



# *A Royal Trio*

Arias by **HANDEL, BONONCINI & ARIOSTI**

**LAWRENCE ZAZZO** *countertenor*

**La Nuova Musica**

*dir.* **DAVID BATES**

PRODUCTION **USA**

## *A Royal Trio*

Arias by **HANDEL, BONONCINI & ARIOSTI**

Attilio ARIOSTI	<b>1</b>	<i>Overture from <b>Vespasiano</b>, 1724</i>	5'12
George Frideric HANDEL	<b>2</b>	<i>'Rompo i lacci' from <b>Flavio</b>, 1723</i>	5'51
Giovanni BONONCINI	<b>3</b>	<i>'Così stanco Pellegrino' from <b>Crispo</b>, 1721</i>	5'51
HANDEL	<b>4</b>	<i>Sinfonia from <b>Admeto</b>, 1727, ACT I, ix</i>	1'29
HANDEL	<b>5</b>	<i>'Va tacito' from <b>Giulio Cesare</b>, 1724</i>	7'01
HANDEL	<b>6</b>	<i>'Io son tradito' from <b>Ottone</b>, 1723</i>	1'44
HANDEL	<b>7</b>	<i>'Tanti affanni' from <b>Ottone</b></i>	9'37
BONONCINI	<b>8</b>	<i>'Per la gloria d'adorarvi' from <b>Griselda</b>, 1722</i>	3'38
ARIOSTI	<b>9</b>	<i>'Freme l'onda' from <b>Il naufragio vicino</b>, 1724</i>	3'49
ARIOSTI	<b>10</b>	<i>'Spirate, o iniqui marmi' from <b>Coriolano</b>, 1723</i>	3'12
ARIOSTI	<b>11</b>	<i>'Voi d'un figlio tanto misero' from <b>Coriolano</b></i>	7'37
BONONCINI	<b>12</b>	<i>'Torrente che scende' from <b>Crispo</b></i>	4'11
HANDEL	<b>13</b>	<i>Introduzione (Ballo di Larve) from <b>Admeto</b></i>	1'58
HANDEL	<b>14</b>	<i>'Orride larve' from <b>Admeto</b></i>	3'12
HANDEL	<b>15</b>	<i>'Chiudetevi miei lumi' from <b>Admeto</b></i>	3'22
BONONCINI	<b>16</b>	<i>'Tigre piagata' from <b>Muzio Scevola</b>, 1721</i>	3'10
HANDEL	<b>17</b>	<i>Sinfonia from <b>Admeto</b>, ACT II, i</i>	1'21
HANDEL	<b>18</b>	<i>'Vivi, tiranno' from <b>Rodelinda</b>, 1725</i>	5'52

**LAWRENCE ZAZZO** *countertenor*

### **La Nuova Musica**

*dir.* **DAVID BATES**

On 27 July 1719 the Royal Academy of Music was established as joint-stock company by a prestigious group of seventy-three British aristocrats. George Frideric Handel (1685–1759) had been living permanently in or near London for seven years, so it was logical for the Academy to appoint him as their salaried 'Master of the Orchester'. He was issued a warrant by the Duke of Newcastle (the Lord Chamberlain and the governor of the Academy) to travel to the continent to recruit a suitable company of singers: in Dresden he hired the soprano Durastanti (who had sung for him in Rome and Venice, 1707–09) and the bass Boschi (who had also sung for Handel in Venice and in his first London opera *Rinaldo* in 1711); the Academy had stipulated that Handel should hire the castrato Senesino, who joined the new company a few months late because he first had to contrive craftily to have his contact with the Elector of Saxony terminated. Closer to home, Handel recruited the English singer Anastasia Robinson, who retired from the stage in June 1724 after her secret marriage to the Earl of Peterborough (an Academy director).

The new opera company eventually opened for business on 2 April 1720 with a performance of Giovanni Porta's *Numitore* at the King's Theatre on the Haymarket; the theatre had been built a decade earlier by the great architect and Royal Academy subscriber Sir John Vanbrugh. For the next few seasons the Royal Academy of Music produced a balanced programme of works mostly by its double-act of imported foreign composers, the Saxon harpsichordist Handel and the Modenese cellist Giovanni Bononcini (1670–1747). The latter's music was already popular in London: his Neapolitan opera *Il trionfo di Camilla* (1696) had been performed in London sixty-three times between 1706 and 1709, and unsuccessful attempts were made to bring him to London in 1707. In 1719 Lord Burlington (a Royal Academy director best known to posterity for his architectural endeavours such as his Palladian villa at Chiswick) travelled to Rome and personally hired Bononcini for the Royal Academy's 1720/21 season.

For two seasons several of Bononcini's London operas received considerably more performances than Handel's respectable successes (*Radamisto* and *Floridante*). In fact, *Crispo* (eighteen performances) and *Griselda* (sixteen performances) were both major contributors to the only profitable season (1721/22) ever promoted by the Royal Academy. Much has been exaggerated about a supposed bitter rivalry between the composers (rather than merely between their divided supporters), but it seems that a spirit of competitiveness might have been exploited by the Royal Academy's decision to commission each of them to contribute an Act to *Muzio Scevola*, first performed on 15 April 1721: the first Act was composed by the King's Theatre orchestra cellist Filippo Amadei, Bononcini provided Act II, and Act III was supplied by Handel.

On 12 January 1723 the company's new prima donna Francesca Cuzzoni made her London debut in Handel's new opera *Ottone*, which was a box-office success. However, the Royal Academy's artistic planning soon became further complicated by the addition of a third principal

composer, Attilio Ariosti (1666–1729). Probably trained in music at the prestigious Basilica di San Petronio in his native Bologna, he took holy orders at the age of twenty, but this did not prevent him from pursuing a high-profile career not only as a composer and versatile performer of various instruments but also as a diplomat. Ariosti's first London opera *Tito Manlio* had been successful in 1717, so the Royal Academy directors attempted to hire him to compose *Numitore* for the company's opening season, but he was too busy working as a diplomatic envoy for the Elector Palatine. Ariosti was eventually persuaded to return to London, where the fashionable clamour for Italian opera now reached its first zenith, spearheaded by the Royal Academy's all-star triumvirate of esteemed composers. On 3 February 1723, John Gay complained bitterly in a letter to Jonathan Swift:

*"Everybody is grown now as great a judge of music, as they were in your time of poetry, and folks, that could not distinguish one tune from another, now daily dispute about the different styles of Handel, Bononcini, and Attilio. People have now forgot Homer, and Virgil, and Caesar, or at least, they have lost their ranks; for, in London and Westminster, in all polite conversations, Senesino is daily voted to be the greatest man that ever lived."*

Sixteen days later, on 19 February 1723, Ariosti's ambitious first Royal Academy opera *Coriolano* was first performed, and the season concluded with Handel's new opera *Flavio*. By 1724 Bononcini's reputation had begun to wane, and at the end of the 1724/25 season he withdrew almost entirely from London operatic ventures to enter the service of the Duchess of Marlborough. In contrast, the fortunes of Handel and Ariosti were blessed during 1724. Ariosti's published collection of six cantatas was dedicated to George I, and the long list of subscribers included many Royal Academy directors and subscribers, and also eminent contemporary figures including Alexander Pope and Robert Walpole. In the same year Ariosti premiered his third opera for the Academy, *Vespasiano*, which after nine performances was followed by Handel's new masterpiece *Giulio Cesare*.

For the 1724/25 season Handel and Ariosti provided two new operas each. The most frequently performed of these was Handel's *Rodelinda* (first performed 13 February 1725), although Bertarido's defiant *aria di bravura* 'Vivi, tiranno' was added a season later during the opera's revival in December 1725. This displayed Senesino's heroic qualities, whereas the castrato's skill at performing melodramatic accompanied recitatives that convey moments of extreme crisis before resolving into cathartic slow arias was exploited brilliantly in the opening scene of Handel's *Admeto* ('Orride larve ... Chiudetevi, miei lumi'), which was performed nineteen times during its first run in 1727 and is probably the finest of his five works created for the so-called 'Rival

Queens' company of singers (with two 'prima donnas' competing for the attention of Senesino's title-characters).

Prior to 1720 all attempts to organise relatively well-managed consecutive seasons of Italian opera productions in London had failed ignominiously. In those terms alone, the Royal Academy of Music's nine consecutive seasons were an unprecedented success. However, it was inevitable that the financial drain, logistical challenges and political cabals intrinsic to running an opera company descended into a terminal crisis. After the 1727/28 season the company's leading singers all returned to Italy, leaving the directors' plans in disarray. The frustrated Handel seized the opportunity to transform the system under which Italian opera productions were organised in London: with permission from the Academy directors to use the King's Theatre, sets and costumes "without disturbance" for five years, he now became solely responsible for the artistic provision of opera in London. During the early 1730s he was free to present a more diverse range of operatic subjects, began performing English oratorios publicly for the first time, and also judged it worthwhile to revive Ariosti's *Coriolano* and Bononcini's *Griselda*. It is incontrovertible that Handel benefited from working alongside two experienced older masters, and it is long overdue that modern audiences have the opportunity to hear music by the Royal Academy trio alongside each other.

DAVID VICKERS

For an expanded version of this essay that discusses the dramatic contexts and music of the arias, please visit [www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

### Performer's Note

A *Royal Trio* came from a desire, as in two previous solo recordings, *Byrdland* and *Lunarcy*, to approach well-known early repertoire – in this case Handel's opera arias for the high male voice – from a slightly different perspective. In researching Handel's involvement with the Royal Academy in the 1720s, I was intrigued by contemporary comments about the other two composers also hired to produce operas for the Academy – Giovanni Bononcini and Attilio Ariosti. Bononcini I knew of only via his cantatas, but of Ariosti – that mysterious monk *cum* composer *cum* diplomat, whose prison scene for Senesino in *Coriolano* was so remarkable to contemporaries – I knew nothing at all. I was also surprised to discover how little of either composer's operatic work had been recorded. So began a lengthy process of research, experimentation, and consultation with scholars, particularly Professor Lowell Lindgren of MIT, for whose assistance I am particularly grateful. One of the difficulties in resurrecting the London operas of Bononcini and Ariosti are the sources, which consist mainly of either incomplete manuscript copies or contemporary printed editions of "Favourite Songs", which are merely reductions or arrangements intended for performance in private salons and not what was actually written for the King's Theatre. In one case we were actually spoiled for choice: Bononcini's "Così stanco pellegrino" from *Crispo* exists in three versions, all delightful, so David Bates and I decided to incorporate all three in a hybrid version for this recording. We've tried to choose music which represents Bononcini and Ariosti at their best, while respecting their own, often idiosyncratic individual styles, and to include masterful arias from Handel operas from the period, like *Admeto* and *Ottone*, which are often overlooked. The result is, I hope, an 'authentic' but entertaining snapshot of what an attendee at the King's Theatre circa 1725 might have heard from the Academy's 'royal trio'.

