



⌘ BIS ⌘

GEORG FRIEDERICH HÄNDEL

~ *Neun deutsche Arien* ~

CHRISTINA HÖGMAN ~ I QUATTRO TEMPERAMENTI

# HÄNDEL, GEORG FRIEDERICH (1685-1759)

	<b>NEUN DEUTSCHE ARIEN</b>	<b>44'38</b>
1	Künft'ger Zeiten eitler Kummer	5'21
2	Das zitternde Glänzen der spielenden Wasser	4'33
3	Süsser Blumen Ambralflicken	6'45
4	Süsser Stille, sanfter Quelle	5'00
5	Singe Seele, Gott zum Preise	4'21
6	Meine Seele hört im Sehen	4'48
7	Die ihr aus den dunkeln Grüften	4'53
8	In den angenehmen Büschen	3'00
9	Flammende Rose, Zierde der Erden	4'55
10	<b>RECITATIVE AND ARIA FROM <i>ACIS AND GALATEA</i></b>	<b>6'56</b>
	I. Ye Verdant Plains and Woody Mountains	0'58
	II. Hush, Ye Pretty Warbling Quire	5'58
11	<b>NEL DOLCE DELL' OBLIO <i>CANTATA</i></b>	<b>6'45</b>
	I. Recitative	0'37
	II. Aria	2'47
	III. Recitative	0'30
	IV. Aria	2'51

## TRIO SONATA IN C MINOR

9'49

**12** I. *Andante*

3'09

**13** II. *Allegro*

2'21

**14** III. *Andante*

2'14

**15** IV. *Allegro*

1'59

TT: 69'28

CHRISTINA HÖGMAN *soprano* (**11** - **11**)

## I QUATTRO TEMPERAMENTI

CLAS PEHRSSON *recorder* • ANN WALLSTRÖM *violin*

OLOF LARSSON *cello/gamba* • MAYUMI KAMATA *harpsichord*

with MARIT BERGMAN *violin* (**10**)

### INSTRUMENTARIUM

Recorders	Treble recorder: Guido M. Klemisch (1986) after an original by Denner Voice-flute: Alec V. Loretto (1980) Fourth-flute: Alec V. Loretto (1978) after an original by Stanesby Sopranino: Alec V. Loretto (1982)
Violins	Ann Wallström: Anonymous (18th century) Marit Bergman: Wickström (1792)
Cello	Klotz (1767)
Gamba	Becker (1981) after a French original
Harpsichord	Johannes Steenbeck (1981) after an original by Taskin

This recording presents a few examples of **George Frideric Handel's** vocal chamber music. The pieces originate from the beginning of Handel's career as well as from the time when he was well established as a composer. They also represent the three main languages (Italian, English and German) and some of the styles in which he wrote during his lifetime.

After spending a few years in Hamburg, Handel left for Italy in 1706. His first stop was Florence, but he was soon heading for Rome. 'A German has arrived in this city who is an excellent player of the harpsichord and composer. Today he exhibited his prowess by playing the organ in the church of St. John to the admiration of everybody.'\* His main patron in Rome was Prince Francesco Maria Ruspoli, who invited him to stay in his palace as a sort of 'composer in residence'. During specific periods Handel was to compose vocal works for the prince's weekly 'conversazioni', held every Sunday afternoon. The cantata *Nel dolce dell' oblio* or, as Handel himself named it, *Pensieri notturni di Filli* (HWV 134) dates from this period.

During his Italian years (1706-1710) Handel wrote about a hundred cantatas, mostly for soprano voice and continuo, but sometimes also (as in *Nel dolce dell' oblio*) set as a duet between an instrument and the voice. *Nel dolce dell' oblio* follows the traditional pattern of a cantata, with two arias preceded by recitatives. The author of the text is unknown, and the text itself depicts a typical pastoral scene: the beautiful Phyllis lies sleeping, disturbed in her dreams by the image of her beloved.

The English pastorella *Acis and Galatea* (HWV 49) was written in 1718, but Handel later revised it. He had been living permanently in England since 1712, after two years at the Hanover Court. By the time of the first performance of *Acis and Galatea*, Handel was staying at Cannons, Lord Brydges' new palace in Edgware, near London. His position at Cannons was similar to the one he had held with Prince Ruspoli in Rome. Here, for the first time, he began to use texts mainly in English.

