



Scuola Grande di San Rocco
in Venezia



CENTRO
TEDESCO
DI STUDI
VENEZIANI



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

PONTI - INCONTRI TRA LE RIVE
BRÜCKEN - BEGEGNUNGEN ZWISCHEN UFFERN

Nel regno d'amore ... sempre in catene

Concerto da camera con opere di Händel, Steffani e Vivaldi

CHIESA DI SAN ROCCO - VENEZIA
SABATO 1 SETTEMBRE ALLE ORE 17

Elisabeth Scholl, soprano
Helen Rohrbach, soprano
Christian Rohrbach, controtenore
Felix Koch, violoncello e Markus Stein, clavicembalo

Ingresso libero fino ad esaurimento posti



CENTRO TEDESCO DI STUDI VENEZIANI | DEUTSCHES STUDIENZENTRUM IN VENEDIG
Palazzo Barbarigo della Terrazza, S. Polo 2765/A, Calle Corner, 30125 Venezia, Tel +39-041-5206 355, www.dszzv.it

Die Kantate des beginnenden 18. Jahrhunderts als musikalisches Experimentierfeld mit europäischem Horizont

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts setzten sich zahlreiche Komponisten innerhalb der Gattung der Kantate mit musikdramaturgischen Entwicklungen aus ganz Europa auseinander. Die in den Kantaten vertonten Texte waren dabei zumeist bestimmten Autorinnen oder Autoren gar nicht mehr zuzuordnen, da sie weit verbreitet und immer wieder angepasst wurden. Inhaltlich und formal spiegeln die Texte sowohl thematische Schwerpunkte wie die in Rom sehr ausgeprägte Vorliebe für Arkadien als auch die an der französischen Tragödie orientierte venezianische Librettoform. Die Vertonungen entstanden hingegen oft in Anlehnung an das Studium von Partituren namhafter Komponisten, im Hinblick auf die Konzeptionen eigener Opern oder in Auseinandersetzung mit übergreifenden Stilen musikdramatischer Aussagen und der durch sie transportierten Sozibilitätsvorstellungen. Besonders letztere konnten sich zwischen den einzelnen europäischen Musikzentren wie z.B. Venedig, Rom und London deutlich unterscheiden, sodass davon auszugehen ist, dass die Kantate um 1700 sowohl von durch rege Notentransfers und Musikermobilität beförderten regional übergreifenden Dynamiken neuer musikalischer Entwicklungen, als auch von ganz spezifischen lokalen Rezeptionsmodi und Aufführungsbedingungen geprägt war. Auf diese Weise stellte sie ein einzigartiges Experimentierfeld für Komponisten dar, die sich in den europäischen Musikzentren wie London, Rom, Neapel oder Venedig etablieren wollten und dafür überregionale musikdramaturgische Neuerungen mit einbezogen.

Aber wie sah dieses musikalische Experimentieren innerhalb der konzertant aufgeführten, aber musikdramaturgisch angelegten Gattung der Kantate genau aus? Bei den Zeitgenossen Georg Friedrich Händel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741) und Agostino Steffani (1654-1728) stehen zuerst einmal ganz unterschiedliche soziale und kulturelle Horizonte im Vordergrund, die den Kompositionsprozess ihrer Kantaten prägten. Bei Vivaldi ging es darum, durch die Komposition von Kantaten seine musikdramaturgischen Fähigkeiten zu schleifen, mit denen er sich vom Hof in Mantua aus in die Musiktheaterszene Venedigs hochzuarbeiten gedachte. Dies wird unter anderem anhand seiner Kantate für Sopran und basso continuo *Il povero mio cor* (RV 658) deutlich, einer Kantate in zum Teil sehr hoher Stimmlage und mit tonal unkonventionellen Harmonisierungen, die auf die musikdramaturgische Verdeutlichung des „Disperato, confuso, agitato“ abzielen. Bei Händel liegt gleich ein ganzes Netz von Wiederaufnahmen, Entlehnungen und virtuosen Umsetzungen arkadischer Texte vor. Nach seinem Italien-Aufenthalt von 1706-1710 setzte sich Händel auch in London am Queen's bzw. King's Theatre und dann auch als Leiter der Royal Academy of Music mit der italienischen Oper auseinander, die er dem dortigen Publikum präsentierte. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass seine Kantate *Lungi dal mio bel nume* (Cantata per soprano e basso continuo HWV 127 a-c) in drei verschiedenen Fassungen vorliegt, aus Rom 1708 (a), aus England nach 1710 (b) und aus London ca. 1724-1727 (c). In der zweiten Version transponierte Händel die Sopranstimme eine Quarte tiefer, damit sie für einen Alt ausführbar wurde; diese Version könnte in seiner ersten Londoner Zeit auch dazu genutzt worden sein, Prinzessin Anne mit Unterrichtsmaterial zu versorgen. In der letzten Londoner Fassung fehlen zwei Arien, die Händel in der Zwischenzeit für seine Oper *Il Pastor Fido* (HWV 8a, Queen's Theatre 1712) auf einen Text nach Battista Guarini von 1684 verwendet hatte. Hierbei handelt es sich um die mittlere Arie der Kantate „Son come navicella“, durch die sich der im Kantatentext anfangs genannte Strom der kleinen Wellen aus Tränen über den Abschied vom Geliebten („E del ruscello son l'onde correnti/ Parto degli occhi miei sempre piangenti“)

