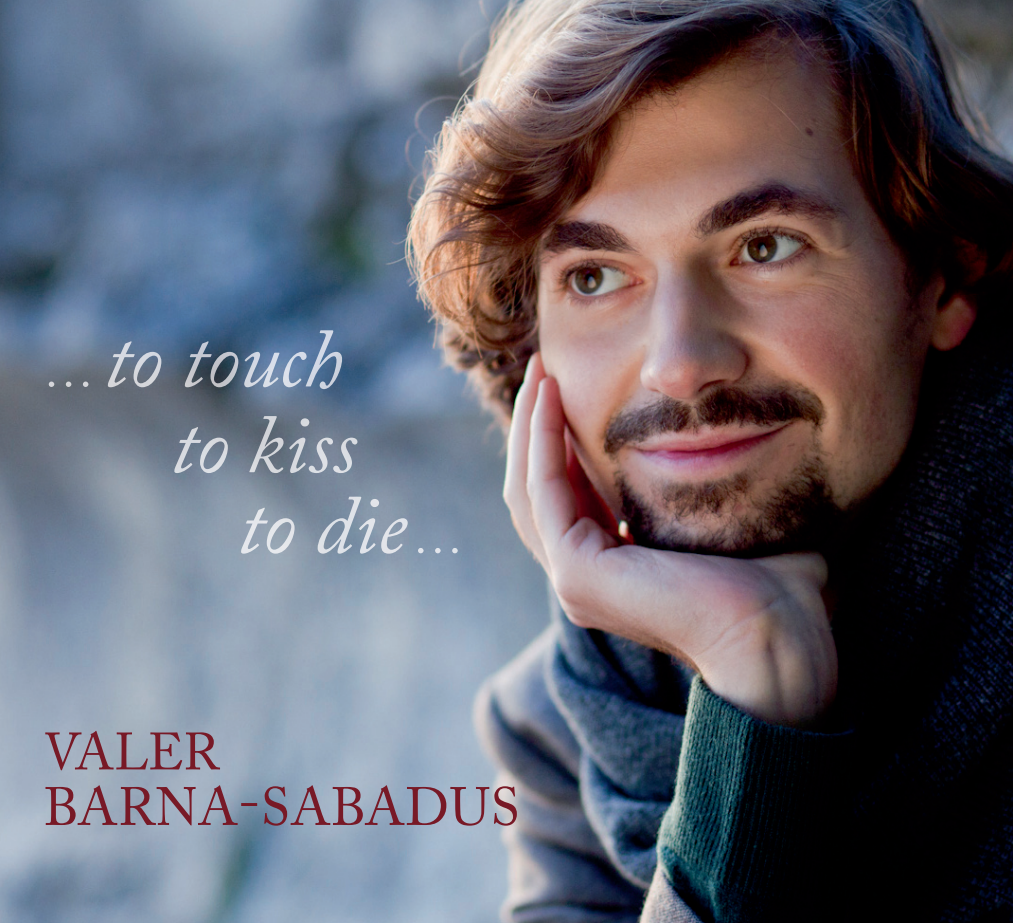




*... to touch
to kiss
to die...*

VALER
BARNA-SABADUS

*to touch
to kiss
to die*

ENGLISH SONGS

HENRY PURCELL (1659–1695)

- | | |
|--|--|
| <p>[01] If music be the food of Love03:44
(third version), Z 379C
Text: H. Heveningham</p> <p>[02] She loves and she confesses too . . .02:31
Z 413
Text: A. Cowley</p> <p>[03] I attempt from love's sickness01:37
Z 630
Text: J. Dryden, from <i>The Indian Queen</i></p> <p>[04] Music for a while Z 58303:28
Text: J. Dryden/N. Lee, from <i>Oedipus</i></p> | <p>[05] A New Ground in E Minor for harpsichord
solo Z 33902:13
from <i>Welcome to all the pleasures</i></p> <p>[06] Sweeter than roses Z 58503:25
Text: unknown, from <i>Pausanias, the
Betrayal of his Country</i></p> <p>[07] Oh Solitude! My sweetest choice! . .06:01
Z 406
Text: K. Philips</p> |
|--|--|

ANTHONY POOLE (c. 1629–1692)

- [08] **S. Justinas** for viola da gamba solo . .07:56

NICOLA (I) MATTEIS (c. 1650–1703?)

A Collection of New Songs, 1696/99

- [09] **No, you never loved like me**01:08
- [10] **Come, my dear**01:58
- [11] **It is not Celia in our pow'r.**01:28
- [12] **In vain, Clorinda, you prepare.** . . .03:02
- [13] **When I Corinna's pity
would implore.**05:40
- [14] **No, my Cloe, let us
leave this place**02:12

JOHN DOWLAND (1563–1626)

- [15] **Lachrimæ Pavan**05:37
- [16] **Come again**02:35
from *The First Booke of Songes or Ayres*,
No. 17
- [17] **I saw my Lady weep**05:11
from *The Second Booke of Songes or Ayres*,
No. 1
- [18] **Flow my tears**04:46
from *The Second Booke of Songes or Ayres*,
No. 2
- [19] **Say love if ever thou didst find**02:15
from *The Third and Last Booke of Songes or
Aires*, No. 11

total 66:57

VALER BARNA-SABADUS countertenor

OLGA WATTS harpsichord

AXEL WOLF lute

PAVEL SERBIN baroque violoncello

Ein bewegtes Jahrhundert der englischen Liedkunst

England ist häufig als das „Land ohne Musik“ bezeichnet worden. Der deutsche Diplomat Oscar A.H. Schmitz veröffentlichte vor dem Ersten Weltkrieg sogar ein Buch mit dem gleichen Titel. Bereits im 15. Jahrhundert aber hatte England mit John Dunstable (ca. 1390–1453) einen Komponisten, dessen harmonische Errungenschaften entscheidenden Einfluss auf Guillaume Dufay und andere bedeutende Komponisten der Frührenaissance ausübten. Gut zweihundert Jahre später wurde Henry Purcell geboren, der trotz seiner kurzen Schaffenszeit den englischen Barock in allen Gattungen zur Vollendung führte.

Die Blütezeit der englischen Musik war jedoch das elisabethanische Zeitalter. So schwer die religiösen und politischen Konflikte der Zeit wiegen – kulturell wird die Regentschaft Elisabeth I. im Laufe der englischen Geschichte unübertroffen bleiben. Mit dem alle Schichten vereinenden Theater, das seinen Gipfel mit William Shakespeare erreichte, der Dichtung eines Edmund Spenser und den wissenschaftlichen Errungenschaften Roger Aschams oder Francis Bacons sind nur einige Höhepunkte genannt.

In der Musik wurden Formen wie die Motette und das Solostück für Orgel, das Madrigal, das Solostück für Laute und Virginal sowie das solistische Lautenlied gepflegt. Thomas Morley, Theoretiker, Organist und gleichzeitig einer der bedeutendsten Komponisten von Madrigalen und Lautenliedern, erhielt von Elisabeth das Monopol für den Druck von Liederbüchern und prägte dadurch maßgeblich den Stil seiner Zeit. Das bedeutendste Sammelwerk gab er allerdings für einen anderen Komponisten heraus: „The Booke of Songs or Ayres“ in drei Bänden von John Dowland (ca. 1562–1626). Als bekanntester Lautenspieler seiner Zeit war Dowland ein hochgeschätzter Gast an Adelshöfen in ganz Europa und einer der wichtigsten Komponisten für die Laute überhaupt.

Die Vorliebe für Lieder, Laute und Virginal deutet auf eine zunehmende Intimisierung des sozialen Lebens hin. Im Vergleich zum kontinentalen Cembalo war das englische Virginal ein einfaches und daher billiges Instrument, das in vielen Haushalten anzutreffen war. Gleichzeitig wurde musikalische Bildung bei Hofe, unter Adligen, aber auch in der einflussreicher werdenden Bürgerschaft zur Bedingung gesellschaftlichen Erfolges. Und obwohl die Liedkunst auf dem Kontinent früher auftrat, wurde das Sololied mit Lautenbegleitung im elisabethani-

schen England in unvergleichlichem Ausmaß gepflegt.

Nach dem Tod Elisabeths 1603 brach ihre Politik des inneren Gleichgewichts wie ein Kartenhaus zusammen. Vor allem zwischen der Regentschaft Jakob I. und Charles II. liegt eine Zeit ständiger Unruhen, ausgelöst durch die Spannungen zwischen Parlament und Krone, die zunehmende soziale Ungleichheit, das Inferno des Bürgerkriegs und die verheerenden Heimsuchungen durch die Beulenpest.

Dank der Beliebtheit der opulenten Masque, einem höfischen Bühnenspiel mit Pantomimen, Tanz, Musik und kunstvollen Bühneneffekten, konnte die Musik bis zum ersten Bürgerkrieg 1642 überleben. Ihr jähes Ende erfuhr die unglaublich schöpferische Kulturepoche schließlich durch die puritanischen Restriktionen während des Commonwealth. Das Musizieren fand nur mehr in Form von Lied und instrumentaler Kammermusik im Privaten statt. Mit der Ausnahme Shakespeares blieb die elisabethanische Kunst an den Ort und die Zeit ihrer Entstehung gebunden, und ihre Wirkung auf den Kontinent blieb auch aufgrund ihres genuin nationalen Charakters verhältnismäßig gering.

Die Restauration der Stuartmonarchie 1660 war ein weiterer tiefer Einschnitt in der englischen Geschichte des 17. Jahrhunderts. Für Musiker muss die

Aussicht auf die Restauration ein Signal der Hoffnung gewesen sein. Die Wirtschaftskrise von 1659 und die weiter anhaltenden religiösen Verfolgungen – diesmal durch die Hochkirche, die nun ihrerseits eine „große Reinigung“ vornahm – enttäuschten allerdings die Erwartungen an eine glückliche Zukunft. Erst mit der Glorreichen Revolution 1788/89 und der Bill of Rights zog ein neuer Geist der Toleranz ein.