The libretto of *Acis and Galatea* was put together by John Gay, with some additions made by Alexander Pope, John Dryden and others. Handel had used the theme before in the serenata *Acis, Galatea, e Polifemo*, written in Italy in 1708. But with *Acis*

and *Galatea* he created something new: a truly English pastorella. *Galatea's* recitative 'Ye verdant plains and woody mountains' and aria 'Hush, ye pretty warbling quire' appear at the beginning of the piece. She tries to quieten the birds in their joyful singing. *Acis*, her loved one, is gone, and she is sad and lonely... and very much annoyed by the birds' indifference to her loss!

The *Nine German Arias* (*Neun Deutsche Arien*), HWV 202-210, were not printed during Handel's lifetime, but were probably written some time between 1724 and 1727. The texts are from the second edition of a collection of poems by Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott* (Hamburg, 1724). The songs are set for soprano (or tenor) solo, with an *obbligato* solo instrument and continuo. The order of the songs was not indicated by Handel himself, although the first two arias ('Künft'ger Zeiten eitler Kummer' and 'Das zitternde Glänzen') and also the two middle songs ('Singe Seele' and 'Meine Seele hört im Sehen') seem to have been written in pairs. The musical style is similar to the one he uses in his Italian operatic works of the same period (*Rodelinda*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*), even if the texts are in German.

© *Christina Högman* 1988

\* From the Valesio Diary, Rome, 14th January 1707 (translated). Flower, p. 82. The Handel entries in the Valesio Diary (Archivio Storico Capitolino, Rome) were found by Mr. L. A. Sheppard, and published in English translation by Sir Newman Flower, 1923.

**T**he *Trio Sonata in C minor*, HWV 386a, also exists in a B minor version, probably for transverse flute rather than recorder. The former is extant only in manuscripts; contemporary printed versions are always the latter arrangement. Therefore the version recorded here is probably the original one. Because of the recorder's many fork fingerings and the string instruments' few open strings, the key gives the piece a muted, intimate character rather than a clear, brilliant one. Perhaps the third movement is the most characteristic with its clear division of rôles between the players – at the bottom is the calm, discreet accompaniment of the basso continuo,

the double stopping of the violin in agitated crotchet motion, and at the top is the recorder, in Handel's usual challenging manner, with an almost absurdly extended melody, certainly intended to be decorated with improvisation.

In the *Nine German Arias*, the choice of the *obbligato* descant instrument is left to the performers. If one wishes to regard the arias as a cycle for an unchanging group of instruments, the choice must fall upon the violin on account of the range and character of the writing. If, on the other hand, one takes each aria on its own terms concerning textual content, the range of the parts, key, etc., and adjusts the instrumentation accordingly, one is tempted to alter the descant instrument. We have succumbed to this temptation and used the recorder in some arias (Nos. 2, 6 and 9) even if the violin still, rightly, does most of the work.

© *Clas Pehrsson 1988*

**Christina Högman** grew up in Uppsala, Sweden. She studied music and art at Uppsala University, continuing her singing studies at the Royal College of Music in Stockholm. She continued her studies at the University College of Opera in Stockholm, where her teacher was Professor Birgit Stenberg, and made her *début* with the Royal Stockholm Opera as Lauretta in Pergolesi's *Il Maestro di Musica* at the Drottningholm Court Theatre in 1985. Since then Christina Högman has performed in Sweden and internationally, appearing at opera houses in Hamburg, Strasbourg, Basel and Montpellier as well as at the Festival de Printemps in Monte Carlo and the Festival in Schwetzingen. She has toured with the Drottningholm Baroque Ensemble and has worked with leading artists such as Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu and Myung-Whun Chung.

**Clas Pehrsson** has had an extensive international career as a recorder soloist and chamber musician, often in collaboration with Drottningholm Baroque Ensemble. He is professor of recorder at the Royal College of Music in Stockholm and a member of the Royal Swedish Academy of Music.

**Ann Wallström** teaches baroque violin and chamber music at the Royal College of Music in Stockholm and is active as a soloist and chamber musician in Sweden and abroad.