in ein Hin-und-Hergerissen-Sein als kleines Schiff auf stürmischer See verwandelt („Son come navicella/ Esposta in mezzo al mar“). In der Oper *Il Pastor Fido* erfüllt die Arie eine ganz ähnliche Funktion in der Liebesbeziehung zwischen den Hirten Mirtillo und Amarillis, wurde aber in einer späteren Version von 1734 auch hier durch eine vergleichbare Arie aus Händels *Lotario* („Scherza in mar la navicella“) ersetzt und in den II. Akt verschoben. Diese Praxis des Wiederverwendens und Umschichtens bzw. des Vorhandenseins gleich einer ganzen Reihe ähnlicher Arien zeigt dabei nicht nur eindrücklich, welche wichtige Rolle der Kantate als Einstieg in eine erfolgreiche Kompositionstätigkeit für die öffentlichen Musiktheaterinstitutionen in der Metropole London zukam und auf welcher statischen Weise Händel diese in seine ersten Londoner Opern einflucht. Sie zeigen ebenfalls, welche übergreifenden Szenarien zwischen Kantaten mit arkadischer Szenerie, Pastoralopern und heroischen *opere serie* für das Publikum gleichermaßen musikalisch interessant waren und auf welcher filigranen Ebene dieses musikalische Interesse anzusetzen ist. Insofern rückt vor allem die interpretatorische Leistung von SängerInnen und MusikerInnen in den Vordergrund, deren Aufgabe darin bestand, die relativ austauschbare Gleichnisarie „Son come navicella“ mit ihrer wellenartigen Begleitung und den stürmisch abstürzenden Sechzehntelläufen in der Singstimme an Textzusammenhänge und unterschiedlichste musikalische Formen anzupassen, gleichzeitig aber den Wiedererkennungswert der musikalischen Metaphorik nicht zunichte zu machen.

Händels Kantaten *Vedendo amor* (HWV 175) und *Venne voglia ad Amore* (HWV 176), beide für Alt und basso continuo, wurden vom Komponisten selbst zusammengruppiert, der sie in England noch einmal abschrieb und *Vedendo amor* mit dem Zusatz „continuazione della cantata precedente“ versah. Entstanden sind die beiden Kantaten wahrscheinlich in Venedig, und zwar auf der Grundlage eines bereits 1706 in Florenz komponierten größeren Werks mit dem Titel *Amore uccellatore*, das Händel dann kurze Zeit später in Venedig in zwei Kantaten einteilte, um es der dortigen Aufführungssituation anzupassen. Dies konnte John Roberts unter anderem feststellen, da er in beiden Kantaten Anleihen Händels aus musikalischen Kompositionen Johann Matthesons, Reinhard Keisers und auch Georg Philipp Telemanns, also aus dem zeitgenössischen Hamburger Musikleben identifizierte. Inhaltlich geht es in den Kantaten um die Jagd Amors auf seine Opfer, für die er Köder in Käfigen platziert. Auch der Sprecher der Kantate wird von ihm gefangen. Nach seiner Befreiung geht ihm Amor in einem dunklen Wald nach, um ihn schließlich hoffnungslos zu fassen. Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel steht hier das textvertonende Experimentieren im Vordergrund, mit dem szenisch-dramatische Aktionen wie das Hinterherschleichen Amors oder die verführende Visualität der zwitschernden Köder („occhi, guance, labra e petti“) musikalisch eingefangen werden. Die szenisch-musikalische Idee des sich Versteckens verwendete Händel dann später auch wieder in seiner Oper *Giulio Cesare* (HWV 17).

Innerhalb dieses musikkompositorischen Netzes ist es kein Wunder, dass einige Kantaten Händel gar nicht mehr unbedingt zuzuordnen sind. Dies ist bei *Pastorella vagha bella* der Fall, die ebenfalls von Telemann stammen könnte, obwohl sie vom großen Reisenden des 18. Jahrhunderts, Charles Burney, Händel zugeschrieben wird. Händel und Telemann standen dabei zeit ihres Lebens in einem brieflichen Austausch und Händel griff die Musik seines Hamburger Freundes oft auf. In jedem Fall zeigt auch diese Kantate über eine arkadische Dichtung, welche wichtige Rolle das europaweite ästhetisch-kompositorische Netzwerk in der Komposition des beginnenden 18. Jahrhunderts vor einer vermeintlichen künstlerischen Einzigartigkeit noch spielte. Offensichtlich wird dies an einer weiteren Bezugnahme Händels in seinem Kammerduett *Sono liete, fortunate* (HWV 194) auf Agostino Steffanis

Pria ch'io faccia altrui, mit dem es aufgrund der sehr ähnlichen Vertonung des Wortes „catene“ („Ketten“) schon oft verglichen wurde. Steffani wirkte wie Händel eine Zeit in Hannover, aber auch darüber hinaus waren Steffanis Kammerduette Charles Burney zufolge so weit verbreitet, dass der junge Sachse Steffanis Kompositionen nicht unbedingt dort kennengelernt haben muss. In jedem Fall scheint Händel sie beim Komponieren auf prägnante Weise „in mente“ gehabt zu haben wie Reinmar Emans vermutet und genau dies scheint im beginnenden 18. Jahrhundert oft dazu geführt zu haben, dass für einzelne musikdramaturgische Gefühlsregungen bestimmte Motive und Motivverwendungen entstanden, derer sich die Komponisten europaweit bedienten.

