



Handel's Tea Time

Dorothee Miels
Die Freitagsakademie

George Frideric Handel (1685–1759)

“Venus & Adonis”

Cantata for soprano, oboe and basso continuo, HWV 85

Kantate für Sopran, Oboe und Basso continuo, HWV 85

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Recitative</i> “Behold, where weeping Venus stands” | 1:50 |
| 2 | II. <i>Aria</i> “Dear Adonis, beauty’s treasure” | 6:27 |
| 3 | III. <i>Recitative</i> “Thus, queen of beauty” | 1:15 |
| 4 | IV. <i>Aria</i> “Transporting joy, tormenting fears” | 3:30 |

Concerto à quattro in D Minor

for oboe, violin, cello and basso continuo*

Concerto à quattro in d-moll

für Oboe, Violine, Violoncello und Basso continuo

- | | | |
|---|-------------|------|
| 5 | I. Adagio | 2:02 |
| 6 | II. Allegro | 1:24 |
| 7 | III. Largo | 0:58 |
| 8 | IV. Allegro | 2:55 |

From 24 English Songs

for soprano, oboe, violin and basso continuo, HWV 228

Aus „24 English Songs”

für Sopran, Oboe, Violine und Basso continuo, HWV 228

- | | | |
|----|-------------|------|
| 9 | Bacchus | 3:39 |
| 10 | The Rapture | 3:07 |

Trio Sonata in G Major

for oboe, violin and basso continuo, HWV 384

Triosonate in G-Dur

für Oboe, Violine und Basso continuo, HWV 384

11	I. Adagio	2:17
12	II. Allegro	1:25
13	III. Grave	1:00
14	IV. Allegro	2:44

“Mi palpita il cor”

Cantata for soprano, oboe and basso continuo, HWV 132 b

Kantate für Sopran, Oboe und Basso continuo, HWV 132 b

15	I. <i>Recitative</i> “Mi palpita il cor”	1:57
16	II. <i>Aria</i> “Ho tanti affanni in petto”	6:15
17	III. <i>Recitative</i> “Clori, di te mir lagno”	0:50
18	IV. <i>Aria</i> “S’un di m’adora”	3:19

From the Suite in E Major, HWV 430

Aus der Suite Nr. 5 in E-Dur, HWV 430

19	Air & Five Variations on “The Harmonious Blacksmith”	4:06
----	--	------

From 9 German Arias

for soprano, obligatory instrument and basso continuo

Aus „9 Deutsche Arien“

für Sopran, obligates Instrument und Basso continuo

20	“Flammende Rose, Zierde der Erden”, HWV 210	5:21
21	“Süßer Blumen Ambraflocken”, HWV 204	6:30
22	“Meine Seele hört im Sehen”, HWV 207	5:55

Henry Purcell (1659–1695)

From the semi-opera “The Fairy Queen”, Z 629

Aus der Semi-Opera „Fairy Queen“, Z 629

23	“O let me weep” (Aria)	7:18
----	------------------------	------

Total Time: 76:04

Dorothee Miels, soprano/Sopran

Die Freitagsakademie

Katharina Suske, oboe/Oboe

Ilija Korol, violin/Violine

Balázs Máté, cello/Violoncello

Sebastian Wienand, harpsichord/Cembalo

Jonathan Rubin, lute/Laute

* Markus Bernhard, Violone

About the Ensemble

The Freitagsakademie is Bern's first baroque ensemble. Since 1993, the ensemble has been playing music from the 17th to the early 19th century in various instrumentations, faithful to the credo "There is no such thing as old music!". In addition, there are innovative programs that even span a range from tradition to the present. The regular collaboration with artists from various other fields – such as contemporary dance, visual arts, literature and puppet theatre – is also part of the ensemble's self-image. The lively interpretation of old masterpieces in dialogue with other art forms often leads to surprising references and special art experiences. This concept of the artistic director Katharina Suske has met with a great response and lively interest: With its numerous concerts and recordings, the Freitagsakademie has been a highly respected presence in the Swiss and international music scene for years.

Zum Ensemble

Die Freitagsakademie ist Berns erstes Barockensemble. Seit 1993 spielt sie getreu dem Credo „Es gibt keine alte Musik!“ in unterschiedlichsten Besetzungen und auf Instrumenten der jeweiligen Epoche Musik aus dem 17. bis frühen 19. Jahrhundert. Dazu kommen innovative Programme, die sogar einen Bogen von der Tradition bis zur Gegenwart spannen. Auch die regelmässige Zusammenarbeit mit Künstlern aus verschiedenen anderen Sparten – etwa zeitgenössischem Tanz, bildender Kunst, Literatur und Puppentheater – gehört zum Selbstverständnis des Ensembles. Die lebendige Interpretation alter Meisterwerke im Dialog mit anderen Kunstformen führt dabei oft zu überraschenden Bezügen und besonderen Kunsterlebnissen. Dieses Konzept der künstlerischen Leiterin Katharina Suske hat grosses Echo und regen Zuspruch gefunden: Die Freitagsakademie ist mit ihren zahlreichen Konzerten und Aufnahmen seit Jahren vielbeachtet im schweizerischen und internationalen Musikgeschehen präsent.