**Mayumi Kamata**, harpsichord, studied under Ton Koopman at Sweelinck Conservatory in Amsterdam, where she played with the Amsterdam Baroque Orchestra. She frequently gives concerts both as a soloist and as a chamber musician in Sweden and internationally.

**Olof Larsson** is a member of the Drottningholm Baroque Ensemble and is much in demand as a cello and gamba player in the context of performances on original instruments.

**Marit Bergman** studied under Otto Kyndel and Gösta Finnström at the Royal College of Music in Stockholm. She is a member of the Drottningholm Baroque Ensemble and plays regularly at the Drottningholm Court Theatre.

---

**D**iese Aufnahme präsentiert Beispiele von **Georg Friederich Händels** vokaler Kammermusik. Die Werke sind sowohl dem Anfang seiner Karriere als auch seiner Reifezeit entnommen. Sie vertreten ferner die drei hauptsächlichen Sprachen (Italienisch, Englisch und Deutsch) und einige der Stile, derer Händel sich im Laufe der Jahre bediente.

Nach einigen Jahren in Hamburg brach Händel 1706 nach Italien auf. Zunächst weilte er in Florenz, reiste aber bald nach Rom. „In dieser Stadt ist ein Deutscher angekommen, der ein ausgezeichneter Cembalospielder und Komponist ist. Heute zeigte er seine Bravour und spielte, von allen bewundert, auf der Orgel der St.-Johannes-Kirche.“\* Sein Hauptbeschützer in Rom war Fürst Francesco Maria Ruspoli, der ihn eingeladen hatte, in seinem Palast als eine Art Hauskomponist zu wohnen. Während angegebener Perioden sollte Händel Vokalwerke für die wöchentlichen „Conversazioni“ des Fürsten komponieren, die jeden Sonntagnachmittag stattfanden. Aus jener Zeit stammt die Kantate *Nel dolce dell' oblio*, oder mit Händels eigener Bezeichnung, *Pensieri notturni di Filli* (HWV 134).

Während der italienischen Jahre (1706-10) schrieb Händel etwa 100 Kantaten, meistens für Sopran und Continuo, manchmal aber auch (wie in *Nel dolce dell' oblio*) als Duett zwischen einem Instrument und einer Gesangsstimme. *Nel dolce dell' oblio* folgt dem traditionellen Kantatenmuster mit zwei Arien und vorangehenden Rezitativen. Der Textautor ist unbekannt, und der Text beschreibt eine typische Pastoralzene: die schöne Phyllis schläft, von dem Bild ihres Geliebten träumend.

Die englische Pastorale *Acis and Galatea* (HWV 49) wurde 1718 geschrieben, später aber von Händel mehrmals revidiert. Seit 1712 lebte er ständig in England, dies nach zwei Jahren am Hofe in Hannover. Zur Zeit der Erstaufführung von *Acis and Galatea* wohnte Händel in Cannons, dem neuen Palais von Lord Brydges in Edgware bei London. Hier war seine Stellung ähnlich wie die bei Fürst Ruspoli in Rom. Damals begann er hauptsächlich englische Texte zu verwenden.

Das Libretto von *Acis and Galatea* wurde von John Gay zusammengestellt, mit einigen Hinzufügungen von Alexander Pope, John Dryden u.a.. Das Thema hatte



Händel bereits früher in der *Serenata Acis, Galatea, e Polifemo* verwendet, 1708 in Italien geschrieben. Mit *Acis and Galatea* schuf er aber etwas völlig Neues: eine echt englische Pastorale. Galateas Rezitativ „Ye verdant plains and woody mountains“ und Arie „Hush, ye pretty warbling quire“ kommen am Anfang des Stücks. Sie versucht, den fröhlichen Gesang der Vögel zu beruhigen. Ihr geliebter Acis ist weg, sie ist traurig und einsam ... und sehr erbost, weil ihr Verlust den Vögeln nichts ausmacht!