Daran anschließend ist die Frage zu stellen, welche Gedächtnisleistungen das venezianische, Londoner oder Hamburger Publikum beim Hören und Sehen von Kantaten und Opern erbrachte oder übergreifender gesagt, welche europaweiten musikkulturellen Horizonte es wahrnahm. Dass die lokalen Rezeptionsbedingungen in den einzelnen Musikmetropolen mit ihren voneinander abweichenden Sozialstrukturen und politischen Ausrichtungen die musikkompositorischen Verbreitungs- und Verarbeitungspraxen oft in den Hintergrund rücken ließen, ist sicherlich anzunehmen, aber gerade auf dieser Grundlage ließen sich einzelne motivische Konventionen, Variationen oder auch musikdramaturgische Neuerungen sehr gut graduell einführen und ausprobieren. Und obwohl die musikdramaturgischen Experimente Händels, Vivaldis und Steffanis über arkadische Texte und Inhalte nie streng an den Themenbereich der utopisch-ideellen Schäferlandschaft gebunden waren, sondern oft einfach auch virtuosen Sängerinnen und Sängern entgegenkamen oder als Vorstufen für die Weiterverwendung in der *opera seria* dienten, birgt gerade eine themenbezogene Neuzusammenstellung arkadisch orientierter Werke wie beim heutigen Konzert eine exzellente Grundlage, den Möglichkeitsspielraum interpretatorischer und kompositorischer Nuancen des wieder und wieder verwendeten Materials auszumachen, die Händel und Telemann so interessierten.

Gesa zur Nieden
Mainz, 10. August 2018

Literatur

John H. Roberts, „Souvenirs de Florence: Additions to the Handel Canon“, in: *Händel-Jahrbuch* 57 (2011), S. 193-221.

John Mayo, „Einige Kantatenrevisionen Händels“, in: *Händel-Jahrbuch* 27 (1981), S. 63-77.

Reinmar Emans, „Kammerduette und -terzette“, in: Hans Joachim Marx/Michele Calella (Hg.), *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, (= Händel-Handbuch 4), Laaber 2012, S. 497-543.

Angela Romagnoli, „Kantaten“, in: Hans Joachim Marx/Michele Calella (Hg.), *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, (= Händel-Handbuch 4), Laaber 2012, S. 397-496.

Nel regno d'amore ... sempre in catene

Prologo (Sollecito - Warnung)

Domenico Mazzocchi (1592-1665) Folle cor

Folle cor, ah, non t'alletti
lo splendor de bei sembianti
che tra lievi pompe erranti
spiran sol falsi diletti.
Fuggi pur, che nata a pena
sparir suol l'età serena.

Splende il dì, ma nel aurora
perde il vago de suoi fiori
e del sole agli splendori
langue l'aura e manca flora.
Fuggi pur ...

Scherza il mar, ma di procelle
nidi sono i suoi zaffiri,
benché eterni habbin i giri
pur nel ciel moion le stelle.
Fuggi pur ...

Dummes Herz, laß dich nicht verführen
vom schönen Schein,
der inmitten von erhabenem Prunk
nur falsche Freuden verbreitet.
Fliehe, denn zum Leiden geboren
wird das ungetrübte Alter schnell schwinden.

Der Tag glänzt, doch schon in der
Morgenröte verliert er die Schönheit seiner
Blumen, und unter den Strahlen der Sonne
ächzt die Luft und vergeht die Blüte.
Fliehe, ...

Das Meer scherzt, aber seine linden Lüfte
sind Brutstätten für Unwetter,
und obwohl ihr Lauf ewig dauert,
sterben am Himmel die Sterne.
Fliehe ...

Sinfonia

Antonio Vivaldi (1678 - 1741) Sonata RV 47

per violoncello e basso continuo

Largo - Allegro

Atto primo

Catene penose – Schmerzvolle Ketten

Georg Friedrich Händel (1685-1759) Venne voglia ad amore HWV 176

Venne voglia ad Amore
di far uccellatore;
di capelli castagni, biondi e neri
tessè di rete un pacco;
di poi sul verde colle di speranze
aggiustò il paretajo;
vi fece il bosco e la sua cappanetta;
di fresca mortelletta tagliò d'intorno
tutti i posatoi, provedè le centine,
i tiratoi e tutti gl'altri arnesi,
ne stentò per trovar i contrapesi.
Pose Clori ed Amarilli, Eurilla, Iole e Filli
nelle gabbie per uccelli,
occhi, guance, labbra e petti

Es kam Amor in den Sinn,
Vogelfänger zu werden;
aus braunen, blonden und schwarzen Haaren
spann er ein Geflecht,
dann stellte er die Falle
auf dem grünen Hügel der Hoffnung auf.
Er machte einen Hain und ein Hüttchen,
schnitt aus frischen Myrtenzweigen
fürs Innere Sitzstangen, Halterungen,
Spielzeug und allerhand andere Dinge
und scheute keine Mühe dabei.
Er stellte Clori und Amarilli, Jole und Filli
in die Vogelkäfige,
ihre Augen, Wangen, Lippen und Brust

a un fuscil legati e stretti,
gli servivan di zimbelli;

Amor gli manneggiava così bene,
che gl'uccelli per forza calando
nelle sue reti nascose, retate
ne faceva maravigliose.
Un giorno anch'io entrai,
ma per mia buona sorte,
per una maglia rotta, scapolai.

