
ERATO
TERRA MATER
CHRISTINA PLUHAR
L'ARPEGGIATA
MALENA ERNMAN



TERRA MATER

L'Arpeggiata · Christina Pluhar

Malena Ernman *mezzo-soprano*

Doron Sherwin *cornetto*
Elisabeth Champollion *recorder*
Margherita Pupulin *baroque violin*
Franciska Anna Hajdu *baroque violin*
Ania Nowak *baroque viola*
Diana Vinagre *baroque cello*
Josep Maria Martí Duran *theorbo & baroque guitar*
Leonardo Teruggi *double bass*
David Mayoral *percussion*
Yoko Nakamura *organ & harpsichord*

CHRISTINA PLUHAR
concept, programme, dramaturgy, arrangements, direction & theorbo



TERRA MATER

	Heinrich Ignaz Franz Biber 1644–1704	
	Sonata representativa	
1	II. Nachtigal (The Nightingale)	1.13
	John Bennet *c.*1575–after 1614	
2	**Venus' Birds**	3.22
	Tarquinio Merula 1595–1665	
3	**La Gallina** (The Chicken)	2.38
	Thomas Arne 1710–1778	
4	**When Daisies Pied** (The Cuckow)	2.44
	Heinrich Ignaz Franz Biber	
	Sonata representativa	
5	III. CuCu (The Cuckoo)	0.52
6	IV. Fresch (The Frog)	1.33
	Traditional English ballad 16th/17th century (arr. Christina Pluhar)	
7	**The Frog and the Mouse**	1.51
	Traditional English dance tune publ. John Playford (arr. Christina Pluhar)	
8	**Wallom Green**	1.50
	Traditional English ballad 16th/17th century (arr. Christina Pluhar)	
9	**The Tailor and the Mouse**	2.29
	Traditional English dance tune publ. John Playford (arr. Christina Pluhar)	
10	**Mulberry Garden**	1.48
	Georg Caspar Schürmann 1672–1751	
11	**Sinfonia pour la tempête** (from *Die getreue Alceste*)	0.58

George Frideric Handel 1685–1759
12 **'Twas When the Seas Were Roaring** 5.27

Pietro Torri *c.*1650–1737
13 **Son rossignolo** (from *L'innocenza difesa dai Numi*) 3.42

Claudio Monteverdi 1567–1643
14 **O come sei gentile** 4.16

Giovanni Bononcini 1670–1747
15 **Brilla in cielo** (from *La gara delle quattro stagioni*) 1.59

Traditional English dance tune publ. John Playford (arr. Christina Pluhar)
16 **Newcastle** 2.52

Francesco Gasparini 1661–1727
17 **Senti quell'usignolo** 4.02

Giuseppe Maria Orlandini 1676–1760
18 **Muore il cigno** (from *Nerone*) 4.09

Giulio Taglietti *c.*1660–1718
19 **Il canto del cigno** 3.06

eden ahbez 1908–1995
20 **Nature Boy** 4.27

Malena Ernman *mezzo-soprano* (2, 4, 7, 9, 12, 13, 15, 17, 18, 20)

L'Arpeggiata · Christina Pluhar



l'Arpeggiata
Christina Pluhar

TERRA MATER

One of the greatest problems of the age is the climate crisis. An increase in extreme weather events, rising sea levels and an increase in deaths attributable to climate change are just some of the consequences.[1]

The French scientist Joseph Fourier (1768–1830) developed a theory of the greenhouse effect as early as 1811. His work influenced Swedish scientist Svante August Arrhenius (1859–1927), a distant relative of Greta Thunberg who was awarded the Nobel Prize for Chemistry in 1903. In 1886 Arrhenius elaborated a theory linking increases in atmospheric CO_2 to noticeable rises in temperature. As early as 1967, the Japanese climate scientist and winner of the 2021 Nobel Prize for Physics Syukuro Manabe (b.1931) assessed that a doubling of the concentration of CO_2 would lead to a warming of the troposphere by two degrees Celsius. In 1978 Ulrich Siegenthaler and Hans Oeschger from the University of Bern flagged that we shouldn't exceed a maximum CO_2 concentration so as not to disrupt the atmospheric radiation balance to a dangerous degree. Today science can demonstrate a precise link between human-induced greenhouse gas emissions and extreme weather events.

Climate change affects not just flora and fauna but also, primarily, people. Heatwaves, storms, floods and droughts have increased in recent years and will carry on getting worse. Even in Europe flooding, rises in sea level, water shortages, rising temperatures and periods of extreme heat pose a grave risk to humans, nature and the economy. There were floods in Southern Germany in June 2024; in Austria, the Czech Republic and Poland in September 2024; and in Spain in October 2024. We're all experiencing the changes in the climate that scientists have been predicting for decades.

1 Summary by Kirsten Blohm of a speech given by Thomas Stocker on 8 March 2022. Thomas Stocker is Professor Emeritus at the Oeschger Centre for Climate Change Research in Bern.

When Michael Schade, the Artistic Director of the Internationale Barocktage Stift Melk, invited me to give a concert with Malena Ernman, a fantastic singer, mother of climate activist Greta Thunberg and co-author of the book *Our House Is on Fire: Scenes of a Family and a Planet in Crisis*, I knew straight away that the natural world had to be the focus of our programme.

Malena Ernman is one of the most versatile and accomplished singers I've met. Since 2016, at her daughter's request, she's been travelling to all her concerts by train rather than flying. The journeys from Stockholm are long but she willingly accepts this. Apart from Ernman's impressive virtuosity and the beauty of her voice, it seems to encompass a multiplicity of different instruments, and she harbours a deep love of many different musical styles. So our programme *Terra Mater* became not just a paean to Nature but one of our most flexible programmes and a veritable curio cabinet of musical gems.

In June 2024 Jean-Michel Verneiges, the Artistic Director of the Saint-Michel-en-Thiérache Festival, invited us to record our *Terra Mater* programme in the magnificent Abbey of Saint-Michel. The inspiring acoustics and focussed energy of this powerful and magical place lent us musical wings. In the seclusion of the abbey we developed a tremendous zest for experimentation and play that the audience can hear in every piece.

Although music can't influence climate change, we hope the power of music might at least remind the listener that we need to do all we can to conserve nature in all its beauty.

CHRISTINA PLUHAR*, Paris 2024*

Translation: Susan Baxter

The astonishing variety of content and wide range of genres on this recording is testament to the performers' versatility. Christina Pluhar, Malena Ernman and L'Arpeggiata switch adeptly between classical and popular music, 17th-century works and jazz, seamlessly bridging different vocal and instrumental repertoires.

The recording includes a range of vocal chamber music and arias from opera – a completely sung-through form of theatre invented in Italy in the early 17th century. Following early experiments in court settings, opera began to flourish in Venice in the first few decades of the century, attracting the era's best singers and composers. Venetian theatres were responsible for all the most significant musical and theatrical breakthroughs from 1637 – the year the first dedicated opera house opened – through to the early 19th century, and these innovations were then exported to the rest of Italy and across Europe. This circulation and reuse of the repertoire is very important when it comes to understanding musical theatre in this period. Italian opera first travelled across the Alps in the early 17th century, making the biggest impression in German-speaking regions, the Vienna area and in Britain.

The repertoire performed in Britain at the time was extremely varied, and seeking to break with traditional musical conventions. In the early 18th century, George Frideric Handel (1685–1759) successfully established a love for Italian opera in the country. However, in this period, this style of theatre sat alongside other vocal genres, including the ballad opera: a satirical form of spoken theatre packed with songs based on traditional or popular melodies sung by the actors themselves. John Gay (1685–1732), the leading writer of ballad operas, also included adaptations and parodies of extracts from the more "highbrow" *opera seria* repertoire in his works. For example, he parodied arias from Handel's *Poro, re dell'Indie* (1731) and *Admeto, re di Tessaglia* (1727), giving them English lyrics.

He also worked directly with Handel from 1715 onwards. *'Twas When the Seas Were Roaring* (HWV 228/19) was composed for Gay's 1715 farce *The What D'Ye Call It*. A few years later, Gay himself parodied the same composition, and included it in his famous 1728 work *The Beggar's Opera*, along with the March from Handel's *Rinaldo* (1711). The text of *'Twas When the Seas Were Roaring* recalls Catullus and Ovid's depictions of Ariadne in its description of an abandoned woman lying in despair on a rock. Handel and Gay thus created a hybrid work by inserting a text in a classical mould on a popular theme in Italian opera inside a farcical drama, alongside other pieces of popular origin. This cultural crossover twisted the meaning of the original lyrics, and the show was a resounding success.

Kitty Clive (1711–1785), one of the most famous 18th-century British actresses, was a regular fixture in the satirical and farcical world of ballad opera, the genre that launched her career. The actress and singer was predominantly based at the Drury Lane Theatre in London: she performed there from 1728 to 1769, and achieved notable success in *Love in a Riddle, or Damon and Phillida* (1729), *The Devil to Pay* (1731) and a 1732 rerun of John Gay's *The Beggar's Opera*.

This recording features two traditional ballads – *The Tailor and the Mouse* and *The Frog and the Mouse* – which were part of a 1746 musical pantomime composed by Thomas Arne – *Harlequin Incendiary, or Colombine Cameron* – in which Kitty Clive played the part of Colombine. These light-hearted compositions in a popular style were also frequently included in the 18th-century ballad operas staged at the Drury Lane Theatre.

Kitty Clive also became a renowned Shakespearian actress, as the ballad *When Daisies Pied* on this recording testifies. The lyrics come from Shakespeare's *Love's Labour's Lost*, and the song was reused in a 1740 staging of *As You Like It* at the Drury Lane Theatre. Clive played the role of Celia in this new version, singing a Thomas Arne setting of Shakespeare's words, as reproduced on this recording.

The broad geographical origins of the music in the British repertoire at this time can also be seen from the Italian pieces presented here. The arias are taken from several Italian operas, but which premiered in Vienna, Hamburg, Munich and Venice. These pieces survive thanks to 18th-century manuscripts that were often produced outside Italy, evidence of the widespread circulation of music and musicians in Europe in that period. One of them, *Senti quell'usignolo*, for example, comes from the Bibliothèque nationale de France manuscript Vm7-7694, which has the following inscription on its frontispiece, written in a combination of Italian and French:

> *Raccolta d'arie italiane scelte nelle composizioni degli autori gli più celebri in Roma 1739. Les cent airs contenus dans ce volume ont été choisis dans un grand nombre d'autres et copiés et mis en partition par Dubourg ordinaire de la Musique du Roy.*
>
> [A collection of Italian arias taken from the works of Rome's most renowned composers, 1739. The hundred tunes contained in this volume were chosen from a much larger number and copied and scored by Dubourg, Master of his Majesty's Music.][2]

2 Available in open access format at https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55010133z/f7.item.

The copyist named on the frontispiece may have been a bass working at the Académie royale de musique in the early part of the century who, like many other singers at the time, boosted his salary by taking on copyist work.[3] In this volume, the singer transcribed 100 arias, written in the 1720s and 1730s, for the benefit of the French aristocracy.