Die *Neun deutschen Arien* (HWV 202-210) wurden nicht zu Handels Lebzeiten gedruckt, entstanden aber vermutlich irgendwann zwischen 1724 und 1727. Die Texte entstammen der zweiten Auflage einer Gedichtsammlung von Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott* (Hamburg 1724). Die Lieder sind für Sopran (oder Tenor) solo gesetzt, mit obligatem Soloinstrument und Continuo. Händel selbst gab nicht die Reihenfolge der Lieder an, obwohl die ersten beiden Arien („Künft'ger Zeiten eitler Kummer“ und „das zitternde Glänzen“) sowie auch die beiden mittleren Lieder („Singe Seele“ und „Meine Seele hört im Sehen“) paarweise geschrieben zu sein scheinen. Der musikalische Stil ähnelt dem der italienischen Opernwerke derselben Periode (*Rodelinda*, *Giulio Cesare* und *Tamerlano*), wenn auch die Texte deutsch sind.

© **Christina Högman 1988**

\* Aus dem Valesia-Tagebuch, Rom, 14. Januar 1707 (Archivo Storico Capitolino, Rom). Die auf Händel bezogenen Eintragungen wurden von Mr. L. A. Sheppard entdeckt.

**D**ie *Trionsonate c-moll* (HWV 386a) existiert auch in einer h-moll-Fassung, vermutlich für Querflöte statt Blockflöte. Die erstere ist nur in Handschriften zu finden, während die damals gedruckten Ausgaben stets die letztere enthalten. Deshalb ist die hier eingespielte Fassung vermutlich die ursprüngliche. Die Tonart verleiht – durch die vielen Gabelgriffe der Blockflöte und die wenigen leeren Saiten der Streichinstrumente – dem Stück eher einen gedämpften und intimen Klangcharakter als einen klar brillanten. Am charakteristischsten ist vielleicht der dritte Satz, mit seiner deutlichen Rollenverteilung unter den Spielern: unten die ruhige, diskrete

Begleitung des Generalbasses, in der Mitte die Doppelgriffe der Geige im unruhigen Viertelpuls, und oben die nach Händels typischer, herausfordernder Manier im Notenbild nahezu unwahrscheinlich ausgedehnte Melodie, sicherlich für improvisatorisches Ausschmücken gedacht.

In den neun *Deutschen Arien* wird die Besetzung der obligaten Diskantinstrumentstimme dem Ensemble überlassen. Wenn man sie als zyklisches Werk für eine einheitliche Besetzung sehen will, muss – angesichts des Umfangs und Charakters jeder Stimme – die Violine gewählt werden. Falls man stattdessen jede Arie einzeln betrachtet und die Instrumentation danach gestaltet, ist man versucht, die Wahl des Diskantinstrumentes zu variieren. Wir sind dieser Versuchung anheim gefallen, und obwohl die Violine berechtigterweise die Mehrzahl der Arien bestreitet, haben wir sie in Nr. 2, 6 und 9 durch die Blockflöte ersetzt.

© *Clas Pehrsson 1988*

**Christina Högman** wuchs im schwedischen Uppsala auf. Sie studierte Musik und Kunst an der Universität von Uppsala und setzte ihr Gesangsstudium an der Königlichen Musikhochschule Stockholm fort. Anschließend studierte sie bei Birgit Stenberg am Operninstitut der Universität von Stockholm; ihr Debüt an der Königlichen Oper Stockholm hatte sie 1985 als Lauretta in Pergolesis *Il Maestro di Musica* im Hoftheater Drottningholm. Seither ist Christina Högman in Schweden und im Ausland aufgetreten, an den Opernhäusern von Hamburg, Strasbourg, Basel und Montpellier ebenso wie beim Festival de Printemps in Monte Carlo oder den Schwetzingener Festspielen. Sie hat Tournéen mit dem Drottningholm Baroque Ensemble unternommen und mit bedeutenden Künstlern wie Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu und Myung-Whun Chung zusammengearbeitet.

**Clas Pehrsson** blickt auf eine große internationale Karriere als Blockflötensolist und Kammermusiker zurück, oftmals in Zusammenarbeit mit dem Drottningholm Baroque

Ensemble. Er ist Professor für Blockflöte an der Königlichen Musikhochschule Stockholm und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie Stockholm.

**Ann Wallström** unterrichtet Barockvioline und Kammermusik an der Königlichen Musikhochschule Stockholm und ist als Kammermusikerin in Schweden und im Ausland aktiv.

**Mayumi Kamata**, Cembalo, studierte bei Ton Koopman am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo sie im Amsterdam Baroque Orchestra spielte. Sowohl als Solistin wie als Kammermusikerin gibt sie zahlreiche Konzerte in Schweden und im Ausland.