Or ch'io sono accivettato,
ei zimbella, io me la rido.
Chiama Iole, chiama Filli,
canta Clori, Amarilli,
io sto sodo al macchione
e non mi fido.

Talora con speranza di scappare,
io vorrei rientrare;
ma poi meglio pensando,
e me stesso gridando,
io dico che per me saria finita,
se trovassi la maglia ricucita.

eng an einen Zweig gebunden,
dienten sie ihm als Lockvögel.

Amor manipulierte sie so gut,
dass die Vögel magisch angezogen eintraten,
sich in seinen verborgenen Netzen verfangen
und er sie zu Trophäen ausstopfte.
Eines Tages verfang auch ich mich darin;
aber ich hatte Glück und entkam
mit einem zerrissenen Hemd.

Jetzt bin ich schlau
und lache über die Lockvögel.
Jole ruft, es ruft auch Filli,
Clori und Amarilli singen,
aber ich bleibe hart gegen die Lockung
und vertraue nicht.

Bisweilen möchte ich doch noch einmal
eintreten, in der Hoffnung schon wieder fliehen
zu können; aber dann denke ich nach,
schelte mich selbst und sage mir,
alles wäre für mich in Ordnung,
wenn ich nur mein geflicktes Hemd wiederhätte.

Pastorella vagha bella HWV deest

Pastorella vagha bella
Rendi amore per amor.
Giovenetta, vezzosetta
Donami, cara, cor per cor.

Così alla bella Nicea
Tirsi fedel dicea,
quel Tirsi amante,
quel Tirsi fedele
che tante volte e tante
per sua ninfa crudele
sparse invan sospiri e querele,
distrusse, sì, fra timor, e fra speranza
di quella fiera bella che delude la sua costanza,
chiede pietà con quest'accenti
amorosi e dolenti.

Solo per voi tra mille,
care pupille, arde il cor.
Deh, risponдете con dolce faville
e meno rigor a tanta fè, a tanto amor.

Schöne, zarte Schäferin,
tausche Liebe gegen Liebe.
Süße, Anmutige,
tausche dein Herz mit mir.

So wandte sich der treue Tirsi
an die schöne Nice,
der liebende Tirsi,
der ewig treue Tirsi,
der immer und immer wieder
vergeblich wegen der grausamen Nympe
Tränen und Seufzer verströmt hatte,
ja, zwischen Angst und Hoffnung zerrissen,
erbat er von jener spröden Schönen, die seine
Treue enttäuscht hatte, mit jenen verliebten
und schmerz erfüllten Worten um Erbarmen.

Teure Augen, einzige unter tausenden,
nur für euch brennt mein Herz.
Ach, antwortet mit süßer Glut und weniger
Stolz auf solche Treue, auf solche Liebe.

Georg Friedrich Händel Vedendo Amor HWV 175

Vedendo Amor che per me tesse invano
Aveva le sue reti,
e che, fuggito a caso di sua mano,
passava i giorni miei contenti e lieti,
tanto dietro mi stette,
che suo schiavo mi rese,
e, quando nol pensava,
al fin mi prese.

In un folto bosco ombroso
io prendea dolce riposo,
una notte fredda e scura.
A un tempo così strano
io credea Amor lontano,
ma la mia libertà non fu sicura.

In quel bosco sen' venne cheto
e acciò nol conoscessi,
muto l'arco in balestra,
in sporta la faretra ove teneva,
invece di saette, più piccole palle
di terra assai tenace, e d'Imeneo
la face accesa in un frugnolo.
Egli non era solo, Eurilla aveva seco,
che lui guidava, in apparenza cieco.

Caminando lei pian piano,
con frugnolo acceso in mano,
finalmente mi scopri.
Disse alor: „Il semplicetto
sù quel picciolo rametto egli dorme, vello lì.“

Caricò, scaricò subito Amore,
e dove appunto il colpo avea diretto
mi colpì sotto il petto.
in terra io caddi allora,
più per timor smarrito,
che per esser ferito.
Cercai di liberarmi
e da loro salvarmi,
ma sì presto ebbi addosso,
e lui, e lei, che fuggir non potei.

Rise Eurilla, rise Amore,
che di già mio vincitore
mi teneva in servitù.
ed io misero non spero,
or ch'io son lor prigioniero

Da Amor sah, dass er vergebens für mich
seine Netze geknüpft hatte, und dass ich,
nachdem ich vor ihm geflohen war,
meine Tage zufrieden und freudig zubrachte,
war er so lange hinter mir her,
bis er mich zum Sklaven machen konnte,
und als ich am wenigsten damit rechnete,
ergriff er mich.