LAWRENCE ZAZZO

## Un trio de rois : airs d'opéra de Handel, Bononcini et Ariosti

Créée le 27 juillet 1719 sous forme de société par actions, à l'initiative de soixante-treize aristocrates fortunés, la *Royal Academy of Music* embaucha George Frideric Haendel comme « directeur d'orchestre ». Le choix était tout à fait logique puisque le compositeur résidait de manière permanente à Londres, ou près de Londres, depuis sept ans. Mandaté par le duc de Newcastle, alors grand chambellan de la maison du roi et gouverneur de l'Académie, Haendel se rendit sur le continent afin de recruter les meilleurs chanteurs pour la nouvelle institution. À Dresde, il engagea la soprane Margherita Durastanti, qui avait chanté pour lui à Rome et à Venise dans les années 1707–1709, et la basse Giuseppe Maria Boschi, qui avait également chanté pour lui à Venise et participé en 1711 à son premier opéra londonien, *Rinaldo*. L'Académie avait expressément stipulé l'engagement du castrat Senesino. Ce dernier rejoignit la nouvelle troupe quelques mois plus tard, après avoir habilement réussi à mettre fin au contrat qui le liait à l'Électeur de Saxe. Sur le sol anglais, Haendel recruta la chanteuse Anastasia Robinson, qui se retirerait de la scène en juin 1724 après son mariage secret avec le comte de Peterborough (un des administrateurs de l'Académie).

La nouvelle compagnie inaugura ses activités le 2 avril 1720 par une représentation d'un opéra de Giovanni Porta – *Numitore* – au King's Theatre de Haymarket. Ce théâtre avait été construit une décennie plus tôt par le grand architecte (et souscrivante de la *Royal Academy*) Sir John Vanbrugh. Au fil des saisons suivantes, la *Royal Academy* présenta une programmation assez équilibrée d'œuvres issues pour la plupart de la plume de ses deux compositeurs « immigrés » : Haendel, le claveciniste saxon, et Giovanni Bononcini (1670–1747), le violoncelliste de Modène. La musique de ce dernier était déjà très populaire à Londres : entre 1706 et 1709, son opéra napolitain *Il trionfo di Camilla* (1696) avait connu 63 représentations dans la capitale. Néanmoins, toutes les tentatives entreprises en 1707 pour faire venir le compositeur à Londres avaient échoué. En 1719, Lord Burlington (autre administrateur de la *Royal Academy*, dont la postérité a surtout retenu la villa palladienne de Chiswick, témoignage de son intérêt pour l'architecture) se rendit à Rome et engagea personnellement Bononcini pour la saison 1720–1721.

Pendant deux saisons, plusieurs opéras de Bononcini annoncèrent un nombre de représentations nettement supérieur à celui de grands succès de Haendel comme *Radamisto* et *Floridante*. De fait, *Crispo* (dix-huit représentations) et *Griselda* (seize) contribuèrent largement à la seule saison vraiment lucrative (1721–1722) de la *Royal Academy*. La légende a voulu relever une âpre rivalité entre les deux compositeurs mais il serait sans doute plus juste de parler de discorde entre leurs admirateurs respectifs. Il semble néanmoins que la *Royal Academy* ait décidé de profiter d'un certain esprit de compétition pour commander à chacun un acte de *Muzio Scevola*. Dans cet opéra, créé le 15 avril 1721, le premier acte était l'œuvre de Filippo Amadei, violoncelliste de l'orchestre du King's Theatre ; Bononcini avait composé le deuxième acte et Haendel, le troisième.

Le 12 janvier 1723, Francesca Cuzzoni, nouvelle prima donna de la compagnie, fit ses débuts sur la scène londonienne dans *Ottone*, de Haendel, qui remporta un très grand succès. L'arrivée d'un troisième compositeur – Attilio Ariosti (1666–1729) – allait bientôt compliquer la programmation artistique de la *Royal Academy*. Né à Bologne et probablement formé à la prestigieuse Basilica di San Petronio de cette ville, Ariosti entra dans les ordres à l'âge de vingt ans, ce qui ne l'empêcha nullement de poursuivre une très belle carrière de compositeur, de multi-instrumentiste et de diplomate ! Dans la foulée du succès de son premier opéra londonien, *Tito Manlio*, en 1717, les administrateurs de la *Royal Academy* auraient souhaité qu'il compose *Numitore* pour la saison inaugurale de la compagnie, mais Ariosti était alors bien trop occupé par ses obligations de représentant diplomatique de l'Électeur Palatin. Il se laissa finalement convaincre de revenir à Londres, où la mode de l'opéra italien connu son premier apogée, avec en figure de proue le trio vedette de la *Royal Academy*. Dans une lettre à Jonathan Swift, en date du 3 février 1723, John Gay se plaignait amèrement :

*Aujourd'hui, tout le monde est expert en musique, comme tout le monde était expert en poésie à votre époque et ceux qui, hier, n'auraient su distinguer un air d'un autre, pérorèrent chaque jour sur les différences stylistiques entre Haendel, Bononcini, et Attilio. Le public a oublié Homère, Virgile et César, ou du moins, ces derniers ont perdu leur rang car toutes les conversations de bon ton, à Londres comme à Westminster, portent chaque jour aux nues Senesino, comme le plus grand homme de tous les temps.*

Seize jours plus tard, le 19 février 1723, Ariosti créait *Coriolano*, son premier (et ambitieux) ouvrage pour la *Royal Academy*. La saison s'acheva sur le nouvel opéra de Haendel : *Flavio*. En 1724, la renommée de Bononcini était déjà sur le déclin. À la fin de la saison 1724–1725, il se retira presque entièrement de la scène londonienne pour entrer au service de la duchesse de Marlborough. Les étoiles respectives de Haendel et d'Ariosti, en revanche, illuminèrent l'année 1724. La longue liste des souscripteurs d'un recueil de six cantates d'Ariosti, dédié au roi George I, comporte les noms de nombreux administrateurs et souscripteurs de la *Royal Academy*, ainsi que de grandes figures contemporaines comme Alexander Pope et Robert Walpole. Créé la même année, le troisième opéra d'Ariosti pour l'Académie, *Vespasiano*, connu neuf représentations. Il fut suivi du chef d'œuvre de Haendel : *Giulio Cesare*.

Haendel et Ariosti contribuèrent chacun deux nouveaux opéras à la saison 1724–1725. Le plus populaire, *Rodelinda*, fut créé le 13 février 1725 mais Haendel n'ajouta l'air de bravoure de Bertarido (« Vivi tiranno ») que lors d'une reprise, en décembre 1725. Cet air permettait à Senesino de montrer l'étendue de son talent d'interprète de personnages héroïques. Dans la scène d'ouverture d'*Admeto* (« Orride larve ... Chiudetevi, miei lumi »), Haendel exploita brillamment une autre facette du génie de ce chanteur qui excellait également dans l'expression des récitatifs accompagnés où l'intensité

dramatique, portée à son paroxysme, trouve ensuite sa catharsis dans un air lent. Représenté dix-neuf fois lors de sa première saison, en 1727, *Admeto* est sans doute le plus beau des cinq opéras composés par Haendel pour les chanteurs de la troupe « rivale » du Queen's Theatre. La présence de deux prima donnas s'affrontant pour gagner les faveurs du héros interprété par Senesino concourut aussi au succès de l'œuvre.

Avant 1720, toutes les tentatives d'organisation pérenne de productions d'opéras italiens à Londres s'étaient soldées par de cuisants échecs. Les neuf saisons consécutives de la *Royal Academy of Music* représentaient donc une réussite sans pareille. Il était cependant inévitable que les pertes financières, les défis logistiques et les cabales politiques indissociables de la gestion d'une compagnie d'opéra aboutissent à une crise terminale. À la fin de la saison 1727–1728, tous les chanteurs vedettes de la compagnie retournèrent en Italie, bouleversant les plans des administrateurs. Agacé, Haendel saisit l'occasion de réformer le système et obtint des administrateurs de l'Académie la permission d'utiliser le King's Theatre, les décors et les costumes pendant une durée de cinq ans « sans trouble de jouissance ». Il avait à présent la haute main sur la création des opéras à Londres. Au début des années 1730, il élargit la palette des sujets d'opéra, donna en concert les premiers oratorios en langue anglaise, et décida de reprendre *Coriolano* (Ariosti) et *Griselda* (Bononcini). Il est indiscutable que Haendel tira profit de la fréquentation de ces deux maîtres expérimentés, et il est grand temps que le public d'aujourd'hui puisse entendre dans un même programme les œuvres de ce trio de rois de la *Royal Academy*.

DAVID VICKERS

Vous trouverez sur [www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com) une version plus longue de cet article, et une analyse dramaturgique et musicale des airs.