Zeitgleich mit der Wiederaufnahme der musikalischen Aktivitäten bei Hofe etablierte sich in der Hauptstadt das öffentliche Konzert. Während in den Musikklubs aus der Vorzeit der Restauration Amateure auftraten, war der Großteil der öffentlichen Konzerte professionell und durch die Konzentrierung des sozialen Lebens in London weltstädtisch. Früher als auf dem Festland breitete sich die Konzertmode in England aus und hatte auch durch die reisenden Virtuosen aus dem Ausland großen Einfluss auf die Musik der Zeit. Das Lied konnte so über seine vorherige kammermusikalische Bestimmung hinauswachsen. Fortschritte in der Drucktechnik machten gegen Ende des Jahrhunderts die Veröffentlichung von Notendruckern so kostengünstig, dass der Markt mit Anthologien von Songs für die Bühne, das Konzert oder den Gesangslehrer geradezu überflutet wurde. Der Erfolg dieser Sammelbände zeugt von der großen Beliebtheit des Singens

in dieser Zeit. In diesem England lebte und wirkte sein größter barocker Komponist Henry Purcell (1659–1695), nach dessen Tod die englische Musik für Jahrhunderte in Schweigen versank.

Isabelle Kranabetter

* * *

Im Gespräch mit Isabelle Kranabetter erzählen Valer Barna-Sabadus, Olga Watts, Axel Wolf und Pavel Serbin über ihre persönliche Faszination für die englische Renaissance- und Barockmusik, deren außerordentliche Vielfältigkeit sowie die noch zu entdeckenden Schätze.

Die Werke von Dowland und Purcell liegen mittlerweile in zahlreichen Einspielungen vor. Trotzdem gibt es noch viele raritäten aus der englischen Liedgeschichte zu entdecken – was macht dieses Repertoire gerade für einen Countertenor so attraktiv?

Valer Barna-Sabadus: Für einen kultivierten Hörer im 17. Jahrhundert waren diese Songs voller Feinheiten; heute, im 21. Jahrhundert, entgehen den Leuten meist viele dieser Feinheiten. Dennoch haben diese Werke eine ungebrochene suggestive Kraft und entwickeln einen Sog, dem sich kaum ein Zu-

hörer entziehen kann. Vielleicht sind sie allgemein dem heutigen Publikum auch näher, weil der Gesang als natürlicher empfunden wird als beispielsweise in der großen Oper des 19. Jahrhunderts.

Purcell beispielsweise hat sehr viele seiner Lieder für die damaligen Countertenors geschrieben; so fühlen sie sich für meine Stimme sehr organisch an. Und nachdem ich mich sonst sehr ausgiebig mit der Opernliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftige, in der oft die Virtuosität des Sängers im Vordergrund steht, war es sehr reizvoll für mich, dieses kammermusikalische Repertoire zu erarbeiten. Für diese Aufnahme hatte ich das große Glück, mit einem ganz sensiblen und ausbalancierten Ensemble zu arbeiten, wobei es sehr hilfreich war, dass wir uns beispielsweise durch meine letzte CD „Hasse reloading“ schon kannten.

Diese Einspielung umfasst Songs aus allen drei Liederbüchern Dowlands, wobei sich das „First Booke of Songs or Ayres“ von John Dowland vom zweiten und dritten Sammelband insofern unterscheidet, als hier noch wenig von der berühmten Melancholie zu spüren ist. Es strahlt vielmehr Jugendlichkeit und Vitalität aus, besonders durch die Verwendung der Galliarde, dem Lieblingstanz Elisabeths I.

VBS: In den frühen Liedern wie *Come again*:

Sweet love doth now invite bevorzugte er auch noch den einfachen Bau, der einzelnen Textzeilen meist einfache korrespondierende musikalische Abschnitte zuweist, die durch klare Kadenzen getrennt sind. Im gleichen Song gibt es auch die später variiert wiederholte Klimax „To see, to hear, to touch, to kiss, to die“, welche jedes Mal ins Sterben mündet. Hier wird die häufige zweideutige Verwendung des Todes, seine Erotisierung überdeutlich.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde das Schwelgen in Trauer und Schmerz zu einem regelrechten Kult – der schwermütige, zur Handlungsunfähigkeit verurteilte Hamlet ist nur ein Beispiel unter vielen; die jungen Herren der elisabethanischen Schickleria ließen sich reihenweise in der Pose des Melancholikers porträtieren. Es liegt nahe, darin das Unbehagen an der Vereinzelung zu sehen, das durch die zunehmende Entlassung der Bürger aus den Bindungen der Feudalgesellschaft aufkam.

VBS: *I saw my Lady weep* aus dem „Second Booke of Songs or Ayres“ spiegelt diesen Weltschmerz in Reinform wieder – hier gibt es die typischen langgezogenen Phrasen, bedrückende Chromatik und originelle harmonische Wendungen.

Widmungsträgerin des zweiten Buches ist Lucy Countess of Bedford, eine höfische Schönheit, die sich mit einem zeittypisch melancholischen Kreis

aus Künstlern umgab. Nicht zufällig ist Lucia auch der Name einer heiligen Märtyrerin aus dem 2. Jahrhundert, der kurz vor ihrem Tod die Augen aus den Höhlen gerissen wurden. Für den damaligen Manierismus typisch, verbindet sich im Song *I saw my Lady weep* auf verrätselte Weise die legendäre mit der realen Person.

Dowland hat mit dem sogenannten Lachrimæ-Motiv auch eine musikalische Chiffre der Melancholie geprägt, eine absteigende Tonfolge, mit dem beispielsweise *Flow my tears* beginnt.

Axel Wolf: Genauso auch die Lachrimæ-Pavane für Solo-Laute! Die Solowerke sind ein unendlicher Kosmos mit einer Unzahl an Affekten, die Feinheit in der *Lachrimæ Pavan* für Laute Solo oder in *Flow my tears* ist unglaublich. Die Lieder bestechen auch durch einen perfekt gestalteten Lautensatz, der seinesgleichen sucht.

Henry Purcell war für seine kurze Lebenszeit auf vielen Gebieten unglaublich produktiv – sowohl für die geistliche als auch für die Kammermusik hat er wichtige Beiträge geleistet, nicht zu vergessen seine Bühnenerwerke. So stammen auch die unzähligen Lieder aus den verschiedensten Kontexten.

VBS: Neben den Songs für die Semi-Operas sind die weltlichen Lieder einerseits Schauspiel-

musiken wie *Music for a while*, das 1692 für *Oedipus* geschrieben wurde und die Musik als Bezwingerin der Furien feiert. Andererseits veröffentlichte Purcell auch regelmäßig einzelne Lieder in „The Gentleman's Journal“, und nach seinem Tod gab seine Witwe die berühmte Liedersammlung „Orpheus Britannicus“ heraus, aus der *If Music be the food of Love* (3. Fassung), *Oh Solitude! my sweetest Choice!* und *She Loves, and she confesses too* stammen.

Der Continuo-Song, zu dem sich das Lautenlied im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelte, tritt bei Purcell in verschiedenen Formen auf. *I Attempt from Love's Sickness* aus *The Indian Queen* ist zwar als rondoförmiges Menuett angelegt, geht aber durch die anspruchsvolle Melodik und Motivik über ein einfaches Tanzlied hinaus. Die Serenade *Sweeter than Roses* aus der Tragödie *Pausanias* (1695) vertritt den zweiteiligen, aus einem lyrischen Adagio und beschwingtem Ausklang im Dreivierteltakt bestehenden Typus. *Oh Solitude! my sweetest Choice!* und *Music for a while* beispielsweise gehören zu den durchkomponierten Songs.

Olga Watts: *Music for a while* ist in seiner Begleitung mit *A new Ground* in e-Moll für Cembalo Solo verwandt. Kontinuierlich werden die Akkordstimmen versetzt nacheinander angeschlagen, was einen wahrlich endlosen Schwebezustand zaubert.

Eigentlich ist das Cembalo-Stück eine Art Bearbeitung des Liedes *Here the Deities approve* aus der Ode *Welcome to all the pleasures* – einem Juwel von nur 31 Takten, das in seinem Vorspiel und den Zwischenspielen davon zeugt, wie sich Purcell selbst die perfekte Aussetzung des Generalbasses in einem Ground – einer mehrstimmigen Komposition mit einer wiederkehrenden Bassfigur – vorstellte.

Christopher Simpson und John Jenkins werden als die größten englischen Komponisten für Violen angesehen – Anthony Poole aber war ebenfalls einer der talentiertesten Vertreter dieses Repertoires in England und wahrscheinlich auch Wallonien im späten 17. Jahrhundert.

