

KATE LINDSEY ARIANNA

ARCANGELO
JONATHAN COHEN

α

MENU

TRACKLIST

ENGLISH

FRANÇAIS

DEUTSCH

SUNG TEXTS



ARIANNA

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

L'Arianna (Ebra d'amor fuggia), H.242

1	I. Introduzione: Allegrissimo – Allegro & II. Recitativo <i>Ebra d'amor fuggia</i>	3'12
2	III. Aria <i>Pur ti stringo o mio diletto</i>	3'01
3	IV. Recitativo <i>Ribaciolla Teseo</i>	1'29
4	V. Aria <i>Stringa si dolce nodo ardente amore</i>	3'20
5	VI. Recitativo <i>Ma poi che desta vide</i>	0'58
6	VII. [Aria] <i>Ingoiatelo</i>	1'30
7	VIII. [Accompagnato] <i>Ah che son con Teseo</i>	1'10
8	IX. [Aria] <i>Struggiti, o core</i>	7'19
9	X. [Recitativo – Arioso] <i>Sì disse e tanto pianse</i>	1'15

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)

Ah! crudel, nel pianto mio, HWV 78

10	I. Sonata	8'18
11	II. Aria <i>Ah, crudel, nel pianto mio</i>	6'55
12	III. Recitativo <i>Non sdegnerei d'amar</i>	0'50

13	IV. <i>Aria Di quel bel che il ciel ti diede</i>	3'58
14	V. <i>Recitativo accompagnato Balena il cielo</i>	1'57
15	VI. <i>Aria Per trofei di mia costanza</i>	7'16

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Arianna a Naxos, Hob. XXVIb:2

16	I. <i>Recitativo Teseo mio ben, ove sei?</i>	6'29
17	II. <i>Aria Dove sei, mio bel tesoro</i>	4'50
18	III. <i>Recitativo Ma, a chi parlo?</i>	3'59
19	IV. <i>Aria Ah! che morir vorrei</i>	4'18

TOTAL TIME: 72'13

KATE LINDSEY MEZZO-SOPRANO

ARCANGELO

JONATHAN COHEN CONDUCTOR*/**/**, HARPSICHORD **/** & CHAMBER ORGAN **

MICHAEL GUREVICH*//**, FLORENCE COOKE*/**, JORGE JIMENEZ*,**

DANIEL EDGAR*, DOMINIKA FEHER*, MAGDALENA CIESLAK** VIOLIN 1

JAMES TOLL* PABLO HERNAN BENEDI*/**, MAGDALENA CIESLAK*,**

ANNA CURZON*, SIMONE PIRRI */** VIOLIN 2

REBECCA JONES, NANCY JOHNSON, ALIYE CORNISH VIOLA*

PIROSKA BARANYAY*//**, ANDREW SKIDMORE*** CELLO

TIMOTHY AMHERST*/** DOUBLE BASS

GEORGIA BROWNE FLUTE*

DANIEL BATES*, LEO DUARTE*/, ROBERT DE BREE**** OBOE

JANE BOOTH, SARAH SMITH CLARINET*

SALLY HOLMAN*, REBECCA HAMMOND*, SALLY JACKSON** BASSOON

URSULA PALUDAN MONBERG, DAVID BENTLEY HORN*

STEVEN DEVINE FORTEPIANO*

* Arianna a Naxos, Hob. XXVIb:2 (**FRANZ JOSEPH HAYDN**)

** Ah! crudel, nel pianto mio, HWV 78 (**GEORGE FRIDERIC HANDEL**)

*** L'Arianna (Ebra d'amor fuggia), H.242 (**ALESSANDRO SCARLATTI**)



ARIANNA'S STORY of love and betrayal is universal. As we all know, falling in love is one of life's most beautiful but most dangerous endeavors. Allowing ourselves to love and be loved with a whole heart is a headlong leap into an exciting but dangerous fire, where the risks of betrayal are huge and terrifying, but the price is worth it. For me, the mythical story of Arianna is a psychological exploration of the courage one must have to love and the consequences of that risk, a glimpse of the price we sometimes pay and the riches we hunger for.