While Dubourg tells us that the compositions are by "Rome's most renowned composers", the manuscript actually contains works by musicians from all over Europe, who composed while traversing the continent, travelling everywhere from Palermo to Venice, Vienna, London and even St Petersburg.

The 18th century was therefore a time of intense movement of music and musicians, who took advantage of a flourishing market. Those with the requisite skills could benefit from an opera production system fairly similar to the one in place today, which gave musicians a surprising freedom to move around.

Dubourg attributes *Senti quell'usignolo* to Francesco Gasparini (1661–1727). This Tuscan musician was another roaming composer, and a dominant figure on the European opera scene for many years. He studied in Rome under Arcangelo Corelli and Bernardo Pasquini, at the Accademia Filarmonica in Bologna and with Giovanni Legrenzi in Venice. Records show he was working as a violinist and composer in Rome from 1687. Later, we find him composing opera for the city's Teatro Capranica and for venues in Palermo, Genoa and Naples, but by the early 18th century he was in Venice, where he entered into a regular partnership with the Teatro San Cassiano, while continuing to write operas for theatres in Bergamo, Milan, Palermo, Rome, Mantua, Reggio Emilia, Naples, Florence, Dresden and Vienna.

The aria *Brilla in cielo*, meanwhile, was written by another famous itinerant composer, Giovanni Bononcini (1670–1747), whose complex and successful career path eventually took him to the Viennese court in the late 17th century. The aria is part of *La gara delle quattro stagioni*, a serenade with a libretto by Donato Cupeda (*c.*1661–1704) performed in 1699 at the court theatre.

3 Marcelle Benoit, *Musiques de cour: chapelle, chambre, écurie, 1661–1733*, Picard, 1971, pp. 309, 322.

Another aria, *Son rossignolo*, is attributed to Pietro Torri (*c.*1650–1737), a musician whose origins remain shrouded in mystery, until he is recorded at the court of Bayreuth as organist and *maestro di cappella* between 1667 and 1684. After a short period in Italy in 1689, he entered the service of the elector of Bavaria, Maximilian Emanuel II, in Munich, where he composed operas and serenades for the court. When Maximilian Emanuel became governor of the Spanish Netherlands in 1692, Torri followed him to Brussels, where he was given the title of *maître de chapelle*. He was later kapellmeister at the court of Hannover, spent some time working for Maximilian Emanuel in Saarbrücken, Mons and Namur, then returned to Munich in 1715 as *Hofkapell-Direktor*. He produced almost one opera a year from then until his death. *Son rossignolo* marks the start of this new period in his life as a composer; it is taken from *L'innocenza difesa dai Numi*, a work that was staged at the court theatre in Munich in 1715.

The other arias on this recording open a window onto another interesting phenomenon in the arena of music performance: the translation of Italian libretti into other languages. The wonderful *Muore il cigno*, composed by Giuseppe Maria Orlandini (1676–1760), is taken from *Nerone,* a tragedy written by Agostino Piovene (1671–1721) staged at the Teatro San Giovanni Grisostomo in Venice during the 1721 carnival season. The aria was sung by Faustina Bordoni, one of the leading singers of the age. However, the work became famous with Johann Mattheson's reworking of it for a performance in 1723 – after the librettist's death – with the libretto translated into German.

A passage from Benedetto Marcello's scathing satire on contemporary Italian opera *Il teatro alla moda* helps to explain the reasons for this widespread circulation of music and musicians. The author describes copyists as an integral part of the opera production system:

> As for the copyists: they agree a certain amount per opera with the impresario, who then asks them to copy the work at six *soldi* per sheet, including the paper, ink, pens, pounce, etc.; and when extracting the opera's parts, they make mistakes with the words, keys, accidentals, etc., and miss out entire pages, etc. They sell used sheets signed by the best musicians to foreigners wanting good opera arias; they can compose, sing, play, act, etc., and reduce the majority of the arias to simple *canzoni da battello* [the "boat songs" sung by Venetian gondoliers].[4]

4 Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, [1720 or 1721], edited by Ariodante Marianni, Milan, Rizzoli, 1959, p.73.

The Venetian composer therefore reveals that copyists were part of the company working on the show. As well as being paid to produce the copies required to prepare for a work's staging, after the first performance they took advantage of its success by selling fine manuscripts to the show's aristocratic attendees – Marcello specifically mentions foreigners – as.a memento of the wonderful music they had just enjoyed.

Were the copies produced by these figures faithful to the original supplied by the composers? Benedetto Marcello's satire, and other records, suggest not: sometimes the scores were scaled down, with no orchestral accompaniment, or were full of errors. Charles Jennens, a friend of Handel's and the librettist for the *Messiah*, complained when his friend Edward Holdsworth brought him "songs" of this nature from Italy:

> Insist on the whole Scores being copy'd, that if they deserve it we may have them perform'd on the English Stage. I must therefore have the Overtures, Songs, Symphonies & Recitatives entire in all their parts. I mention this so particularly, because some Songs of Por[por]a which you brought over with you the last time you was abroad were of no use to me the Symphonys being omitted, & nothing copy'd but the Voice-part & the Base.[5]

In this case Jennens is trying to obtain the scores so they can be performed, but in other cases they were not used for musical purposes. At the time, the nobility considered these volumes full of refined decorations, now found in libraries across the world, as objects to show off how cultured they were to their peers. This becomes clear when you spot the myriad mistakes in various surviving sources, of which non-musicians would be blissfully unaware. We know, for instance, that the librarian to Louis XIV, André Danican Philidor the elder (*c.*1652–1730), a renowned musician and composer, took a rather careless approach in the copies he made destined for the royal library.

Finally, let us look at the textual content of the arias on this recording. A recurring theme found in almost all the compositions is that of nature and wildlife. There are also allusions to another staple of the 17th- and 18th-century Italian vocal repertoire: love elegy.

5 See http://web.stanford.edu/~ichriss/HRD/1741.htm. A few years later, Charles Burney confirmed that Italian copyists were well paid: *Charles Burney, Viaggio musicale in Italia*, edited by Enrico Fubini, Turin, EdT, 1987, p.158.

This is depicted openly in the aria *Muore il cigno*, sung by an Octavia who – unlike in Tacitus' version of the tale (*Annales* 14.64) – expresses her burning desire for her tormentor Nero. The classical texts describe Claudius' legitimate daughter and Nero's wife and step-sister as suffering a cruel death: Tacitus reminds the reader that, before her brutal murder, the young woman "protested that she was now a widow [Nero having rejected her for Poppaea] and only a sister". In Piovene's lyrics, however, Octavia acts like an elegiac heroine, restating her love despite the utter humiliation she has endured. She states that "even dying, I take pride in loving him".

Other arias recall the trope of the *locus amoenus*, an idealised place of comfort expressed, for example, in canto XVI/12 of Torquato Tasso's epic poem *Gerusalemme liberata*. This eight-line stanza is dedicated in its entirety to a description of Armida's garden, where Rinaldo is imprisoned by the sorceress' charms. However, the smitten warriors are completely absent from this fragment of Tasso's poetry, which instead describes the little birds who "intone notes of love". This stanza from *Gerusalemme liberata* was set to music in a well-known madrigal by Giaches de Wert (1535–1596) and published in his 1586 collection *Ottavo libro de madrigali a cinque voci*. Wert opted for the poem in part on account of its brevity, but it was also an allusive choice, since listeners at the time would have known every word of Tasso's text, and so could place the composition in its natural context of eroticism and love.

Similarly, the arias on this recording contain vague and elusive nods to elegiac poetry, associated with the themes of nature and wildlife.

ALESSIO RUFFATTI, *Paris, 2024*
Translation: Ian Mansbridge





Malena Ernman

TERRA MATER

L'un des plus grands problèmes de notre époque est la crise climatique. La multiplication d'événements climatiques extrêmes, la montée du niveau des océans et l'augmentation du nombre de victimes du changement climatique n'en sont que quelques-unes des conséquences.[1]

Dès 1811, le savant français Joseph Fourier (1768–1830) mettait en évidence le phénomène de « l'effet de serre ». Ses travaux influencèrent le chimiste suédois Svante August Arrhenius (1859–1927), lointain ancêtre de Greta Thunberg, qui reçut le prix Nobel de chimie en 1903. En 1886, il montra qu'une augmentation du dioxyde de carbone dans l'atmosphère crée une augmentation sensible des températures sur le globe terrestre. Le climatologue japonais Syukuro Manabe, né en 1931, prix Nobel de physique 2021, a calculé dès 1967 qu'un doublement de la concentration de dioxyde de carbone dans la troposphère provoquerait un réchauffement de 2° Celsius. En 1978, les scientifiques Uli Siegenthaler et Hans Oeschger de l'Université de Berne mettaient en garde contre un excès de concentration de dioxyde de carbone dans l'atmosphère qui aurait pour conséquence de modifier dangereusement le bilan radiatif de la Terre. Aujourd'hui la science peut mesurer avec exactitude le rôle de l'émission de gaz à effet de serre, et donc la part de l'activité humaine, dans le déclenchement d'événements climatiques extrêmes.

Le changement climatique n'a pas seulement des répercussions sur la faune et la flore, mais aussi et surtout sur les hommes. Canicules, tempêtes, inondations et sécheresses se sont multipliées ces dernières années et vont devenir de plus en plus fréquentes. En Europe également les populations, la nature et l'économie sont menacées par les inondations, la montée du niveau des océans, la pénurie d'eau, la montée des températures et les périodes de grande canicule. En juin 2024, l'Allemagne du Sud était inondée, en septembre c'était au tour de l'Autriche, de la Tchéquie et de la Pologne et en octobre de l'Espagne. Nous subissons aujourd'hui de plein fouet le changement climatique qui nous a pourtant été annoncé par les scientifiques il y a des dizaines d'années.

---

1 Extrait d'un résumé de la conférence donnée le 8 mars 2022 à Berne par Thomas Stocker, professeur émérite au Oeschger Centre for Climate Change Research.

En 2023, lorsque j'ai été invitée par Michael Schade, directeur artistique de la Semaine baroque de l'abbaye de Melk, à donner un concert avec Malena Ernman, grandiose mezzo-soprano, mère de la militante écologiste Greta Thunberg et co-autrice du livre *Our House Is on Fire* : *Scenes of a Family and a Planet in Crisis*, j'ai tout de suite pensé que nous devions prendre la nature comme thème central de notre programme. Malena Ernman est l'une des chanteuses les plus versatiles et les plus formidables que j'aie rencontrées. Depuis 2016, à la demande de sa fille, elle ne prend plus l'avion mais le train pour se rendre à ses concerts. Les trajets depuis Stockholm sont longs, mais elle le fait volontiers. Sans même parler de la beauté de sa voix et de sa virtuosité impressionnante, elle semble avoir dans son larynx une kyrielle d'instruments différents et dans son cœur une passion pour des musiques nombreuses et diverses. Notre disque *Terra Mater* n'est donc pas seulement un hymne à la nature, c'est aussi l'un de nos programmes les plus libres et une vraie collection de joyaux musicaux.