Pavel Serbin: Wir kennen ihn vor allem aus seinen Manuskripten; das heißt, seine Violenmusik kursierte unter professionellen Violenspielern (zumindest in England, Österreich und Frankreich!) und wurde zu seinen Lebzeiten oder im 18. und 19. Jahrhundert nicht gedruckt. Er war Jesuit, also können wir annehmen, dass seine Stücke eine spirituelle Bedeutung haben; auch der Name „St. Justine“ am Anfang des Abschnitts, der hier aufgenommen wurde, hat wahrscheinlich einen Sinn, den wir aber nicht leicht deuten können. Vielleicht ist es ein Hymnus mit geistlicher Lyrik? Poole jedenfalls hat daraus eine Musik mit einer außerordentlich schön

nen und leidenschaftlichen Melodie gemacht, die man heutzutage in einer Rock-Ballade hören könnte! Weil ich die virtuellen Möglichkeiten der Violen kenne, hat es dieses Stück mit seiner klaren Struktur direkt in mein Solo-Violen-Repertoire geschafft, ebenso wie die anderen Stücke von Poole. Wenn ich eine Zeitmaschine hätte, würde ich ins England jener Zeit reisen, um Mr. Poole zu treffen, und ich würde ihn fragen: „Mr. Poole, in einigen Ihrer großartigen Stücke benutzen Sie die tiefe C-Saite ... Spielen Sie keine Viola di Baritone?“

Spätestens durch die große Popularität des öffentlichen Konzerts in der Restaurationszeit fand in England der intensive Austausch mit anderen Musikkulturen statt. Die italienische Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert beispielsweise war im wesentlichen eine Emigrantenkultur – ihre Schöpfer waren über ganz Europa verteilt, ohne dass es wie für die Opernkomponisten mit Neapel und Venedig ein heimatliches Zentrum für sie gegeben hätte.

VBS: Nicola Matteis ist dafür ein perfektes Beispiel. In Neapel geboren, ist er wahrscheinlich um 1670 nach England gekommen und machte in London ab 1674 als Violinvirtuose von sich reden. Danach hatte er sowohl mit seinen Veröffentlichungen von Violin- und anderer Instrumentalmusik wie auch als Lehrer großen Erfolg. Gerade in Bezug auf den Violinstil hatte er großen Anteil an der Verbreitung der italienischen Kompositionsschule in England. Dass Matteis auch englische Lieder komponiert hat, zeugt von der großen Beliebtheit der Gattung in jener Zeit! An seiner „A Collection of New Songs“ (1696/99) ist sehr beeindruckend, wie sensibel sich Matteis als Ausländer auf die fremde Sprache und die Erfordernisse ihrer musikalischen Behandlung eingelassen hat. Die geschmackvollen und virtuellen Continuo-Songs des Geigenlehrers Matteis sind weit davon entfernt, bloße Etüden zu sein.

An eventful century of English art song

England has frequently been designated as the “country without music”. The German diplomat Oscar A.H. Schmitz even published a book of the same title before World War I. But in the fifteenth century, the English composer John Dunstable (ca. 1390–1453) was already writing works whose harmonic achievements decisively influenced Guillaume Dufay and other major early Renaissance composers. Some two hundred years later, Henry Purcell was born: a composer who – despite his short creative period – perfected all genres of the English Baroque.

The blossoming of English music, however, took place during the Elizabethan age. As difficult as the religious and political conflicts of the time were, the regency of Elizabeth I has remained culturally unsurpassed in English history. To mention only a few high points, this was the era of a theater that united all strata of the populace and reached its summit with William Shakespeare, the era of Edmund Spenser’s poetry and the era of the scientific achievements of Roger Ascham or Francis Bacon.

In music, forms such as the motet, solo works for organ, madrigals, solo works for lute and virginal as well as solo lute songs were highly prized. Thomas

Morley – theoretician, organist and simultaneously one of the most significant composers of madrigals and lute songs – received a monopoly from Elizabeth to print songbooks, which allowed him to decisively shape the style of the era. But he published the most important compendium for another composer: “The Booke of Songs and Ayres” (three volumes) by John Dowland (c. 1562–1626). As the most famous lutenist of his day, Dowland was a highly valued guest at royal courts throughout Europe and one of the most important composers for the lute.

The fondness for songs, lute and virginal points to the increasing intimacy of social life. Compared to the Continental harpsichord, the English virginal was a simple and thus inexpensive instrument that was found in many households. At the same time, musical education was becoming necessary for social success – not only at court and among the nobility, but also in the increasingly influential upper middle class. And although the art of the song began earlier on the Continent, the solo song with lute accompaniment was maintained to an unparalleled extent in Elizabethan England.

After the death of Elizabeth in 1603, the politics of inner balance fell like a house of cards. Above all, a time of constant unrest lay between the regency of Jacob I and Charles II, which was triggered by the

tension between parliament and the crown, the increasing social inequality, the inferno of the civil war and the devastating afflictions caused by the bubonic plague.

Thanks to the popularity of the opulent masque, a theatrical courtly spectacle with pantomimes, dance, music and artistic stage effects, music survived until the first Civil War in 1642. But the unbelievably creative cultural epoch finally found its abrupt end due to the puritanical restrictions during the Commonwealth. The only music-making that took place was the song or instrumental chamber music in private circumstances. With the exception of Shakespeare, Elizabethan art remained bound to the place and time of its creation. Due to its genuinely national character, its influence on the Continent remained relatively low.

The Restoration of the Stuart Monarchy in 1660 was a further incisive turning point in seventeenth-century English history. For musicians, the prospect of the Restoration must have been a hopeful signal. The economic crisis of 1659 and the continuing religious persecution – now by the High Church, which carried out a “great cleanup” – disappointed all expectations that a happy future might be in store. A new spirit of tolerance only developed after the Glorious Revolution in 1788/89 and the Bill of Rights.

At the same time that musical activities were resumed at court, public concerts also began to be heard in the capital. While it had previously been amateurs who performed in the music clubs during the distant past of the Restoration, the majority of the public concerts held now were performed by professionals. Likewise, due to the concentration of social life in London, they were quite cosmopolitan. Earlier than on the Continent, the concert mode spread throughout England and greatly influenced the music of the times – aided by traveling virtuosos from abroad. This enabled the song to rise above its previous chamber-musical destiny. Towards the end of the century, advances in printing technology made publication of printed music so inexpensive that the market was practically flooded with anthologies of songs for the stage, the concert or the singing teacher. The success of these collections demonstrates the great popularity of singing during this age. This was the England in which the greatest baroque composer Henry Purcell (1659–1695) lived and worked. After his death, English music sank into oblivion for centuries.

Isabelle Kranabetter
Translation: Elizabeth Gabbler

In conversation with Isabelle Kranabetter, Valer Barna-Sabadus, Olga Watts, Axel Wolf and Pavel Serbin discuss their personal fascination with English Renaissance and Baroque music, its extraordinary diversity as well as the many treasures that are yet to be discovered.

Today, numerous recordings of works by Dowland and Purcell are available. Despite this, many rare songs from this era are still waiting to be discovered. What makes this repertoire so attractive, particularly for a counter-tenor?

Valer Barna-Sabadus: For a cultivated listener in the seventeenth century, these songs were full of nuances; today, in the twenty-first century, most people miss their subtleties. Still, these works have an unbroken suggestive power and develop an attraction that hardly any listener can resist. But it may be that they are generally easier for today's audiences because their vocal style seems more natural than what one hears in nineteenth-century opera, for example.

Purcell, for example, wrote many of his songs for the countertenors of the time, and they feel very organic for my voice. And because I occupy myself extensively with opera literature of the seventeenth and eighteenth centuries, in which the singer's virtuosity is often in the foreground, it was very appealing

to me to work on this chamber-musical repertoire. I had the great fortune to be able to make this recording with a sensitive and balanced ensemble. It was very helpful that we already knew each other from my last CD, "Hasse Reloaded".

This recording includes songs from all three of Dowland's songbooks, although the "First Booke of Songes or Ayres" from John Dowland differs from the second and third book in that only very little of Dowland's famous 'melancholy' is noticeable. It actually exudes youthfulness and vitality, especially because of the use of the Galliarde, Elizabeth I's favorite dance.

VBS: In the early songs like *Come again: Sweet love doth now invite*, he preferred simple structures in which individual lines of text are assigned to corresponding musical sections that are separated by clear cadences. In the same song, there is also the repeated climax – later heard in variation – "To see, to hear, to touch, to kiss, to die", which ends each time with death. The frequently ambiguous use of 'death', i.e. its eroticization, is abundantly clear.

Towards the end of the sixteenth century, luxuriating in grief and sorrow became a veritable cult – the morose Hamlet, who is condemned to inaction, is only one example of many. The fashionable young men of the Eliza-

bethan age had themselves painted as melancholics by the dozen. One might well interpret this as discomfort caused by the isolation that arose through the increasing loss of ties that had previously characterized relationships in feudal society.

VBS: *I saw my Lady weep* from the "Second Booke of Songs or Ayres" reflects the purest form of this world-weariness. You have the characteristic long, drawn-out phrases, gloomy chromatics and original harmonic turns.

This second book was dedicated to Lucy, Countess of Bedford, a courtly beauty who surrounded herself with the melancholy circle of artists that was typical for the age. It is not a coincidence that 'Lucia' is also the name of a holy martyr from the second century whose eyes were gouged out shortly before her death. It was common for the mannerisms of the day to cryptically connect the legendary with the real person – as happens in *I saw my Lady weep*.

With his so-called 'Lachrimæ'-motif, Dowland was also responsible for creating a musical code for melancholy: the descending sequence of tones that *Flow my tears* begins with.

Axel Wolf: Just like the *Lachrimæ Pavane* for solo lute! The solo works are an infinite cosmos with innumerable affects. The refinement and delicacy in the *Lachrimæ Pavane* for solo lute or in *Flow my*

tears is unbelievable. The songs are also impressive due to their perfect lute accompaniment, which is unequaled anywhere.

Despite his short lifetime, Henry Purcell was unbelievably productive in many areas – he made important contributions both to sacred as well to chamber music. And one must not forget his stage works. Numerous songs come from the most varied contexts.

VBS: In addition to the songs for the semi-operas, there are also the secular songs, including incidental music such as *Music for a while*, which was written in 1692 for *Oedipus* and celebrates music as the conqueror of the Furies. On the other hand, Purcell regularly published individual songs in "The Gentlemen's Journal". After his death, his widow released the famous song collection "Orpheus Britannicus", from which *If Musick be the food of Love* (3rd version), *Oh Solitude! my sweetest Choice!* and *She Loves, and she confesses too* are taken.