These three cantatas allow us to experience this journey of love through some breathtaking music as each composer creates their own response to the story of frustrated love, and they allow us to open a door to the great strength of wisdom that can emerge from the darkness of our lost dreams.

When I started planning this disk, I knew first and foremost I wanted to push myself out of my comfort zone, and to contrast completely with my last album *Thousands of Miles*. Maybe I didn't quite understand what I was exploring with Arianna at first, but the growing sense of being exposed and singing from a raw place was both frightening and exhilarating, itself a leap into the unknown that I hope Arianna would have admired. I can only hope that the voice and the soul have come together to create something that is honest, authentic and human.

L'HISTOIRE D'ARIANE, aimée puis abandonnée, est universelle. Chacun sait que tomber amoureux est l'une des plus belles aventures de l'existence, mais aussi l'une des plus dangereuses. Se permettre d'aimer et d'être aimé de tout son cœur, c'est se jeter tête baissée dans un brasier aussi fascinant que périlleux, où le risque d'être trahi est immense, mais vaut la peine d'être pris. Pour moi, l'histoire mythique d'Ariane est une exploration psychologique du courage qu'il faut pour aimer, et des conséquences de ce risque, qui nous fait entrevoir le prix qu'il faut parfois payer et les richesses que nous convoitons.

Ces trois cantates nous permettent de vivre ce voyage amoureux à travers des musiques à couper le souffle, chaque compositeur imaginant sa propre réponse à cette histoire d'amour déçu ; elles nous ouvrent la porte à la grande sagesse qui peut émerger de l'obscurité de nos rêves perdus.

Quand j'ai commencé à concevoir ce disque, je savais d'abord et avant tout que je voulais m'obliger à sortir de ma zone de confort, et avoir un contraste complet avec mon dernier album, *Thousands of Miles*. Peut-être ne comprenais-je pas bien ce que j'explorais avec Ariane au départ, mais la sensation croissante d'être à nu et de chanter avec les nerfs à fleur de peau était à la fois effrayante et exaltante, un saut dans l'inconnu dont j'aimerais penser qu'Ariane l'aurait admiré. Je ne puis qu'espérer que la voix et l'âme se sont jointes pour créer quelque chose d'honnête, d'authentique et d'humain.

ARIADNES GESCHICHTE von Liebe und Verrat ist allgemeingültig. Wie wir alle wissen, ist sich zu verlieben eine der schönsten, aber auch gefährlichsten Unternehmungen im Leben. Sich zuzugestehen, von ganzem Herzen zu lieben und geliebt zu werden, ist ein Sprung kopfüber in ein aufregendes, aber gefährliches Feuer, bei dem die Gefahr des Verrats groß und schrecklich ist – aber der Preis ist es wert. Für mich ist die mythische Geschichte der Ariadne eine psychologische Erforschung des Mutes, den man haben muss um zu lieben, und der Folgen dieses Risikos, ein flüchtiger Blick auf den Preis, den wir manchmal zahlen, und auf die Schätze, nach denen wir lechzen.

Diese drei Kantaten ermöglichen es uns, die Reise der Liebe durch die Vermittlung atemberaubender Musik zu erleben. Jeder Komponist erschafft seine eigene Antwort auf die Geschichte der enttäuschten Liebe, und diese erlauben uns, die Tür für die große Kraft der Weisheit zu öffnen, die aus der Dunkelheit unserer entschwundenen Träume hervorgehen kann. Als ich mit der Planung dieser CD begann, wusste ich in vor allem, dass ich aus meiner Wohlfühlzone herauswollte, und dass ich einen maximalen Kontrast zu meinem letzten Album *Thousands of Miles* erreichen wollte. Vielleicht war mir nicht von Anfang an vollkommen klar, worum es bei der Beschäftigung mit Ariadne ging, aber ich hatte immer mehr das Gefühl, verletztlich und entblößt dazustehen und zu singen. Das war sowohl beängstigend als auch berauschend, in sich selbst ein Sprung ins Unbekannte, den Ariadne hoffentlich bewundert hätte. Ich kann nur hoffen, dass Stimme und Seele zusammengefunden haben, um etwas zu erschaffen, das ehrlich, glaubwürdig und menschlich ist.