En juin 2024, Jean-Michel Verneiges, directeur artistique du Festival Saint-Michel-en-Thiérache, nous a invité à enregistrer notre programme *Terra Mater* dans la merveilleuse abbaye de Saint-Michel. L'acoustique inspirante et l'intense énergie de ce lieu magique nous ont donné des ailes. Dans cet isolement claustral, nous avons pu nous livrer aux joies de la musique et de l'expérimentation, joies que l'auditeur pourra déceler dans chaque morceau du disque.

Même si la musique ne peut rien changer au changement climatique, nous espérons que par sa force elle rappellera à l'auditeur que nous devons faire tout notre possible pour préserver la nature dans toute sa beauté.

CHRISTINA PLUHAR*, Paris 2024*

Traduction : Daniel Fesquet

Cet enregistrement surprendra par la variété de son contenu et des genres qu'il propose. Il est le miroir de la versatilité des interprètes en présence. Christina Pluhar, Malena Ernman et l'ensemble l'Arpeggiata passent avec agilité de la musique classique à la musique populaire, du XVII^{e} siècle au jazz sans mettre de barrières entre les divers répertoires vocaux et instrumentaux.

Au programme figurent de la musique vocale de chambre et des airs d'opéra, forme de théâtre entièrement chanté née en Italie au début du XVII^{e} siècle. Après de premiers essais dans les cours italiennes jusqu'aux premières décennies du XVII^{e}, l'opéra s'épanouit à Venise où se développe un réseau d'impresarios qui réussissent à attirer les meilleurs chanteurs et compositeurs du moment. Ainsi, de 1637 – année de l'inauguration du premier opéra public au monde – au début du XIX^{e} siècle, les théâtres vénitiens donnent-ils à voir et à entendre les nouveautés les plus remarquables. Ces primeurs sont ensuite exportées dans le reste de l'Italie et partout en Europe. La circulation des œuvres et leur réutilisation a son importance pour comprendre l'opéra des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Dans les premières décennies du XVII^{e}, l'opéra italien traverse les Alpes et laisse son empreinte la plus significative dans les régions de langue allemande, notamment à Vienne, et en Angleterre.

Outre-Manche, nous découvrons un répertoire très hétérogène qui tourne le dos aux modèles traditionnels. Au début du XVIII^{e}, Georg Friedrich Haendel (1685–1759) réussit à installer en Angleterre, durablement, un goût pour l'opéra italien. Cependant, au même moment sont cultivés parallèlement d'autres genres vocaux comme le *ballad opera*, genre de théâtre parlé bouffon où s'intercalent des *songs* sur des mélodies traditionnelles ou populaires qui sont chantés par les acteurs eux-mêmes. John Gay (1685–1732), le plus grand représentant du *ballad opera*, insère dans ses ouvrages également des adaptations parodiques d'extraits du répertoire « savant » de l'*opera seria*. Il détourne ainsi avec des textes anglais des airs de Haendel tirés de *Poro, re dell'Indie* (1731) ou d'*Admeto, re di Tessaglia* (1727).

L'on sait par ailleurs que Haendel collabore directement avec Gay jusqu'en 1715. Son *'Twas When the Seas were Roaring* (HWV 228/19) était destiné à la farce de John Gay *The What D'Ye Call It* (1715). Une dizaine d'années plus tard, en 1728, Gay parodie ce chant et l'insère dans son célèbre *Beggar's Opera* avec la Marche de Haendel tirée de *Rinaldo* (1711). Le texte de *'Twas When the Seas were Roaring* reprend le thème de la femme abandonnée qui se lamente sur son rocher, rappelant l'Ariane de Catulle ou d'Ovide. Haendel et Gay façonnent en fin de compte un genre hybride où un texte classique proche des thèmes cultivés par l'opéra italien s'immisce dans une farce à côté de morceaux d'origine populaire. Cette « contamination culturelle » induit un détournement de la signification du texte originel dont l'effet est retentissant.

Kitty Clive (1711–1785), l'une des actrices cantatrices anglaises les plus célèbres du XVIII^e siècle, fut une protagoniste de ce type de spectacle. Elle débuta sa carrière dans l'univers satirique et burlesque du *ballad opera* et fut employée principalement au théâtre londonien de Drury Lane, où elle se produisit de 1728 à 1769. Là, elle obtint un succès remarquable dans *Love in a Riddle, or Damon and Phillida* (1729), *The Devil to Pay* (1731) et une reprise en 1732 du *Beggar's Opera*.

Au programme de cet enregistrement figurent deux *ballads* traditionnelles, *The Tailor and the Mouse* et *The Frog and the Mouse,* insérées en 1746 dans une pantomime musicale de Thomas Arne, *Harlequin Incendiary, or Colombine Cameron*, dans laquelle Kitty Clive jouait le rôle de Colombine. Ces morceaux divertissants et populaires furent également communément utilisés dans des *ballad operas* représentés au XVIII^e siècle au théâtre de Drury Lane.

Kitty Clive fut en outre une célèbre actrice shakespearienne, comme en témoigne *When Daisies Pied*, autre *ballad* figurant dans ce programme dont le texte est tiré de *Peines d'amour perdues* et fut repris en 1740 à Drury Lane dans une production de *Comme il vous plaira*. Dans cette reprise, l'actrice incarnait le rôle de Célia et chanta *When Daisies Pied* sur une musique de Thomas Arne, précisément celle que l'on entend ici.

À la circulation des morceaux musicaux dans le répertoire anglais répond celle des airs italiens de ce programme, lesquels proviennent de divers opéras italiens représentés pour la première fois à Vienne, Hambourg, Munich ou Venise. Leur musique nous est parvenue à travers des copies du XVIII^e qui souvent ne furent pas faites en Italie, ce qui montre à quel point la musique et les musiciens circulaient dans l'Europe de cette époque. Par exemple, un de ces airs, *Sento quell'usignolo*, est conservé à la Bibliothèque nationale de France dans le manuscrit Vm7-7694 sur lequel figure ce frontispice :

> *Raccolta d'arie italiane scelte nelle composizioni degli autori gli più celebri in Roma 1739.* [Recueil d'air italiens choisis parmi les compositions des auteurs les plus célèbres à Rome en 1739.] *Les cent airs contenus dans ce volume ont été choisis dans un grand nombre d'autres et copiés et mis en partition par Dubourg ordinaire de la musique du Roy.*[2]

2 Manuscrit en libre accès à consulter sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55010133z/f7.item.

Le Dubourg nommé dans ce frontispice pourrait être une basse employée à l'Académie royale de musique dans les premières décennies du XVIII^e^ siècle, qui, comme d'autres chanteurs de l'époque, arrondissait ses émoluments en faisant des travaux de copiste.3 Il a réuni dans ce volume à l'intention de l'aristocratie française une centaine d'airs d'auteurs évoluant apparemment dans le contexte romain dans les années 1720–1730.

Cependant, si le frontispice nous certifie qu'il s'agit de morceaux des « auteurs les plus célèbres à Rome en 1739 », on trouve dans le manuscrit des compositeurs de toute l'Europe qui se sont déplacés d'un bout à l'autre du continent, de Palerme à Venise, Vienne, Londres et jusqu'à Saint-Pétersbourg.

Le XVIII^e^ est donc un siècle caractérisé par une circulation intense des œuvres musicales et des musiciens qui contribuent à créer un marché florissant. Ces artistes qui participent à la création d'ouvrages théâtraux s'appuient sur un système qui ressemble beaucoup à notre système contemporain et dans lequel les musiciens profitent d'une mobilité surprenante pour l'époque.

Senti quell'usignolo est attribué par Dubourg à Francesco Gasparini (1661–1727), compositeur toscan et autre musicien itinérant qui domina la scène d'opéra européenne pendant des années. Élève à Rome d'Arcangelo Corelli et de Bernardo Pasquini, il s'était également formé à Bologne à l'Accademia Filarmonica et à Venise avec Giovanni Legrenzi, puis avait débuté une carrière de violoniste et compositeur à Rome en 1687. Il est ensuite compositeur d'opéras au théâtre Capranica de Rome, à Palerme, Gênes et Naples, mais au début du XVIII^e^ il se trouve à Venise où il commence à collaborer régulièrement avec le théâtre San Cassiano tout en continuant à écrire des opéras pour Bergame, Milan, Palerme, Rome, Mantoue, Reggio Emilia, Naples, Florence, Dresde et Vienne.

L'air *Brilla in cielo* est l'œuvre d'un autre célèbre compositeur itinérant, Giovanni Bononcini (1670–1747), qui, après un début de carrière très riche et bigarré à la fin du XVII^e^ siècle, entre au service de la cour de Vienne. Cet air fait partie de *La gara delle quattro stagioni*, une sérénade sur un livret de Donato Cupeda (vers 1661–1704) qui fut donnée à la cour de Vienne en 1699.

3 Marcelle Benoit, *Musiques de cour : chapelle, chambre, écurie, 1661–1733*, Picard, 1971, p. 309, 322.

L'air *Son rossignolo* est attribué à Pietro Torri (vers 1650–1737), dont on ne sait pratiquement rien avant de retrouver ses traces à la cour de Bayreuth où il est organiste et *maestro di cappella* de 1667 à 1684. Après un bref passage en Italie en 1689, il entre au service de l'électeur de Bavière Maximilien-Emmanuel, à Munich, et compose des opéras et des sérénades. Lorsque Maximilien-Emmanuel est nommé gouverneur des Pays-Bas espagnols, en 1692, il le suit à Bruxelles où il prend les fonctions de maître de chapelle. Il est ensuite *Kapellmeister* à la cour de Hanovre, puis, toujours au service de Maximilien-Emmanuel, passe plusieurs années entre Sarrebruck, Mons et Namur avant de retourner à Munich en 1715 où il devient *Hofkapell-Direktor*. À partir de cette date jusqu'à sa mort, il compose pratiquement un opéra par an. L'air *Son rossignolo* est tiré de *L'innocenza difesa dai Numi*, ouvrage qui marque le début de ce renouveau créatif puisqu'il fut représenté à la cour de Munich en 1715.

Les autres airs de cet enregistrement renvoient à un autre trait particulier de l'histoire de ce répertoire, la reprise d'ouvrages italiens dont le livret a été traduit dans une autre langue. L'air merveilleux *Muore il cigno* de Giuseppe Maria Orlandini (1676–1760) est tiré de *Nerone,* tragédie en musique d'Agostino Piovene (1671–1721) représentée à Venise, au théâtre San Giovanni Grisostomo, lors de la saison de carnaval 1721. Il fut chanté à cette occasion par Faustina Bordoni, une des cantatrices les plus célèbres de son temps. L'opéra doit cependant sa célébrité à la refonte qu'en fit Johann Mattheson sur un livret traduit en allemand pour une production hambourgeoise de 1723.

Pour comprendre les raisons de l'intense circulation des œuvres musicales et des musiciens au XVIII^{e}, lisons un passage du *Teatro alla moda* du compositeur vénitien Benedetto Marcello, satire piquante de l'opéra italien de son temps. Ce passage est consacré aux copistes, partie intégrante de la production d'opéra :

> Aux copistes : Ils conviendront avec l'impresario d'une certaine somme par opéra puis feront des copies pour six sous la feuille incluant le papier, l'encre, les plumes, la saupoudreuse etc. ; et, extrayant chacun leur partie de l'opéra, ils mettront des erreurs dans les paroles, les clés, les accidents etc., sauteront des pages entières etc. Ils vendront à des étrangers friands de bons airs d'opéra des vieilles feuilles portant le nom des meilleurs musiciens ; ils sauront composer, chanter, jouer d'un instrument, réciter etc., réduisant la plupart des airs de l'opéra en chansons de batelier.[4]

4 Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, [1720 ou 1721], édité par Ariodante Marianni, Milan, Rizzoli, 1959, p. 73.