Various forms of the continuo song, which the lute song developed into during the seventeenth century, can be found in Purcell's oeuvre. Although *I attempt from Love's Sickness* from *The Fairy Queen* is a rondo-form minuet, its sophisticated melody and motifs go far beyond those of a simple dance song. The serenade *Sweeter than Roses* from the tragedy

Pausanius (1695) is a two-part form consisting of a lyrical adagio and a lively close in three-quarter rhythm. *Oh Solitude! my sweetest Choice!* and *Music for a while*, for example, are among the through-composed songs.

Olga Watts: The accompaniment to *Music for a while* is related to *A new Ground* in E minor, which is for harpsichord solo. In this piece, the chord tones are continually struck one after another, which conjures up a truly endless state of suspense. This harpsichord piece is actually a sort of arrangement of the song *Here the Deities approve* from the ode *Welcome to all the pleasures* – a gem of only 31 measures, whose prelude and interludes show how Purcell himself imagined the perfect realization of the figured bass over a ground – a polyphonic composition with a repeating bass figure.

Christopher Simpson and John Jenkins are viewed as the most important English composers of viol music; Anthony Poole, however, was likewise one of the most talented representatives of this repertoire in England – and possibly the Walloon region as well – during the late seventeenth century.

Pavel Serbin: We know Anthony Poole primarily from manuscript sources, which means that his viol music was circulating among professional viol

players (at least in England, Austria and France!) and never published in his lifetime or in the eighteenth and nineteenth centuries. He was a Jesuit, so we can imagine that his pieces may have some spiritual meaning. The name “St. Justine” at the beginning of the division recorded here should thus signify something, but this meaning is not entirely clear to us. Could it be a hymn with spiritual poetry? Anyway, Poole composed a division on an outstandingly beautiful and passionate melody that we could use today for a hit ballad played by a rock band! Due to my knowledge of the viol’s virtuoso possibilities and the clear structure of this piece, I immediately added it to my solo viol repertoire, as well as other pieces by Poole. If I had a time machine, I would travel back to seventeenth-century England to visit Mr. Poole. I would ask him, “Mr. Poole, you use the bottom C string in some of your great pieces; don’t you play the viola di baritone?”

Finally, due to the great popularity of the public concert during the Restoration, intensive exchange with other music cultures started. Eighteenth-century Italian instrumental music, for example, was essentially a culture of emigrants. Its creators were dispersed all over Europe because there was no home base for them in Italy – as there was in Naples and Venice for opera composers.

VBS: Nicola Matteis is the perfect example of this. Born in Naples, he probably arrived in England around 1670 and was renowned as a violin virtuoso as of 1674. After this, he was highly successful with his publications of violin and other instrumental music, and likewise famed as a teacher. Especially in regard to violin style, he played a major role in spreading the Italian composition school throughout England. The fact that Matteis also composed English songs demonstrates the great popularity of the genre in that time! In his “A Collection of New Songs” (1696/99), Matteis’s sensitive use of the English language and his awareness of the requirements of its musical treatment are very impressive, even more so when one remembers that he was a foreigner. The tasteful and virtuoso continuo songs of the violin teacher Matteis are far from being mere etudes.

Translation: Elizabeth Gabbler

Valer Barna-Sabadus

Valer Barna-Sabadus wurde 1986 in Arad (Rumänien) geboren und siedelte mit fünf Jahren nach Deutschland über. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er in den Fächern Geige und Klavier. Im Alter von 17 Jahren begann er seine Studien als Countertenor an der Hochschule für Musik und Theater München bei Prof. Gabriele Fuchs.

Seit 2009 ist er zudem Mitglied der Bayerischen Theaterakademie August Everding, wo er 2013 die Musiktheater-Meisterklasse abschließt. Valer Barna-Sabadus wird als Stipendiat durch die Studienstiftung des Deutschen Volkes gefördert.

Sein Operndebüt gab der erst 21-Jährige 2007 als Rinaldo in Georg Friedrich Händels gleichnamiger Oper mit der Capella incognita in St. Pölten. Im Rahmen seiner Ausbildung an der Bayerischen Theaterakademie sang er 2009 im Prinzregententheater München die Titelrolle in Antonio Vivaldis *Orlando furioso* unter Michael Hofstetter in einer Inszenierung von Christof Nel. 2011 verkörperte er in Johann Adolph Hasses wiederentdeckter Oper *Didone abbandonata* den Iarba, erneut mit der Hofkapelle München unter dem Dirigat von Michael Hofstetter und in der Regie von Balázs Kovalik.



Mehrfach trat er beim Musik Podium Stuttgart unter Frieder Bernius auf – in Niccolò Jommellis *Didone abbandonata* (2009) sowie als Orfeo in Christoph W. Glucks *Orfeo ed Euridice* (2011).

2009 debütierte er bei den Salzburger Pfingstfestspielen. In Niccolò Jommellis Oper *Demofonte* gab er dort den Adrasto unter dem Dirigat von Riccardo Muti und war mit dieser Produktion ebenfalls beim Ravenna Festival und an der Opéra National de Paris zu erleben. Hierfür wurde er vom internationalen Musikforum Musical America als „Künstler des Monats“ ausgezeichnet.

Zu großen Erfolgen wurden ebenfalls seine Mitwirkung als Sesto in Günter Krämers Inszenierung von *La Clemenza di Tito* beim Mozart-Sommer in Schwetzingen unter dem Dirigat von Dan Ettinger (2010 und 2012), seine Verkörperung des Ruggiero in Vivaldis *Orlando furioso* an der Oper Frankfurt (2010) sowie der Armindo in der Händelschen *Partenope* am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Bei den Händelfestspielen Halle debütierte er 2011 in der Titelpartie des *Rinaldo* mit der Lautten Compagny Berlin und war damit auch wenig später in einer konzertanten Aufführung beim Rheingau Musik Festival zu hören.

An der Staatsoper Berlin gab er im Oktober 2011 sein Debüt in *Last Desire*, einem Werk der renommier-

ten zeitgenössischen Komponistin Lucia Ronchetti.

Weitere Engagements führten ihn 2012 mit Hasses *Didone abbandonata* (konzertante Fassung) an die Opéra Royal de Versailles, sowie als Endimione in Francesco Cavallis *La Calisto* erneut an die Oper Frankfurt. Ebenfalls mit großem Erfolg gastierte er an der Semperoper Dresden für Giovanni Battista Martinis Intermezzo *La Dirindina*.

Ende 2012 ist er für eine Operntournee mit Concerto Köln und Leonardo Vincis *Artaserse* engagiert. Aufführungen finden u.a. in Nancy, Lausanne, am Theater an der Wien, am Théâtre des Champs Elysées in Paris und in Köln statt. Eine Gesamtaufnahme unter der musikalischen Leitung von Diego Fasolis erscheint zeitgleich bei EMI/VirginClassics.

2013 folgt die Titelrolle in Händels *Xerxes* an der Deutschen Oper am Rhein unter dem Dirigat von Konrad Junghänel und in der Inszenierung von Stefan Herheim.

Beim Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence gibt Valer Barna-Sabadus 2013 sein Debüt als Menelao in Francesco Cavallis wiederentdeckter Oper *Elena*.

Zudem sind für 2013/14 zwei Produktionen am Stadttheater Gießen geplant, wo Valer Barna-Sabadus als Nerone (*Agrippina* von Händel) und Idamante (*Idomeneo* von Mozart) erneut unter der

musikalischen Leitung von Michael Hofstetter zu erleben sein wird.

Als Oratorien- und Konzertsänger hat sich der junge Countertenor ebenfalls einen Namen gemacht. So konzertierte er etwa mit „Les Talens Lyriques“ unter Christophe Rousset in der Alten Oper Frankfurt und beim Utrecht Early Music Festival. Er trat bei den Schlossfestspielen Sanssouci in Potsdam mit dem Orchester „L'Arte del mondo“ unter Werner Erhardt auf und reüssierte beim Kölner Fest für Alte Musik mit Händels Serenata *Aci, Galatea e Polifemo* in der Rolle des Aci.

Insgesamt vier CD-Aufnahmen („Baroque Oriental“, „Kaffee für den König“, „Café“ und „Music for the One God“) zeugen von der langwährenden und künstlerisch fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem Pera Ensemble. Bei Konzerten in der Philharmonie Köln, beim Istanbul Festival, beim Schleswig-Holstein Musik Festival, beim Fränkischen Sommer – Musica Franconia sowie bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik konnte das multikulturelle Ensemble, welches europäische Barockmusik mit traditionellen orientalischen Instrumenten verbindet, große Erfolge feiern.

Die bereits umfangreiche Diskographie von Valer Barna-Sabadus wurde mehrfach mit bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet.

So wurde seine erste Solo-CD „Hasse Reloaded“ (mit der Hofkapelle München unter der musikalischen Leitung von Michael Hofstetter, erschienen bei OehmsClassics), welche die Musik des spätbarocken Meisterkomponisten J.A. Hasse wieder aufleben lässt, in die Bestenliste des Preises der Deutschen Schallplattenkritik aufgenommen.

Gemeinsam mit dem Pera Ensemble (Musikalische Leitung: Mehmet C. Yesilcay – erschienen bei BerlinClassics) wurde Valer Barna-Sabadus für die CD-Einspielung „Baroque Oriental“ in der Kategorie „Klassik ohne Grenzen“ mit dem Echo Klassik 2012 geehrt.

Valer Barna-Sabadus was born in 1986 in Arad, Romania and moved to Germany at the age of five, where he received his first musical training in violin and piano. At age 17, he began his studies as a countertenor at the Academy for Music and Theater in Munich with Prof. Gabriele Fuchs.