KATE LINDSEY

ARIANNA

BY JAMES HALLIDAY

MENU

Ariadne is one of the archetypes of mythical abandoned women: the potential for dramatic expression inherent in her story proved irresistible to Baroque opera composers, and has inspired creations until the present day. The usual narrative derives chiefly from Catullus and Ovid: Ariadne, having helped Theseus kill the Cretan Minotaur by providing a ball of thread to trace his way through the labyrinth, falls in love and gives up her family and homeland to sail away with Theseus to the island of Naxos, only to be cruelly abandoned there. The god Bacchus, however, arrives and claims her as his bride, immortalising her (or, in some versions, her glittering crown) amongst the stars.

The first operatic treatment of the myth is Monteverdi's *Arianna* of 1608, now lost except for its famous *lamento*. Further vocal compositions culminate in a spate of operas on the subject in the early decades of the eighteenth century, by composers including Nicola Porpora and George Frideric Handel. This recording contrasts three cantatas – two of them using the Ariadne story, but all on the subject of frustrated love, with different outcomes to their respective narratives.

Alessandro Scarlatti's *Ebra d'amor fuggia* sets a concise telling of the story by an anonymous poet. Its structure is dictated by the violent shifts in mood experienced by Ariadne. After two brisk movements of introduction, a recitative tells of the 'love-drunk' Ariadne's flight with Theseus, and she voices her tenderness for him in the aria 'Pur ti stringo', accompanied by a joyful violin line which joins the voice in rhythmic unison for the words 'ti stringo' and 'ti bacio'. 'Stringa sì dolce' expresses her blissful dream, with the violins' lilting dotted rhythms entwining with the voice to evoke the 'knots of love'. As she wakes to find herself alone, Ariadne furiously calls on the sea and its monsters to destroy her faithless

lover, precipitating roulades of semiquavers in all the instruments. Her fury continues in the following accompanied recitative, but the pain of betrayed love takes over in 'Struggiti o core', which pits a sinuously chromatic vocal line against agonisingly wide intervallic leaps in the violin. The final *secco* recitative magically transforms into arioso, as violins gently guide the vocal line upwards: a metaphor for Ariadne's apotheosis.

The cantata dates probably from 1707. Scarlatti worked for much of his life in Rome and many of his 800-odd cantatas were written for the so-called Arcadian Academy, a kind of intellectual gentleman's club founded in 1690 by a group of poets, aristocrats and musicians. It aimed to reform Italian poetry and return to operatic composition the chaste classical purity of its pastoral origins; the cantata form provided a pithy way of putting their reforms into practice.

During his years in Rome, Handel, then in his early twenties, was never a member of the Academy, but he collaborated with several of its members. His cantata *Ah crudel, nel pianto mio* was probably composed in 1707 and might well have been performed at one of their Sunday afternoon gatherings ('*conversazioni*').

The subject this time is an unnamed forsaken lover. Handel gives a starring role to the oboe, as he was to do in his opera *Agrippina* in 1709. Indeed, much musical material from this cantata was later recycled in the opera. The first aria – which was to become a sneeringly ironic piece for the character of Nero in *Agrippina* – contains a typically Handelian opening gesture for the voice: the indignation of 'ah, cruel one' evoked with a falling diminished seventh. The mood of the lover changes from despair in the first aria, via a forthright declaration of fidelity in the second, to a joyful decision to persist in love, come what may, in

In 1789, Joseph Haydn turned to Ariadne for a cantata. Unlike Scarlatti's collaborator, whose poetic narrative shifts between third-person description and Ariadne's own voice, Haydn's anonymous poet uses Ariadne's perspective throughout. Haydn composed the accompaniment, unusually, for keyboard; along with the modest vocal compass and lack of virtuosic vocal writing, this suggests he intended it for amateur performance as much as for the professional.