Marcello nous montre par ces lignes que les copistes faisaient partie des gens qui travaillaient à la production du spectacle. Outre qu'ils étaient payés pour fournir les copies nécessaires au travail de préparation de la production, ils recueillaient à l'issue de la première représentation les fruits du succès en vendant des manuscrits de valeur aux aristocrates qui avaient assisté au spectacle, parmi lesquels le compositeur vénitien fait spécifiquement mention des étrangers. Le public, grisé par les délices sonores auxquelles il venait de goûter, se réjouissait de pouvoir acquérir quelque chose qui lui rappelle les émotions éprouvées au théâtre.

Les copies produites étaient-elles parfaitement fidèles à l'original du compositeur ? La satire de Marcello et d'autres documents révèlent que ce n'était pas le cas. Parfois la partition était tronquée, privée de l'accompagnement orchestral ou pleine d'erreurs. Charles Jennens, ami de Haendel et librettiste du *Messie*, ne manque pas de signaler dans une lettre à son ami Edward Holdsworth la piètre qualité des copies qu'il lui a rapportées d'Italie :

> Exige que les partitions soient copiées entièrement afin que, si elles le méritent, nous puissions les faire jouer sur la scène anglaise. Il me faut en effet avoir les ouvertures, les airs, les symphonies et les récitatifs intégralement dans toutes leurs parties. J'insiste particulièrement là-dessus parce que les airs de Porpora que tu as ramenés de ton dernier voyage à l'étranger ne m'ont été d'aucune utilité du fait que les symphonies étaient absentes et que les copies ne comportaient que la partie vocale et la basse.[5]

En l'occurrence, Jennens cherche à se procurer des partitions d'ouvrages que l'on se proposait de représenter. Certaines copies, par contre, n'étaient pas destinées à être jouées. On trouve dans les bibliothèques du monde entier des volumes présentant des décorations raffinées que les aristocrates de l'époque traitaient comme des objets à exhiber devant d'autres aristocrates pour montrer leur culture. Ceci est manifeste à l'examen de certaines sources conservées dans ces bibliothèques où la musique, incompréhensible pour les non spécialistes, est truffée d'erreurs. L'on songe par exemple aux copies peu soignées que fit le bibliothécaire de Louis XIV, André Danican Philidor (vers 1652–1730), célèbre musicien et compositeur, pour la bibliothèque du roi.

Penchons-nous pour finir sur le contenu des airs réunis ici. La presque totalité reprennent le thème récurrent de la nature et des animaux qui la peuplent. Figurent en outre des traces d'un autre thème omniprésent dans le répertoire italien des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, l'élégie amoureuse.

---

5 http://web.stanford.edu/~ichriss/HRD/1741.htm. Ailleurs, Charles Burney mentionne que les copistes italiens sont bien payés (cf. *Charles Burney, Viaggio musicale in Italia*, édité par Enrico Fubini, Turin, EdT, 1987, p. 158).

Ce dernier thème imprègne l'air *Muore il cigno* où Octavie, contrairement à ce que raconte Tacite (*Les Annales* 14,64), témoigne un amour ardent à son bourreau Néron. Fille légitime de l'empereur Claude, sœur adoptive et épouse de Néron, elle endure une mort cruelle si l'on en croit les textes classiques. Tacite nous dit qu'avant de mourir de manière barbare la jeune femme « protesta d'être désormais seulement une veuve [Néron l'ayant rejetée pour Poppée], une sœur ». Dans le texte de *Muore il cigno*, Octavie se comporte en revanche comme une héroïne élégiaque qui affirme son amour en dépit de toutes les humiliations subies. Elle chante : « de l'aimer encore au moment de mourir, mon amour se vantera ».

Les autres airs reprennent le topos du *locus amoenus* (lieu idyllique) tel qu'on le trouve par exemple dans la douzième strophe du chant XVI de la *Gerusalemme liberata* du Tasse, dans laquelle le poète décrit le jardin de la magicienne Armide où Rinaldo est prisonnier de son charme. Dans ce fragment, les amants guerriers sont absents et s'effacent devant les oiseaux qui « roucoulent à l'envi des notes folâtres ». Cette strophe est mise en musique dans un célèbre madrigal de Jacques de Wert (1535–1596), publié dans son *Huitième Livre de madrigaux* à cinq voix de 1586. Le choix poétique de Wert fut motivé par la brièveté du texte mais il est révélateur du fait que les auditeurs de l'époque connaissaient parfaitement le texte du Tasse et étaient en mesure de situer la composition dans son contexte érotico-amoureux.

De la même manière, les airs de cet enregistrement renferment des accents élégiaques suaves et évasifs qui sont associés au thème de la nature et des animaux qui la peuplent.

ALESSIO RUFFATTI, *Paris, 2024*
Traduction : Daniel Fesquet







Doron Sherwin



Elisabeth Champollion



Margherita Pupulin



Franciska Anna Hajdu

Ania Nowak





Diana Vinagre



Josep Maria Martí Duran



Leonardo Teruggi

David Mayoral



Yoko Nakamura



TERRA MATER

Eines der größten Probleme dieser Zeit ist die Klimakrise.
Die Häufung von Extremwetterereignissen, der Meeresspiegelanstieg und die Zunahme von Todesfällen,
welche auf den Klimawandel zurückzuführen sind, sind nur ein Teil der Folgen.[1]

Der französische Wissenschaftler Joseph Fourier (1768–1830) entwickelte bereits im Jahre 1811 die Theorie des „Treibhauseffekts“. Seine Arbeit beeinflusste den schwedischen Wissenschaftler Svante August Arrhenius (1859–1927), welcher ein entfernter Vorfahre von Greta Thunberg sowie Nobelpreisträger für Chemie im Jahr 1903 war. Er entwickelte 1886 eine Theorie, die den Anstieg des atmosphärischen CO_2 mit einem deutlichen Anstieg der Temperaturen in Verbindung brachte. Der japanische Klimawissenschaftler Syukuro Manabe (*1931 und Nobelpreisträger für Physik im Jahr 2021) beschrieb bereits 1967, dass sich die Troposphäre bei einer Verdoppelung der CO_2-Konzentration um 2° C erwärmen würde. 1978 machten die Wissenschaftler Uli Siegenthaler und Hans Oeschger von der Universität Bern darauf aufmerksam, dass eine maximale CO_2-Konzentration nicht überschritten werden sollte, damit der atmosphärische Strahlungshaushalt nicht in gefährlicher Weise gestört würde. Heutzutage kann die Forschung den menschlichen Einfluss auf Extremwetterereignisse durch den Ausstoß von Treibhausgasen wissenschaftlich exakt nachweisen.

Der Klimawandel hat nicht nur Auswirkungen auf Flora und Fauna, sondern vor allem auch auf den Menschen. Hitzewellen, Stürme, Fluten und Dürren haben in den letzten Jahren zugenommen und werden sich weiterhin verstärken. Auch in Europa besteht ein großes Risiko für Menschen, Natur und Wirtschaft aufgrund von Überschwemmungen, Meeresspiegelanstieg, Wasserknappheit, steigenden Temperaturen und extremen Hitzeperioden. Im Juni 2024 versank Süddeutschland in den Fluten, im September 2024 Österreich, Tschechien und Polen und im Oktober 2024 Spanien. Wir befinden uns alle inmitten des Klimawandels, der uns von Wissenschaftlern seit Jahrzehnten vorausgesagt wurde.

---

1 Zusammenfassung eines Vortrags, gehalten von Thomas Stocker am 8. März 2022. Thomas Stocker ist emeritierter Professor am Oeschger Centre for Climate Change Research in Bern.

Als ich 2023 von Michael Schade, dem künstlerischen Leiter der Barocktage Stift Melk eingeladen wurde, ein Konzert mit Malena Ernman, der großartigen Sängerin, Mutter der Klimaaktivistin Greta Thunberg und Co-Autorin des Buches *Our House Is on Fire: Scenes of a Family and a Planet in Crisis* aufzuführen, war mir sofort klar, dass unser Programm die Natur zum Mittelpunkt haben sollte. Malena Ernman ist eine der versatilsten und großartigsten Sängerinnen, die ich kennen lernen durfte. Auf Bitten ihrer Tochter reist sie seit 2016 nicht mehr mit dem Flugzeug zu Konzerten, sondern ausschließlich mit dem Zug. Der Weg von Stockholm ist weit, doch dies nimmt sie gerne auf sich. Abgesehen von der Schönheit ihrer Stimme und ihrer beeindruckenden Virtuosität, scheint es, als ob sie in ihrer Kehle zahlreiche verschiedene Instrumente beherbergt und sich in ihrer Seele eine große Liebe zu vielen unterschiedlichen Musikstilen befindet. So wurde unser Programm *Terra Mater* nicht nur zu einer Hymne auf die Natur, sondern auch zu einem unserer freiesten Programme und einem regelrechten Kunstkabinett an musikalischen Kleinoden.

Im Juni 2024 wurden wir von Jean-Michel Verneiges, dem künstlerischen Leiter des Festivals Saint-Michel-en-Thiérache, eingeladen, unser Programm *Terra Mater* in der wunderbaren Abtei Saint-Michel aufzunehmen. Die inspirierende Akustik und konzentrierte Energie dieses magischen Kraftortes verliehen uns musikalische Flügel. Wir entwickelten in der klösterlichen Abgeschiedenheit eine große Experimentier-, und Spielfreude, welche sich dem Publikum in jedem Stück offenbart.

Auch wenn Musik den Klimawandel nicht beeinflussen kann, so hoffen wir, dass die Kraft der Musik den Zuhörer daran erinnern möge, dass wir alles daransetzen müssen, die Natur in all ihrer Schönheit zu erhalten.

CHRISTINA PLUHAR*, Paris 2024*

Diese Aufnahme überrascht den Hörer durch die Vielfalt der vorhandenen Themen und Gattungen. Sie ist ein Spiegel der Vielseitigkeit der beteiligten Künstler. Christina Pluhar, Malena Ernman und das Ensemble l'Arpeggiata bewegen sich mühelos zwischen Klassik und Popmusik, vom 17. Jahrhundert zum Jazz, ohne Grenzen zwischen den verschiedenen Gesangs- und Instrumentalrepertoires deutlich werden zu lassen.