#### Note de l'interprète

Comme les deux programmes solistes précédents, *Byrland* et *Lunarcy*, *A Royal Trio* est né de l'envie d'aborder un répertoire ancien bien connu, en l'occurrence les airs d'opéra de Haendel pour voix d'homme aiguë, sous un angle légèrement différent. Au fil de mes recherches sur les rapports de Haendel et de la Royal Academy dans les années 1720, j'avais été intrigué par des commentaires de l'époque sur les deux autres compositeurs également engagés par l'Académie pour écrire des opéras : Giovanni Bononcini et Attilio Ariosti. De Bononcini, je ne connaissais que les cantates, mais d'Ariosti, personnage un peu mystérieux, moine, compositeur et diplomate dont les contemporains portaient aux nues la scène de la prison de *Coriolano*, composée spécialement pour Senesino, je ne savais absolument rien. Je découvris également avec surprise que les opéras de ces deux compositeurs étaient très peu présents au disque. S'ensuivit alors un long processus de recherche, d'essais et de travail avec des spécialistes, en particulier le professeur Lowell Lindgren du MIT, auquel j'adresse ici mes remerciements pour son aide précieuse. La reconstitution des opéras londoniens de Bononcini et Ariosti se heurte à un obstacle majeur : les sources. Le plus souvent, le chercheur ne dispose que de copies manuscrites incomplètes ou d'éditions contemporaines de recueils d'« *Airs favoris* ». Ces réductions ou arrangements, destinés à être exécutés dans un cercle privé ne sont pas représentatifs de l'original composé pour le King's Theatre. « *Così stanco pellegrino* », extrait de l'opéra de Bononcini *Crispo*, constitue une exception car il en existe trois versions, également ravissantes ! Devant l'embaras du choix, nous avons décidé d'un commun accord, avec David Bates, de les intégrer toutes les trois dans une « quatrième » version hybride pour cet enregistrement. Nous avons cherché à présenter, d'une part, les plus beaux airs de Bononcini et d'Ariosti, tout en respectant le style personnel et singulier de chacun ; d'autre part, des chefs-d'œuvre haendéliens contemporains, extraits d'opéras comme *Admeto* et *Ottone*, souvent laissés de côté. Le résultat, j'espère, donne un aperçu « authentique » et agréable de ce qu'un spectateur du King's Theatre aurait entendu en 1725 de la part du « trio royal » de l'Academy.

Traduction : Geneviève Bégué

Am 27. Juli 1719 wurde die Royal Academy of Music von einer illustren Gruppe britischer Aristokraten, dreundsiebzig an der Zahl, als Aktiengesellschaft gegründet. Georg Friedrich Händel hatte seit sieben Jahren seinen ständigen Wohnsitz in London oder Umgebung, und so lag es nahe, dass er von der Academy zu ihrem besoldeten „Master of the Orchestra“ ernannt wurde. Der Herzog von Newcastle (Schatzmeister und Leiter der Academy) bevollmächtigte ihn, eine Reise auf das europäische Festland zu unternehmen, um dort „eine Truppe der auserwähltesten Sänger“ anzuwerben: in Dresden engagierte er die Sopranistin Durastanti (die 1707-09 in Rom und Venedig für ihn gesungen hatte) und den Bass Boschi (der ebenfalls in Venedig für Händel gesungen hatte und 1711 auch in seiner ersten Londoner Oper *Rinaldo*); die Academy hatte sich ausbedungen, dass Händel auch den Kastraten Senesino verpflichten sollte, der mit einigen Monaten Verspätung zu der Truppe stieß, weil er erst Mittel und Wege finden musste, seinen Vertrag mit dem Kurfürsten von Sachsen zu lösen. Wieder im Lande, engagierte Händel für die Truppe die englische Sängerin Anastasia Robinson, die im Juni 1724 ihre Bühnenlaufbahn beendet, nachdem sie heimlich den Earl of Peterborough (ein Mitglied des Verwaltungsrats der Academy) geheiratet hatte.

Das neue Opernunternehmen nahm den Spielbetrieb im King's Theatre am Haymarket schließlich am 2. April 1720 mit einer Aufführung von Giovanni Portas *Numitare* auf; das Theater war zehn Jahre zuvor von dem angesehenen Architekten und Teilhaber der Royal Academy Sir John Vanbrugh erbaut worden. In den folgenden Spielzeiten brachte die Royal Academy of Music ein ausgewogenes Programm heraus, größtenteils Werke ihres Zweigespanns aus dem Ausland geholter Komponisten, des sächsischen Cembalisten Händel und des Cellisten Giovanni Bononcini (1670-1747) aus Modena. Die Musik des Letzteren hatte in London schon einige Popularität erlangt: seine neapolitanische Oper *Il trionfo di Camilla* (1696) war zwischen 1706 und 1709 in London dreiundsechzig Mal aufgeführt worden, und schon 1707 hatte man vergeblich versucht, ihn nach London zu holen. 1719 reiste Lord Burlington (ein Mitglied des Verwaltungsrats der Royal Academy, und der Nachwelt vor allem durch seine aufsehenerregenden Bauwerke bekannt, etwa seine Villa im Stil Palladios in Chiswick) nach Rom und engagierte Bononcini höchstpersönlich für die Spielzeit 1720/21 der Royal Academy.

Zwei Spielzeiten lang kamen die Londoner Opern Bonocinis deutlich häufiger zur Aufführung als Händels beachtliche Erfolge (*Radamisto* und *Floridante*). Tatsächlich hatten *Crispo* (achtzehn Aufführungen) und *Griselda* (sechzehn Aufführungen) den größeren Anteil an der einzigen gewinnbringenden Saison (1721/22), die der Royal Academy je gelungen ist. Eine angeblich erbitterte Rivalität zwischen den beiden Komponisten (die vor allem zwischen ihren jeweiligen Anhängern bestand) ist stark übertrieben dargestellt worden, doch ist es durchaus möglich, dass sich die Royal Academy mit ihrer Entscheidung, bei jedem von ihnen einen Akt zu der am 15. April 1721

uraufgeführten Oper *Muzio Scevola* in Auftrag zu geben, ein gewisses Konkurrenzdenken zunutze gemacht hat: den ersten Akt komponierte Filippo Amadei, Cellist im Orchester des King's Theatre, Bononcini lieferte den 2. Akt und Händel steuerte den 3. Akt bei.

Am 12. Januar 1723 gab die neue Primadonna der Truppe Francesca Cuzzoni ihr Londoner Debüt in Händels neuester Oper *Ottone*, die ein Kassenerfolg wurde. Bald sollte die künstlerische Planung der Royal Academy aber noch komplizierter werden, als nämlich ein dritter hauptamtlicher Komponist hinzukam, Attilio Ariosti (1666-1729). Seine musikalische Ausbildung hatte er wahrscheinlich an der renommierten Basilica di San Petronio seiner Heimatstadt Bologna erhalten, und als 20-Jähriger war er in den geistlichen Stand getreten, was ihn aber nicht davon abhielt, mit glänzendem Erfolg eine Laufbahn nicht nur als Komponist und vielseitiger Spieler verschiedener Instrumente, sondern auch als Diplomat einzuschlagen. Die erste Londoner Oper Ariostis *Tito Manlio* war 1717 ein Erfolg gewesen, und so versuchte der Verwaltungsrat der Royal Academy, ihn für die Öffnungsspielzeit des Opernunternehmens zu gewinnen, für die er *Numitore* komponieren sollte, aber er war als Gesandter des pfälzischen Kurfürsten zu stark in Anspruch genommen. Ariosti ließ sich schließlich überreden, nach London zurückzukehren, wo italienische Opern sehr gefragt waren und diese Mode gerade einen ersten Höhepunkt erreichte, was vor allem dem Dreigestirn der hochgeschätzten Starkkomponisten der Royal Academy zu verdanken war. Am 3. Februar 1723 beklagte sich John Gay in einem Brief an Jonathan Swift darüber mit harten Worten:

*Jeder spielt sich heute als großer Kenner der Musik auf, wie sie es zu Ihrer Zeit mit der Dichtkunst taten, und Leute, die eine Melodie nicht von der anderen unterscheiden können, streiten heute ständig über die unterschiedlichen Satzarten Händels, Bonocinis und Attilios. Homer und Virgil und Caesar sind heute vergessen, oder sie gelten zumindest nichts mehr; denn in London und Westminster wird in Gesprächen der feinen Gesellschaft Senesino jeden Tag aufs Neue zum bedeutendsten Mann aller Zeiten erklärt.*

Sechzehn Tage später, am 19. Februar 1723, wurde Ariostis *Coriolano*, seine anspruchsvolle erste Oper für die Royal Academy, uraufgeführt, und beendet wurde die Spielzeit mit Händels neuer Oper *Flavio*. Von 1724 an verblasste der Ruhm Bonocinis, und Ende der Spielzeit 1724/25 zog er sich fast vollständig aus dem Londoner Opernbetrieb zurück und trat in die Dienste der Herzogin von Marlborough. Dagegen konnten Händel und Ariosti 1724 noch größere Erfolge feiern. Ariosti widmete seine im Druck erschienene Sammlung von sechs Kantaten George I., und in der langen Liste der Subskribenten fanden sich zahlreiche Verwaltungsratsmitglieder und Geldgeber der Royal Academy und herausragende Persönlichkeiten der Zeit wie

Alexander Pope und Robert Walpole. Im gleichen Jahr brachte Ariosti *Vespasiano* zur Uraufführung, seine dritte Oper für die Academy, auf die nach neun Aufführungen Händels neues Meisterwerk *Giulio Cesare* folgte.

Für die Spielzeit 1724/25 schrieben Händel und Ariosti jeweils zwei neue Opern, von denen Händels *Rodelinda* (Uraufführung 13. Februar 1725) die am häufigsten gespielte war, obwohl die halsbrecherische *aria di bravura* „*Vivi tiranno*“ des Bertarido erst in der darauffolgenden Spielzeit bei der Wiederaufnahme der Oper im Dezember 1725 eingefügt wurde. Sie gab Senesino Gelegenheit, mit seinem Können im Heldenfach zu glänzen, während seine Kunst der Interpretation melodramatischer instrumentalbegleiteter Rezitative, in denen es Momente äußerster Zuspitzung gibt, bevor sich diese in entspannenden langsamen Arien auflösen, in der Eröffnungsszene von Händels *Admeto* („*Orride larve... Chiodatevi, miei lumi*“) aufs Schönste zur Geltung kam; diese Oper wurde während des ersten Turnus 1721 neunzehn Mal gegeben, und sie ist wahrscheinlich das beste der fünf Werke, die Händel für die sogenannte „*Rival Queens*“-Sängertruppe geschrieben hat (Besetzungen, in denen zwei „*Primadonnen*“ um die Gunst der von Senesino dargestellten Hauptperson buhlten).