**Olof Larsson** ist Mitglied des Drottningholm Baroque Ensembles und ein gefragter Cellist und Gambist bei Aufführungen mit historischem Instrumentarium.

**Marit Bergman** studierte bei Otto Kyndel und Gösta Finnström an der Königlichen Musikhochschule Stockholm. Sie ist Mitglied des Drottningholm Baroque Ensembles und spielt regelmäßig am Hoftheater Drottningholm.

Ce disque présente quelques exemples de la musique de chambre vocale de **Georg Friederich Haendel**. Les pièces datent du début de la carrière de Haendel et du temps où il était bien établi comme compositeur. Elles représentent les trois langues principales (italien, anglais et allemand) et certains des styles dans lesquels il a écrit.

Après avoir passé quelques années à Hambourg, Haendel partit pour l'Italie en 1706. Il s'arrêta d'abord à Florence mais se remit vite en route vers Rome. « Un Allemand est arrivé dans cette ville ; c'est un excellent clavaciniste et compositeur. Il a fait montre aujourd'hui de ses prouesses à l'orgue de l'église St-Jean, provoquant l'admiration de tout le monde. » \* Son principal protecteur à Rome était le prince Francesco Maria Ruspoli qui l'invita à demeurer à son palais à titre de « compositeur de la maison ». Durant certaines périodes, Haendel devait composer des œuvres vocales pour les « conversazioni » hebdomadaires du prince, soit chaque dimanche après-midi. La cantate *Nel dolce dell' oblio* ou, comme Haendel l'appelait lui-même, *Pensieri notturni di Filli* (HWV 134) date de cette époque.

Pendant ses années en Italie (1706-1710), Haendel écrivit une centaine de cantates, surtout pour soprano et continuo mais aussi parfois comme duo pour un instrument et une voix (comme dans *Nel dolce dell' oblio*). *Nel dolce dell' oblio* suit le patron traditionnel de la cantate avec deux arias précédées de récitatifs. L'auteur du texte est inconnu et le texte lui-même dépeint la scène pastorale traditionnelle : la belle Phyllis dort et l'image de son bien-aimé hante ses rêves.

La pastorale anglaise *Acis et Galatée* (HWV 49) fut écrite en 1718 mais Haendel la révisa ensuite plusieurs fois. Il était définitivement installé en Angleterre depuis 1712 après deux ans à la cour de Hanovre. A l'époque de la première représentation d'*Acis et Galatée*, Haendel demeurait à Cannons, le nouveau palais de Lord Brydges, près de Londres. Sa position à Cannons était semblable à celle occupée chez le prince Ruspoli à Rome. C'est ici pour la première fois qu'il utilisa des textes pour la plupart anglais.

Le livret d'*Acis et Galatée* fut composé par John Gay mais comprend aussi des additions d'Alexander Pope et John Dryden entre autres. Haendel avait déjà utilisé le même

thème dans la sérénade *Acis, Galatée et Polyphème* écrite en Italie en 1708. Mais il créa quelque chose de nouveau avec *Acis et Galatée* : une vraie pastorale anglaise. Le récitatif de Galatée « Ye verdant plains and woody mountains » (« Vous, plaines verdoyantes et montagnes boisées ») et son aria « Hush, ye pretty warbling Quire » (« Chut, vous ravissants gazouilleurs ») sont chantés au début de la pièce. Galatée essaie de faire taire le joyeux chant des oiseaux. Son bien-aimé Acis est parti la laissant triste et seule... et très contrariée de l'indifférence des oiseaux face à sa perte!

Les *Neuf Arias allemandes* (*Neun Deutsche Arien* HWV 202-210) ne furent pas imprimées du vivant de Haendel mais elles furent probablement composées entre 1724 et 1727. Les textes sont tirés de la seconde édition d'un recueil de poèmes de Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott* (Hambourg, 1724). Les chansons sont écrites pour voix de soprano (ou de ténor), un instrument solo obligé et continuo. L'ordre des chansons ne fut pas indiqué par Haendel lui-même quoique les deux premières arias (« Künft'ger Zeiten eitler Kummer » et « Das zitternde Glänzen ») et les deux chansons du milieu (« Singe Seele » et « Meine Seele hört im Sehen ») semblent avoir été écrites par paires. Le style musical est semblable à celui employé dans ses œuvres d'opéra italien de la même période (*Rodelinda*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*) même si les textes sont en allemand.