Katharina Suske



Ilia Korol

Balázs Máté



Jonathan Rubin



Sebastian Wienand



Dorothee Miels



Orpheus in his private chamber

Anyone strolling along the corridors of London's Victoria and Albert Museum today might perhaps come across a marble statue from 1738 by the sculptor Louis-François Roubiliac that was once one of the most popular attractions in the park and pleasure garden of Vauxhall Gardens. It portrays a genial-looking man in his dressing-gown casually seated and playing a stylised harp, while a cherubic boy at his feet scribbles down the notes he hears on a pile of manuscript paper. The man in question, depicted here as Orpheus in his private chamber, is none other than George Frideric Handel (1685–1759). And the statue itself could be defined as something of an historic sensation, since up until that time only monarchs, members of the nobility and notable military figures were entitled to be represented in such a way. Now, with Handel, a German musician from a middle-class background came to be granted a monument in the heart of London in his own lifetime. The monument to Handel stands as a symbol of the growing power of the middle class in 18th-century Europe. At the same time, it is no coincidence that it is Handel who plays the leading role in this episode in musical history. Handel embodied a new kind of artist: entrepreneur, cosmopolitan, citizen.

Early maturity

The traveller and music historian Charles Burney reported in his 1785 volume on Handel's life and work that the flautist Carl Friedrich Weidemann had handed over to the composer a copy of the *Six Sonatas HWV 380–385* he had written at the tender age of ten. According to his testimony, Handel claimed to have composed works for oboe and harpsichord – his favourite instruments – “like a devil” when he

was young, before having received any training in composition. The melodic and contrapuntal sophistication displayed in the *Trio Sonata in G Major, HWV 384*, for instance, as well as the fact that the melodies presented here do not appear again in Handel's later work – contrary to his usual practice – make the dating by Weidemann and Burney seem doubtful. Nevertheless, still today the authenticity of this supposedly youthful work of genius cannot be entirely ruled out. It is even harder to accurately attribute the *Concerto à quattro in D Minor* that supposedly dates from the first decade of the 18th century. The reason is that the work has survived in two versions, one where the composer is given as Handel, and the other, Georg Philipp Telemann (1682–1767), and furthermore, one version calls for transverse flute and cello, the other for oboe and bassoon. Matters are complicated by the fact that the opening Adagio in the French style shows similarities with Handel's early G minor Oboe Concerto, while the Allegro movements contain themes that appear in other works by Telemann. This factor has led to the assumption that this chamber-music gem, whose exquisite treatment of the solo bass instrument is a particularly notable feature, is actually a collaboration between the two young friends. Since as early as 1701, Handel and Telemann had engaged in a lively compositional exchange, and they maintained a friendly correspondence for the rest of their lives. That they exerted a mutual influence on one another in their work is self-evident, but all we have to add to that is the pleasure of speculation.

Meteoric rise

Hardly any composer in the Baroque era experienced such a meteoric rise as the Halle-born Handel. When, on the invitation of the Earl of Manchester, he reached England by way of Hanover in 1712, he found himself confronted by a

musical scene dominated by Italians. After the death of the “Orpheus Britannicus” Henry Purcell in 1695, genuinely British musical culture was effectively dead, and the field was abandoned to the vocal stars and composers from the south, which meant that the Italian language also prevailed in the British operatic world. Handel, who had earned his spurs at the Theater am Gänsemarkt in Hamburg (one of Germany’s first public theatres), and had, in the course of a self-financed study-trip to Italy, achieved enormous success in Venice and Rome, quickly tired of simply writing commissioned works for and giving music lessons to the London and Hanoverian aristocracy. Starting in 1719, he decided to win the London public’s favour with his own opera company. However, the business was contested – losing a famous castrato to the competition could be just as devastating as a disastrous opening night.