In einem dichten, schattenreichen Wald
fand ich süße Erholung,
es war eine kalte und dunkle Nacht.
In einer so sonderbaren Zeit
vermutete ich Amor weit fort,
aber ich war meiner Freiheit nicht sicher.

In diesen Wald kam er still hinein
und so, dass ihn nicht erkannte,
den Bogen in eine Armbrust,
den Köcher in einen großen Korb verwandelt,
wo er statt Pfeile kleine Kügelchen
aus sehr hartem Ton verwahrte, und die
Hochzeitsfackel in einer Laterne.
Er war nicht allein, hatte Eurilla an seiner Seite,
die ihn führte, da er blind schien.

Sehr langsam schlich sie umher,
die leuchtende Laterne in der Hand,
und fand mich schließlich.
Sie sagte: „Der Einfaltspinsel schläft
auf einem kleinen Zweig, schau nur.“

Plötzlich lud Amor die Waffe und schoss,
und traf mich genau dort, wohin er gezielt
hatte – mitten in die Brust.
Ich fiel sogleich zu Boden
mehr aus ängstlichem Erstaunen
als wegen einer Verletzung.
Ich versuchte, mich zu befreien
und mich vor ihnen zu retten,
aber beide, er und sie, waren so schnell
über mir, dass ich nicht fliehen konnte.

Es lachte Eurilla, es lachte Amor,
weil er als mein schneller Bezwingler
mich sofort als seinen Gefangenen hielt.
Und ich Elender kann nicht darauf hoffen,
da ich nun ihr Gefangener bin,

di goder pace mai più.

je wieder Frieden zu genießen.

Fra tanto sono in gabbia,
dove la notte e il giorno
io canto per amor,
ma più per rabbia.

Inzwischen bin ich im Käfig,
wo ich Tag und Nacht
aus Liebe singe,
aber noch mehr aus Wut.

Agostino Steffani (1654-1728) Pria ch'io faccia

Pria ch'io faccia altrui palese
chi mi tien fra lacci stretto,
di mia man con giuste offese
mi trarrò l'alma dal petto.
Vuò morire
pria che dire la cagion del mio desio;
basta ben che lo sappia Amore ed io,
ch'io riveli quello strale
che lasciò l'alma ferita,
nel mio duol benchè mortale
voglio perdere la vita.
Cheto, cheto, ma secreto spererò
quell che desio;
basta ben che lo sappia Amore ed io.

Bevor ich jemand anderem erzähle,
wer mich in Banden gefangen hält,
werde ich mir mit eigenen Händen und aus
gutem Grund mein Herz aus der Brust reißen.
Ich will lieber sterben, als den Gegenstand
meines Verlangens zu verraten;
es genügt, dass Amor und ich Bescheid wissen.
Ehe dass ich jenen Pfeil enthülle,
der mein Herz getroffen hat,
Will ich, obwohl ich sterblich bin,
in meinem Schmerz mein Leben hergeben.
Leise, leise und heimlich will ich auf das hoffen,
das ich mir wünsche;
es genügt, dass Amor und ich Bescheid wissen.

Intermezzo stromentale

Antonio Vivaldi Sonata RV 40

per violoncello e basso continuo
Largo - Allegro - Largo – Allegro

Atto secondo

Lacci desiderati – Ersehnte Fesseln

Georg Friedrich Händel Lungi dal mio bel nume HWV 127a

Lungi dal mio bel nume,
dal bel idolo mio
per me sereno il lume
non diffonde per l'etra il biondo Dio.
L'aura, ch'intorno spira,
è figlia del mio cor, ch'ognor sospira;
e del ruscello son l'onde correnti
parto degl'occhi miei sempre piangenti.

Weit von meiner Angebeteten,
von meiner Schönsten
läßt der blonde Gott kein fröhliches Licht
auf mich scheinen.
Die Luft, die mich umströmt, ist Tochter
meines Herzens, das immerzu seufzt,
und die rauschenden Wellen des Baches sind
Ausgeburten meiner immer weinenden Augen.

Lontano al mio tesoro
struggo l'amante cor

Entfernt von meinem Schatz
vergeht mein Herz

in pena ardente.
Ne trova mai ristoro
al fiero suo dolor
l'afflitta mente.

Senza la vaga Clori
non ho pace un momento,
e sol porge alimento
la speranza e il desire a miei dolori.
La speme a tutte l'ore mi dice:
Tornerà l'amato bene.
Ma risponde il desire:
E quando viene?

Son come navicella
esposta in mezzo al mar
de venti al rio furor.
Scorre fra la procella,
ne può lido trovar
immersa nel timor.

Lungi da te, ben mio,
entro un ammasso d'affanni
combattuto son'io.
Lusingano i mei danni
ancor del tempo fuggitivo l'ore,
che non portano al cor
quell caro istante
in cui posso imitare il tuo sembiante.

Torna, vieni, non tardare,
bella Clori, amato bene.
Corri, vola a consolare
del mio cor tutte le pene.

in brennendem Schmerz.
Es findet nie Erholung
von seinem bohrenden Schmerz
der gequälte Geist.