© *Christina Högman 1988*

\*Du journal de Valesio, Rome, 14 janvier 1707 (traduit). Flower, p. 82. Les entrées de Haendel dans le journal de Valesio (Archivo Storico Capitolino, Rome) furent trouvées par monsieur L. A. Sheppard.

**L**a *Sonate en trio en do mineur* (HWV 386a) existe aussi dans une version en si mineur, probablement pour flûte traversière au lieu de la flûte à bec. La première version se trouve seulement en manuscrits alors que la seconde figure toujours dans les éditions imprimées de l'époque. C'est pourquoi la version enregistrée ici est probablement l'originale. Grâce à plusieurs doigtés en fourchette de la flûte à bec et aux quelques cordes ouvertes des instruments à cordes, la tonalité donne

au morceau un caractère sonore plus assourdi et intime que clair et brillant. Le mouvement le plus caractéristique est peut-être le troisième avec sa distribution des rôles entre les instrumentistes : tout en bas, l'accompagnement calme et discret du continuo ; au milieu, les cordes doubles du violon sur une pulsation agitée de croches et, en haut, la mélodie presque exagérément étirée à la flûte à bec, à la façon typiquement provoquante de Haendel, devant certainement être enjolivée d'improvisation.

Dans les *Neuf Arias allemandes*, le choix de la voix instrumentale supérieure obli-gée est laissé libre. Veut-on les considérer comme une œuvre cyclique pour un même ensemble et ainsi décider d'un instrument supérieur unique, il faudra alors choisir le violon, vu l'étendue et le caractère des voix. Si, au contraire, on examine chaque aria au point de vue du texte, de l'étendue, de la tonalité, etc. et qu'on y ajuste l'instru-mentation, on sera parfois tenté de varier l'instrument de déchant. Nous avons suc-combé à cette tentation et donné quelques arias à la flûte à bec (nos 2, 6 et 9) même si c'est le violon qui, à juste titre, est choisi dans la plupart des cas.

© *Clas Pehrsson 1988*

**Christina Högman** a grandi à Upsal en Suède. Elle a étudié la musique et l'art à l'université d'Upsal, continuant ses études de chant au Conservatoire Royal de Mu-sique à Stockholm. Elle poursuit ses études au collège universitaire d'opéra à Stock-holm avec le professeur Birgit Stenberg et elle fit ses débuts à l'Opéra Royal de Stockholm comme Lauretta dans *Il Maestro di Musica* de Pergolesi au Théâtre de la cour de Drottningholm en 1985. Depuis lors, Christina Högman s'est produite en Suède et partout au monde, chantant dans les maisons d'opéra de Hambourg, Stras-bourg, Bâle et Montpellier ainsi qu'au Festival de Printemps à Monte-Carlo et au Festival de Schwetzingen. Elle a fait des tournées avec l'Ensemble Baroque de Drott-ningholm et a travaillé avec d'éminents artistes dont Jakob Lindberg, René Jacobs, Sigiswald Kuijken, Eric Ericson, Paavo Berglund, Okko Kamu et Myung-Whun Chung.

**Clas Pehrsson** poursuit une grande carrière internationale comme soliste de flûte à bec et chambriste, souvent en collaboration avec l'Ensemble Baroque de Drottningholm. Il est professeur de flûte à bec au Conservatoire Royal de Musique à Stockholm et membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique.

**Ann Wallström** enseigne le violon baroque et la musique de chambre au Conservatoire Royal de Musique à Stockholm et est active comme soliste et chambriste en Suède et à l'étranger.

La claveciniste **Mayumi Kamata** a étudié avec Ton Koopman au conservatoire Sweelinck à Amsterdam où elle a joué avec l'Orchestre Baroque d'Amsterdam. Elle donne fréquemment des concerts comme soliste et chambriste en Suède et sur la scène internationale.

**Olof Larsson** fait partie de l'Ensemble Baroque de Drottningholm et est très demandé comme violoncelliste et gambiste pour des concerts sur des instruments originaux.