Handel’s operatic enterprises went bankrupt three times in all, but the composer astutely remained close to his noble friends, and, as well as operas, he composed occasional works and large-scale celebratory pieces for the English court, which assured him a prominent position in London musical life. By the time of the first performance in Dublin of his epoch-making oratorio *Messiah* at the latest, the bon vivant Handel was free of all financial worries. As well as these grand works for special occasions, he also kept busy writing music for domestic use and compositions for instrumental lessons for the daughters of the nobility. Handel himself was famed for his keyboard virtuosity, but up until 1720 had published no solo keyboard literature until the eight solo suites for harpsichord that he brought out that year. These can be seen as both a retrospective of his work thus far in that domain and as the pinnacle of his virtuoso solo literature. Out of this vast compendium, one piece, the last movement of the *Suite in E Major, HWV 430*, achieved outstanding popularity. The highly virtuosic *Air and Variations* went on to have

a vigorous life of its own in the 19th century, acquiring the title *The Harmonious Blacksmith*, a sobriquet that saw a whole host of tales and anecdotes doing the rounds. The fabrication of myths around this piece testifies to the unparalleled fame that Handel’s music continued to enjoy after the composer’s death.

Songs of the homeland

In vocal music too, Handel found time for more intimate genres and forms of expression besides the grand arias and solemn choruses that he created for the wider public. Over the years a number of English songs appeared – he often fell back on existing pieces and provided new texts for them – where the voice engages in a dialogue with a solo instrument. These are simple strophic songs, whose texts deal with the stirrings of the soul (*The Rapture*) or take a humorous look at the frivolous pleasures of life (*Bacchus*). In 1724, he began to compose a series of songs that number among the most beautifully poetic in his output: the *9 Deutsche Arien HWV 202–210* (9 German Arias). Having already lived in London for several years, the fact that he made settings of the pietistic-sentimental poetry from the nine-volume collection of verse *Irdisches Vergnügen in Gott* by the Hamburg author and Enlightenment figure Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) can undoubtedly be read as a cosmopolitan’s reminiscences of his homeland and native language – homesickness in music, as it were. The heartfelt sincerity of these enchantingly simple da capo arias with concertante solo instrument and continuo complements this perfectly. The contemplation of nature and the pantheistic experience of the divine in the wonders of His creation, which Brockes’s poetry and Handel’s somnambulistic, extravagant arches of melody deal with, testify not least to the intellectual revolution of the period. The divine is no longer

manifest only in the institutions of the Church and the absolutist monarchs, but in the view of the world from the perspective of the educated citizen.

Musical heartbeat

Another significant vocal genre in Handel's creative output is the secular cantata, a vehicle of epic-dramatic narrative away from the operatic stage. The polyglot Saxon Handel always made the most of his core skill, the ability to fashion musical depictions of emotional states. The cantata *Venus and Adonis*, HWV 85 is probably Handel's first English-language composition. It is likely that he acquired the author John Hughes's adaptation of Ovid's account of the love of the goddess Venus for the handsome youth Adonis in Hanover in 1711. The introductory recitative tells of the goddess's sorrow at the death of Adonis, killed while hunting a boar. In the subsequent aria, Venus's sorrow is given the most heartfelt expression over a walking ostinato bass, with the oboe imitating the distant echo of her dead beloved. The following recitative tells of the dead youth's metamorphosis into the anemone, and leads to the consolatory second aria of the cantata, which oscillates between sorrow and joy at the beloved Adonis's immortalisation in nature.

Another splendid example of Handel's gifts of musical expression is to be found in the solo cantata *Mi palpita il cor*, HWV 132b, which the composer wrote in Italy and revised during his London years. Here it is the unhappy love of a young man for the nymph Clori, credited in Baroque poetry with breaking the hearts of countless men. The opening recitative depicts the unhappy lover's heartbeat in halting repeated notes that are just as onomatopoeic as the brilliant coloratura of the following arioso in its expression of an agitated soul. Throughout the first aria that

pain-laden "affect" is portrayed in what is at times one of Handel's most beautiful grief arias in the rocking rhythm of a *siciliana* with a captivating solo oboe introduction. In the second recitative, the protagonist hits on a brilliant idea: if Cupid were only to fire a dart into Clori's heart, then his suffering would be at an end. With this prospect the cantata closes, once again in a spirit of hope. Voice and oboe play off each other in lively semiquaver figures. It is the music of an individual richly endowed by life, a successful son of the bourgeoisie, rewarded by society, the esteemed "Orpheus Germanicus", George Frideric Handel.

Moritz Achermann

(Translation: Kenneth Chalmers)