Vor 1720 waren alle Versuche, in London einen einigermaßen geregelten Betrieb fortlaufender Spielzeiten italienischer Opernproduktionen einzurichten, kläglich gescheitert. Schon allein in dieser Hinsicht waren die neun aufeinanderfolgenden Spielzeiten der Royal Academy of Music ein beispielloser Erfolg. Dennoch war es unvermeidlich, dass die Finanzierungsprobleme, die logistischen Schwierigkeiten und die politischen Intrigen, Dinge, die für den Betrieb eines Opernunternehmens lebenswichtig sind, schließlich zu seinem Ruin führten. Nach der Spielzeit 1727/28 kehrten alle Starsänger der Truppe nach Italien zurück und machten die gesamte Planung des Verwaltungsrats zunichte. Der enttäuschte Händel nutzte die Gelegenheit für eine grundlegende Änderung der Bedingungen, unter denen die italienischen Opernproduktionen in London auf die Bühne gebracht wurden: mit der Genehmigung des Verwaltungsrats der Academy, das King's Theatre, die Bühnenausstattung und die Kostüme „ohne Störung“ fünf Jahre lang zu nutzen, hatte er nun die alleinige künstlerische Verantwortung für den Opernbetrieb in London. In den frühen 1730er Jahren konnte er nach eigenem Gutdünken ein breiteres Spektrum von Opernstoffen anbieten, er fing an, erstmals öffentlich Oratorien in englischer Sprache aufzuführen und er hielt die Wiederaufnahme von Ariostis *Coriolano* und von Bononcini's *Griselda* für angebracht. Es ist nicht zu leugnen, dass die Zusammenarbeit mit zwei erfahrenen älteren Meistern für Händel von großem Nutzen war, und es wird höchste Zeit, dass auch dem heutigen Publikum Gelegenheit gegeben wird, Musik des Trios der Royal Academy im unmittelbaren Nebeneinander zu hören.

DAVID VICKERS

Bitte besuchen Sie [www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com): dort finden Sie eine ausführliche Fassung dieses Aufsatzes, in dem der musikdramatische Zusammenhang und die musikalische Struktur der Arien erläutert wird.

### Anmerkung des Interpreten

*A Royal Trio* ist wie die beiden vorausgehenden Soloeinspielungen *Byrdland* und *Lunarcy* dem Wunsch entsprungen, dem Publikum wohl-bekanntes Repertoire der alten Musik – in diesem Fall Opernarien von Händel für die hohe Männerstimme – unter einem etwas anderen Blickwinkel nahezubringen. Als ich die zeitgenössischen Quellen studierte, um mir ein Bild von der Tätigkeit Händels für die Royal Academy in den 1720er Jahren machen zu können, las ich mit Erstaunen, was über die anderen beiden Komponisten gesagt wurde, die die Adademy ebenfalls für die Produktion von Opern engagiert hatte – Giovanni Bononcini und Attilio Ariosti. Bononcini war mir nur durch seine Kantaten bekannt, und von Ariosti – diesem geheimnisvollen Mönch, der auch Komponist und Diplomat war und der mit seiner für Senesino komponierten Kerkerszene in *Coriolano* bei seinen Zeitgenossen großen Eindruck machte – kannte ich überhaupt nichts. Überraschend war für mich auch, wie wenig vom Opernschaffen beider Komponisten in Schriftform überliefert ist. Es begann ein langwieriger Prozess des Suchens, des Experimentierens und der Beratung mit Musikwissenschaftlern, insbesondere mit Professor Lowell Lindgren vom MIT, für dessen freundliche Unterstützung ich besonders dankbar bin. Eine der Schwierigkeiten bei der Wiederherstellung der Londoner Opern Bononcini's und Ariostis sind die Quellen, die vorwiegend in unvollständigen Abschriften oder zeitgenössischen Druckausgaben von „*Favourite Songs*“ bestehen und bei denen es sich lediglich um Klavierauszüge oder Bearbeitungen für den Vortrag in privaten Salons handelt und nicht um die tatsächlich für das King's Theatre komponierte Musik. In einem Fall fiel uns die Entscheidung schwer: von Bononcini's „*Così stanco pellegrino*“ aus *Crispo* gibt es drei Fassungen, alle wundervoll, so dass wir uns entschlossen haben, David Bates und ich, eine gemischte Fassung aus allen dreien in diese Einspielung aufzunehmen. Wir haben uns bemüht, Stücke auszuwählen, die Bononcini und Ariosti von ihrer besten Seite zeigen und gleichzeitig den oft charakteristischen Personalstil erkennen lassen, und wir haben ihnen meisterhafte Arien aus gleichzeitig entstandenen Händel-Opern wie *Admeto* und *Ottone* gegenübergestellt, die sonst wenig Beachtung finden. Das Ergebnis ist, so hoffe ich, eine „*authentische*“ und doch unterhaltsame Momentaufnahme dessen, was ein Besucher des King's Theatre um 1725 vom „*königlichen Trio*“ der Academy zu hören bekam.

Übersetzung Heidi Fritz

---

**Flavio**

*Guido ist hin und her gerissen im Widerstreit der Gefühle zwischen Sohnespflicht und Liebe; er leidet Qualen bei dem Gedanken, seine Geliebte Emilia verraten zu müssen, denn er soll ihren Vater töten (der seinen eigenen Vater beleidigt hat), aber er erfleht den Beistand des Himmels und erklärt, er sei unfähig, ohne ihre Liebe zu leben.*

Ich zerreiße die Bande, zerbreche die Pfeile,  
die Amor ins Herz mir schoss;  
doch wie, o Himmel, soll ich dann  
ohne meine Liebste leben?

George Frideric Handel  
**Flavio**, ACT II, VI

**2** Rompo i lacci, e frango i dardi  
Che al mio seno amor scagliò;  
Ma poi senza l'Idol mio,  
Come, oh Dio! viver potrò.

**Flavio**

*Guido oscillates between his conflicting emotions of filial duty and love; he reels in torment at having to betray his lover Emilia by plotting to kill her father (who has insulted his own father), but implores Heaven that he is unable to live without her love.*

I tear the Snares, and break the Darts  
That Love threw at my Breast:  
But then, oh Heaven! how can  
I live without my Love.

*translation from the 1723 Thomas Wood libretto*

**Flavio**

*Déchiré entre son devoir filial et son amour, Guido se trouve devant un choix crucial. Il ne peut venger son père, insulté par le père sa bien-aimée Emilia, qu'en trahissant la confiance de cette dernière. Il implore l'aide du ciel car il ne peut vivre sans cet amour.*

J'arrache les pièges, et brise les flèches  
Dont Amour transperça ma poitrine :  
Mais, ô Ciel ! comment pourrais-je vivre  
Sans l'idole de mon cœur ?

**Crispo**

*Crispo, Sohn Konstantins des Großen, hat die lusternen Avancen seiner Stiefmutter Fausta zurückgewiesen und sollte zur Strafe durch einen Gifttrank sterben. Sein Halbbruder Costante hat ihn gerettet, doch er ist von Zweifeln geplagt, ob seine geliebte Olimpia ihm treu geblieben ist, und beklagt sein Unglück.*

Wie ein ermatteter Wanderer,  
der haltmacht und rastet,  
wenn es Nacht wird,  
der im dunklen, pfadlosen Wald

mutlos sich niedersetzt  
und wartet, bis es Tag wird:  
der Morgen, die Sonne, sie scheinen so weit,  
und er richtet unverwandt  
den sehrenden Blick gen Himmel.

Giovanni Bononcini  
**Crispo**, ACT III, V

**3** Così stanco Pellegrino  
Che ritarda nel Camino  
Aere fosco  
Chiuso bosco,

Mesto siede, e attende il Di:  
Gli par lenta,  
gli par tardo,  
L'Alba il Sole, e tien lo sguardo  
Fisso in Ciel mesto così.

**Crispo**

*Crispo, son of Constantine the Great, repulsed the lustful advances of his step-mother Fausta and was condemned to drink poison. Rescued by his half-brother Costante, he is uncertain that his beloved Olimpia has remained faithful to him and laments his misfortunes.*

As a wearied Traveller  
Stop'd in his Journey  
By Night's Approach,  
Or a dark pathless Wood

Sits down defeated,  
Expecting the Day.  
The Morn, the Sun, seem long and slow,  
And he keeps his longing Eyes  
Fix'd on the Heavens.

*from the 1721 Thomas Wood libretto*

**Crispo**

*Condamné au suicide par poison pour avoir repoussé les avances lascives de sa belle-mère Fausta, Crispo, fils de Constantin le Grand, est sauvé par son demi-frère Costante. Inquiet de savoir si sa bien-aimée Olimpia lui est restée fidèle, il pleure son infortune.*

Ainsi le voyageur fatigué,  
Arrêté en chemin  
Par un temps gris  
Et un bois impénétrable,

S'assied-il, mélancolique,  
Attendant le jour :  
L'aube lui tarde, et le soleil lui paraît long à venir,  
Alors qu'il garde les yeux  
Fixés sur le ciel, mélancolique.

**Giulio Cesare**

*Julius Caesar beschreibt durch die Blume in der Ich-Form sein geschicktes Lavieren im Umgang mit dem ägyptischen Tyrannen Tolomeo, dem nicht zu trauen ist, und vergleicht sich selbst mit einem Jäger auf der Pirsch, der sich an seine Beute heranschleicht.*

Leise und heimlich schleicht,  
wenn er auf Beute ausgeht,  
der listige Jägersmann;  
so will auch, wer Böses im Sinn hat,  
die Schändlichkeit seines Herzens  
vor aller Augen verbergen.

George Frideric Handel  
**Giulio Cesare**, ACT I, IX

**5** Va tacito e nascosto,  
Quand' avido è di preda  
L'astuto Cacciatore,  
Così chi è al mal disposto,  
Non brama, che si veda  
L'inganno del suo Cor.

