita cuna  
dorme Amor, nol vedete?

Non sia voce importuna  
che li turbi il riposo ov'or giace.

Sol quando dorme Amore,  
il mondo è in pace.

**09 SE TU NON LASCI AMORE**

Se tu non lasci amore,  
mio cor, ti pentirai, lo so ben io.  
Lontano dal tuo bene  
tu non avrai che pene.

Ma con chi parlo, oh Dio!  
quando non ho più core,  
o il core che pur ho non è più mio?

when I detect upon her face  
resentment and scorn, more than ever  
aimed at the pitiful wretch that I am?  
Go, treacherous hope, be off,  
I do not believe in you!

Cease, oh, be still!

In a cradle bedecked with flowers  
Love is sleeping; do you not see him?

Let there be no unwelcome voice  
bothering his sleep where now he lies.

It is only when Love sleeps  
that the world is at peace.

Too well do I know that if you do not give up love,  
my heart, you will regret it.  
You will only suffer anguish  
by being far from your beloved one.

But, O God, who am I to be speaking,  
when I have no heart any longer –  
or the heart that I possess still is no longer mine?

quand je vois sur son visage  
plus que jamais dépit et dédain  
envers moi, ce misérable ?  
Va, perfide espoir, va donc,  
je ne te crois pas !

Taisez-vous, oh, taisez-vous !

Dans un berceau fleuri  
dort Amour, ne le voyez-vous ?

Qu'il n'y ait de voix importune  
troublant son repos là ou il git à présent.

C'est seulement quand Amour dort  
que le monde est en paix.

Si tu ne laisses amour,  
mon cœur, tu le regretteras, je le sais bien.  
Loin de ton bien  
tu n'auras que peine.

Mais je parle... avec qui, ô Dieu !  
quand je n'ai plus de cœur,  
ou le cœur que j'ai encore n'est plus mien ?

da ich doch in ihrem Gesicht  
Unwillen und Verachtung sehe, die sich mehr als je  
zuvor gegen mich Armen richten?  
Geh, trügerische Hoffnung,  
ich glaube dir nicht!

Schweigt, ach, schweigt nur!

In der blumengeschmückten Wiege  
schläft Amor, seht ihr ihn nicht?

Keine lästige Stimme soll dort  
seine Ruhe stören, wo er nun rastet.

Einzig wenn Amor schläft,  
hat die Welt Frieden.

Wenn du nicht von der Liebe ablässt, mein  
Herz, wird es dich geruen, dessen bin ich sicher.  
Weit weg von deinem Geliebten  
wirst du nur Schmerzen erleiden.

Aber zu wem spreche ich, oh Gott!  
wenn ich kein Herz mehr habe, oder  
wenn mein Herz doch nicht mehr das meine ist?



## Le festival de l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache

(Département de l'Aisne – France)

Créé en 1987 dans le cadre d'une action départementale de développement musical soutenue par le Conseil général de l'Aisne avec l'ADAMA (Association pour le Développement des Activités Musicales dans l'Aisne), le festival de l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache, près de la frontière belge, a été inspiré par le potentiel artistique du site en cours de réhabilitation et en particulier par la présence de l'orgue historique de Jean Boizard (1714), entièrement restauré. Les qualités acoustiques de l'église, l'identité architecturale de l'abbaye et le prestige de l'orgue ayant conservé l'essentiel de sa tuyauterie d'origine ont orienté de façon naturelle les programmes vers le répertoire baroque. Le festival anime le site abbatial chaque été en juin et juillet, le dimanche uniquement, à la faveur de journées thématiques offrant deux ou trois concerts donnés par les solistes et les ensembles vocaux ou instrumentaux les plus réputés.

Parallèlement, une véritable politique discographique accompagne régulièrement le festival dans trois directions principales : coproductions d'enregistrements liés aux programmes ou aux artistes invités pendant la saison, accueil de productions extérieures bénéficiant des atouts artistiques et logistiques du site abbatial, et enfin coédition de la collection *Tempéraments*. Créée en 1995 par Radio France et le Conseil général de l'Aisne à partir des initiatives menées autour de l'instrument de l'abbaye, celle-ci est dévolue aux plus beaux orgues français et européens à travers des programmes leur associant chanteurs et instrumentistes.

Fabio Bonizzoni et son ensemble La Risonanza sont invités au festival chaque année depuis 2004, pour poursuivre un cycle consacré aux cantates italiennes de Handel, tant au concert qu'au disque. Fabio Bonizzoni encadre parallèlement au cours de l'année un atelier pédagogique départemental de musique ancienne, en liaison avec les conservatoires et écoles de musique de l'Aisne. Différents concerts à l'orgue et au clavecin complètent cette action s'inscrivant dans une résidence de cet artiste soutenue par le Conseil général de l'Aisne et le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC de Picardie).

## La Risonanza on Glossa (*selection*)

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

*Le Cantate per il Cardinal Ottoboni*

with R. Milanesi & S. Vitale

Glossa GCD 921523. ITALIAN CANTATAS III

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

*Aminta e Fillide*

with M.G. Schiavo & N. Rial

Glossa GCD 921524. ITALIAN CANTATAS IV

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

*Clori, Tirsi e Fileno*

with R. Invernizzi, Y. Arias Fernández & R. Basso

Glossa GCD 921525. ITALIAN CANTATAS V

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

*Olinto pastore*

with R. Invernizzi, Y. Arias Fernández & R. Basso

Glossa GCD 921526. ITALIAN CANTATAS VI

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

*Apollo e Dafne*

with R. Invernizzi, T. Bauer & F. Zanasi

Glossa GCD 921527. ITALIAN CANTATAS VII

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

*Duetti da Camera*

with R. Invernizzi & Marina De Liso

Glossa GCD 921516

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

*Aci, Galatea e Polifemo*

with R. Invernizzi, B. Staskiewicz & L. Abadie

Glossa GCD 921515. 2 CDS

ANTONIO VIVALDI

*Opera Arias*

with R. Invernizzi

Glossa GCD 922901

ANTONIO VIVALDI

*La Senna festeggiante*

with Y. Arias Fernández, M. Oro & S. Foresti

Glossa GCD 921513

ALESSANDRO SCARLATTI

*Serenate a Filli*

with E. Galli, Y. Arias Fernández & M. Oro

Glossa GCD 921511



REAL CASA DE CAMPO DE SF LORENZO.

GLOSSA

*produced by*

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

*for*

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße 1

69115 Heidelberg

Germany

info@noter1-music.com / noter1-music.com

[glossamusic.com](http://glossamusic.com)