Orpheus im Privatgemach

Wer heute durch die Gänge des Victoria und Albert Museums in London schlendert, wird möglicherweise eine Marmor-Statue des Bildhauers Louis-François Roubiliac aus dem Jahr 1738 entdecken, die einst zu den beliebtesten Attraktionen der Park- und Vergnügungsanlage Vauxhall Gardens gehörte. Abgebildet ist ein freundlich dreinblickender Mann im Schlafrock, der in legerer Sitzposition eine stilisierte Harfe spielt, während ein puttenhafter Knabe zu seinen Füßen die gehörten Töne auf einen Stapel Notenpapier kritzelt. Bei dem Mann, der hier als Orpheus im Privatgemach dargestellt ist, handelt es sich um keinen Geringeren als Georg Friedrich Händel (1685–1759). Und die Statue ihrerseits kann als historische Sensation beschrieben werden, denn bis dato war es ausschliesslich Monarchen, Mitgliedern des Adels und hohen militärischen Würdenträgern zugestanden worden, sich dergestalt abbilden zu lassen. Mit Händel erhielt nun aber ein deutscher Musiker bürgerlicher Abstammung zu Lebzeiten ein Denkmal im Herzen von London. Das Händel-Denkmal steht sinnbildlich für das Erstarken des Bürgertums im Europa des 18. Jahrhunderts. Zugleich ist Händel nicht zufällig Protagonist dieser musikhistorischen Episode. Händel verkörperte einen neuartigen Künstlertypus: Unternehmer, Kosmopolit, Bürger.

Frühe Reife

Der reisende Musikhistoriker Charles Burney berichtete 1785 in einer Abhandlung über Händels Leben und Wirken, er habe eine Abschrift der *Sechs Sonaten HWV 380–385* aus der Hand des Flötisten Carl Friedrich Weidemann erhalten, die Händel im zarten Alter von zehn Jahren verfasst habe. Nach eigener Aussage

soll Händel in seinen Jugendjahren, ehe er eine kompositorische Unterweisung erhalten hatte, bereits „wie der Teufel“ Kompositionen für Oboe und Cembalo – seine bevorzugten Instrumente – gefertigt haben. Die melodiose und kontropunktische Raffinesse, die etwa die *Triosonate in G-Dur HWV 384* offenbart, sowie die Tatsache, dass die hier vorgestellten Melodien in Händels späterem Schaffen – entgegen seiner üblichen Praxis – nicht mehr auftauchen, lässt Weidemanns und Burneys Datierung fraglich erscheinen. Dennoch konnte die Authentizität dieses vermeintlich jugendlichen Geniestreichs bis heute nicht definitiv abgestritten werden.

Noch schwieriger gestaltet sich eine genaue Zuschreibung im Falle des, vermutlich im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstandenen, *Concerto à quattro in d-Moll*. Denn das Werk ist in zwei Abschriften überliefert, wobei im einen Fall Händel als Autor genannt wird und im anderen Georg Philipp Telemann (1681–1767) – ferner verlangt eine Fassung Flauto traverso und Cello, die andere Oboe und Fagott. Erschwerend kommt hinzu, dass das erste Adagio im französischen Stil Ähnlichkeiten zu Händels frühem g-Moll-Oboenkonzert aufweist, während die schnellen Sätze Themen vorstellen, die wiederum in anderen Werken Telemanns auftauchen. Dieser Umstand hat gar zur Vermutung geführt, dass es sich bei dieser kammermusikalischen Perle, die sich besonders durch die exquisite Behandlung des solistischen Bass-Instruments auszeichnet, um eine Gemeinschaftskomposition der beiden Jugendfreunde handle. Händel und Telemann standen bereits seit 1701 in regem kompositorischen Austausch und korrespondierten in freundschaftlicher Verbindung bis an ihr Lebensende. Dass sie sich in ihrem Schaffen gegenseitig beeinflussten, liegt auf der Hand, darüber hinaus bleibt nur die vergnügte Imagination.

Kometenhafter Aufstieg

Kaum ein Tondichter der Barock-Ära erlebte einen solch kometenhaften Aufstieg wie der grosse Hallenser. Als Händel 1712 auf Einladung des Earl of Manchester über Hannover nach England gelangte, fand er eine Musikszene vor, die von Italienern dominiert wurde. Nach dem Tod des „Orpheus britannicus“ Henry Purcell 1695 galt die genuin britische Musikkultur als tot und das Feld wurde den Sängerstars und Komponisten aus dem Süden überlassen, womit sich auch die italienische Sprache im britischen Opernbetrieb durchsetzte. Händel, der sich seine Sporen an der Hamburger Gänsemarktoper (dem ersten bürgerlichen Theater Deutschlands) abverdient und im Rahmen einer selbst finanzierten Studienreise durch Italien grosse Erfolge in Venedig und Rom gefeiert hatte, gab sich schon bald nicht mehr mit Auftragswerken und Unterrichtstätigkeiten für die Londoner und Hannoveraner Aristokratie zufrieden. Mit seiner eigenen Opernkompanie wollte er ab 1719 die Gunst des Londoner Publikums für sich gewinnen. Doch das Business war hart umkämpft – einen berühmten Kastraten an die Konkurrenz zu verlieren konnte eben so verheerend sein wie eine durchgefallene Premiere.