**Giulio Cesare**

*Julius Caesar makes a veiled first-person description of his cunning political manoeuvring with the untrustworthy Egyptian tyrant Tolomeo, and compares himself to a stealthy hunter stalking his prey.*

As crafty Huntsmen,  
in Pursuit of Prey,  
Unseen, and hush'd in silence, stalk along:  
So those whom Malice prompts  
to base Designs,  
Conceal from every Eye, their dark Intent.

*from the 1724 Thomas Wood libretto*

**Giulio Cesare**

*Évoquant à mots couverts ses habiles manœuvres politiques vis à vis du fourbe tyran égyptien Tolomeo, Jules César se compare au chasseur furtif traquant sa proie.*

Quand il veut saisir sa proie,  
le chasseur rusé  
s'avance sans bruit et à couvert.  
De même, qui veut mal agir  
ne souhaite pas que l'on découvre  
la perfidie de son cœur.

### Ottone

Ottone gerade erst angekommene Braut Teofane ist auf Betreiben der eifersüchtigen Matilda, der heimtückischen Gismonda und deren Sohn Adalberto (den Gismonda auf den Thron bringen will) entführt worden. Ottone ist verzweifelt über diesen Verrat seines gesamten Gefolges.

Man hat mich verraten, mein Feind flieht,  
und keiner, der mich warnt, keiner der sie verfolgt?  
Ach, und sehr wahrscheinlich  
haben sie auch Theophane entführt.  
Und ihr, meine Soldaten, eilt nicht, sie zu verfolgen?  
Sollen sie ungehindert Straßen und Tore  
passieren auf ihrer Flucht?  
Undankbare Prinzessin! Gilt deinem Herzen  
der falsche Otto so viel mehr,  
dass du mich und ein Königreich verlässt,  
um einem Vagabunden zu folgen?  
Ach, zu weit ist der Schurke schon mit seiner Beute,  
o traurige Hochzeit, welche Schmach, welcher Schmerz!

So groß ist der Schmerz  
in meinem Herzen,  
dass er mir den Atem nimmt.  
Wenn ich meine bezaubernde Liebste,  
für die ich sterbe, nicht finde,  
ist all meine Hoffnung dahin.

George Frideric Handel

### Ottone, ACT III, ii

6 Io son tradito; il mio nemico fugge,  
Ne v'è chi me ne avverta, o chi lo segua?  
Ah! che con essi al certo  
Han condotta Teofane.  
Duci, soldati, e non si vola ancora  
Di lor per l'orme, e aperte  
Trovaranno in fuggir, le strade e i Porti?  
Ingrata Principessa, in quel tuo core  
Tanto sul vero, il finto Otton prevale,  
Che lasciar non [ti] calse,  
Per seguir un ramingo, impero, e Trono?  
Ah! che lungi e il rubell, con la sua spoglia  
O Nozze infauti, o mia vergogna, o doglia!

7 Tanti affanni ho nel core  
Che il dolore  
A me toglie il [respirar.]  
[Se non trovo il] mio tesoro,  
Per cui moro,  
Io non so più che sperar.

### Ottone

Ottone's recently-arrived bride Teofane has been abducted by pirates at the instigation of the jealous Matilda, the treacherous Gismonda and her son Adalberto (whom Gismonda hopes to advance to the throne). Ottone reacts in despair to betrayal from everyone around him.

I am betrayed, my Enemy flies,  
and there is none to acquaint me, none to pursue him?  
Ah, 'tis most certain,  
they have also carried away Theophane.  
And don't you, my Soldiers, hurry to pursue 'em?  
Shall all the Roads,  
all the Doors be clear for their Escape?  
Ungrateful Princess!  
Does pretended Otho so far prevail with your Heart,  
As to make you forsake me  
and a Kingdom to follow a Vagabond!  
Ah! the Villain is too far gone with his Prey,  
unhappy Nuptials! Oh my Shame and my Grief!

My suffering is so great,  
That t'will be impossible to resist,  
Unless I find my Charmer,  
For whom I die.\*  
[All my hope is gone.]

\* from the 1723 Thomas Wood libretto

### Ottone

À peine arrivée, la jeune épouse d'Ottone, Teofane, est enlevée par des pirates à l'instigation de la jalouse Matilda, de la traîtresse Gismonda et de son fils Adalberto (que sa mère espère placer sur le trône). Ottone, désespéré, ne voit autour de lui que trahison.

Je suis trahi ; mon ennemi s'enfuit,  
Et personne pour m'avertir, ou le poursuivre ?  
Ah ! à coup sûr, ils ont emmené  
Théophane avec eux.  
Capitaines ! Soldats ! Personne parmi vous  
Ne court sur leurs traces ? Trouveront-ils  
Routes libres et portes ouvertes dans leur fuite ?  
Princesse ingrate ! Le prétendu Ottone  
Evince-t-il donc le vrai dans ton cœur  
Au point que tu renonces au trône  
Et à l'empire pour suivre un vagabond ?  
Ah ! Le scélérat est trop loin avec sa proie,  
Ô noces funestes ! Ô ma honte, ô ma peine !

Mon cœur souffre tant  
Que la douleur me coupe  
[le souffle],  
[si je ne retrouve pas] ma bien-aimée  
pour qui je meurs,  
[Je ne sais plus qu'espérer.]

### Griselda

Die duldsame Schäferin Griselda wird in unerträglicher Weise von ihrem Gemahl König Gualtiero gedemütigt (aus seiner Sicht ist es der verzweifelte Versuch, seinen skeptischen sizilianischen Untertanen zu beweisen, dass sie als Ehefrau seiner würdig ist). Der lebenswürdige Prinz Ernesto schmachtet nach seiner heimlichen Liebe Almirena – die noch nicht weiß, dass sie die seit langem verborgen gehaltene Tochter von Gualtiero und Griselda ist.

Um der Seligkeit willen, Euch anzubeten,  
will ich diese teuren Augen lieben:  
wenn ich Euch liebe, muss ich leiden,  
doch werde ich immer wohlgenut sein  
inmitten meiner Qualen:  
ich werde leiden  
und lieben.  
[Augen, teure Augen]

Giovanni Bononcini

### Griselda, ACT II, i

8 Per la Gloria d'adorarvi  
Voglio amarvi o Luci care:  
Amando penerò  
Ma sempre v'amerò  
Nel mio penare:  
Penerò,  
V'amerò,  
Care, care.

### Griselda

The stoical shepherdess Griselda is humiliated beyond all reasonable endurance by her husband King Gualtiero (whose motivation is desperation to prove his wife's worthiness to his sceptical Sicilian subjects). The likeable Prince Ernesto languishes in his secret love for Almirena – who does not yet know that she is Gualtiero and Griselda's long-bidden daughter.

For the Glory of adoring you,  
I will love those dear Eyes  
In loving you I shall suffer,  
But will always be Content  
In the midst of my Torments:  
I'll suffer  
And love.  
[Dear, dear Eyes]

### Griselda

La bergère Griselda reste stoïque malgré les terribles humiliations que lui inflige son époux, le roi de Sicile Gualtiero. Celui-ci n'agit ainsi que pour prouver à tous ses sujets, même les plus sceptiques, qu'elle est digne d'être leur reine. L'aimable Prince Ernesto soupire en secret pour Almirena. Cette dernière ignore qu'elle est la fille cachée de Gualtiero et de Griselda.

Pour la gloire de vous adorer,  
Je veux vous aimer, ô doux yeux :  
Je souffrirai de vous aimer,  
Mais je vous aimerai toujours  
Malgré mes souffrances :  
Je souffrirai  
Et je vous aimerai.  
[chers, chers yeux]



Ohne Hoffnung auf Liebesglück  
ist es töricht zu schmachten.  
Doch wer könnte entzückt  
in Eure holden Augen schauen  
und nicht in Liebe entbrennen?  
Ich werde lieben  
und leiden.  
[Augen, teure Augen]

Senza speme di Diletto  
Vano Affetto è sospirare:  
Ma i vostri dolci Rai  
Chi vagheggiar può mai,  
E non v'amare?  
Penerò,  
V'amerò,  
Care, care.

'Tis Folly to sigh for Love,  
Without Hopes to be made happy.  
But who can behold  
Those lovely Eyes,  
And not be enamour'd?  
I'll love.  
And suffer,  
[Dear, dear Eyes]

Sans espoir de récompense,  
C'est folie que d'aimer.  
Mais qui pourrait soutenir  
Votre doux regard  
Et ne pas en être amoureux ?  
Je souffrirai.  
Et je vous aimerai.  
[Chers, chers yeux]

from the 1721 Thomas Wood libretto

*Il naufragio vicino*  
Das Meer tost, der Wind heult,  
der Himmel grollt, kein Sonnenstrahl,  
und der Hafen ist noch fern.  
Mir ist, als hörte ich die Spanten brechen,  
und der Steuermann am Ruder  
vergeht vor Angst.

Attilio Ariosti  
**Il naufragio vicino**  
9 Freme l'onda, e fischia il vento,  
Tuona il Cielo, il sol non luce,  
Ed il porto è lungi ancor.  
Già il mio legno infranger conduce,  
E il Nocchier che lo conduce,  
Già si perde nel timor.

*Il naufragio vicino*  
The wave seethes, the wind whistles,  
The sky thunders, the sun shines not,  
And port is still far away.  
I can just feel my timbers cracking,  
And this sailor at the helm  
Is stricken with fear.

*Il naufragio vicino*  
L'onde frémit, le vent siffle,  
Le ciel tonne, le soleil se cache,  
Et le port est encore loin.  
Je sens craquer mes poutres,  
Et le timonier à la barre  
Est paralysé par la peur.

Translation: Lawrence Zazzo

*Coriolano*  
Der Held Caius Marcius Coriolanus wird zu  
Unrecht von dem übermäßig ehrgeizigen Sicinio  
verbannt. In den Wirren eines Bürgerkriegs gegen  
den korrupten Senat gelingt es Sicinio durch Verrat,  
Coriolano ins Gefängnis zu werfen; der Held  
erträgt es mit Gleichmut, beklagt aber die Tränen  
seiner Geliebten Volunnia und den Kummer seiner  
Mutter Veturia.