Ohne die schöne Clori
habe ich keinen Moment Frieden,
und Hoffnung und Verlangen
nähren einzig meine Schmerzen.
Die Hoffnung flüstert mir ständig zu:
Die Geliebte kehrt zurück.
Aber die Sehnsucht antwortet:
Und wann kommst sie endlich?

Ich bin wie ein Schiffein,
das inmitten des Meeres dem heftigen Toben
des Windes ausgeliefert ist.
Im Sturm treibt es
und kann keinen Hafen finden,
in Angst ertrinkend.

Weit von Dir, mein Schatz,
bin ich verloren
in einer übergroßen Pein:
In meinem Schmerz machen mir
die verrinnenden Stunden leere Hoffnungen
und führen dem Herzen nicht
jenen teuren Moment zu,
in welchem ich deinen Anblick erwidern kann.

Kehre wieder, komm, zögere nicht,
schöne Clori, geliebter Schatz.
Eile, flieg herbei, um alle Schmerzen
meines Herzens zu lindern.

Agostino Steffani Che volete

Che volete, o crude pene,
dal mio sen che langue e more?
Se cercate forse il core,
andate da colei che seco il tiene!
Or se il cor non è più mio,
Dio d'amore a ch'il rapio
volgi i dardi e il tuo rigore!
Come poss'io penar, se non ho core?

Was wollt ihr, grausame Schmerzen,
von meiner Brust, die sich verzehrend stirbt?
Wenn ihr das Herz sucht,
so geht zu jener, die es bei sich trägt.
Jetzt, da mein Herz nicht mehr mir gehört,
wende deine Pfeile und deinen Angriff,
o Gott der Liebe, gegen jene, die es stahl.
Wie könnte ich leiden, wenn ich kein Herz mehr
habe?

Antonio Vivaldi (1678-1741) Il povero mio cor

Il povero mio cor
lontan dal caro ben
piange, si langna.
E il faretrato Amor
con sue lusinghe ognor
vie più m'affanna.

Mein armes Herz,
so weit von der Geliebten,
weint und verzehrt sich.
Und der köchertragende Amor
quält mich immer mehr
mit seinen schönen Verheißungen.

Amor, crudele Amor, perché tradirmi?
Perché dal sol ch'adoro
farmi sperar che un giorno
rivedere potrò l'amato oggetto,
e ognor tenere oppresso
dal crudele timor di lontananza
questo povero core afflitto e lasso?
Perché con tue lusinghe ognor schernirmi?
Amor, crudele Amor, perché tradirmi?

Grausamer Amor, warum dieser Verrat?
Warum läßt du mich hoffen,
dass ich eines Tages das Antlitz
der so innig Geliebten wiedersehen werde,
während du gleichzeitig dies arme Herz
in der übermächtigen Furcht der Entfernung
verwundet und entkräftet gefangenhältst?
Warum verspottest du mich mit deinen
Verheißungen? Amor, warum dieser Verrat?

Disperato, confuso, agitato
trovar pace non può questo cor.
Mentre lungi dal bene adorato
mi da morte l'acerbo dolor.

Verzweifelt, hilflos und aufgewühlt
kann diese Herz keine Ruhe finden.
Wenn ich so weit von der Geliebten bin,
tötet mich der harte Schmerz.

Georg Friedrich Händel Sono liete fortunate

Sono liete, fortunate,
dolce, grate
le catene d'un fido amor.
Crudeltà n'è lontananza.
Non avran mai la possanza
di staccarle dal mio cor.

Herzerfreund, glücklich,
zart, willkommen sind die
Ketten einer treuen Liebe.
Entfernung ist Grausamkeit.
Niemals wird sie jemand
von meinem Herzen lösen können.

Sinfonia

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Canzona I für Violoncello und basso Continuo

Epilogo (Lacci adorati – Geliebte Fesseln)

Luigi Rossi (ca. 1598-1653) Dormite begl'occhi

Dormite, begl'occhi, dormite
che sebben tant'impagate
più dolce è il mal che fate
qual'ora in pace ferite.

Schlaft, schönste Augen, schlaft,
denn auch wenn ihr so heftig verwundet,
so ist doch der Schaden, den ihr anrichtet,
immer wenn ihr friedlich schießt, so überaus süß.

***** fine *****

Esecutori – Ausführende:

Helen Rohrbach *soprano*
Elisabeth Scholl *soprano*
Christian Rohrbach *contraltone*

Felix Koch *violoncello*
Markus Stein *clavicembalo*

Die Sopranistin **Helen Rohrbach** erhielt ihren ersten Gesangsunterricht bei Nils Ole Peters in Hannover. Ihr Gesangsstudium bei Prof. Monika Bürgener an der Hochschule für Musik in Würzburg schloss sie 2010 mit dem Konzertdiplom ab. Helen Rohrbach absolvierte Meisterkurse bei Prof. Marga Schiml, Prof. Helena Lazarska, Prof. Irwin Gage, Prof. Helen Donath und Prof. Axel Bauni. Derzeit arbeitet sie mit Heidrun Kordes zusammen. Für eine Produktion des Bayrischen Rundfunks nahm sie "Sternensturz" (fünf Lieder für Sopran, Cello, Klavier und Percussion) von Christoph Weinhart auf. Helen Rohrbach war Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Ihre rege Konzerttätigkeit führt sie an die großen Konzerthäuser und Kirchen Deutschlands sowie ins europäische Ausland.