Valer Barna-Sabadus has been a member of the Bavarian Theater Academy August Everding since 2009, where he will complete the master class in musical theater in 2013. He received a scholarship from the German National Academic Foundation.

In 2007 he gave his opera debut as Rinaldo in George Frederick Handel's eponymous work, to-

gether with the Capella incognita in St. Pölten. In 2009, during his training at the Bavarian Theater Academy, he sang the title role in the Christof Nel production of Antonio Vivaldi's *Orlando furioso* at Munich's Prinzregententheater under the musical direction of Michael Hofstetter. In 2011 he embodied the character of Iarba in the Balázs Kovalik production of Johann Adolph Hasse's rediscovered opera *Didone abbandonata*, again with the Hofkapelle München under the direction of Michael Hofstetter.

He has performed a number of times at the Music Podium Stuttgart under Frieder Bernius, e.g. in Niccolò Jommelli's *Didone abbandonata* (2009) and as Orfeo in Christoph W. Gluck's *Orfeo ed Euridice* (2011).

In 2003 he debuted at the Salzburg Whitsun Festival. He sang the role of Adrasto in Niccolò Jommelli's opera *Demofonte* under Riccardo Muti, including at the Ravenna Festival and the Opéra National de Paris. For this performance, he was designated "Artist of the Month" by the international music forum Musical America.

His participation as Sesto in Günter Krämer's production of *La Clemenza di Tito* at the Schwetzingen Mozart Summer under Dan Ettinger (2010 and 2012), his embodiment of Ruggiero in Vivaldi's

Orlando furioso at the Frankfurt Opera as well as Armindo in Handel's *Partenope* at the Baden State Theater in Karlsruhe were also major successes. He debuted at the Handel Festival in Halle in 2011 in the title role of *Rinaldo* with the Lautten Compagnie Berlin; a concertante version of this production was also performed a short time later at the Rheingau Music Festival.

In October 2011 he debuted at the Berlin State Opera in *Last desire*, a work by renowned contemporary composer Lucia Ronchetti.

Further 2012 engagements took him to the Opéra Royal de Versailles with Hasse's *Didone abbandonata* (concertante version) as well as to the Frankfurt Opera as Endimione in Francesco Cavalli's *La Calisto*. He also appeared at the Semperoper in Dresden with great success in Giovanni Battista Martini's intermezzo *La Dirindina*.

At the end of 2012 he will tour with Concerto Köln in Leonardo Vinci's *Artaserse*. Performances will take place in such cities as Nancy, Lausanne, at the Theater an der Wien, the Théâtre des Champs Elysees in Paris and in Cologne. A recording under Diego Fasoli will be released simultaneously by EMI/Virgin Classics.

In 2013 he will sing the title role in the Stefan Herheim production of Handel's *Xerxes* at the

Deutsche Oper am Rhein under the musical direction of Konrad Junghänel. In this year he will also debut as Menelao in Francesco Cavalli's rediscovered opera *Elena* at the Festival d'Art Lyrique d'Aix en Provence.

In addition, two productions are planned at the City Theater in Giessen in 2013/14, where Valer Barna-Sabadus will again appear as Nerone (Handel's *Agrippina*) and Idamante (Mozart's *Idomeneo*) under the musical direction of Michael Hofstetter.

The young countertenor has also gained a reputation as an oratorio and concert singer, performing, for example, with Les Talens Lyriques under Christophe Rousset at Frankfurt's Alte Oper and at the Utrecht Early Music Festival. He appeared at the Sanssouci Festival in Potsdam with L'arte del mondo under Werner Erhardt and had great success in the role of Aci at the Cologne Early Music Festival with Handel's serenata *Aci, Galatea e Polifemo*.

A total of four CDs ("Baroque Oriental", "Coffee for the King", "Café" and "Music for the One God") witness the longstanding and artistically fruitful cooperation with the Pera Ensemble. The multicultural ensemble, which unites European baroque music with traditional oriental instruments, has celebrated major successes with concerts at the Philharmonie Köln, the Istanbul Festival, the Schleswig-Holstein

Music Festival, Musica Franconia as well as the Innsbruck Early Music Festival.

Valer Barna-Sabadus's extensive discography has been awarded many significant prizes. His first solo CD, "Hasse Reloaded" (with the Hofkapelle München under the musical direction of Michael Hofstetter, released by OehmsClassics), which revives the music of late baroque master J.A. Hasse, is on the "bests" list of the German Record Critics' Prize.

Together with the Pera Ensemble (musical director: Mehmet C. Yesilcay – released by Berlin Classics), Valer Barna-Sabadus was honored with the Echo Klassik 2012 for the CD "Baroque Oriental" in the category "Classics Without Borders".

Translation: Elizabeth Gabbler



Olga Watts
CEMBALO · HARPSICHORD

Olga Watts ist gebürtige Moskauerin, studierte erst am Konservatorium ihrer Heimatstadt Klavier und Musikwissenschaft und später an der Hochschule für Musik in München Cembalo bei Prof. Lars Ulrik Mortensen und Christine Schornsheim. 1998 schloss sie ihr Diplom mit Auszeichnung ab, 2003 erhielt sie das Meisterklassendiplom. Meisterkurse bei Menno van Delft und Bob van Asperen und Zusammenarbeit mit Reinhard Goebel, Franz Brüggen, Thomas Hengelbrock, Giovanni Antonini, Alessandro de Marchi, Sergio Azzolini, Andreas Scholl und Albrecht Mayer gaben ihr weitere wichtige Anregungen.

1997 wurde sie mit dem Ersten Preis als Nachwuchskünstlerin im Bereich historische Aufführungspraxis in Bayern ausgezeichnet; bei den Wettbewerben für historische Instrumente „Premio Bonporti“ in Rovereto, Italien, und dem Johann-Heinrich-Schmelzer-Wettbewerb in Stift Melk, Österreich, erhielt sie zwei Zweite Preise mit ihrem Ensemble „Lyriarte“. Seither konzertiert sie als gefeierte Solistin und Kammermusikerin in allen Ländern Europas, in Australien, China, Hongkong und Singapur. Sie trat u.a. beim Edinburgh International Festival,

dem Luzerner Festival, bei den Dresdner Musikfestspielen, den Ansbacher Bachwochen, bei den Festivals Herrenchiemsee und Bad Arolsen, bei den Berliner Tagen der Alten Musik, den Bachwochen Thüringen, der Internationalen Orgelwoche Nürnberg, beim Rheingau Musik Festival, dem Festival Mitte Europa und dem Beijing Music Festival auf.

Olga Watts ist eine gefragte Spezialistin auf dem Gebiet des Generalbasses; als Cembalobegleiterin trat sie bei dem Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig und mehrfach beim ARD-Wettbewerb in München auf. Ihr Können stellte sie in mehreren CD-Produktionen und Rundfunkaufnahmen unter Beweis.

Seit 2005 ist Olga Watts als Lehrbeauftragte für Korrepetition Historischer Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Theater München tätig, und seit 2010 hat sie die gleiche Stellung auch am Mozarteum in Salzburg.

Olga Watts was born in Moscow and studied piano and musicology at the Moscow Conservatory. She then went on to study harpsichord under Professors Lars Ulrik Mortensen and Christine Schornsheim at the Hochschule für Musik München (University of Music and Performing Arts Munich). In 1998, she completed her diploma



with distinction and in 2003 she received her master class diploma. Olga benefited from the interpretative insights given to her at master classes with Menno van Delft and Bob van Asperen as well as during work in collaboration with Reinhard Goebel, Franz Brüggen, Thomas Hengelbrock, Giovanni Antonini, Alessandro de Marchi, Sergio Azzolini, Andreas Scholl and Albrecht Mayer.

In 1997 she was awarded the first prize for emerging artists in the field of historically informed performance practice in Bavaria. With her ensemble “Lyriarte”, she won second prize in two competitions for historical instruments – the “Premio Bonporti” in Rovereto, Italy and the Johann Heinrich Schmelzer Competition at Melk Monastery, Austria. Since then she has been giving concerts as a celebrated soloist and chamber musician throughout all of Europe as well as in Australia, China, Hong Kong and Singapore. She has performed at events including the Edinburgh International Festival, the

Lucerne Festival, the Dresden Music Festival, the Ansbach Bach Week, at festivals at Herrenchiemsee and Bad Arolsen, the Berlin ‘Early Music Days’ (Tage der Alten Musik), the Thuringia Bach Festival, the Nuremberg International Organ Week, the Rheingau Music Festival, the Festival Mitte Europa and the Beijing Music Festival.

Olga Watts is a much sought-after specialist in the field of basso continuo; she has performed as a harpsichord accompanist at the International Bach Competition in Leipzig and a number of times at the ARD International Music Competition in Munich. She has demonstrated her expertise in numerous CD releases and radio recordings.

Since 2005, Olga Watts has worked as a lecturer and répétiteur in Historically Informed Performance Practice at the Hochschule für Musik München (University of Music and Performing Arts Munich) and since 2010 she has also held this position at the Mozarteum in Salzburg.

translation: tolingo translations

Axel Wolf

LAUTE UND THEORBE

LUTE AND THEORBO

Axel Wolf gilt als einer der profiliertesten Vertreter seines Instruments und deckt mit seinen musikalischen Aktivitäten ein großes Spektrum ab – vom Solospiel über Kammermusik bis zum Operngraben, mit Partnern wie Dorothee Oberlinger, Irvine Arditti, Sebastian Hess, Rüdiger Lotter, Stefan Temmingh oder Joel Frederiksen. Reisen führen ihn zu internationalen Festivals nach Brügge oder Utrecht, nach Rom, Tokio und New York, als Solist oder mit Ensembles wie der Musica Fiata, Ars Antiqua Austria, dem Freiburger Barockorchester, dem Orchestra of the Age of Enlightenment oder The English Concert London.