Die Einspielung präsentiert Beispiele vokaler Kammermusik und Opernarien, eine Form des rein gesungenen Theaters, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien entstand. Nach den ersten höfischen Experimenten in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erblühte und gedieh die Oper in Venedig, wo sich ein unternehmerisches Produktionssystem entwickelte, dem es gelang, die besten am Markt verfügbaren Sänger und Komponisten anzuziehen. Von 1637 (das Jahr in dem das erste Opernhaus der Welt eingeweiht wurde) bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts brachten venezianische Theater die bemerkenswertesten dramatischen und musikalischen Innovationen hervor. Diese ersten Werke wurden dann in das übrige Italien und Europa exportiert. Die Zirkulation des Repertoires und seine Wiederverwendung ist ein wichtiger Schlüssel, die Bedeutung der Oper in dieser Zeit zu verstehen. Tatsächlich wurde die italienische Oper seit den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts über die Alpen hinweg exportiert. Die bedeutendste Rezeption findet im deutschsprachigen Raum, in Wien und Umgebung, sowie in England statt.

Auf der anderen Seite des Ärmelkanals entdecken wir ein sehr heterogenes Repertoire, das sich den traditionelleren musikwissenschaftlichen Konventionen entzieht. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gelang es Georg Friedrich Händel (1685–1759), in England ein nachhaltiges Interesse an der italienischen Oper zu etablieren. Allerdings wurden diese Aufführungen im gleichen Zeitraum von anderen vokalen Genres begleitet, wie etwa der Ballad-Opera, einer Form des satirischen und spöttischen Sprechtheaters, das reich an Liedern zu traditionellen oder populären Melodien war, die von denselben Schauspielern gesungen wurden, die auch auf der Bühne den Text rezitierten. Auch John Gay (1685–1732), der bedeutendste Autor von Ballad-Operas, verarbeitete in seinen Theaterstücken Adaptionen und Parodien von Auszügen aus dem „kultivierten" Repertoire der sogenannten „ernsthaften Oper" (*opera seria*). Beispielsweise werden Arien aus *Poro, re dell'Indie* von 1731 oder *Admeto, re di Tessaglia* von 1727, beide von Händel komponiert, von Gay mit englischen Texten parodiert.

Darüber hinaus ist bekannt, dass Gay seit 1715 auch direkt mit Händel zusammenarbeitete. *'Twas When the Seas Were Roaring* (HWV 228/19) wurde tatsächlich für Gays Farce *The What D'Ye Call It* von 1715 komponiert. Einige Jahre später wurde dieselbe Komposition von Gay selbst parodiert und zusammen mit dem Marsch aus Händels *Rinaldo* (1711) in die berühmte *Beggar's Opera* von 1728 integriert. Der Text von *'Twas When the Seas Were Roaring* greift das Thema der verlassenen, verzweifelten Frau auf, die auf einem Felsen liegt, wie Ariadne bei Catull und Ovid. Kurz gesagt, Händel und Gay führen eine Art Hybridisierung durch, indem sie einen Text klassischen Ursprungs, der den Themen der italienischen Oper nahesteht, zusammen mit anderen Stücken populären Ursprungs in eine absurde Dramaturgie einfügen. Diese kulturelle Kontamination führte zu einer Verdrehung der im Originaltext angenommenen Bedeutung und damit zu durchschlagendem Erfolg.

Kitty Clive (1711–1785), eine der berühmtesten englischen Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts, ist eine der Protagonistinnen dieser Art von Theatershow. Ihre Karriere begann in der satirischen und skurrilen Welt der Ballad-Opera. Die Schauspielerin und Sängerin war hauptsächlich mit dem Drury Lane Theatre in London verbunden, wo sie von 1728–69 auftrat. Hier erzielte sie bedeutende Erfolge in *Love in a Riddle, or Damon and Phillida* (1729), *The Devil to Pay* (1731) und in einer 1732 szenischen Wiederaufnahme von John Gays *The Beggar's Opera*.

In diesem Album hören wir die traditionellen Balladen, *The Tailor and the Mouse* und *The Frog and the Mouse*, die in eine von Thomas Arne komponierte musikalische Pantomime aus dem Jahr 1746, *Harlequin Incendiary, or Colombine Cameron*, eingefügt worden waren, in der die Schauspielerin die Rolle der Colombine spielte. Diese Kompositionen mit unterhaltsamem und populärem Flair werden auch häufig in Ballad-Operas verwendet, die im 18. Jahrhundert im Drury Lane Theatre aufgeführt wurden.

Kitty Clive wird auch zu einer gefeierten Shakespeare-Schauspielerin, wie die in dieser Aufnahme enthaltene Ballade *When Daisies Pied* beweist. Der Text stammt aus Shakespeares *Love's Labour's Lost* (Verlorene Liebesmüh) und wird in einer Inszenierung von *As You Like It* (Wie es euch gefällt) im Drury Lane Theatre im Jahr 1740 wiederverwendet. In dieser Wiederaufnahme spielte die Schauspielerin die Rolle der Celia und sang den Shakespeare-Text in einer Vertonung von Thomas Arne. Diese ist auch in dieser Aufnahme zu hören.

Die Verbreitung der Musik im englischen Repertoire lässt sich auch in den italienischen Stücken beobachten, die hier zu hören sind. Die Arien dieser Aufnahme stammen aus mehreren italienischen Opern, die in Wien, Hamburg, München und Venedig uraufgeführt wurden. Die Musik dieser Stücke ist uns durch Kopien aus dem 18. Jahrhundert bekannt, die oft nicht in Italien entstanden waren, – ein Zeugnis des fruchtbaren Austauschs von Musik und Musikern im Europa des 18. Jahrhunderts. Eine dieser Arien, *Senti quell'usignolo*, etwa ist im Manuskript Vm7-7694 der Bibliothèque nationale de France erhalten, das folgendermaßen betitelt ist:

> *Raccolta d'arie italiane scelte nelle composizioni degli autori gli più celebri in Roma 1739. Les cent airs contenus dans ce volume ont été choisis dans un grand nombre d'autres et copiés et mis en partition par Dubourg ordinaire de la Musique du Roy.*
>
> [Sammlung italienischer Arien, ausgewählt aus den Kompositionen der berühmtesten Autoren aus Rom, 1739. Die in diesem Band enthaltenen 100 Arien wurden aus einer großen Anzahl weiterer Arien und Kopien ausgewählt und von Dubourg, „Master of his Majesty's Music", in Partitur gesetzt.] [2]

Bei dem auf der Titelseite genannten Kopisten könnte es sich um einen in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an der Académie royale de musique tätigen Bassisten handeln, der wie mehrere andere Sänger dieser Zeit sein Gehalt durch die Tätigkeit als Kopist aufbesserte.[3] Der Sänger transkribierte in diesem Band etwa hundert Arien, die offenbar zwischen 1720 und 1730 im römischen Kontext entstanden, und machte sie durch seine Transkriptionen der französischen Aristokratie zugänglich.

Der Kopist Dubourg lässt uns wissen, dass er Kompositionen „der berühmtesten Autoren Roms 1739" zusammengestellt habe. Im Manuskript finden wir jedoch Musiker aus ganz Europa, die ihre Werke schrieben, indem sie problemlos von einer Ecke des Kontinents zur nächsten zogen, von Palermo über Venedig, Wien, London bis hinauf nach Sankt Petersburg.

---

2 Freier Zugang unter der Website https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55010133z/f7.item.

3 Marcelle Benoit, *Musiques de cour: chapelle, chambre, écurie, 1661–1733*, Picard, 1971, S. 309, 322.

Kurz gesagt, das 18. Jahrhundert war geprägt von einer intensiven Verbreitung von Musik und Musikern in einem florierenden Markt. Die Künstler, die an der Entstehung neuer Werke beteiligt sind, können von einem System profitieren, das dem heutigen sehr ähnlich ist und das Musikern eine für die damalige Zeit überraschende Mobilität ermöglicht.

Der Kopist Dubourg schreibt *Senti quell'usignolo* dem Komponisten Francesco Gasparini (1661–1727) zu. Dieser toskanische Musiker ist ein weiterer Wanderkomponist, der seit Jahren die europäischen Opernbühnen dominiert. Er war Schüler von Arcangelo Corelli und Bernardo Pasquini in Rom, studierte an der Accademia Filarmonica in Bologna und mit Giovanni Legrenzi in Venedig. Seine Karriere als Geiger und Komponist ist seit 1687 in Rom belegt. Anschließend finden wir ihn als Opernkomponisten am Teatro Capranica in Rom, in Palermo, Genua und Neapel, zu Beginn des 18. Jahrhunderts hielt er sich jedoch in Venedig auf, wo er eine ständige Zusammenarbeit mit dem Theater San Cassiano begann und weiterhin Werke für Bergamo, Mailand, Palermo, Rom, Mantua, Reggio Emilia, Neapel, Florenz, Dresden und Wien schrieb.

Die Arie *Brilla in cielo* ist das Werk eines anderen berühmten Wanderkomponisten, Giovanni Bononcini (1670–1747), der nach einer sehr ergiebigen und vielseitigen Karriere Ende des 17. Jahrhunderts in den Dienst des Wiener Hofes trat. Die Arie ist aus der Serenade *La gara delle quattro stagioni*, die 1699 im Hoftheater zu einem Libretto von Donato Cupeda (ca. 1661–1704) aufgeführt wurde.

Die Arie *Son rossignolo* hingegen wird Pietro Torri (ca. 1650–1737) zugeschrieben, einem Musiker, über den vor seiner nachweislichen Anwesenheit am Bayreuther Hof als Organist und „Kapellmeister" zwischen 1667 und 1684 fast nichts bekannt ist. Nach einer kurzen Italienreise trat er 1689 in München in die Dienste des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel II. An dessen Hof komponierte Torri Opern und Serenaden. Als Max Emanuel 1692 Gouverneur der Spanischen Niederlande wurde, zog Torri mit ihm mit dem Titel „Maître de chapelle" nach Brüssel. Später war er Kapellmeister am hannoverschen Hof, verbrachte einige Zeit in den Diensten Max Emanuels zwischen Saarbrücken, Mons und Namur und kehrte dann 1715 mit dem Titel eines Hofkapell-Direktors nach München zurück. Von diesem Datum bis zu seinem Tod schrieb er fast jedes Jahr eine Oper, und die in dieser Aufnahme enthaltene Arie *Son rossignolo* aus *L'innocenza difesa dai Numi*, hat diese neue künstlerische Schaffensphase eingeleitet, indem sie 1715 im Hoftheater in München aufgeführt wurde.

Die anderen Arien dieser Aufnahme eröffnen uns einen Blick auf ein anderes besonderes Rezeptionsphänomen dieser Musikgattung: die Übersetzung italienischer Librettos in andere Sprachen. Die wundervolle Arie *Muore il cigno* von Giuseppe Maria Orlandini (1676–1760) stammt aus *Nerone*, einer Tragödie für Musik von Agostino Piovene (1671–1721), die in der Karnevalssaison 1721 im Theater S. Giovanni Grisostomo in Venedig aufgeführt wurde. Gesungen wurde die Arie in der venezianischen Aufführung von Faustina Bordoni, einer der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit. Ihre posthume Berühmtheit verdankt die Oper jedoch der Umarbeitung durch Johann Mattheson, der sie 1723 in Hamburg mit einem ins Deutsche übersetzten Libretto erneut aufführte.