Insgesamt ging Händels Opernunternehmen dreimal in Konkurs, doch der gewiefte Tondichter hatte sich seine adligen Freunde bewahrt und schuf neben seinen Opern repräsentative Werke und grossangelegte Festmusiken für den englischen Hof, die ihm eine herausragende Stellung im Londoner Musikleben garantierten. Spätestens mit der Uraufführung seines epochalen Oratoriums *Messiah* in Dublin war der Lebemann Händel aller finanzieller Sorgen entledigt. Neben diesen pompösen Repräsentationswerken schrieb er jedoch auch fleissig Musik für den Hausgebrauch und Kompositionen für den Instrumentalunterricht der Adelstöchter. 1720 veröffentlichte Händel, der selbst im Ruf eines

Tastenvirtuosen stand, jedoch bis zu diesem Zeitpunkt keine solistische Klavierliteratur publiziert hatte, acht Solo-Suiten für Cembalo, die als Retrospektive auf sein bisheriges Schaffen in dieser Gattung und zugleich als Kulminationspunkt in Händels virtuoser Solo-Literatur verstanden werden können. Innerhalb dieses reichhaltigen Kompendiums erlangte besonders der letzte Satz der *Suite in E-Dur HWV 430* eine herausragende Popularität. Die hochvirtuose *Air and Five Variations* entwickelte im 19. Jahrhundert ein munteres Eigenleben und erhielt den Titel *The Harmonious Blacksmith*, wobei eine Vielzahl von Erklärungen und Anekdoten zu diesem Beinamen kursierten. Die Mythenbildung rund um dieses Stück bezeugt den einzigartigen Ruhm, den Händels Musik auch nach dessen Ableben noch genoss.

Lieder an die Heimat

Auch in der Vokalmusik fand Händel Zeit für intimere Gattungen und Ausdrucksformen jenseits der grandiosen Arien und festlichen Chöre, die er für die Öffentlichkeit schuf. Über die Jahre entstanden etliche englische Lieder – oftmals griff er auf existierende Stücke zurück und fügte einen neuen Text bei, worin die Singstimme in Dialog mit einem solistischen Instrument tritt. Es sind schlichte Strophen-Lieder, die poetisch von den Regungen der Seele erzählen (*The Rapture*) oder sich humoristisch den frivoleren Freuden des Lebens widmen (*Bacchus*). 1724 begann er mit der Komposition einer Reihe von Liedern, die zu den schönsten Dichtungen in seinem Oeuvre gehören: den *9 deutschen Arien HWV 202–2010*. Dass er sich, nachdem er nun bereits einige Jahre in London gelebt hatte, an die Vertonung der pietistisch-empfindsamen Lyrik aus der neunbändigen Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* des Hamburger Schriftstellers

und Aufklärers Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) machte, kann durchaus als Reminiszenz eines Kosmopoliten an seine Heimat und deren Sprache gelesen werden – Heimweh in Tönen sozusagen. Dazu passt auch die höchst innerliche Qualität dieser berückend schlichten Da-capo-Arien mit konzertierendem Solo-Instrument und Continuo. Die Beschauung der Natur und die pantheistische Erfahrung des Göttlichen in den Wundern ebendieser, von der Brockes Lyrik und Händels traumwandlerisch ausschweifenden Melodiebögen handeln, zeugen nicht zuletzt von den geistesgeschichtlichen Umwälzungen jener Epoche. Das Göttliche manifestiert sich nicht mehr nur in den Institutionen der Kirche und den absolutistischen Herrschern, sondern in der Betrachtung der Welt aus der Perspektive des gelehrten Bürgers.

Musikalisches Herzklopfen

Eine weitere bedeutende vokalmusikalische Gattung in Händels Schaffen bildete auch die weltliche Kantate als Vehikel episch-dramatischer Erzählung abseits der Opernbühne. Die Kernkompetenz des polyglotten Sachsen liegt dabei stets in der plastischen musikalischen Abbildung von Gefühlszuständen. Bei der Kantate *Venus and Adonis HWV 85* handelt es sich wahrscheinlich um Händels erste Komposition in englischer Sprache. Die Bearbeitung der Ovid'schen Erzählung von der Liebe der Göttin Venus zum schönen Jüngling Adonis des Schriftstellers John Hughes erhielt Händel vermutlich 1711 in Hannover. Das einleitende Rezitativ beschreibt die Trauer der Göttin über den auf der Jagd von einem Eber getöteten Adonis. In der folgenden Arie findet Venus' Kummer über einen schreitenden Ostinato-Bass ihren innigsten Ausdruck, wobei die Oboe das ferne Echo des verstorbenen Geliebten mimt. Das folgende Rezitativ berichtet von der Verwand-

lung des Toten in das Adonis-Röslein und leitet zur versöhnlichen zweiten Arie der Kantate über, die zwischen der Trauer und der Freude über Verewigung des Geliebten in der Natur oszilliert.