**Marit Bergman** a étudié avec Otto Kyndel et Gösta Finnström au Conservatoire Royal de Musique à Stockholm. Elle fait partie de l'Ensemble Baroque de Drottningholm et joue régulièrement au Théâtre de la cour de Drottningholm.

**I. Künft'ger Zeiten eitler Kummer**

Künft'ger Zeiten eitler Kummer  
 stört nicht unsern sanften Schlummer.  
 Ehrgeiz hat uns nie besiegt,  
 Mit dem unbesorgten Leben  
 das der Schöpfer uns gegeben,  
 sind wir ruhig und vergnügt.

**II. Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen**

Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen  
 versilbert das Ufer, beperlet den Strand.  
 Die rauschenden Flüsse, die sprudelnden Quellen  
 bereichern, befruchten, erfrischen das Land.  
 und machen in tausend vergnügenden Fällen  
 die Güte des herrlichen Schöpfers bekannt.

**III. Süßer Blumen Ambraflocken**

Süßer Blumen Ambraflocken  
 euer Silber will mich locken  
 dem zum Ruhm, der euch gemacht.  
 Da ihr fallt, will mich nicht schwingen  
 himmelwärts, himmelwärts,  
 und den besingen,  
 der die Welt hervorgebracht.

**IV. Süsse Stille, sanfte Quelle**

Süsse Stille, sanfte Quelle  
 ruhiger Gelassenheit!  
 Selbst die Seele wird erfreut  
 wenn ich mir nach dieser Zeit  
 arbeitsamer Eitelkeit  
 jene Ruh vor Augen stelle  
 die uns ewig ist bereit.

**V. Singe Seele, Gott zum Preise**

Singe Seele, Gott zum Preise  
 der auf solche weise Weise

**I. Future Times of Idle Worry**

Future times of idle worry  
 Do not disturb our gentle slumber.  
 Ambition has never conquered us,  
 With a life free from cares  
 That the Creator gave us  
 We are at rest and satisfied.

**II. The Quivering Shine of Playful Waves**

The quivering shine of playful waves  
 Makes the shore silver, lays pearls on its sand.  
 The rushing rivers and bubbling springs  
 Enrich, make fertile, refresh the land.  
 And in a thousand lovely ways  
 Show us the goodness of the Creator.

**III. Amber Flakes of Sweet Flowers**

Amber flakes of sweet flowers  
 Your silver should entice me  
 To the glory of your Creator.  
 As you fall, I wish to rise  
 Up to Heaven, up to Heaven  
 And to sing in praise  
 Of Him who brought forth the world.

**IV. Sweet Repose, Gentle Source**

Sweet repose, gentle source  
 Of peaceful tranquillity.  
 The soul itself is made joyful  
 If I, after this time  
 Of troublesome uselessness  
 Shall see that very peace  
 Which is always ready for us.

**V. Sing, Soul, and Praise God**

Sing, soul, and praise God  
 Who in this wise manner



alle Welt so herrlich schmückt!  
Der uns durchs Gehör erquicket,  
der uns durchs Gesicht entzückt,  
wenn er Bäum' und Feld beblümet,  
sei gepreiset, sei gerühmet!

### **VI. Meine Seele hört im Sehen**

Meine Seele hört im Sehen  
wie, den Schöpfer zu erhöhen,  
alles jauchzet, alles lacht.  
Höret nur,  
des erblüh'nden Fruuhlings Pracht  
ist die Sprache der Natur,  
die sie deutlich durchs Gesicht  
allenthaben mit uns spricht.

### **VII. Die ihr aus dunkeln Grüften**

Die ihr aus dunkeln Grüften  
den eiteln Mammon grabt,  
seht, was ihr hier in Lüften  
fuur reiche Schätze habt.  
Sprecht nicht: es ist nur Farb und Schein,  
man zählt und schliesst es nicht im Kasten ein.

### **VIII. In den angenehmen Büschen**

In den angenehmen Büschen  
wo sich Licht und Schatten mischen,  
suchet sich in stiller Lust  
Aug und Herze su erfrischen.  
Dann erhebt sich in der Brust  
mein zufriedenes Gemüte  
und lobsingt des Schöpfers Güte.