Attilio Ariosti  
**Coriolano, ACT III, viii**

*Coriolano*  
The hero Caius Marcius Coriolanus is  
unjustly banished by the excessively ambitious  
Sicinio. In the midst of a civil war against  
the corrupt senate, Coriolano is imprisoned  
treacherously by Sicinio; the hero is stoical  
but nonetheless regrets the tears of his lover  
Volunnia and the grief of his mother Veturia.

*Coriolano*  
Caius Marcius Coriolanus est injustement banni  
par l'ambitieux Sicinio qui profite traîtreusement  
du soulèvement contre un sénat corrompu pour  
faire emprisonner le héros. Coriolanus reste stoïque  
mais ne peut s'empêcher d'évoquer les larmes de  
Volunnia, sa bien-aimée, et le chagrin de Veturia,  
sa mère.

Der grauenerregende Anblick dieses  
verabscheuungswürdigen Kerkers kann meine  
furchtlose Seele nicht schrecken. Die Tränen  
meiner unglücklichen Volunnia und der  
Gram meiner gedemütigten Mutter sind  
der einzige Kummer, der mein Herz betrübt;  
mit ihnen, ihr Götter, zeigt wenigstens  
Mitleid und straft den schändlichen  
Verursacher unseres Elends.

10 Spirate, o iniqui marmi, ombre infauste,  
empi ceppi, aspre catene, tutto il più crudo  
orror. L'alma di Marzio per soffrirvi è più  
forte, di quel che siete voi per spaventarla.  
Sol mi spaventa il duol, mi affanna il pianto  
d'una sposa infelice, d'una Madre tradita;  
ed al mio core ossequio, e amor le prime  
forze invola. Di questi affetti almen pietà  
vi chieggo, Santi numi del Ciel. Deh! voi  
punite la perfidia, l'inganno, e l'impostura,  
che son tre furie, a tormentarmi unite.

The dreadful Aspect of this horrid Dungeon, has  
no Effect on my undaunted Soul. My unhappy  
Volunnia's Tears, and my injur'd Mother's Grief, are  
the only Torments that afflict my Mind; on them, at  
least, ye Gods, shew some Compassion, and punish  
the infamous Author of our Miseries.

Marbres tyranniques, ombres funestes,  
fers cruels, chaînes pénibles, exprimez toute  
votre plus cruelle horreur. L'âme de Mars est plus  
forte que toutes vos tentatives pour méffrayer. Seule  
mépouvante la douleur, seul m'inquiète le chagrin  
d'une épouse malheureuse, d'une mère trahie; et le  
respect et l'amour dérobent ses forces à mon cœur. Ô  
Dieux, ayez pitié de ces êtres chers. Ah ! Punissez la  
perfidie, le mensonge et l'imposture, trois Furies unies  
pour me tourmenter.

Nehmt Rache an dem Verräter  
für die verletzten Gefühle  
eines unglücklichen Sohns  
und zärtlichen Liebenden.  
[Lasst Eure Blitze niederfahren,  
überschüttet ihn mit eurem Zorn.]

11 Voi d'un Figlio tanto misero,  
D'un amante così tenero,  
Vendicate l'affetto, e l'amor.  
Tutti chiama i vostri folgori  
Tutti affretta i vostri fulmini  
La baldanza d'un reo traditor.

Revenge on the Traitor,  
The injured Affections  
Of an unhappy Son,  
And tender lover.\*  
[Aim your thunderbolts,  
Bring down your wrath.]

Je veux venger l'affection et l'amour  
D'un fils malheureux,  
Et d'un tendre amoureux.  
La hardiesse d'un traître coupable  
Appelle vos foudres  
Et vos éclairs.

\* from the 1723 Thomas Wood libretto

## Crispo

Costante gibt ungestüm seinem Unbehagen über die heimtückischen Pläne seiner Mutter Fausta Ausdruck, die gegen seinen tugendhaften Halbbruder Crispo intrigiert (der auch sein Rivale im Wettstreit um die Zuneigung Olimpias ist).

Ein Wildbach, der tosend  
zu Tal stürzt, wird,  
stellen sich ihm Dämme entgegen,  
dennoch nie aufhören zu fließen.  
Wenn ein Feuer lodert,  
facht der Wind es noch an,  
und es prasselt, und seine Flammen  
erfassen den ganzen Wald.

Giovanni Bononcini  
**Crispo, ACT II, II**

**12** Torrente che scende  
Suonando con l'onda;  
Per Argine o Sponda  
Di correr non resta.  
Se fiamma s'accende,  
Co'l vento più cresce;  
E stride e si mesce  
Nell'ampia Foresta.

## Crispo

Costante turbulently expresses unease at his mother Fausta's wicked plotting against his virtuous half-brother Crispo (also his rival for Olimpia's affections).

A Torrent that falls  
With resounding Waves,  
Tho' oppos'd by Rocks,  
Never ceases to run.  
When a Fire breaks out,  
It increases with the Wind,  
It crackles and spreads  
Through the wild Forest.

## Crispo

Costante, très troublé, exprime son malaise face au diabolique complot de Fausta contre son vertueux demi-frère Crispo (qui est aussi son rival pour les faveurs de la belle Olimpia).

Torrent qui cascade  
À grande eau et grand bruit,  
Nulle rive, nulle digue  
N'arrêtera sa course.  
Le feu qui éclate  
S'attise avec le vent,  
Crépète et s'étend  
À toute la forêt.

from the 1721 Thomas Wood libretto

## Admeto

Admeto wird auf seinem Totenbett von den Furien gepeinigt, nachdem ihn die Götter dazu verdammt haben zu sterben, falls nicht ein getreuer Untertan des Königreichs bereit ist, an seiner Stelle zu sterben (schließlich opfert seine Gattin Alceste ihr Leben, um ihn zu retten).

[Admetus ist unwohl und liegt schlafend im Bett. In einem Wutanfall springt er auf und spricht:]  
Grausige Gespenster, was wollt ihr von mir?  
Warum flieht ihr Admetus? Ach, ihr seid es,  
die meinen Geist verwirren,  
und von euch kommen die Ängste,  
die mich unablässig quälen:  
Grausame, soll ich denn nie mehr Ruhe finden?  
Wenn es euer Wille ist, dass ich sterbe,  
dann sterbe ich; aber könnt ihr mich nicht  
sterben lassen, ohne mir die Ruhe zu rauben?  
Ja, ja: mit Dolchen bewaffnet,  
blutrünstig und grausam,  
kommt her, kommt endlich her.  
Aber, o Gott, ich ahne schon,  
dass ihr, unbarmherzig, nicht vorhabt,  
meine Qualen enden zu lassen.  
Der Himmel soll bersten und ein feuriger Blitz  
soll die Erde aufreißen, und in ihr finsternes Bett  
sollt ihr sinken,  
und dort verdorren euer grausames Herz.  
Dann werde ich, sei es auch mit gebrochenem Herzen,  
wenn ich denn sterben muss, in Frieden vergehen.  
[Schickt sich an, sich erneut schlafen zu legen.]

Schließt euch, meine Augen, und schlaft  
den Schlaf des ewigen Vergessens;  
so nehmt durch meinen Tod,  
ewige Götter, von mir alle Qualen.

George Frideric Handel  
**Admeto, ACT I, I**

**14** [Admeto indisposto nel letto, che dorme. Admeto si leva in furia dal letto, e dice.]  
Orride Larve! e che da me volete?  
Perché Admeto fuggite? Ah! Si voi siete,  
Che turbate la mente,  
E da voi non risente  
Che un affanno penoso:  
Crude! Non avrò mai dunque riposo?  
Se volete, ch'io muora,  
Io morirò; ma che! voi non potete  
Farmi morir senza turbar la quiete?  
Sì, sì: di ferro armate,  
Sanguinolenti, e crude  
Tornate, omai tornate.  
Ma! Oh Dio! ch'io già vi sento  
Che di pietade ignude  
Non volete, che cessi il mio tormento.  
L'Etra si scuota, e con fulminea fiamma  
Fenda la Terra, e nel suo cupo letto  
Ovè de' sogni il Regno,  
Là vi ritrovi, e là vi sgarci il petto.  
Così almeno potrò, se il cor si sface,  
Già che morir deggio; morir in pace.  
[Va di nuovo a posarsi.]

**15** Chiudetevi miei lumi  
In un perpetuo oblio,  
Così col morir mio  
Toglietemi alle pene, eterni Numi.

## Admeto

Admeto is on his death-bed tormented by the Furies, having been cursed by the Gods to die unless a faithful subject of the kingdom offers to die in his place (in the event, his wife Alceste gives her own life in order to save him).

[Admetus indisposed in his Bed, where he sleeps. He rises up from his Bed in a Fit of Rage, and speaks.]  
Horrible Spectres! what is your Will with me?  
Why do you [flee] Admetus? Ah! 'tis you  
That thus disturb my Mind,  
And from you it feels  
Nought but vexatious Fears:  
Say, Cruel! Say, shall I not taste Repose?  
If 'tis your Will, that I should die, I'll die;  
But what! then can't you let me die in Peace  
Without disturbing of my Soul's lov'd Quiet?  
Yes, yes: then be it so, all arm'd with Steel,  
Thirsting for Blood, and full of Cruelty,  
Turn, Hither quickly turn.  
But, oh, ye Gods! I feel, I feel already,  
That you, all ruthless and devoid of Pity,  
Have not a Mind to let my Torments end.  
Let th'Ether burst, and with a fiery Bolt  
Rive ope the Earth, and in its hollow Bed,  
Where is the Realm of Dreams,  
There find you, and there blast your cruel Breasts;  
Then shall I, tho' 'tis with a broken Heart,  
If die I must, at least, in Peace depart.  
[He goes again to repose himself.]

Close ye, my Lids, in Sleep, and let each Eye  
In th'endless State of dark Oblivion lie;  
Thus, thus, O Deities, allot my Death,  
And end my Torments, when I end my Breath.