Elisabeth Scholl begann ihre musikalische Laufbahn im Chor der *Kiedricher Chorbuben* und studierte nach dem Abitur zunächst Musikwissenschaft und Anglistik. Ihre bei Prof. Eduard Wollitz begonnene Gesangsausbildung ergänzte sie danach durch ein Studium der Alten Musik und historischer Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis (u.a. bei René Jacobs). Dort wurde Ihr Interesse an der Beschäftigung mit unveröffentlichten Musikhandschriften geweckt, die sie mit großer Begeisterung in Bibliotheken aufspürt, abschreibt und aufführt. Zahlreiche CD-Aufnahmen vom Frühbarock bis zur Romantik belegen ihre stilistische Vielseitigkeit. Elisabeth Scholl ist bei vielen großen europäischen Festivals als Solistin eingeladen (Schleswig-Holstein Musik Festival, Rheingau Musik Festival, Lufthansa Festival London, Festwochen Luzern, Festival van Vlaanderen, Händel-Festspiele in Halle, Göttingen und Karlsruhe, BBC Proms u.a.) und arbeitet mit Dirigenten wie René Jacobs, Jos van Immerseel, Federico Maria Sardelli, Enoch zu Guttenberg, Bruno Weil, Nicholas McGegan, Sir Neville Marriner uvm. zusammen. Neben ihrer Konzerttätigkeit gibt sie Liederabende und war an diversen europäischen Opernhäusern als Gast engagiert. Sie gibt Workshops und Meisterkurse für Gesang und unterrichtete seit 2009 als Professorin für Barockgesang an der Hochschule für Musik Nürnberg. 2018 wechselte sie als Professorin für Gesang an die Hochschule für Musik in Mainz.

Christian Rohrbach ist Dirigent, Countertenor und Liedpianist. Als Korrepetitor an der Musikhochschule Mainz und künstlerischer Mitarbeiter im Exzellenzstudiengang Barock Vokal hat er mit zahlreichen jungen Sängerinnen und Sängern sowie mit Größen der Alten Musik zusammengearbeitet, etwa Andreas Scholl, Emma Kirkby, Kai Wessel, Ton Koopman, Masaaki Suzuki, Michael Hofstetter, Konrad Junghänel, Wolfgang Katschner, Jaap ter Linden und Andrea Marcon.

Als Dirigent und Chorleiter wirkte er bei zahlreichen Opernproduktionen mit und war an bedeutenden deutschen Bühnen und bei international renommierten Festivals engagiert, unter anderem an der Oper Frankfurt, der Oper Köln, den Staatstheatern Braunschweig, Mainz und Wiesbaden, bei den Schwetzingen SWR Festspielen, dem Rheingau Musik Festival und den Wiesbadener Bachwochen. Am Hessischen Staatstheater Wiesbaden dirigierte er A. Scarlattis Erstlingsoper „Gli Equivoci nel sembianze“ und dessen Oratorium „La Giuditta“ in einer gefeierten szenischen Produktion. Er leitete die Mainzer Erstaufführung von G. W. Glucks „Orfeo“ in der Parma-Fassung und beim WDR die Uraufführung von Arne Gieshoffs „Mirliton“.

Als gefragter Konzertsänger trat Christian Rohrbach u.a. bei den Händelfestspielen in Göttingen und Halle sowie den Ludwigsburger Schlossfestspielen, den Telemanntagen Magdeburg, dem Heidelberger Frühling, den Würzburger Bachtagen und den Wiesbadener Bachwochen auf. Am Staatstheater Mainz sang er die Titelpartie des Cain in A. Scarlattis „Il Primo Omicidio ovvero Cain“ (Regie: Tatjana Gürbaca) und feierte damit große Erfolge bei Fachpresse und Publikum. In der Spielzeit 17/18 war er in einer viel gelobten Produktion von S. Sciarrinos „Luci mie traditrici“ (Regie: Sandra Leupold) als L'Osipite am Theater Lübeck zu erleben.

Felix Koch studierte Orchestermusik, Alte Musik sowie Musikpädagogik in Mannheim, Karlsruhe und Frankfurt/M. Als Solist und Kammermusiker ist er Preisträger zahlreicher Wettbewerbe und Stipendiat renommierter Förderinstitutionen (u.a. Kulturpreis der Stadt Saarbrücken, Musikpreis des BDI, Telemannpreis Magdeburg) und war u.a. mit seinen Ensembles „Mediolanum“ und „Neumeier Consort“ neben Rundfunk und CD-Produktionen bei bedeutenden

europäischen Festivals und Musikzentren (u.a. Schleswig-Holstein Musik Festival, Bachfest Leipzig, Telemann-Festtage Magdeburg, Resonanzen Wien, Lucerne Festival, Berliner Philharmonie, RheingauMusikFestival) sowie in Jaroslavl (Russland), Brüssel, Mailand, Kapstadt und New York zu Gast.