Von 2000 an wirkte er als regelmäßiger Gast an der Bayerischen Staatsoper München unter dem Dirigat von Ivor Bolton, Harry Bicket und Christopher Moulds.

Sein Gitarren- und Lautenstudium absolvierte er bei Hans Michael Koch. Neben Meisterkursen bei Nigel North und Hopkinson Smith folgten weitere Studien bei Rolf Lislevand.

Für den Dokumentarfilm „Sonbol“ komponierte und produzierte er die Musik, 2011 wirkte er in di-

versen Fernsehproduktionen des BR sowie bei der Talkshow „3nach9“ von Radio Bremen mit.

In Opern-, Konzert- und CD-Produktionen arbeitete er zusammen mit Dirigenten wie Peter Schreier, Lajos Rovatkay, Enoch zu Guttenberg, Joshua Rifkin und Alan Curtis. Von 1986 bis 2003 lehrte Axel Wolf an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

Neben zahlreichen CD-Produktionen als Continuospieler und Begleiter erschienen bisher drei Soloaufnahmen: „Opera for Lute“ mit Musik von Johann Adolph Hasse, Lautenmusik von Johann Sebastian Bach und Werke für Laute und Chitarone von Alessandro Piccinini, begleitet vom United Continuo Ensemble.

Axel Wolf is one of the most respected representatives of his instrument. His musical activities cover a broad spectrum – from solo performance to chamber music and on to opera, with partners like Dorothee Oberlinger, Irvine Arditti, Sebastian Hess, Rüdiger Lotter, Stefan Temmingh or Joel Frederiksen. His travels take him to international festivals in Bruges and Utrecht, to the cities of Rome, Tokyo and New York – as a soloist or a member of ensembles such as Musica Fiata, Ars Antiqua Austria, the Freiburger Barockorchester,

the Orchestra of the Age of Enlightenment or The English Concert London.

Since 2000 Axel Wolf has regularly made guest appearances with the Bayerische Staatsoper Munich under the musical direction of Ivor Bolton, Harry Bicket and Christopher Moulds.

Axel Wolf completed a course of studies in guitar and lute with Hans Michael Koch. He attended master classes with Nigel North and Hopkinson Smith, and pursued further studies with Rolf Lislevand.

He composed and produced music for the documentary film "Sonbol", and in 2011 was involved in various television productions with the Bavarian Radio, as well as the Radio Bremen talk show "3nach9".

In operas, concerts and CD productions, Axel Wolf has worked together with conductors Peter Schreier, Lajos Rovatkay, Enoch zu Guttenberg, Joshua Rifkin, and Alan Curtis. From 1986 until 2003 Axel Wolf taught at the Hochschule für Musik und Theater Hannover.

In addition to numerous recordings as continuo player and accompanist, three solo recordings have been released to date: "Opera for Lute" – lute works by Johann Adolph Hasse, "Musik für Laute" – lute music of Johann Sebastian Bach, and "Chiaccona" – works for lute und chitarrone by Alessandro Piccini, accompanied by United Continuo Ensemble.

Pavel Serbin

BAROCK-VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA
BAROQUE CELLO, VIOLA DA GAMBA

Pavel Serbin wurde 1978 in Moskau geboren. Er absolvierte Gnnessins Musikschule für begabte Schüler und nahm Studien am Staatlichen Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium auf. Er studierte bei Dmitry Miller (Violoncello), Alexander Rudin (Kammermusik) und Alexander Galkovsky (Quartett).

1999 begann er ein Studium am Königlichen Konservatorium in den Haag bei den Professoren Wieland Kuijken (Viola da gamba) und Jaap ter Linden (Barock-Violoncello). Als Stipendiat des Luxemburger Kulturministeriums nahm er zusätzlich Unterricht am Konservatorium in Ettelbrück bei Prof. Michel Rada-Igisch (Viola da gamba).

Nach dem Abschluss bildete er sich weiter bei Alexander Rudin, und seit 2004 unterrichtet er Barock-Cello, Quartett und Kammerensemble am Moskauer Konservatorium. Außerdem schreibt er seine Doktorarbeit über die russische Cello-Konzertpraxis am Ende des 18. Jahrhunderts.

Im Jahre 2000 gewann er den „Premio Bonporti“-Wettbewerb, Italien, und den niederländischen Van Wassenauer Concours; 1999 erreichte er einen Preis

beim internationalen Wettbewerb für Alte Musik in Brügge und wurde beim Juventus-Festival in Frankreich ausgezeichnet.

Pavel Serbin konzertiert in Europa und Russland; er ist Gast beim Sans Souci-Festival, dem Festival van Vlaanderen, dem Festival für Alte Musik in St. Petersburg, dem Oude Muziek Festival in Utrecht und anderswo. Sein Repertoire beinhaltet virtuose Cellomusik (im Kammerensemble wie auch mit Orchester), Stücke für Viola da gamba, Quartette und Kammermusik mit Klavierbegleitung.

1997 gründete er das Ensemble „A La Russe“ mit der Pianistin Olga Martynova. Das war der Grundstein für das „Pratum Integrum Orchestra“, das Pavel Serbin seit 2003 leitet.

Seit 2008 verfolgt er auch eine Dirigentenkarriere. Seine Diskographie umfasst zwei Solo-CDs bei Saveli (Moskau, 2000–2002), eine Kammermusikaufnahme mit Musik von Beethoven bei Suoni e colori (Frankreich, 2000), Aufnahmen und Konzerte mit der Hofkapelle München und Rüdiger Lotter sowie vierzehn Aufnahmen für Caro Mitis (Moskau, 2003–2009), darunter Werke für Cello solo von J. Woelfl, G. Platti und J.C. Bach. 2008 erschien eine Solo-CD mit Cellosonaten von Jacob Klein dem Jüngeren.

Pavel Serbin was born in Moscow in 1978. He graduated from the Gnesin Academy of Music for gifted students and studied at the Moscow State Conservatory. He studied with Dmitry Miller (cello), Alexander Rudin (chamber music) and Alexander Galkovsky (quartet).

In 1999 he embarked on a course of study at the Royal Conservatoire in The Hague with Professor Wieland Kuijken (viola da gamba) and Professor Jaap ter Linden (baroque cello). As the holder of a scholarship from the Luxembourg Ministry of Culture, he also attended classes at the conservatoire in Ettelbruck with Professor Michel Rada-Igisch (viola da gamba).

After graduating, he continued his training with Alexander Rudin and since 2004 has been teaching baroque cello, quartet and chamber ensemble at the Moscow Conservatory. He is also writing his PhD thesis on Russian cello concert practice at the end of the 18th century.

In 2000 he won the Premio Bonporti competition in Italy and the Dutch Van Wassenaeer Competition; in 1999 he won a prize at the International Competition for Early Music in Bruges and re-

ceived an award at the Juventus Festival in France.

Pavel Serbin performs in concerts across Europe and Russia; he is a guest at the Sans Souci Festival, Flanders Festival, St Petersburg Early Music Festival, Utrecht Early Music Festival and others. His repertoire includes virtuoso cello music (both chamber ensemble and orchestra), pieces for the viola da gamba, quartets and chamber music with piano accompaniment.

In 1997 he founded the “A La Russe” ensemble with pianist Olga Martynova. This was the foundation stone for the “Pratum Integrum Orchestra”, which Pavel Serbin has led since 2003.

Since 2008 he has also been pursuing a career as a conductor. His discography includes two solo CDs with Saveli (Moscow, 2000–2002), a recording of chamber music by Beethoven with Suoni e colori (France, 2000), recordings and concerts with the Munich Hofkapelle and Rüdiger Lotter, and fourteen recordings for Caro Mitis (Moscow, 2003–2009), which include works for solo cello by J. Woelfl, G. Platti and J.C. Bach. In 2008 a solo CD of cello sonatas by Jacob Klein the Younger was released.

Translation: tolingo translations

LYRICS

HENRY PURCELL

[01] IF MUSIC BE THE FOOD OF LOVE
If Music be the food of Love,
Sing on till I am fill'd with joy;
For then my listning Soul you move,
To pleasures that can never cloy;
Your Eyes, your Meen, your Tongue declare,
That you are music ev'ry where;
Pleasures invade both Eye and Ear,
So fierce the transports are, they wound,
And all my Senses feasted are;
Tho' yet the Treat is only Sound;
Sure I must perish by your Charms,
Unless you save me in your Armes.

[02] SHE LOVES AND SHE CONFESSES TOO
She loves and she confesses too,
There's then at last no more to do;
The happy Work's entirely done,
Enter the Town which thou hast won:
The fruits of Conquest now begin,

GESANGSTEXTE

Übersetzung: Angela Sandweger

HENRY PURCELL

[01] WENN MUSIK DER LIEBE NAHRUNG WÄR
Wenn Musik der Liebe Nahrung wär,
dann sing, bis ich von Freud erfüllt;
denn meine lauschend Seele du bewegst,
zu Freuden, die nie zu sättigen sind.
Deine Augen, dein Antlitz, deine Zunge erklär'n,
dass du Musik bist, durch und durch;
Freuden fürs Auge und fürs Ohr,
so stürmisch, dass sie verletzen.
All meine Sinne sind betört,
obgleich der Genuss nur Klang ist;
dein Zauber ist mein sichrer Tod,
wenn du mich nicht in deinen Armen retttest.