## Admeto

Sur son lit de mort, le roi Admeto est tourmenté par les Furies. Les dieux l'ont condamné à mourir, à moins qu'un de ses fidèles sujets ne s'offre à mourir à sa place (en fin de compte, sa propre épouse, Alceste, se sacrifiera pour le sauver).

[Admète dort d'un sommeil agité. Il se redresse soudain dans un accès de colère et parle.]  
Horribles spectres ! Que voulez-vous de moi ?  
Pourquoi fuyez-vous Admète ? Ah ! C'est vous, oui,  
Qui troublez mon esprit,  
Et ne lui causez  
Qu'une pénible angoisse :  
Cruels ! N'aurai-je donc jamais de repos ?  
Si vous voulez que je meure,  
Eh bien ! je mourrai. Mais quoi ? Ne pouvez-vous  
Me laisser mourir en paix ?  
Oui ! Oui ! Armées,  
Sanglantes, cruelles,  
Revenez, revenez donc.  
Ô dieux ! Je sens déjà que,  
Insensibles à toute pitié,  
Vous ne voulez pas que cesse mon tourment.  
Que se déchire le ciel, qu'un éclair foudroyant  
Fende la terre, et que dans son lit profond,  
Au royaume des rêves,  
Il vous retrouve et perce votre sein ;  
Ainsi pourrais-je, même si mon cœur se brise,  
Puisque je dois mourir, du moins mourir en paix.  
[Il s'allonge à nouveau.]

Fermez-vous, mes yeux,  
Dans l'éternel oubli ;  
Dieux éternels, par ma mort,  
Arrachez-moi à ces tourments.

from the 1727 libretto

Muzio Scevola

Der römische Held Muzio legt unerschrocken seine rechte Hand ins Feuer als selbstauferlegte Buße dafür, dass er es nicht vermochte, den etruskischen Angreifer Porsena zu töten, und verkündet tapfer, es schrecke den verwundeten Tiger nicht zu sterben, wenn er zuvor Rache üben und den Jäger töten kann (diese Tapferkeit nötigt Porsena Respekt ab, der daraufhin Rom einen Waffenstillstand anbietet).

Einen verwundeten Tiger kümmert es nicht zu sterben, wenn er zuvor Rache üben und den Jäger töten kann.

Wenn, tödlich getroffen, ein tapferer Mann in seiner Rüstung fällt, wird er durch ihr Gewicht den Sieger mit zu Boden reißen.

Giovanni Bononcini  
**Muzio Scevola, ACT II, vii**

**16** Tigre piagata  
Non cura di perir  
Se vendicata  
Prima del suo morir  
Opprime il Cacciatore.

Un disperato  
Valor se perirà;  
Cadendo armato;  
Co' l peso suo trarrà  
A terra il Vincitor.

Muzio Scevola

The Roman hero Muzio undauntedly burns his own right hand as a self-imposed penance for his failure to assassinate the Etrurian invader Porsena, and bravely declares that a wounded tiger does not mind death if it first achieves revenge by killing the huntsman (this courage wins the respect of Porsena, who proceeds to offer Rome a truce).

A wounded Tyger  
Matters not its Death,  
If it sees itself first reveng'd,  
by killing the Huntsman.

If a valorous desperate Man  
Falls dead under his Armour,  
With that weight  
He'll bring the Conqueror  
To the Ground.

Muzio Scevola

Le héros romain Muzio n'hésite pas à se brûler la main droite pour se punir lui-même d'avoir échoué dans sa tentative d'assassinat de l'envahisseur étrusque Porsena. Il affirme avec force qu'un tigre blessé ne craint pas la mort s'il parvient à se venger en tuant le chasseur. Le courage de Muzio lui gagne le respect de Porsena, qui propose une trêve à Rome.

Le tigre blessé  
N'a cure de périr  
S'il se venge  
Avant de mourir  
En tuant le chasseur.

Le valeureux guerrier  
Qui meurt au combat  
Les armes à la main,  
Ecrasera de tout son poids  
Le vainqueur en tombant à terre.

from the 1721 Thomas Wood libretto

Rodelinda

Der entthronte lombardische König Bertarido rettet seinem Thronräuber Grimoaldo bei einem Mordversuch das Leben; der Tyrann ist unschlüssig, ob er sich gegenüber seinem Retter dankbar zeigen oder seinen Rivalen zum Tode verurteilen soll. Bertarido betont, dass er seinem Feind das Leben gerettet hat und ruft sarkastisch aus: „Lang lebe der Tyrann!“

Lebe, Tyrann!  
Ich habe dich verschont.  
Lass mich bluten, Undankbarer,  
lass deiner Wut freien Lauf.

Ich wollte dich verschonen,  
um dir zu zeigen,  
dass mein Herz  
edler ist als mein Los.

George Frideric Handel  
**Rodelinda, ACT III, viii**

**18** Vivi, Tiranno!  
Io t'ho scampato.  
Svenami, Ingrato,  
Sfoga il Furor.

Volli salvarti  
Sol per mostrarti  
Ch'ho di mia Sorte  
Più grande il Cor.

Rodelinda

The deposed Lombard king Bertarido saves his usurper Grimoaldo from an assassination attempt; the tyrant is caught indecisively between whether to show gratitude to his rescuer or condemn his rival to death. Bertarido points out that he has saved his enemy's life, and proclaims sarcastically 'Long live the tyrant!'

Live, Tyrant!  
I have spared you.  
Bleed me, Ingrate,  
Vent your Fury.

I wanted to save you  
Only to show you  
That my Heart is  
Nobler than my Fate.\*

Rodelinda

Bertarido, roi détrôné de Lombardie, sauve l'usurpateur Grimoaldo d'une tentative d'assassinat. Le tyran ne sait s'il doit montrer de la gratitude envers son sauveur ou voir en lui son rival et le condamner à mort. Bertarido fait remarquer qu'il a sauvé la vie de son ennemi et s'exclame, sarcastique : « Longue vie au tyran! »

Vis donc, Tyran !  
Je t'ai sauvé.  
Ouvre-moi les veines, ingrat,  
Libère ta rage.

Je ne voulais te sauver  
Que pour te prouver  
Que mon cœur est plus  
Noble que mon destin.

Übersetzung: Heidi Fritz

Translation: \*Lawrence Zazzo

Traduction : Geneviève Bégou

## LAWRENCE ZAZZO countertenor

Born in Philadelphia, American countertenor Lawrence Zazzo studied English literature at Yale University, music at King's College, Cambridge, and voice at the Royal College of Music, London. As an opera singer, he has performed throughout the world, including the Metropolitan Opera, Opéra de Paris, Royal Opera House Covent Garden, Berlin Staatsoper, Bayerische Staatsoper Munich, La Monnaie Brussels, Vienna, Zurich, Lyon, Hamburg, Amsterdam, Frankfurt, Glyndebourne, Seville, and Santa Fé. He has worked with leading conductors in both early and contemporary music including René Jacobs, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, James Conlon, Peter Eötvös, and Thomas Adès, and regularly appears in concerts and recitals at Wigmore Hall, Versailles, Edinburgh Festival, Lincoln Center Festival, Leipzig Bach Festival, Théâtre des Champs-Élysées, and the Musikverein. His CD and DVD recordings include *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Seise*, *Partenope*, *Riccardo Primo*, *Griselda*, *Saul*, *Deborah*, *Messiah*, *Byrland*, *Lunarcy*, *Lotario*, *Fernando Ré di Castiglia*, *Chichester Psalms*, *Stabat Mater*, *Apollo et Hyacinthus*, and *Mitridate*.

*"A countertenor of gorgeous tone, superb control throughout the range, excellent musicianship and handsome bearing"*  
– The New York Times

Né à Philadelphie, le contre-ténor américain **Lawrence Zazzo** a étudié la littérature anglaise à l'université de Yale, la musique au King's College de Cambridge, et le chant au Royal College of Music de Londres. Il a chanté sur les grandes scènes d'opéra dans le monde entier : Metropolitan Opera, Opéra de Paris, Royal Opera House Covent Garden, Berlin Staatsoper, Bayerische Staatsoper Munich, La Monnaie (Bruxelles), à Vienne, Zurich, Lyon, Hambourg, Amsterdam, Francfort, Glyndebourne, Séville et Santa Fé. Il a travaillé sous la direction de chefs d'orchestre réputés, spécialistes de musique baroque ou contemporaine : René Jacobs, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, James Conlon, Peter Eötvös et Thomas Adès. Il se produit régulièrement en concerts et récitals au Wigmore Hall, à Versailles, au Festival d'Édimbourg, au Lincoln Center, au festival Bach de Leipzig, au Théâtre des Champs-Élysées et à la Musikverein de Vienne. Il a enregistré plusieurs CD et DVD : *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Seise*, *Partenope*, *Riccardo Primo*, *Griselda*, *Saul*, *Deborah*, *Messiah*, *Byrland*, *Lunarcy*, *Lotario*, *Fernando Ré di Castiglia*, *Chichester Psalms*, *Stabat Mater*, *Apollo et Hyacinthus*, et *Mitridate*.

*« Un contre-ténor doté d'un timbre somptueux et d'une maîtrise souveraine de toute la tessiture ; un excellent musicien de belle prestance. »* – The New York Times

Der amerikanische Countertenor **Lawrence Zazzo**, in Philadelphia geboren, studierte englische Literatur an der Yale University, Musik am King's College Cambridge, und Gesang am Royal College of Music in London. Als Opernsänger ist er in aller Welt aufgetreten u.a. an der Metropolitan Opera, der Opéra de Paris, dem Royal Opera House Covent Garden, der Berliner Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper München, La Monnaie Brüssel, in Wien, Zürich, Lyon, Hamburg, Amsterdam, Frankfurt, Glyndebourne, Sevilla und Santa Fé. Er hat mit führenden Dirigenten der alten wie der zeitgenössischen Musik gearbeitet, mit René Jacobs, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, James Conlon, Peter Eötvös und Thomas Adès, und er ist regelmäßig in Konzerten und Recitals an der Wigmore Hall, in Versailles, beim Edinburgh Festival, dem Lincoln Center Festival, dem Leipziger Bach-Fest, am Théâtre des Champs-Élysées und im Musikverein zu hören. Unter seinen CD- und DVD-Einspielungen sind zu nennen: *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Seise*, *Partenope*, *Riccardo Primo*, *Griselda*, *Saul*, *Deborah*, *Messiah*, *Byrland*, *Lunarcy*, *Lotario*, *Fernando Ré di Castiglia*, *Chichester Psalms*, *Stabat Mater*, *Apollo et Hyacinthus* und *Mitridate*.