According to a letter of April 1790 to the publisher John Bland, Haydn had intended to orchestrate the piece. Several arrangements by other composers exist; the version recorded here, by Sigismund Neukomm, deserves a special place. Neukomm was Haydn's pupil for seven years between 1797 and 1804, during which time he published piano arrangements of Haydn's oratorios *The Creation* and *The Seasons*, and conducted works by Haydn. His arrangement of *Arianna* dates from 1808; Neukomm was still in contact with his old teacher at this time, so we might imagine that Haydn was aware of his arrangement. It is worth noting the prominent role given to the clarinet, rather than the more traditional oboe, in introducing the melodies of the arias, and in idiomatic flourishes during the recitatives.

The cantata is in four sections. In the first, Ariadne is barely awake as the sun rises; her sleepy questioning gives way to an aria in B flat major ('Dove sei...'), with a harmonic instability to reflect Ariadne's nagging doubts. It is only in the third section that she realises she has been abandoned: upward moving musical phrases accompany her as she ascends the cliff ('Poco da me lontano...') to gain a better view of the sea. At the words '*Che miro?*' turbulent wave-like motifs (assigned by Neukomm to violas and cellos) increase the tension as Ariadne witnesses Theseus' ship sailing away; she calls on the gods to punish him,

abetted by furious scales in the orchestra. The fourth section (in F major) sees her regain composure but finally give vent to her rage in an F minor *Presto*.

This time, there is no Bacchus, no apotheosis: as with the Ariadne of Ovid's *Heroides*, we sense that her only option will be suicide. Haydn advised in a letter of March 1790 to his friend Maria Anna von Genzinger, whose daughter was learning the cantata: 'articulate the words clearly, especially the passage "*Chi tanto amai*"'. Haydn's particular attention to this phrase touchingly emphasises the tragedy of the myth: just as with Dido, Medea, Alcina and Armida, it is Ariadne's excess of love which provoked her fate.

KATE LINDSEY MEZZO-SOPRANO

PRAISED FOR HER “LUMINOUS AND INTELLIGENT SINGING,”[*NEW YORK TIMES*] AND COMPELLING DRAMATIC SKILLS, KATE LINDSEY CONTINUES TO REDEFINE WHAT IT MEANS TO BE A YOUNG OPERA STAR IN THE WORLD OF CLASSICAL MUSIC. SHE APPEARS REGULARLY ON THE WORLD’S MOST PRESTIGIOUS OPERA STAGES, INCLUDING THE METROPOLITAN OPERA, THE VIENNA STATE OPERA, THE ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN, THE SALZBURG FESTIVAL, THE BAVARIAN STATE OPERA, GLYNDEBOURNE OPERA FESTIVAL, SAN FRANCISCO OPERA, FESTIVAL D’AIX-EN-PROVENCE, THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES AND LOS ANGELES OPERA. LINDSEY IS WELL-LOVED FOR SIGNATURE ROLES INCLUDING MUSE/NICKLAUSSE (*LES CONTES D’HOFFMANN*), DORABELLA (*COSÌ FAN TUTTE*), KOMPONIST (*ARIADNE AUF NAXOS*), CHERUBINO (*LE NOZZE DI FIGARO*), OCTAVIAN (*DER ROSENKAVALIER*) AND SESTO (*LA CLEMENZA DI TITO*). SHE REGULARLY TAKES THE LEAD ROLE IN WORLD PREMIÈRE PRODUCTIONS, INCLUDING *MIRANDA* IN KATIE MITCHELL’S OPERA AT PARIS’S OPÉRA COMIQUE AS WELL AS IN OLGA NEUWIRTH’S MUCH-ANTICIPATED *ORLANDO* AT THE VIENNA STATE OPERA.