[02] SIE LIEBT UND SIE GESTEHT ES EIN
Sie liebt und sie gesteht es ein,
dann endlich ist nichts mehr zu tun;
das glücklich Werk ist ganz getan.
Betritt die Stadt, die du bezwungen hast:
Die Früchte der Eroberung erntest du nun,

Io, Triumph, enter in.
What's this, ye Gods! What can it be!
Remains there still an Enemy!
Bold Honour stands up in the Gate,
And would yet capitulate.
Have I o'recome all real Foes,
And shall this phantom me oppose?
Noisy nothing, stalking Shade,
By what Witchcraft wert thou made,
Thou empty cause of solid Harms?
But I shall find out Counter Charms,
Thy airy Devilship to remove
From this circle here of Love:
Sure I shall rid myself of thee,
By the Night's obscurity,
And obscurer secrecy.
Unlike to ev'ry other Spright,
Thou attempt'st not Men to affright,
Nor appear'st but in the Light.

[03] I ATTEMPT FROM LOVE'S SICKNESS,
A SINGLE SONG

I attempt from Love's sickness to fly in vain,
Since I am my self my own Feaver,
Since I am my self my own Feaver and Pain;
No more now,

Io, Triumph, zieh ein.
Was ist das, Götter! Was kann es sein!
Verharrt da noch ein Feind!
Verwegne Ehre hält das Tor,
und muss noch kapitulier'n.
Hab ich die echten Feinde überwältigt,
und tritt dies Gespenst mir nun entgegen,
lärmendes Nichts, pirschender Schatten,
welch Hexerei hat dich erschaffen,
du hohler Grund für echten Schmerz?
Doch ich werd den Gegenzauber finden,
um dieses Teufelswerk zu lösen
aus unserem Kreis der Liebe hier:
Sicher werd ich mich von dir befreien,
in der Dunkelheit der Nacht
und dunklerer Verschwiegenheit.
Anders als andere Kobolde
suchst du nicht Männer zu erschrecken
und erscheinst auch nur im Licht.

[03] FLUCHT VOR DER LIEBE KRANKHEIT,
LIED FÜR EINE STIMME

Vergeblich such ich der Liebe Krankheit zu entfliehn,
da ich mir selbst mein eignes Fieber bin,
da ich mir selber Fieber bin und Pein.
Genug davon,

No more now fond Heart with Pride,
No more swell.
Thou can'st not raise Forces,
Thou can'st not raise Forces enough to rebell:

For Love has more Pow'r, and less Mercy than Fate,
to make us seek ruin,
to make us see ruin,
and love those that hate.

[04] MUSIC FOR A WHILE
Music for a while shall al your cares beguile,
Wond'ring how your pains were eas'd,
And disdaining to be pleas'd,
Till Alecto free the dead,
from their eternal bands,
Till snakes drop from her head.
And the whip, from out her hands.
Music for a while shall al your cares beguile.

[06] SWEETER THAN ROSES
Sweeter than roses, or cool ev'ning breeze,
On a warm flow'ry shore, was the dear kiss:

genug nun, töricht Herz,
schwill nicht mehr an vor Stolz.
Du kannst keine Kräfte aufbringen,
du kannst nicht genug Kräfte aufbringen zur
Rebellion:
Denn Liebe hat mehr Macht und weniger
Erbarmen als das Schicksal,
und lässt uns das Verderben suchen,
und lässt uns das Verderben sehn,
und jene lieben, die uns hassen.

[04] MUSIK: FÜR EINE WEILE
Musik: Für eine Weile vertreibt sie all deine
Sorgen.
Du wunderst dich, wie deine Pein gestillt
und bist nicht eher erfreut,
als bis Alekto die Toten befreit
von ihren ew'gen Banden,
bis Schlangen von ihrem Haupte fallen
und die Peitsche aus ihrer Hand.
Musik lässt dich für eine Weile all deine Sorgen
vergessen.

[06] SÜßER ALS ROSEN
Süßer als Rosen oder die kühle Abendbrise
am warmen, blumenberankten Ufer war dein teurer
Kuss:

First trembling made me freeze,
Then shot like fire all o'er.

What magick has victorious Love,
For all I touch or see since that dear kiss,
I hourly prove, all is love to me.

[07] OH SOLITUDE

Oh Solitude! my sweetest Choice!
Places devoted to the Night,
Remote from Tumult, and from Noise,
How ye my restless Thoughts delight!
Oh Solitude! my sweetest Choice!

Oh Heavens! what Content is mine,
To see these Trees, which have appear'd,
From the nativity of Time;
And, which all Ages have rever'd,
To look today as fresh and green,
As when their Beauty's first were seen?
Oh! how agreeable a Sight
These hanging mountains do appear,
Which th' unhappy wou'd invite,
To finish all their Sorrows here;
When their hard Fate makes them endure,
Such Woes as only Death can cure.

Zunächst ließ mich das Beben frösteln,
schoss dann wie Feuer durch mich durch.

Welche Magie besitzt die siegreiche Liebe,
denn alles, was ich sehe und berühr seit diesem
teuren Kuss,
das ist, so fühl ich stündlich, reine Liebe für mich.

[07] OH EINSAMKEIT

Oh Einsamkeit, du süße Wahl!
Orte, der Nacht gewidmet,
Fern von Tumult und Lärm.
Wie du meine rastlosen Gedanken erfreust!
Oh Einsamkeit, du süße Wahl!

Oh Himmel, welch Zufriedenheit ist mein,
die Bäume zu sehen, die dort schon stehn
seit der Geburt der Zeit,
und die zu allen Zeiten schon verehrt,
die heut so frisch und grün erstrahlen,
wie einst, als ihre Schönheit zum ersten Mal
gesehn.
Oh, wie erhebend ist der Anblick dieser Berge.
Sie laden die Unglücklichen ein,
all ihren Kummer hier zu enden,
wenn ihr bittres Schicksal sie Unglück leiden lässt,
wovon der Tod nur sie befreit.

Oh! how I solitude adore!
That Element of noblest Wit,
Where I have learn'd Apollo's Lore,
Without the pains to study it:
For thy sake I in Love am grown,
With what thy fancy doth pursue;
But when I think upon my own,
I hate it for that reason too;
Because it needs must hinder me
From seeing and from serving thee.

Oh Solitude! Oh how I Solitude Adore!

NICOLA MATTEIS

from "A Collection of new Songs"
(The 1st Book)

[09] NO, YOU NEVER LOVED LIKE ME
No, you never lov'd like me.
I'm sure 'tis but a vain excuse now time
and place and all agree
To urge us on to boundless joys
If now Clarissa you are coy
If now the blessing you refuse,
You never Lov'd like me.

Oh, wie ich die Einsamkeit verehere!
Dies Element von noblem Geist,
das mich Apollos Weisheit lehrte,
ohne dass ich mich mühen musste.
Um deinetwillen wuchs ich in der Liebe,
und strebe ganz nach deinem Sinn.
Doch denke ich dann an meine Liebe,
so hass ich sie aus diesem Grund:
weil sie mich hindern muss,
dich zu sehen und dich zu lieben.

Oh Einsamkeit! Oh, wie ich die Einsamkeit
verehere!

NICOLA MATTEIS

aus "A Collection of new Songs" (The 1st Book)

[09] NEIN, DU LIEBEST NIEMALS SO WIE ICH
Nein, du liebstest niemals so wie ich.
Sicher ist es nur eitle Entschuldigung,
nun, da Zeit und Ort sich einig sind,
uns grenzenlose Freuden aufzudrängen.
Falls du, Clarissa, nun verhalten bist,
wenn du die Gabe nun verschmähst,
so hast du niemals so geliebt wie ich.

[10] COME, MY DEAR LET'S ON TO LOVE
Come, my dear let's on to love
Come for I'm impatient grown
How fast rapid pulses move
How short my breath
How thick my sighs
my passion's sparkles throw my Ey's
But why ah why that awfull scorn.
Alas you never lov'd,
You never lov'd like me.

[11] IT IS NOT CELIA IN OUR POW'R

It is not Celia in our pow'r:
To say how long our Love will last,
It may be wee within this hou'r,
May lose those joy's wee now do taste:
The Blessed that immortall be,
From Change, in Love are only free.

[12] INVAIN CLORINDA YOU PREPARE
Invain, invain Clorinda you prepare
My passion to remove.
Your scorn may drive me to despair
But cannot cure my Love

[10] KOMM, MEINE LIEBE, LASS UNS LIEBEN
Komm, meine Liebe, lass uns lieben,
komm, denn ich bin ungeduldig nun.
Wie schnell das Herz schlägt,
wie kurz mein Atem,
wie tief meine Seufzer.
Leidenschaft scheint aus meinen Augen,
doch weshalb, weshalb nur der bittre Hohn.
Du hast wohl nie geliebt,
niemals hast du geliebt wie ich.

[11] ES STEHT IN UNSRER MACHT NICHT,
CELIA
Es steht in unsrer Macht nicht, Celia,
der Liebe Dauer im voraus zu wissen –
vielleicht verlieren wir in dieser Stunde schon
die Freuden, die wir jetzt noch kosten.
Nur die unsterblich-göttlich sind,
sind frei vom Wandel in der Liebe.

[12] UMSONST, CLORINDA, VERSUCHST DU
Umsonst, umsonst, Clorinda, versuchst du,
meine Leidenschaft zu dir zu lösen.
Dein Hohn mag mich verzagen lassen,
doch meine Liebe kann er nicht vereiteln.

Like Spirits doom'd to lasting pain,
Who never will relent;
The greater torments I sustain
The less I can repent.

[13] WHEN I CORINNA'S PITY WOULD
IMPLORE
When I Corinna's pity would implore,
Then I want, word's were never spoke before,
Such word's as might in her a Passion move,
Who never yet did condescend to Love;
Iudgement & reason fill her haughty soul.
And does the softer powers of Love controule,
Whilst I opprest, whith tenderness & pain,
Feel all his darts, dipt in her cold disdain.

[14] NO, MY CLOE, LET US LEAVE
No, my Cloe, let us leave this place,
And fly away for ev'ry joy wee here receive;
A world of pain wee pay,

Where unconstraind wee both may live,
& have no buisy Ey's nor any idle tounge
To give disturbance to our joy's.