Ein prächtiges Beispiel für Händels musikalische Ausdruckskunst liefert auch die Solo-Kantate *Mi palpita il cor HWV 132b*, die er in Italien verfertigte und in seiner Londoner Zeit überarbeitete. Hier ist es die unglückliche Liebe eines jungen Mannes zur Nymphe Clori, die in der barocken Dichtung für unzählige gebrochene Männerherzen erhalten musste, die in Töne gewandelt wird. Das eröffnende Rezitativ deutet das Herzklopfen des unglücklich Verliebten in stockenden Tonrepetitionen ebenso lautmalerisch aus wie die aufgewühlte Seele im folgenden Arioso in brillanten Koloraturen erklingt. Die erste Arie über jene schmerzvollen Affekte beschreibt eine der mitunter schönsten Trauer-Arien Händels im wiegenden Siciliano-Rhythmus mit einer berückenden Einleitung der Solo-Oboe. Im zweiten Rezitativ kommt dem Protagonisten die zündende Idee: Wenn Cupido nur auch einen Pfeil in Cloris Herz schießen würde, so könnte sein Leiden ein Ende finden. Mit dieser Aussicht schliesst die Kantate wiederum in einem hoffnungsvollen Tonfall. Singstimme und Oboen umspielen sich in munteren Sechzehntelbewegungen. Es ist die Musik eines vom Leben reichlich beschenkten Individuums, eines arrivierten und von der Gesellschaft belohnten Bürgersohns, dem hochverehrten Orpheus Germanicus Georg Friedrich Händel.

Moritz Achermann

Venus and Adonis, HWV 85

Recitative

Behold, where weeping Venus stands!
What more than mortal grief can move
the bright, th' immortal queen of love?
She beats her breast, she wrings her hands;
and hark, she mourns, but mourns in vain,
her beauteous, lov'd Adonis slain.

The hills and woods her loss deplore;
the Naiads hear, and flock around;
and Echo sighs, with mimic sound,
Adonis is no more!
Again the goddess raves, and tears her hair,
then vents her grief, her love, and her despair.

Aria

Dear Adonis, beauty's treasure,
now my sorrow, once my pleasure;
O return to Venus' arms.

Venus never will forsake thee;
let the voice of Love o'ertake thee,
and revive thy drooping charms.

Venus und Adonis, HWV 85

Rezitativ

Seht dort die weinende Venus stehen!
Was außer Todestrauer kann die strahlende,
unsterbliche Königin der Liebe bewegen?
Sie schlägt sich an die Brust, sie ringt die Hände;
und hört, sie trauert, doch vergebens,
um ihren schönen, geliebten, erschlagenen Adonis.

Die Hügel und Wälder beklagen ihren Verlust;
die Najaden hören's und kommen in Scharen;
und Echo seufzt im Widerhall:
Adonis ist nicht mehr!

Wieder rast die Göttin und rauft sich das Haar,
dann lässt sie Schmerz, Liebe und Verzweiflung
freien Lauf.

Arie

Lieber Adonis, Perle der Schönheit,
nun mein Kummer, einst meine Freude;
o kehre zurück in Venus' Arme!

Venus wird dich nie verlassen;
lass die Stimme der Liebe dir nacheilen
und deine ermattenden Reize beleben!

Recitative

Thus, queen of beauty, as thy poets feign,
while thou didst call the lovely swain,
transform'd by heavenly power,
the lovely swain arose a flower,
and, smiling, grac'd the plain.
And now he blooms, and now he fades;
Venus and gloomy Proserpine
alternate claim his charms divine;
by turns restor'd to light,
by turns he seeks the shades.

Aria

Transporting joy, tormenting fears,
succeeding smiles, bewailing tears,
are Cupid's various train.

The tyrant boy prepares his darts,
with soothing wiles, with cruel arts,
and pleasure blends with pain.

Rezitativ

Dann, Königin der Schönheit, wie deine Dichter beteuern,
erstand der liebliche Jüngling, während du ihn riefst,
verwandelt von des Himmels Macht
als Blume wieder auf
und zierte lächelnd das Land.
Bald blüht er nun, bald welkt er;
Venus und die trübsinnige Proserpina
fordern wechselnd seine göttlichen Reize;
bald labt er sich am Licht,
bald sucht er Schatten.

Arie

Erhebende Freude, quälende Ängste,
beglücktes Lächeln, sprudelnde Tränen
sind Cupidos vielfältiges Gefolge.

Der tyrannische Knabe bereitet seine Pfeile
mit sanften Listen, mit grausamen Künsten,
und Freude mischt sich mit Leid.