### **IX. Flammende Rose, Zierde der Erden**

Flammende Rose, Zierde der Erden  
glänzender Gärten bezaubernde Pracht!  
Augen, die deine Vortrefflichkeit sehen,  
müssen vor Anmut erstaunend, gestehen,  
dass sich ein göttlicher Finger gemacht.

Adorns the world so splendidly!  
He refreshes us through our hearing,  
He delights us and lets us see  
Tree and field covered with bloom,  
Praise and honour Him!

### **VI. My Soul Hears in Seeing**

My soul hears in seeing  
How, to lift up the Creator,  
Everything rejoices and laughs.  
Listen:  
The splendour of spring in bloom  
Is nature's language,  
In it she speaks to us everywhere  
Clearly and through our eyes.

### **VII. You Who Dig in Dark Vaults**

You who dig in dark vaults  
For idle Mammon,  
Look what rich treasures  
You have here in the air.  
Do not speak: it is only colour and appearance.  
We can't count it and lock it up.

### **VIII. In the Pleasant Bushes**

In the pleasant bushes  
Where light and shade mix together,  
Eye and heart seek refreshment  
In peaceful joy.  
Then, in my breast,  
My satisfied spirit rises up  
And sings in praise of the goodness of the Creator.

### **IX. Flaming Rose, Adorner of the Earth**

Flaming rose, adorning of the earth,  
Magical splendour of splendid gardens!  
Eyes that see your magnificence  
Must wonderingly concede  
That a divine hand created you.

## 10 HUSH, YE PRETTY WARBLING QUIRE FROM *ACIS AND GALATEA*

Ye verdant plains and woody mountains,  
Purling streams and bubbling fountains,  
Ye painted glories of the field,  
Vain are the pleasures which ye yield;  
Too thin the shadow of the grove,  
Too faint the gales, to cool my love.

Hush, hush, ye pretty warbling quire,  
Your thrilling strains  
Awake my pains  
And kindle fierce desire.  
Cease your song and take your flight,  
Bring back my Acis to my sight.

---

## 11 NEL DOLCE DELL' OBLIO *CANTATA*

### I. Recitativo

Nel dolce dell' oblio  
benchè riposi  
la mia Filli adorata veglia  
coi pensier suoi  
e in quella quiete  
Amor non cessa mai  
con varie forme  
la sua pace turbar  
mentre ella dorme.

### II. Aria

Giacchè il sonno a lei dipinge  
la sembianza del suo bene.  
Nella quiete nè pur finge  
d'abbracciar le sue catene.

### I. Recitative

In sleep's sweet forgetfulness  
While you are sleeping  
My beloved Phyllis watches  
With her thoughts.  
And in night's stillness  
Love will not allow her to rest  
But in different ways  
Disturbs her peace  
While she is sleeping.

### II. Aria

Around her restless bed hover  
Visions of her beloved.  
Dreaming she sees her love, hurries  
To embrace his chains.

### **III. Recitativo**

Così fida ella vive  
al cuor che adora  
e nell' ombre respira  
la luce di quel sol  
per cui sospira.

### **IV. Aria**

Ha l'inganno il suo diletto  
se i pensier mossi d'affetto  
stiman ver ciò che non sanno.

Ma se poi  
si risveglia un tal errore  
il pensier ridice a noi.  
ha l'inganno il suo dolore...

### **III. Recitative**

Thus faithful she lives,  
Faithful to the heart she loves.  
And in darkness though lying  
He breathes the light of that sun  
For which he is sighing.

### **IV. Aria**

To embrace in sleep's deception  
That dear form for which we grieved  
O delight beyond belief!

But to wake up from this dream  
Of gladness and joy,  
To discover all was madness,  
Our grief is past belief.



#### **RECORDING DATA**

Recorded on 16th-19th June 1988 at the Petrus Church, Stocksund, Sweden  
Recording producer, sound engineer and digital editing: Robert von Bahr  
2 Neumann U 89 microphones; Sony PCM-F1 digital recording equipment

#### **BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover texts: © Christina Högman and Clas Pehrsson 1988  
Translations: Andrew Barnett (English); Per Skans (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Front cover photograph: Sabine Brandt  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-403 © 1988 & © 1989, BIS Records AB, Åkersberga.



Christina Högman