OTHER HIGH-PROFILE ROLES INCLUDE MÉLISANDE IN DEBUSSY’S *PELLÉAS ET MÉLISANDE* AT LOS ANGELES OPERA, NERONE IN DAVID MCVICAR’S PRODUCTION OF HANDEL’S *AGRIPPINA* AT NEW YORK’S METROPOLITAN OPERA ALONGSIDE JOYCE DIDONATO AND CONCERT PERFORMANCES OF BERLIOZ’ *ROMÉO ET JULIETTE* WITH THE BERLIN PHILHARMONIC.

KATE LINDSEY’S FIRST ALBUM FOR ALPHA CLASSICS, *THOUSANDS OF MILES*, FEATURED A RICH AND VARIED PROGRAMME AROUND THE SONGS OF KURT WEILL IN PARTNERSHIP WITH JAZZ PIANIST BAPTISTE TROTIGNON. *THE GUARDIAN* PRAISED KATE’S “GLORIOUS” VOICE, WHILE *THE TIMES* APPLAUDED HER “SENSUOUS WISTFULNESS” WITH “SHADES OF DIETRICH HERSELF”.

A NATIVE OF RICHMOND, VIRGINIA, KATE IS A GRADUATE OF THE METROPOLITAN OPERA’S LINDEMANN YOUNG ARTIST DEVELOPMENT PROGRAM.



ARCANGELO

JONATHAN COHEN CONDUCTOR

JONATHAN COHEN HAS FORGED A REMARKABLE CAREER AS A CONDUCTOR, CELLIST AND KEYBOARDIST. WELL KNOWN FOR HIS PASSION AND COMMITMENT TO CHAMBER MUSIC JONATHAN IS EQUALLY AT HOME IN SUCH DIVERSE ACTIVITIES AS BAROQUE OPERA AND THE CLASSICAL SYMPHONIC REPERTOIRE. HE IS ARTISTIC DIRECTOR OF ARCANGELO, MUSIC DIRECTOR OF LES VIOLONS DU ROY, ARTISTIC DIRECTOR OF TETBURY FESTIVAL AND ARTISTIC PARTNER OF THE SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA.

RECENT HIGHLIGHTS INCLUDE HIS DEBUT WITH THE HANDEL & HAYDN SOCIETY, CINCINNATI SYMPHONY AND LUCERNE SYMPHONY ORCHESTRAS. HE COLLABORATES WITH LEADING INTERNATIONAL CHAMBER AND SYMPHONY ORCHESTRAS INCLUDING THE BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA, ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT AND SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA. JONATHAN FOUNDED ARCANGELO IN 2010 AND HAS TOURED WITH THEM TO EXCEPTIONAL HALLS AND FESTIVALS INCLUDING WIGMORE HALL LONDON, PHILHARMONIE BERLIN, KÖLNER PHILHARMONIE, VIENNA MUSIKVEREIN, SALZBURG FESTIVAL AND CARNEGIE HALL NEW YORK. THEY MADE THEIR PROMS DEBUT AT THE SAM WANAMAKER PLAYHOUSE IN 2016 AND RETURNED TO THE PROMS IN 2018 TO PRESENT *THEODORA* TO A SOLD-OUT ROYAL ALBERT HALL. THEY REPEAT THIS PERFORMANCE AT THE WIENER KONZERTHAUS IN JANUARY 2020 AND THEIR 10TH ANNIVERSARY CELEBRATIONS ALSO INCLUDE A PERFORMANCE OF HAYDN'S *CREATION* AT THE BARBICAN CENTRE. ARCANGELO ARE MUCH IN DEMAND IN THE RECORDING STUDIO, PARTNERING WITH SOLOISTS SUCH AS IESTYN DAVIES (THEIR DISC *ARIAS FOR GUADAGNI* WON THE RECITAL CATEGORY AT THE 2012 GRAMOPHONE AWARDS AND THEIR RECORDING OF BACH CANTATAS WAS BEST BAROQUE VOCAL RECORDING IN THE 2017 GRAMOPHONE AWARDS), ANNA PROHASKA, AND CHRISTOPHER PURVES FOR HYPERION RECORDS. THEIR MOZART DISC WITH VILDE FRANG ON WARNER CLASSICS REACHED NO. 1 IN THE UK SPECIALIST CLASSICAL CHART AND RECEIVED AN ECHO KLASSIK CONCERT AWARD. THEIR RECORDING OF CPE BACH CELLO CONCERTI WITH NICOLAS ALTSTAEDT WON THE BBC MUSIC MAGAZINE AWARDS' CONCERTO CATEGORY IN 2017 AND THEIR BUXTEHUDE TRIO SONATAS, OP.1 RECORDING FOR ALPHA CLASSICS WAS NOMINATED FOR BEST CHAMBER MUSIC/SMALL ENSEMBLE PERFORMANCE IN THE 2018 GRAMMY AWARDS. THEIR RECENT RECORDINGS OF MAGNIFICATS BY MEMBERS OF THE BACH FAMILY AND CHARPENTIER'S *LEÇONS DE TÉNÈBRES*, BOTH ATTRACTED CRITICAL ACCLAIM.