*„Ein Countertenor mit hinreißendem Ton, wunderbar kontrollierter Gesangstechnik über den gesamten Stimmumfang, hervorragender Musikalität und einnehmendem Wesen“* – The New York Times

## DAVID BATES artistic director

The success of La Nuova Musica has marked out David Bates as one of Europe's most exciting and creative directors of Baroque music and as a figurehead for a new performing generation.

A graduate of the Royal Academy of Music in London and of the Schola Cantorum in Basel, David Bates initially embarked on a professional singing career. He appeared at Glyndebourne and English National Opera and performed as a soloist for Sir John Eliot Gardiner, Mark Minkowski, Andrea Marcon and Nicholas McGegan. Since founding La Nuova Musica, praise for David Bates' artistic vision and direction has been unanimous. He has been hailed as a "brilliant young music master" (Eastern Daily Press), and described as "breathing life, meaning and shape into every phrase" (The Times).

Recent projects have included *Giulio Cesare* at the Opéra de Paris (musical assistant to Emmanuelle Haïm), *Acis and Galatea* at Iford Arts (musical assistant to Christian Curnyn), artist in residency at Musique Cordiale, France, and a recording of oratorios by Charpentier and Carissimi: *Sacrifices*. Forthcoming projects include *La Calisto* (Cincinnati Opera, USA) and *Orontea* (Innsbruck Festwochen).

Le succès de La Nuova Musica place **David Bates** parmi les acteurs les plus passionnants et les plus créatifs du renouveau de la musique baroque, et fait de lui la figure de proue d'une nouvelle génération d'interprètes. Diplômé de la Royal Academy of Music de Londres et de la Schola Cantorum de Bâle, David Bates commence une carrière professionnelle de chanteur. Il participe à des productions du Glyndebourne Opera et de l'English National Opera et se produit en soliste sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, Mark Minkowski, Andrea Marcon et Nicholas McGegan. Depuis la création de La Nuova Musica, la vision et la direction artistiques de ce « jeune musicien brillant » (Eastern Daily Press), « insufflant vie, sens et forme à chaque phrase » (The Times), font l'unanimité.

Assistant musical d'Emmanuelle Haïm pour *Giulio Cesare* à l'Opéra de Paris, et de Christian Curnyn pour *Acis and Galatea* au festival Iford Arts, puis artiste en résidence au festival Musique Cordiale (France), il a également réalisé un enregistrement d'oratorios de Charpentier et Carissimi. Il prépare actuellement *La Calisto* pour l'opéra de Cincinnati (États-Unis) et *Orontea* pour le Festival d'Innsbruck.

Der Erfolg von La Nuova Musica brachte es mit sich, dass **David Bates** heute als einer der interessantesten und kreativsten Orchesterleiter der Barockmusik gilt, als Galionsfigur einer neuen Interpretengeneration. David Bates absolvierte ein Studium an der Royal Academy of Music in London und an der Schola Cantorum in Basel und schlug zunächst eine Sängerlaufbahn ein. Er trat an der Glyndebourne Opera und der English National Opera auf und war als Solist mit Sir John Eliot Gardiner, Mark Minkowski, Andrea Marcon und Nicholas McGegan zu hören. Seit der Gründung von La Nuova Musica hat David Bates mit seinem künstlerischen Ansatz und seiner Tätigkeit als Dirigent einhellige Zustimmung gefunden. Man rühmte ihn als einen „brillanten jungen Lehrmeister der Musik“ (Eastern Daily Press) und es hieß, „er hauchte jeder einzelnen Phrase Leben ein und gab ihr Bedeutung und Gestalt“ (The Times).

Unter seinen Projekten der jüngsten Zeit sind zu nennen: *Giulio Cesare* an der Pariser Oper (Assistenzdirigent von Emmanuelle Haïm), *Acis and Galatea* bei Iford Arts (Assistenzdirigent von Christian Curnyn), Artist-in-Residence bei Musique Cordiale, Frankreich, und eine Aufnahme von Oratorien Charpentiers und Carissimis. Künftige Produktionen sind *La Calisto* (Cincinnati Opera, USA) und *Orontea* (Festwochen Innsbruck).

## La Nuova Musica

La Nuova Musica is dedicated to reinvigorating the music of the Baroque. Well known for vividness and ardour in performance and described by The Times as “as lively a collection of instrumentalists and singers as the world offers”, it received the classical category nomination at the 2012 South Bank Sky Arts / The Times Breakthrough Awards. The ensemble continues to grow in stature: after its recent debut at Wigmore Hall – performing Francesco Conti’s *L’Issipile* with an all-star cast – *The Guardian* acclaimed the group as going “from strength to strength”.

The ensemble is established in the UK with regular appearances at the London Handel, the Spitalfields and Aldeburgh International festivals, and has achieved worldwide recognition and outreach through a five-record deal with **harmonia mundi USA**. Its debut recording for the label, released in March 2012 – a world premiere on CD of the 1712 version of Handel’s *Il pastor fido* – was proclaimed as the arrival of “an exceptionally talented young British ensemble” (*Opera magazine*). A second release, of Handel and Vivaldi *Dixit Dominus*, was followed by oratorios of Charpentier and Carissimi: *Sacrifices*.

<b>Violin I</b> Bojan Čičić (leader) Johannes Pramsholler (co-principal) Julia Kuhn Stephen Pedder Ben Sansom	<b>Viola</b> Stefanie Heichelheim Elitsa Bogdanova Kate Fawcett	<b>Oboe</b> Leo Duarte Sarah Humphrys	<b>Theorbo &amp; Baroque Guitar</b> Alex McCartney
<b>Violin II</b> Sabine Stoffer James Toll Julia Black Rafael Font	<b>Double Bass</b> Tim Amherst	<b>Recorder</b> Sarah Humphrys (track 1)	<b>Harpsichord</b> Joseph McHardy
		<b>Bassoon</b> Rebecca Hammond Sally Holman	Italian single-manual harpsichord by David Evans, 1999, after Anonymous (Smithsonian), attributed to Giovanni Battista Giusti, 1693 Tuning: A = 415 Hz Temperament: Valotti
		<b>Horn</b> Alec Frank-Gemmill Joseph Walters	

**La Nuova Musica** s’attache à donner un nouveau souffle à la musique baroque. Plébiscité pour l’éclat et la fougue de ses interprétations, cet « ensemble d’instrumentistes et de chanteurs à l’entraîn inégalé » (*The Times*) a été distingué aux South Bank Sky Arts / The Times Breakthrough Awards 2012, dans la catégorie « classique ». Son prestige ne cesse de croître. Après avoir entendu *L’Issipile* de Francesco Conti au Wigmore Hall, avec une distribution éblouissante, le critique de *The Guardian* fit l’éloge d’un ensemble « en plein essor ».

Bien implanté dans le paysage musical britannique, La Nuova Musica se produit régulièrement au festival Haendel de Londres, ainsi qu’aux festivals internationaux de Spitalfields et d’Aldeburgh. Sa renommée a pris une dimension internationale avec la signature d’un contrat de cinq enregistrements sous le label **harmonia mundi USA**. En mars 2012, lorsque paraît sous ce label la première mondiale du *Pastor fido* de Haendel (version de 1712), *Opera Magazine* salue l’arrivée « d’un jeune ensemble britannique au talent exceptionnel. » En 2013, l’ensemble enregistre les *Dixit Dominus* de Haendel et de Vivaldi, suivi d’un enregistrement d’oratorios de Charpentier et Carissimi en 2014.

**La Nuova Musica** hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Barockmusik mit neuem Leben zu erfüllen. Das Ensemble, das berühmt ist für die Lebendigkeit und den Enthusiasmus seines Musizierstils und das von The Times als „eine Gruppe von Instrumentalisten und Sängern, deren erfrischende Lebendigkeit keine Wünsche offen lässt“, beschrieben wurde, war 2012 in der Kategorie Klassik für den South Bank Sky Arts und The Times Breakthrough Award nominiert. Seither hat das Ensemble weiter an Format gewonnen: als es kürzlich in der Wigmore Hall debütierte – mit Francesco Contis *L’Issipile* in einer Starbesetzung –, wurde es von *The Guardian* gerühmt als eine Gruppe, die „von Erfolg zu Erfolg eilt“.

Das Ensemble ist mit regelmäßigen Auftritten beim London Handel, dem Spitalfields und dem Aldeburgh International Festival eine feste Größe im Musikleben des Vereinigten Königreichs und hat durch die Vereinbarung mit **harmonia mundi USA** über die Einspielung von fünf CDs weltweite Wahrnehmung und Anerkennung gefunden. Die im März 2012 erschienene erste Aufnahme – die Weltersteinspielung auf CD von Händels *Il pastor fido* in einer Fassung von 1712 – wurde als das Plattendebüt eines „außergewöhnlich talentierten jungen englischen Ensembles“ (*Opera magazine*) gerühmt. Eine zweite Einspielung, *Dixit Dominus* von Händel und Vivaldi, folgte 2013.

**Photos of Lawrence Zazzo:** Eric Richmond

**Graphic Design:** Karin Elsener

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

© © 2014 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded, edited & mastered in DSD.

Recorded in January, 2014 at

St. John’s, Smith Square, London, UK

Performing editions prepared by  
David Bates for La Nuova Musica.

**Keyboard Technician:** Claire Hammett

**Recording Engineer:** Brad Michel

**Editors:** Brad Michel, Rachel Smith

**Sessions Producer:** Rachel Smith

**Executive Producer:** Robina G. Young