Bacchus, HWV 228/4

Bacchus one day gaily striding
on his never-sailing ton,
sneaking empty pots deriding,
thus addressed each toasting son:
Praise the joys that never vary,
and adore the liquid shrine;
all things noble, gay and airy,
are performed by generous wine.

Ancient heroes, crown'd with glory,
owe their noble rise to me;
poets wrote their flaming story,
fired by my divinity.
If my influence is wanting,
music's charms but slowly move;
beauty too in vain is panting,
'till I fill the swains with love.

If you crave a lasting pleasure,
mortals, this way bend your eyes;
from my everlasting treasure,
charming scenes of bliss arise.
Here's the soothing balmy blessing,
sole dispeller of your pain;
gloomy souls from care releasing:
he who drinks not, lives in vain.

Bacchus, HWV 228/4

Eines Tages zog Bacchus fröhlich
auf seinem wasserscheuen Fass dahin,
spottete über verborgene leere Krüge
und sprach zu den jungen Müßiggängern:
Preist die unwandelbaren Freuden
und huldigt dem flüssigen Schrein;
alles Gute, Frohe und Leichte
schafft der großmütige Wein.

Antike Helden, ruhmgekrönt,
verdanken ihren glorreichen Aufstieg mir;
Dichter schrieben flammende Epen
befeuert von meiner Göttlichkeit.
Ohne meinen Einfluss
mag Musik nur schleppend reizen;
und Schönheit seufzt vergebens,
bis ich die Galane mit Liebe fülle.

Wollt ihr beständige Freuden,
Sterbliche, wendet euren Blick hierher:
Aus meinem unerschöpflichen Schatz
erstehen betörende Bilder der Glückseligkeit.
Hier ist der wohligh-sanfte Segen,
der all eure Schmerzen zerstreut;
ich nehme euren tristen Seelen die Sorgen:
Wer nicht trinkt, der lebt vergebens.

The Rapture, HWV 228/20

When I survey Clarinda's charms,
folded within my circling arms,
what endless pleasures move along,
serenely soft, and sweetly strong;
every smile invites to love;
balmy kisses,
am'rous blisses,
every rising charm improve.

Love on her breast has fixt his throne,
and Cupid revels in her eyes;
who can the charmer's pow'r disown
when in each glance an arrow flies?
Yet when wounded we feel no pain;
no, 'tis a pleasure
above measure,
rapture flows in every vein.

Verzückung, HWV 228/20

Wenn ich Clarindas Reize betrachte,
während sie in meinen Armen liegt,
welch ewige Freuden regen sich da,
mild und sanft, süß und stark;
ein jedes Lächeln lädt ein zur Liebe;
wohlige Küsse,
verliebte Wonnen
erhöhen jeden Reiz.

In ihrer Brust wohnt nun die Liebe
und Cupido schwelgt in ihren Augen;
wer kann die Zaubermacht verleugnen,
wenn jeder Blick Pfeile schießt?
Doch die Wunde bringt keine Schmerzen,
nein, sie bringt Freude
ohne Maßen,
Entzücken durchströmt jede Ader.

Mi palpita il cor, HWV 132b

Recitativo ed arioso

Mi palpita il cor,
né intendo perché:
agitata è l'alma mia,
né so cos'è.
Tormento e gelosia,
sdegno, affanno e dolore,
da me che pretendete?
Se mi volete amante,
amante io sono;
ma, oh Dio, non m'uccidete,
ch'il cor fra tante pene
più soffrire non può le sue catene.

Aria

Ho tanti affanni in petto,
che qual sia il più tiranno
io dir, io dir nol so.

So ben che do ricetto
a un aspro e crudo affanno
e che morendo io vo.

Mi palpita il cor, HWV 132b

Recitative and arioso

My heart is pounding,
and I can't grasp why;
my soul is troubled,
and I don't know what it is.
Torment and jealousy,
anger, trouble and pain,
what do you want of me?
If you wish me a lover,
a lover I am;
but, oh God, do not kill me,
for amid so many woes
my heart can bear its chains no longer.

Aria

I have so many troubles within my breast
that I cannot say
which the cruellest is.

I know that I harbour
a bitter, cruel distress
and that I go to my death.

Mir klopft das Herz, HWV 132b

Rezitativ und Arioso

Mir klopft das Herz,
ich begreife nicht, warum;
meine Seele ist erregt,
ich weiß nicht den Grund.
Qual und Eifersucht,
Verachtung, Kummer und Schmerz,
was verlangt ihr von mir?
Wenn ihr wollt, dass ich liebe,
so liebe ich;
aber, o Gott, tötet mich nicht,
denn mein schwer geprüftes Herz
kann die Fesseln nicht länger ertragen.

Arie

So viel Kummer erfüllt mein Herz,
dass ich nicht sagen kann,
was mich am meisten quält.