Um die Gründe für diese florierende Verbreitung von Musik und Musikern zu verstehen, lesen wir auch eine Passage aus Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda,* einer bissigen Satire auf die zeitgenössische italienische Oper. In einer Passage beschreibt der Autor die Opernproduktion und stellt klar, dass Kopisten Teil dieses Systems sind:

> Über Kopisten: [Sie] vereinbaren mit dem Impresario einen bestimmten Betrag per Oper und diese lassen sie dann für sechs Soldi pro Blatt einschließlich Papier, Tinte, Stiften, Staubwedel usw. kopieren; indem sie Teile der Oper herausnehmen, machen sie Fehler bei Worten, Notenschlüsseln, Vorzeichen usw. und hinterlassen ganze Seiten usw. Sie verkaufen alte Notenblätter mit den Namen der besten Musiker an Ausländer, die gute Opernarien suchen; Sie können komponieren, singen, spielen, schauspielern usw. und reduzieren die meisten Opernarien zu bloßen Fährmannslieder.[4]

Der venezianische Komponist zeigt uns, dass die Kopisten Teil der Crew sind, die an der Produktion der Bühnenshow arbeiten. Neben der Vergütung für die Anfertigung von Kopien, die für die Vorbereitungsarbeit der Inszenierung erforderlich sind, profitieren sie nach der Uraufführung von deren Erfolg, indem sie wertvolle Manuskripte an die Aristokraten verkaufen, die der Aufführung beiwohnen, und unter denen werden insbesondere Ausländer genannt. Das Publikum, angelockt von den Klangfreuden, die es gerade gekostet hat, möchte ein greifbares Objekt haben, das an die im Theater erlebten Emotionen erinnert.

4 Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, [1720 oder 1721], hrs. von Ariodante Marianni, Milano, Rizzoli, 1959, S. 73.

Waren die von diesen Federn erstellten Kopien dem von den Komponisten bereitgestellten Original strikt treu? Benedetto Marcellos Satire und andere Dokumente belegen, dass dies nicht der Fall war: Manchmal ist die Partitur gekürzt, ohne Orchesterbegleitung oder voller Fehler. Charles Jennens, Freund von G.F. Händel und Librettist des *Messiah*, protestiert, als sein Freund Edward Holdsworth ihm „Lieder" dieser Art aus Italien mitbringt:

> Bestehe darauf, dass die Partituren vollständig kopiert werden, denn dann können wir sie, wenn sie es verdienen, auf der englischen Bühne sehen. Ich muss daher die Ouvertüre, die Lieder, die Sinfonien und die Rezitative in allen Teilen vollständig haben. Das betone ich dir gegenüber besonders deshalb, weil mir bestimmte Lieder von Porpora, die du bei deinem letzten Auslandsaufenthalt mitgebracht hast, keinen Nutzen brachten, da die Sinfonien weggelassen wurden und nichts kopiert wurde außer der Stimme und dem Bass.[5]

In diesem Fall versucht Jennens, Partituren zu finden, damit diese aufgeführt werden können. In anderen Fällen wurden sie jedoch nicht zum Musizieren verwendet. Mehrere Bände voller raffinierter Verzierungen, die heute in den Regalen von Bibliotheken auf der ganzen Welt zu finden sind, galten damals lediglich als Objekte, die man anderen Aristokraten zeigen konnte, um die eigene Kultur zu demonstrieren. Dies wird deutlich, wenn man mancher dieser heute verfügbaren Quellen untersucht und feststellt, dass die hier enthaltene – für Laien unverständliche – Musik voller Fehler ist. Es ist beispielsweise bekannt, dass der Bibliothekar Ludwig XIV., André Danican Philidor *l'aîné* (ca. 1652–1730), ein berühmter Musiker und Komponist, in sehr nachlässiger Weise Kopien anfertigte, die für die königliche Bibliothek bestimmt waren.

Schauen wir uns abschließend den Inhalt der in dieser Aufnahme enthaltenen Arien an. Der Text besteht aus wiederkehrenden Figuren, die in fast allen Kompositionen vorkommen: dem Thema der Natur und der Tiere, die sie bevölkern. Darüber hinaus finden wir Anspielungen auf ein weiteres Thema des italienischen Gesangsrepertoires des 17. und 18. Jahrhunderts, das der Liebeselegie.

---

5 http://web.stanford.edu/~ichriss/HRD/1741.htm. Einige Jahre später bestätigt Charles Burney, dass die italienischen Kopisten gut bezahlt wurden: *Charles Burney, Viaggio musicale in Italia*, hrs. von Enrico Fubini, Torino, EdT, 1987, S. 158.

Dieses letzte Thema kommt in der Arie *Muore il cigno* offen zum Ausdruck, in der Octavia im Gegensatz zu Tacitus' Bericht (*Annales* 14.64) eine glühende Liebe zu ihrem Mörder, Nero, zum Ausdruck bringt. Klassische Texte berichten vom grausamen Tod der leiblichen Tochter des Claudius, die sowohl Neros Frau als auch seine Stiefschwester war. Tacitus erinnert sich, dass die junge Frau vor ihrem barbarischen Tod „beteuerte, dass sie jetzt nur noch eine Witwe [Nero hatte sie für Poppaea verlassen], eine Schwester" sei. In Piovenes Text verhält sich Octavia jedoch wie eine elegische Heldin, die trotz aller erlittenen Demütigungen ihre Liebe bekräftigt. Tatsächlich singt sie: „Meine Liebe ist stolz darauf, ihn auch sterbend zu lieben."

Die anderen Arien greifen den Topos des Locus amoenus (lieblicher Ort) auf, der beispielsweise im Lied XVI/12 von Tassos *Gerusalemme liberata* zum Ausdruck kommt. In dieser acht-zeiligen Strophe finden wir ausschließlich die Beschreibung von Armidas Garten, in dem Rinaldo vom Reiz der Zauberin gefangen ist. In diesem Fragment von Tassos fehlen jedoch die liebenden Krieger und lassen Platz für die kleinen Vögel, die „fröhlich daher zwitschern". Dieses aus *Gerusalemme* entnommene Lied wird in einem berühmten Madrigal von Giaches de Wert (1535–1596) vertont und in seinem *Ottavo libro de madrigali a cinque voci* von 1586 veröffentlicht. Werts poetische Wahl war teilweise durch die Kürze des Musiktextes motiviert, aber sie ist auch eine Anspielung auf das Ausmaß, in dem alle damaligen Zuhörer Tassos Text perfekt kannten und die Komposition daher in ihren natürlichen erotisch-amourösen Kontext einordnen konnten.

Ebenso gibt es in den Arien dieser Aufnahme schöne und schwer fassbare elegische Akzente, die mit dem Thema der Natur und den Tieren, die sie bewohnen, verbunden sind.

ALESSIO RUFFATTI, *Paris, 2024*
Übersetzung: Anne Schneider
















Vögel der Venus, die ihr mit klagenden Weisen
meiner Rastlosigkeit Schlaflieder singt,
sollt, weil ihr mein Leiden teilt,
euer Nest in meinem Busen bauen.
Lulla lullaby,
Liebet, lebet in Treue oder ich sterbe.

Wenn Veilchen blau und bunter Klee
Und Kuckucksblümchen goldbestrahlt
Und Maienglöckchen, weiß wie Schnee,
Mit neuem Reitz die Wiesen mahlt.

Auf jedem Baum neckt singend dann
Der Kuckuck einen Ehemann.
Kuckuck,
Kuckuck! Kuckuck! O schlimmer Schall,
Vermählten Ohren bloß zur Qual.

Wenn auf dem Rohr der Schäfer pfeift,
Die Lerche froh den Pflüger weckt,
Wenn Amsel, Dohl' und Turtel streift,
Die Dirn' ihr Garn zur Bleiche streckt:

Auf jedem Baum neckt singend dann
Der Kuckuck einen Ehemann.
Kuckuck,
Kuckuck! Kuckuck! O schlimmer Schall,
Vermählten Ohren bloß zur Qual.

2 Venus' Birds

Venus's birds, whose mournful tunes
sing lullaby to my unrest
for so partaking of my wrongs
in my bosom build your nest
Lulla, lullaby,
Love, live loyal, or I die.

4 When Daisies Pied (The Cuckow)

When daisies pied and violets blue
And lady's smocks all silver-white,
And cuckoo-buds of yellow hue,
Do paint the meadows with delight,

The cuckoo then on every tree,
Mocks married men,
For thus sings he: "Cuckoo!"
O, word of fear,
Unpleasing to a married ear!

When shepherds pipe on oaten straw,
And merry larks are ploughmen's clocks,
And turtles tread, and rooks and daws,
And maidens bleach their summer smocks.

The cuckoo then on every tree,
Mocks married men
For thus sings he: "Cuckoo!"
O, word of fear,
Unpleasing to a married ear!



Oiseaux de Vénus, dont les chants éplorés
bercent mon trouble,
puisque vous aussi, souffrez de mes maux,
faites votre nid en mon cœur.
Do do, do do,
Aimez, vivez loyaux, ou je meurs.

Quand les pâquerettes diaprées et les violettes bleues
et les cressons argentés
et les primevères de couleur jaune
émaillent de leurs grâces les prés,

Le coucou alors, d'arbre en arbre,
se moque des maris,
car il chante : Coucou !
Ô mot sinistre,
malsonnant à une oreille mariée !

Quand les bergers embouchent les chalumeaux d'avoine
et que les gaies alouettes servent d'horloges aux laboureurs,
quand s'accouplent les tourterelles, les grolles et les corneilles
et que les filles blanchissent leurs jupes au soleil,

Le coucou alors, d'arbre en arbre,
se moque des maris,
car il chante : Coucou !
Ô mot sinistre,
malsonnant à une oreille mariée !

Der Frosch und die Maus

Einst lebte ein Frosch in einem Quell,
Tantara und diedeldumedei,
einst lebt' eine Maus in einer Mühle,
Tantara und diedeldumedei.
Der Frosch wollt' gern auf Brautfahrt gehn,
mit Schwert und Schild an seiner Seite.
Mit nem Harumskarum-Diedeldumdarum,
Tantara und diedeldumedei.

Er ritt, bis er zum Schloss der Maus kam,
Tantara und diedeldumedei,
wo er mit zärtlichster Stimme rief:
Tantara und diedeldumedei,
„Oh, Fräulein Maus, seid ihr zuhaus?
Wenn ja, so bitte ich, kommt doch herab!"
Mit nem Harumskarum-Diedeldumdarum,
Tantara und diedeldumedei.

„Mein Onkel Ratte ist nicht zu Haus;
Tantara und diedeldumedei.
ich fürchte um mein Leben, wenn ich hinunterkomme."
Tantara und diedeldumedei.
Schon kehrt Onkel Ratte nach Hause zurück,
„Und wer kam hierher, während ich fort war?"
Mit nem Harumskarum-Diedeldumdarum,
Tantara und diedeldumedei.

„Hier ist ein vornehmer junger Edelmann,
Tantara und diedeldumedei.
der schwört, er will mich nehmen, wenn er darf."
Tantara und diedeldumedei.
Und Onkel Ratte willigte ein,
mit einer schönen Mitgift obendrein.
Mit nem Harumskarum-Diedeldumdarum,
Tantara und diedeldumedei.