Wie Seelen, verdammt zu ew'gem Schmerz,
der niemals Mitleid zeigt:
Je größer die Pein, die ich erleide,
je weniger kann ich bereuen.

[13] WENN ICH CORINNAS MITLEID WÜRD'
BESCHWÖRN
Wenn ich Corinnas Mitleid würd' beschwörn,
dann wünscht' ich, Worte wären nie zuvor gesprochen.
Solch Worte, die in ihr Leidenschaft erregen,
die nie zuvor zur Liebe sich herabließ.
Vorurteil und Vernunft erfüllen ihre stolze Seele,
und bändigen die sanfte Macht der Liebe,
während ich, von Zärtlichkeit und Schmerz
bedrückt, die Pfeile fühle, getaucht in ihre Kälte
und Verachtung.

[14] NEIN, MEINE CLOE, LASS UNS FLIEHEN
Nein, meine Cloe, lass uns verlassen diesen Ort,
weit weg. Denn jede Freude, die wir hier empfangen,
bezahlen wir mit einer Welt von Schmerz.

Wo wir beide unbekümmert leben können,
und keine neugierigen Blicke noch faule Worte
unser Glück und unsere Freude stören.

JOHN DOWLAND

[16] COME AGAIN

Come again:
Sweet love doth now invite,
Thy graces that refrain,
To do me due delight,
To see, to hear, to touch, to kiss, to die,
With thee again in sweetest sympathy.

Come again
That I may cease to mourn,
Through thy unkind disdain:
For now left and forlorn
I sit, I sigh, I weep, I faint, I die,
In deadly pain and endless misery.

Gentle love,
Draw forth thy wounding dart,
Thou canst not pierce her heart,
For I that to approve,
By sighs and tears more hot than are thy shafts,
Did tempt while she for triumph laughs.

JOHN DOWLAND

[16] KOMM WIEDER

Komm wieder:
Süße Liebe lädt nun ein,
deine Anmut, die sich scheut,
mir wahre Freude zu bereiten,
zu sehen, zu hören, zu fühlen, zu küssen, zu sterben,
wieder mit dir, in süßem Einvernehmen.

Komm wieder,
damit ich aufhör'n kann zu klagen
wegen deiner grausamen Verachtung:
einstweilen verlassen und verzweifelt,
sitz ich, sehe ich, weine ich, taumle ich, sterbe ich
in tödlicher Pein und grenzenlosem Elend.

Zarte Liebe,
lege an deinen verletzenden Pfeil,
du kannst ihr Herz nicht durchdringen,
denn ich versuchte es
mit Blicken und Tränen, heißer als deine Spitzen,
während vor Triumph sie lacht.

[17] I SAW MY LADY WEEP

I saw my lady weep,
And sorrow proud to be advanced so:
In those fair eyes where all perfections keep,
Her face was full of woe,
But such a woe (believe me) as wins more hearts,
Than Mirth can do with her enticing parts.

Sorrow was there made fair,
And passion wise, tears a delightful thing,
Silence beyond all speech a wisdom rare,
She made her sighs to sing,
And all things with so sweet a sadness move,
As made my heart at once both grieve and love.

O fairer than aught else,
The world can show, leave off in time to grieve,
Enough, enough, your joyful looks excels,
Tears kills the heart believe.
O strive not to be excellent in woe,
Which only breeds your beauty's overthrow.

[17] ICH SAH WEINEN MEINE LIEBSTE

Ich sah weinen meine Liebste
und Kummer, stolz in seiner Größe,
in diesen schönen Augen, schimmernd vor
Vollkommenheit. Ihr Antlitz war erfüllt von
Kummer, doch solcher Kummer (glaube mir)
gewinnt die Herzen eher als Frohsinn es vermag,
mit seiner verführerischen Art.

Leid gewann hier Schönheit,
Leidenschaft wurde weise, Tränen zum entzückend
Ding.
Stille, jenseits aller Rede, ist eine selt'ne Weisheit,
verwandelte sie ihre Seufzer in Gesang,
und alles von solch süßer Traurigkeit,
die mein Herz zugleich leiden und lieben ließ.

Oh, schöner als alles andere,
das die Welt uns zeigen kann, hör beizeiten auf zu
trauern.
Genug, genug, deine freudigen Blicke erstrahlen,
Tränen zerstör'n den Glauben des Herzens.
Oh, müh dich nicht, im Jammern vortrefflich zu sein,
das deine Schönheit nur verwelken lässt.

[18] FLOW MY TEARS

Flow my tears fall from your springs,
Exil'd forever: let me mourn
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

Down vain lights shine you no more,
No nights are dark enough for those
That in despair their last fortunes deplore,
Light doth but shame disclose.
Never may my woes be relieved,
Since pity is fled,
And tears, and sighs, and groans my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment,
My fortune is thrown,
And fear, and grief, and pain for my deserts
Are my hopes since hope is gone.

Hark you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light,
Happy, happy they that in Hell
Feel not the world's despire.

[18] FLIESST, MEINE TRÄNEN

Fließt, meine Tränen, tropft aus euren Quellen!
Für immer verstoßen: lasst mich trauern,
Wo der schwarze Vogel der Nacht ihre traurigen
Gemeinheiten singt,
Dort lasst mich vereinsamt, verzweifelt, verloren
leben.
Ihr eitlen Lichter, scheint nicht mehr!
Die Nächte sind nicht dunkel genug für jene,
die in Verzweiflung ihr letztes Geschick beklagen,
Licht enthüllt nur Scham.
Niemals möge mein Kummer vergehen,
Da das Mitleid geflohen wird,
und Tränen und Seufzer und Jammer meinen
beschwerlichen Tagen
alle Freuden genommen haben.

Vom Gipfel der Zufriedenheit
wurde mein Schicksal geworfen,
und Furcht und Gram und Pein erhoffe ich für
meine Einsamkeit,
seit die Hoffnung mich verlassen hat.

Horcht, ihr Schatten, die in der Dunkelheit weil'n,
lernt das Licht zu verachten.
Glücklich, so glücklich sind jene,
die in der Hölle nicht der Welt Verachtung teil'n.

[19] SAY LOVE IF EVER THOU DIDST FIND

Say love if ever thou didst find,
A woman with a constant mind?
None but one.
And what should that rare mirror be,
Some Goddess or some Queen is she?
She, she, she, and only she,
She only Queen of love and beauty.

But could thy fiery poison'd dart
At no time touch her spotless heart,
Nor come near?
She is not subject to love's bow.
Her eye commands, her heart saith no,
No, no, no, and only no,
One no another still doth follow.

How might I that fair wonder know
That mocks desire with endless no?
See the moon
That ever in one change doth grow,
Yet still the same, and she is so
So, so, so, and only so,
From heav'n her virtues she doth borrow.

[19] SAG, LIEBE, OB DU SIE GEFUNDEN

Sag, Liebe, ob du sie gefunden,
eine Frau von treuem Geist?
Keine, nur eine.
Was sollte dieser sel't'ne Spiegel sein,
eine Göttin oder eine Königin?
Sie, sie, sie und nur sie,
die einzig' Königin der Liebe und Schönheit.

Doch könnte dein feurig vergifteter Pfeil
zu keiner Zeit ihr unbeflecktes Herz berühr'n
oder auch nur in ihre Nähe kommen?
Sie unterwirft sich nicht der Liebe Drängen,
ihr Auge fordert, ihr Herz sagt nein,
nein, nein, nein und immer nein,
ein Nein folgt auf das nächste.

Wie soll ich dieses Wunder kennen,
das Verlangen mit endlosem Nein verhöhnt?
Sieh den Mond,
der ewig im Wandel wächst
und doch derselbe bleibt; so wie sie:
So, so, so, und nur so,
vom Himmel ihre Tugend sie sich leiht.

To her then yield thy shafts and bow,
That can command affections so,
Love is free:
So are her thoughts that vanquish thee,
There is no Queen of love but she,
She, she, she, and only she,
She only Queen of love and beauty.

So überlass ihr deinen Pfeil und Bogen,
die Zuneigung erwecken mögen.
Frei ist die Liebe:
wie ihre Gedanken, die dich bezwingen.
Es gibt keine Königin der Liebe, außer ihr.
Sie, sie, sie und nur sie,
sie, die eine Königin der Liebe und der Schönheit.



WIR DANKEN DE'LONGHI
FÜR DIE FREUNDLICHE UNTERSTÜTZUNG
BEI DIESER CD-PRODUKTION.

IMPRESSUM

© 2012 OehmsClassics Musikproduktion GmbH
® 2012 OehmsClassics Musikproduktion GmbH
Executive Producer: Dieter Oehms
Recorded September 12–14, 2012, Himmelfahrtskirche,
Munich – Sendling
Recording Producer & Mastering: Jakob Händel

Editing: Gerhard Betz
Photographs: © Christine Schneider
Editorial: Martin Stastnik
Artwork: Selke Music & Media Design
(selke@selke.co.at)
WWW.OEHMSCCLASSICS.DE

Bereits erschienen · also available:



JOHANN ADOLPH HASSE: RELOADED

Arias from *Didone abbandonata*, *La Gelosia*, *Artaserse*

Valer Barna-Sabados, countertenor

Hofkapelle München

Michael Hofstetter, conductor

OC 830



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI:

STABAT MATER

LAUDATE PUERI

Valer Barna-Sabados

Terry Wey

Neumeyer Consort

Ensemble Barock Vokal, Mainz

Michael Hofstetter, conductor

OC 831

PRIMADONNA EXCLUSIVE ESAM 6900

MUSIK FÜR IHREN GAUMEN



www.delonghi.de

DeLonghi

Better Everyday