Ich weiß wohl, in mir haust
ein bitterer, rauer Schmerz
und ich werde sterben.

Recitativo

Clori, di te mi lagno,
e di te, o nume, figlio di Citerea,
ch'il cor feristi per una
che non sa che cosa è amore.
Ma se d'egual saetta
a lei feristi il core,
più lagnarmi non voglio;
e riverente innanti al simulacro tuo
prostrato a terra, umil, devoto
adorerò quel Dio,
che fé contento e pago
il mio desio.

Aria

Se un dì m'adora la mia crudele,
allor contento il cor sarà.

Che sia dolore, che sia tormento,
questo mio seno più non saprà.

Recitative

Clori, it is of you that I complain,
and of you, god and son of Venus,
who pierced my heart for one
who knows not what love is.
But if with an equal dart
you pierced her heart,
I shall no longer complain;
and reverently before your image,
prostrate on the ground, humble, devoted,
I shall worship that god
who satisfied and fulfilled
my desire.

Aria

If one day my tyrant adores me,
then my heart will be content.

What is pain, what is torment
my heart will no longer know.

Rezitativ

Chloris, über dich klage ich,
und über dich, du Gott, Aphrodites Sohn,
der mich um einer anderen willen quält,
die nicht weiß, was Liebe ist.
Doch hast du mit gleichem Pfeil
auch ihr Herz verwundet,
will ich nicht länger klagen;
ehrfürchtig vor deinem Bildnis
niederkniend, demütig, ergeben
will ich dem Gott huldigen,
der mich beglückte
und meine Sehnsucht stillte.

Arie

Wenn mich die Grausame eines Tages liebt,
wird mein Herz zufrieden sein.

Was Schmerzen sind, was Qualen sind,
wird meine Seele nicht länger wissen.

Flammende Rose, Zierde der Erden, HWV 210

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

Süßer Blumen Ambraflocken, HWV 204

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

Meine Seele hört im Sehen, HWV 207

Meine Seele hört im Sehen,
wie, den Schöpfer zu erhöhen,
alles jauchzet, alles lacht.
Höret nur,
des erblühnden Frühlings Pracht
ist die Sprache der Natur,
die sie deutlich durchs Gesicht
allenthalben mit uns spricht.

Flaming roses that adorn the earth, HWV 210

Flaming roses that adorn the earth,
enchanting splendour of glistening gardens;
eyes that see your magnificence
must confess, in astonishment at your grace,
that you were created by a divine hand.

Amber flakes of sweet flowers, HWV 204

Amber flakes of sweet flowers,
your silver shall draw me
to the glory of him who made you.
As you drop, I wish to soar
heavenwards and sing praises
to him who created the world.

While I see, my soul hears, HWV 207

While I see, my soul hears
how, to exalt the Creator,
everything rejoices, everything laughs.
Just listen,
the splendour of the blossoming spring
is the language of nature
that, through its appearance,
all around it clearly speaks with us.

O let me weep, Z 629/40

O let me weep, for ever weep!
My eyes no more shall welcome sleep.
I'll hide me from the sight of day,
and sigh, and sigh my soul away.
He's gone, he's gone, his loss deplore;
and I shall never see him more.

Recording: 10-14 February 2020, at Studio 1, Radiostudio Brunnenhof, Zürich, Switzerland
Recording Producer & Editing: Andreas Werner
Executive Producers: Norbert Graf (SRF2) & Michael Brüggemann (deutsche harmonia mundi)
Product Management: Revna Karacabeyli

Photos: Harald Hoffmann (Dorothee Miels Cover & Booklet), Annelies van der Vegt (Dorothee Miels Inlay), Maria Sohn (Sebastian Wienand), Kondella Misi (Balázs Máté), Giro Annen (Jonathan Rubin & Katharina Suske), Lukas Beck (Ilia Korol)

English translations (Lyrics): texthouse • German translations (Lyrics): Geertje Lenkeit
Design: Roland Demus (Demus Design)

Supported by  Kultur
Stadt Bern  SWISSLOS
Kultur Kanton Bern

A Coproduction with Radio SRF 2 Kultur
© & © 2020 Sony Music Entertainment Germany GmbH

www.kdschmid.de/kuenstler-detail/dorothee-miels-576
www.freitagsakademie.com

 SONY MUSIC

 RADIO
SRF 2
KULTUR

freitags
die akademie
Es gibt keine alte Musik.

O lasst mich weinen, Z 629/40

O lasst mich weinen, ewig weinen!
Nimmer mag Schlaf meine Augen trösten.
Ich will das Tageslicht fliehen
und seufzen, bis meine Seele vergeht.
Er ist fort, fort, beklagt seinen Tod!
Und ich werde ihn niemals wiedersehen.



19439792732