Vier Rebhuhn-Pies gab es, fein zubereitet,
Tantara und diedeldumedei.
zwei Lerchen im Topf und Marmelade,
Tantara und diedeldumedei.
vier Schnepfen und eine Wildbret-Pie,
was wäre ich gerne auf dem Fest gewesen!
Mit nem Harumskarum-Diedeldumdarum,
Tantara und diedeldumedei.

7 The Frog and the Mouse

There was a frog lived in a well,
Whipsee diddledee dandy dee,
There was a mouse lived in a mill,
Whipsee diddledee dandy dee.
This frog he would a-wooing ride,
With sword and buckler by his side.
With a harum scarum diddle dum darum,
Whipsee diddledee dandy dee.

He rode till he came to Mouse's Hall,
Whipsee diddledee dandy dee,
Where he most tenderly did call,
Whipsee diddledee dandy dee.
"Oh! Mistress Mouse, are you at home?
And if you are, oh pray, come down."
With a harum scarum diddle dum darum,
Whipsee diddledee dandy dee.

"My Uncle Rat is not at home;
Whipsee diddledee dandy dee,
I dare not for my life come down."
Whipsee diddledee dandy dee.
Then Uncle Rat he soon comes home,
"And who's been here while I've been gone?"
With a harum scarum diddle dum darum,
Whipsee diddledee dandy dee.

"Here's a fine young gentleman,
Whipsee diddledee dandy dee,
Who swears he'll have me if he can."
Whipsee diddledee dandy dee.
And Uncle Rat gave his consent,
And made a handsome settlement.
With a harum scarum diddle dum darum,
Whipsee diddledee dandy dee.

Four partridge pies with season made,
Whipsee diddledee dandy dee,
Two potted larks and marmalade,
Whipsee diddledee dandy dee.
Four woodcocks and a venison pie,
I would that at that feast were I!
With a harum scarum diddle dum darum,
Whipsee diddledee dandy dee.

La Grenouille et la Souris

Il était une grenouille qui vivait dans un puits,
et tourlourou, et tourlouri,
il était une souris qui vivait dans un moulin,
et tourlourou, et tourlourin.
Cette grenouille partit faire sa cour,
une épée et un bouclier au côté.
et tourlourou, et tourlouri,
et tourlourou, et tourlouré.

Elle chevaucha jusque chez la souris
et tourlourou, et tourlouri,
et s'y présenta tendrement :
et tourlourou, et tourlouran.
« Ô maîtresse Souris, êtes-vous chez vous ?
Si vous y êtes, faites-moi la grâce de descendre. »
et tourlourou, et tourlouri,
et tourlourou, et tourlourendre.

« Mon oncle le Rat est absent ;
et tourlourou, et tourlouran,
et sur ma vie je n'ose descendre. »
et tourlourou, et tourlourendre.
Voilà bientôt l'oncle Rat rentré :
« Et qui est venu ici en mon absence ? »
et tourlourou, et tourlouri,
et tourlourou, et tourlourence.

« Voilà un fringant jeune homme
et tourlourou, et tourlouromme,
qui jure de m'épouser s'il le peut. »
et tourlourou, et tourloureu.
Et l'oncle Rat donna son accord,
avec une jolie dot par dessus le marché.
et tourlourou, et tourlouri,
et tourlourou, et tourlouré.

Quatre tartes à la perdrix bien assaisonnées,
et tourlourou, et tourlouré,
deux terrines d'alouette à la marmelade,
et tourlourou, et tourlourade.
quatre bécasses et une tarte à la venaison.
J'eusse aimé être de la fête !
et tourlourou, et tourlouri,
et tourlourou, et tourlourête.



Der Schneider und die Maus

Einst hatt' ein Schneider eine Maus,
Ja diedeldum komm fidel,
sie lebten zusammen in einem Haus,
Ja diedeldum komm fidel.
Ja diedeldum komm tarumtirum,
durch die Stadt Ramsey,
Ja diedeldum komm übers Feld,
Ja diedeldum komm fidel.

Der Schneider dachte, seine Maus sei krank
Ja diedeldum komm fidel,
und gab ihr ein Stück von einer kleinen, blauen Pille.
Ja diedeldum komm fidel,
Ja diedeldum komm tarumtirum,
durch die Stadt Ramsey,
Ja diedeldum komm übers Feld,
Ja diedeldum komm fidel.

Der Schneider dachte, die Maus würde sterben
Ja diedeldum komm fidel,
und buk sie in eine Apfel-Pie.
Ja diedeldum komm fidel,
Ja diedeldum komm tarumtirum,
durch die Stadt Ramsey,
Ja diedeldum komm übers Feld,
Ja diedeldum komm fidel.

Die Pie wurde angeschnitten, die Maus rannte heraus
Ja diedeldum komm fidel,
der Schneider folgte ihr rundherum.
Ja diedeldum komm fidel,
Ja diedeldum komm tarumtirum,
durch die Stadt Ramsey,
Ja diedeldum komm übers Feld,
Ja diedeldum komm fidel.

Der Schneider sah, seine Maus war tot,
Ja diedeldum komm fidel,
da kaufte er eine neue an ihrer Statt.
Ja diedeldum komm fidel,
Ja diedeldum komm tarumtirum,
durch die Stadt Ramsey,
Ja diedeldum komm übers Feld,
Ja diedeldum komm fidel.

9 The Tailor and the Mouse

There was a tailor had a mouse
Hi diddle um come feed-al
They lived together in one house
Hi diddle um come feed-al
Hi diddle um come tarum tirum
Through the town of Ramsey,
Hi diddle um come over the lea,
Hi diddle um come feed-al

The tailor thought his mouse was ill
Hi diddle um come feed-al
He gave him part of a little blue pill
Hi diddle um come feed-al
Hi diddle um come tarum tirum,
Through the town of Ramsey,
Hi diddle um come over the lea,
Hi diddle um come feed-al

The tailor thought the mouse would die
Hi diddle um come feed-al
He baked him in an apple pie
Hi diddle um come feed-al
Hi diddle um come tarum tirum,
Through the town of Ramsey,
Hi diddle um come over the lea,
Hi diddle um come feed-al

The pie was cut, the mouse ran out
Hi diddle um come feed-al
The tailor followed him all about
Hi diddle um come feed-al
Hi diddle um come tarum tirum,
Through the town of Ramsey,
Hi diddle um come over the lea,
Hi diddle um come feed-al

The tailor found his mouse was dead
Hi diddle um come feed-al
So he bought another one in his stead
Hi diddle um come feed-al
Hi diddle um come tarum tirum,
Through the town of Ramsey,
Hi diddle um come over the lea,
Hi diddle um come feed-al

Le Tailleur et la Souris

Il était un tailleur qui avait une souris
Tourlouri, bon appétit
ils habitaient ensemble une maison
Tourlouri, bon appétit
Tourlouri et tourlouré
par la ville de Ramsey
Tourlouré et tourlouri
et tourlouri, bon appétit

Le tailleur crut sa souris malade
Tourlouri, bon appétit
et lui fit croquer une petite pilule bleue
Tourlouri, bon appétit
Tourlouri et tourlouré
par la ville de Ramsey
Tourlouré et tourlouri
et tourlouri, bon appétit

Le tailleur crut sa souris mourante
Tourlouri, bon appétit
et lui fit une tarte aux pommes
Tourlouri, bon appétit
Tourlouri et tourlouré
par la ville de Ramsey
Tourlouré et tourlouri
et tourlouri, bon appétit

Une fois la tarte coupée, la souris s'enfuit
Tourlouri, bon appétit
le tailleur battit la campagne à sa poursuite
Tourlouri, bon appétit
Tourlouri et tourlouré
par la ville de Ramsey
Tourlouré et tourlouri
et tourlouri, bon appétit

Le tailleur trouva sa souris morte
Tourlouri, bon appétit
alors il en acheta une autre à la place
Tourlouri, bon appétit
Tourlouri et tourlouré
par la ville de Ramsey
Tourlouré et tourlouri
et tourlouri, bon appétit

Es war, als das Meer brauste
mit heulendem Sturmgedröhn.
Eine Maid lag darnieder in Trauer
auf einem Felsen ausgestreckt.
Weit über die brandenden Wogen,
schweifte sehnsuchtsvoll ihr Blick;
ihr Kopf gekrönt von Weiden,
die zitterten über dem Bach.

Zwölf Monate sind nun vergangen,
und neun lange, öde Tage;
warum hast du, wagemutiger Geliebter,
dich dem Ozean anvertraut?
Weiche, weiche, du grausames Meer,
und lass meinen Geliebten ruhen;
ach, was ist all dein Getöse
gegen das, welches in meiner Brust tobt?

Der Kaufmann, seiner Güter beraubt,
sieht Stürme voll Verzweiflung;
doch was ist der Verlust von Schätzen
gegen den Verlust meines Liebsten!
Auch wenn du an einer Küste landest,
wo Gold und Diamanten wachsen,
und dort eine reichere Maid findest,
wird dich keine so lieben wie ich.

Wie können die Menschen sagen,
die Natur hätte nichts ohne Absicht geschaffen
wenn sich unter der Wasseroberfläche
so schreckliche Felsen verbergen?
Kein Auge erkennt die Felsen,
die in Untiefen lauern,
auf dass der fahrende Geliebte Schiffbruch erleide,
und die Maid weinend zurückbleibe.

In tiefer Schwermut lag sie,
und klagte um ihren Schatz;
vergalt jede Bö mit einem Seufzer,
jede Woge mit einer Träne:
Als über die weiße Welle gebeugt
sie seinen treibenden Leichnam erblickte,
da, wie eine ermattende Lilie,
beugte sie ihr Haupt und starb.

12 'Twas When the Seas Were Roaring

'Twas when the seas were roaring
With hollow blasts of wind;
A damsel lay deploring,
All on a rock reclin'd.
Wide over the rolling billows
She cast a wistful look;
Her head was crowned with willows
That tremble over the brook.

Twelve months are gone and over,
And nine long tedious days:
Why didst thou, vent'rous lover,
Why didst thou trust the seas?
Cease, cease, thou cruel ocean,
And let my lover rest:
Ah! what's thy troubled motion
To that within my breast?

The merchant, robbed of pleasure,
Sees tempests in despair;
But what's the loss of treasure
To losing of my dear?
Should you some coast be laid on
Where gold and di'monds grow,
You'd find a richer maiden,
But none that loves you so.

How can they say that Nature
Has nothing made in vain?
Why then beneath the water
Should hideous rocks remain?
No eyes the rocks discover
That lurk beneath the deep
To wreck the wand'ring lover,
And leave the maid to weep.

All melancholy lying,
Thus wailed she for her dear;
Repaid each blast with sighing,
Each billow with a tear;
When over the white wave stooping,
His floating corpse she spied;
Then, like a lily drooping,
She bow'd her head and died.

C'était quand les mers rugissaient,
quand le vent en rafale tonnait ;
une damoiselle se lamentait,
étendue sur un rocher.
Bien au-delà des vagues roulantes,
elle portait un regard nostalgique ;
sa tête était couronnée de saules
qui tremblaient au dessus du flot.

Douze mois se sont écoulés,
et neuf longs jours douloureux ;
pourquoi, amant aventureux,
pourquoi t'être fié aux mers ?
Cesse, cesse, cruel océan,
et laisse mon amant reposer,
ah ! que vaut ton agitation
comparée à celle qui est en mon cœur ?