Felix Koch ist künstlerischer Leiter der Kaisersaalkonzerte des „Forum Alte Musik Frankfurt am Main“. Er wurde als Dozent für Historische Aufführungspraxis zu Kursen u.a. an die Musikhochschulen Mannheim, Saarbrücken und zum Schleswig-Holstein Musik Festival Orchester sowie als Dirigent zur Rheinischen Philharmonie Koblenz und dem Kurpfälzischen Kammerorchester Mannheim eingeladen. 2004 übernahm er einen Lehrauftrag für Musikvermittlung/Konzertpädagogik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main sowie 2008 die Projektleitung von „Primacanta - Jedem Kind seine Stimme“. Für seine besonderen Leistungen in diesem Bereich der Musikpädagogik wurde er im November 2012 mit dem ersten Frankfurter Schumann-Preis ausgezeichnet. Seit dem Wintersemester 2010/2011 lehrt Felix Koch als Professor für Alte Musik sowie Konzertpädagogik/Musikvermittlung an der Hochschule für Musik Mainz und leitet seit dem Wintersemester 2012/2013 das Collegium musicum der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Er betreut und leitet zudem ColMusiKuss - die Musikalische KinderUni der JGU.

Markus Stein erhielt seine erste kirchenmusikalische Ausbildung bei Prof. Ekkehard Schneck in Trier und übernahm schon früh seine erste Orgel- und Chorleitungsstelle. Wichtige musikalische Impulse als Kammermusiker und Chordirigent erhielt er im Ensemble Concertino Saarbrücken, dem Institut für Alte Musik der Hochschule für Musik Saar, sowie bei Wiebke Weidanz (Cembalo), Christoph Siebert (Dirigieren).

2005 erhielt Markus Stein ein TAMIS-Stipendium der Akademie für Alte Musik im Saarland und war im selben Jahr Stipendiat der Internationalen Sommerakademie an der HfMDK in Frankfurt. Er nahm an Meisterkursen bei Jon Laukvik, Harald Hoeren, Petra Müllejans und Michael Schneider teil. Mit dem von ihm 2002 gegründeten Kammerchor Collegium Cantorum Merzig legte er den Schwerpunkt seiner Arbeit in den Bereich der oratorischen Werke des 17./18. Jahrhunderts. Er studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main Cembalo bei Prof. Harald Hoeren und Prof. Sabine Bauer sowie Orgel bei Prof. Martin Lücker.

Als Cembalist und Solist arbeitete Markus Stein u.a. mit Michael Hofstetter, Wolfgang Katschner, Andreas Scholl und Ton Koopmann, dem Concerto Tübingen, der Klassischen Philharmonie Bonn, dem Staatsorchester Rheinische Philharmonie Koblenz, dem concerto classico frankfurt, dem Kurpfälzischen Kammerorchester Mannheim, sowie dem Stadttheater Gießen zusammen. Korreputationsverpflichtungen führen ihn regelmäßig an die Kammeroper Schloss Rheinsberg. Markus Stein ist Referent des Instituts für Historische Interpretationspraxis an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt und hat einen Lehrauftrag für Cembalo an der Hochschule für Musik Mainz inne. Seit dem Wintersemester 2012/2013 ist er als Dozent für die Einstudierung des Chores der Johannes Gutenberg-Universität und für den Gutenberg-Kammerchor am Collegium musicum mitverantwortlich.

Gesa zur Nieden ist Juniorprofessorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nach ihrem Studium der Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft in Bochum, Venedig und Paris legte sie 2008 eine deutsch-französische Promotion an der Pariser École des Hautes Études en Sciences Sociales und der Ruhr-Universität Bochum mit einer Arbeit zum Pariser Théâtre du Châtelet (1862-1914) ab. 2008-2011 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom, wo sie zusammen mit Anne-Madeleine Goulet von der École Française de Rome das ANR-DFG-Projekt "Musici" zu europäischen Musikern in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750) einwarf. Von 2013 bis 2016 leitete sie ein Teilprojekt im EU-HERA-Projekt "MusMig", in dem sie zusammen mit Kolleginnen aus Berlin, Ljubljana, Warschau und Zagreb zur Musikermobilität im frühneuzeitlichen Europa forschte. Anfang 2018 begann das mit Aneta Markuszewska von der Universität Warschau zusammen geleitete deutsch-polnische DFG-NCN-Projekt "Pasticcio", in dem drei Operpasticcios des beginnenden 18. Jahrhunderts digital ediert werden. Von 2016-2017 hatte sie die Gastprofessur "inter artes" der Universität zu Köln inne. Gesa zur Nieden forsch, publiziert und lehrt zu Bauten und Räumen für Musik, zur frühneuzeitlichen Musikermobilität und zur Rezeption Richard Wagners nach 1945. Neuere Publikationen umfassen den zusammen mit Berthold Over herausgegebenen Band *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges* (Bielefeld 2016) und den Beitrag "Musical theatre buildings in modernised metropolises as venues for listening to music around 1900" für das *Oxford Handbook of Music Listening in the Nineteenth and Twentieth Centuries* [im Druck].