Le marchand, dépouillé de son trésor,
au désespoir contemple les tempêtes ;
mais qu'est la perte d'un trésor
par rapport à celle de mon bien-aimé !
Si tu échouais sur quelque côte
où poussent l'or et les diamants,
tu trouverais une jeune fille plus riche,
mais aucune qui t'aime autant.

Comment peut-on dire que la nature
n'a rien créé en vain ?
Pourquoi alors sous les eaux
reste-t-il d'horribles rochers ?
Nul œil ne peut déceler les récifs
tapis dans les profondeurs
pour naufrager l'amant errant
et laisser la jeune fille à ses pleurs.

C'est ainsi que, toute mélancolique,
elle gémissait pour son bien-aimé ;
répondant à chaque rafale par un soupir,
à chaque vague par une larme :
alors, se penchant au dessus de l'onde blanche,
elle vit flotter son cadavre :
fléchissant comme un lys,
elle inclina la tête et expira.

Ich bin die Nachtigall,
die traurig und allein
flatternd von Ast zu Ast
das Weite sucht
mit lieblichem Gesang.

Wenn du gut
ihren ernsten Lauten lauschst,
scheint es, als würde sie dir
freundlich sagen: Ich liebe dich.

Der Himmel strahlt schöner und klarer,
die Luft schmeichelt sanft mit lauen Winden,
die Erde bezaubert mit ihren Blumen,
das Meer lacht, Stille in seinem Schoß.

Lausche der Nachtigall,
die dich spielerisch umschwirrt,
sie fliegt von der Buche zur Esche
und sagt mit ihrem Gesang: Ich bin dir treu.

Dann fliegt sie wieder auf,
hüpft von Ast zu Ast und sagt:
Ach, ich liebe dich so sehr
und kehrt glücklich zurück ins Nest.

Der Schwan stirbt und während er ermattet,
versüßt er seinen bitteren Tod
mit seinem Gesang.

O Himmel, ich liebe dieses undankbare Herz!
Und meine Liebe wird sich rühmen,
es selbst im Sterben noch zu lieben.

13 Son rossignolo

Son rossignolo
che mesto e solo
sen va volando
dolce cantando
di ramo in ramo.

Se ben tu senti
suoi gravi accenti
par che ti dica
con voce amica: io t'amo.

15 Brilla in cielo

Brilla in cielo più vago il sereno
dolce l'aria co' zefiri alletta,
co' suoi fiori la terra diletta
ride il mare a le calme nel seno.

17 Senti quell'usignolo

Senti quell'usignolo
che a te scherzando intorno
vola dal faggio all'orno
e col suo canto dice: io ti son fido.

Poi ripigliando il volo
posa di ramo in ramo e dice
o quanto, quanto t'amo
e ritorna felice al patrio nido.

18 Muore il cigno

Muore il cigno e ancor languendo,
il suo amaro estremo fato,
dolce rende col suo canto.

Amo, oh Dei, quel cor ingrato!
E d'amarlo anche morendo,
il mio amor si darà vanto.

I am the nightingale
who, sad and lonesome,
fluttering goes
from branch to branch
while singing sweetly.

If you pay heed
to his solemn song
it seems that he is telling you
with cheerful voice: I love you.

The clear skies shine so beautifully up above,
the air entices sweetly with its breezes,
the earth delights with her flowers,
and the sea smiles, calm pervading its depths.

Listen to that nightingale
that flutters around you
playfully from beech to ash
and with its song says: I am true to you.

Then taking wing again
it hops from branch to branch and says
oh how very much I love you
then returns delightedly to its nest.

The swan dies and in the throes of death
it sweetens its bitter fate
through song.

O gods, I love that selfish heart!
And in loving it, even as I die,
my love shall take pride.

Je suis un rossignol
qui triste et seul
s'en va volant
de branche en branche
chantant doucement.

Si tu écoutes bien
ses graves accents,
tu croiras l'entendre te dire
d'une voix amie : je t'aime.

Le beau ciel brille plus clair et serein,
le doux air nous offre ses zéphyrs,
la terre nous enchante de ses fleurs
et la mer sourit, le sein apaisé.

Écoute ce rossignol
qui autour de toi batifole,
qui volette du hêtre au frêne
et te dit de son chant que je te suis fidèle.

Puis, reprenant son vol,
il se pose de branche en branche et dit :
ô que je t'aime, que je t'aime,
puis s'en retourne joyeux à son nid natal.

Le cygne meurt, et encore agonisant,
adoucit de son chant
son sort funeste et cruel.

Dieux, j'aime ce cœur ingrat !
Et même si j'en meurs,
mon amour se glorifiera de l'aimer.





SOURCES

Heinrich Ignaz Franz Biber

1 **Nachtigal** (The Nightingale) from *Sonata representativa*
Margherita Pupulin (solo)*, Diana Vinagre, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar*

John Bennet

2 **Venus' Birds**
(Oxford, Christ Church Library, Mus. 439, p.103)
Malena Ernman, Doron Sherwin, Margherita Pupulin, Franciska Anna Hajdu, Ania Nowak, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Tarquinio Merula

3 **La Gallina** (The Chicken)
(in *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera, Op.12*, Venezia, 1637)
Doron Sherwin (solo)*, Margherita Pupulin* (solo)*, Franciska Anna Hajdu* (solo)*, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar*

Thomas Arne

4 **When Daisies Pied** (The Cuckow)
Text from *Love Labour's Lost* by William Shakespeare
(sung by Mrs Kitty Clive in the role of Celia in a 1740 staging of *As You Like It*)
Malena Ernman, Doron Sherwin, Margherita Pupulin, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Heinrich Ignaz Franz Biber

5 **CuCu** (The Cuckoo) from *Sonata representativa*
Margherita Pupulin (solo)*, Diana Vinagre, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar*



Heinrich Ignaz Franz Biber

6 **Fresch** (The Frog) from *Sonata representativa*
Margherita Pupulin (solo)*, Diana Vinagre, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar*

Traditional Ballad (England, 16th/17th century)

7 **The Frog and the Mouse**
Arrangement: Christina Pluhar
Malena Ernman, Doron Sherwin (voice and cornetto), Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

8 **Wallom Green**
(in *The English Dancing Master*, published by John Playford)
Arrangement: Christina Pluhar
Margherita Pupulin, Franciska Anna Hajdu, Ania Nowak, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Traditional Ballad (England, 16th/17th century)

9 **The Tailor and the Mouse**
Arrangement: Christina Pluhar
Malena Ernman, Doron Sherwin, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

10 **Mulberry Garden**
(in *The English Dancing Master*, published by John Playford)
Arrangement: Christina Pluhar
Margherita Pupulin, Franciska Anna Hajdu, Ania Nowak, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar



Georg Caspar Schürmann

11 Sinfonia pour la tempête
(from *Die getreue Alceste*, Hamburg, 1719)
Margherita Pupulin, Franciska Anna Hajdu, Ania Nowak, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

George Frideric Handel

12 'Twas When the Seas Were Roaring HWV 228/19
(featured in John Gay's ballad opera *The Beggar's Opera* and his farce *The What D'Ye Call It*, sung by Kitty Clive in the roles of Polly [1728] and Susan [1729] in the former and Kitty Carrot [1731] in the latter)
L'Arpeggiata, Christina Pluhar, Malena Ernman, Leonardo Teruggi, David Mayoral

Pietro Torri

13 Son rossignolo
(from *L'innocenza difesa dai Numi* [role: Ismene], Munich Hof, August or October, 1715)
Malena Ernman, Elisabeth Champollion (solo)*, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar*

Claudio Monteverdi

14 O come sei gentile SV 120
(in *Concerto: settimo libro de madrigali*)
Doron Sherwin (solo)*, Margherita Pupulin* (solo)*, Diana Vinagre, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar*

Giovanni Bononcino

15 Brilla in cielo
(from *La gara delle quattro stagioni* [role: Primavera], Vienna, Hof, 21 April 1699)
Libretto: Donato Cupeda
Malena Ernman, Josep Maria Martí Duran (solo)*, Diana Vinagre, Yoko Nakamura, Christina Pluhar*

16 **Newcastle**
(in *The English Dancing Master*, published by John Playford)
Arrangement: Christina Pluhar
Doron Sherwin, Margherita Pupulin, Franciska Anna Hajdu, Ania Nowak, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Francesco Gasparini
17 **Senti quell'usignolo**
(F-Pn Vm7-7694 pp. 177–179)
Malena Ernman, Margherita Pupulin, Franciska Anna Hajdu, Ania Nowak, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Josep Maria Martí Duran, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Giuseppe Maria Orlandini
18 **Muore il cigno**
(from *Nerone* [role: Ottavia], Venice, Teatro S. Giovanni Grisostomo, Carnival 1721)
Libretto: Agostino Piovene · Role created by Faustina Bordoni
Malena Ernman, Margherita Pupulin, Franciska Anna Hajdu, Ania Nowak, Diana Vinagre, Leonardo Teruggi, Yoko Nakamura, Christina Pluhar

Giulio Taglietti
19 **Il canto del cigno Op.3, Aria XIX**
(in *Aria da suonare col violoncello e spinetta o violone, Op.3*)
Diana Vinagre (solo)*, Josep Maria Martí Duran, Christina Pluhar*

eden ahbez
20 **Nature Boy**
Malena Ernman, Doron Sherwin, Leonardo Teruggi, David Mayoral, Christina Pluhar





Many thanks to the Festival de Saint-Michel-en-Thiérache and to Jean-Michel Verneiges, artistic director of the festival;
to Michel Truyen, president of the Amis de l'Abbaye, to the clergy of the abbey
and to the town hall and the mayor of Saint-Michel-en-Thiérache for allowing us to record in their beautiful Abbaye;
to ADAMA (Association pour le Développement des Activités Musicales dans l'Aisne) for its coordination;
and to the volunteers Christelle Binet, Anne-Marie Bosch, Dominique Casiez,
Marie-Josée Durieux, André Meunier, Claude Trevin and Jean-Marie Leurquin
for being so incredibly helpful and kind to the musicians during our stay.

Recorded: 3–7.VI.2024, Abbaye Saint-Michel-en-Thiérache, France
Producer, Balance Engineer, Editing & Mastering: Mireille Faure
Musical Editing: Christina Pluhar
Assistant Recording Engineer: Adrien Frachon
Atmos Mastering: Laurent Herniaux (Studio Kairos Musique, Paris)
Production Manager: Carlos García de la Vega

Publisher ("Nature Boy"): Golden World
Sung text translations (English): Robert Sargant
Sung text translations (Français): © David Ylla-Somers; except (4) François-Victor Hugo
Sung text translations (Deutsch): Andreas Kühner (2, 7, 9, 12); Ferdinand Mayerhofer (4); Daniela Wiesendanger (13, 15, 17, 18)

Photography: © Michal Nowak
Design & Editorial: WLP London Ltd

A Warner Classics/Erato release, ℗ 2025 International Artists Records and Productions GmbH
under exclusive licence to Parlophone Records Limited. © 2025 Parlophone Records Limited

arpeggiata.com · warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