ARIANNA

PAR JAMES HALLIDAY

MENU

Ariane est l'un des archétypes de la femme abandonnée mythique : les possibilités d'expression dramatique inhérentes à son histoire se révélèrent irrésistibles pour les compositeurs d'opéra baroques et ont inspiré des œuvres jusqu'à aujourd'hui. Le récit habituel provient principalement de Catulle et d'Ovide : Ariane, ayant aidé Thésée à tuer le Minotaure de Crète en lui donnant une pelote de fil qui lui permette de retrouver son chemin dans le labyrinthe, tombe amoureuse et quitte sa famille et sa patrie pour faire voile avec Thésée vers l'île de Naxos, avant d'y être cruellement abandonnée. Le dieu Bacchus arrive toutefois et la prend pour épouse, immortalisant Ariane (ou, dans certaines versions, sa couronne scintillante) parmi les étoiles.

Le premier opéra à traiter le mythe est l'*Arianna* (1608) de Monteverdi, maintenant perdu sauf son célèbre *lamento*. Les autres compositions vocales culminent dans une série d'opéras sur le sujet dès les premières décennies du XVIII^e siècle, dus à des compositeurs comme Nicola Porpora et Georg Friedrich Haendel. Cet enregistrement met trois cantates en contraste – dont deux sur l'histoire d'Ariane, mais toutes trois sur le sujet de l'amour déçu, avec des issues différentes à leur récit respectif.

Ebra d'amor fuggia d'Alessandro Scarlatti met en musique une narration concise de l'histoire par un poète anonyme. La structure en est dictée par les violentes sautes d'humeur qu'éprouve Ariane. Après deux mouvements vifs d'introduction, un récitatif nous relate la fuite « enivrée d'amour » d'Ariane avec Thésée, et celle-ci exprime sa tendresse pour lui dans l'air « Pur ti stringo », accompagnée par une ligne de violon joyeuse qui rejoint la voix dans un unisson rythmique sur les mots « *ti stringo* » et « *ti bacio* ». « Stringa sì dolce » traduit son rêve bienheureux, avec le balancement des rythmes pointés des violons qui s'entremêle à la voix pour évoquer les « nœuds de l'amour ». En s'éveillant pour se retrouver seule, Ariane en appelle furieusement

à la mer et à ses monstres pour qu'ils anéantissent son amant infidèle, déclenchant des traits de doubles croches à tous les instruments. Sa fureur se prolonge dans le récitatif accompagné qui suit, mais la douleur de l'amour bafoué l'emporte dans « Struggiti o core », qui oppose une sinueuse ligne vocale chromatique à des sauts atrocement grands au violon. Le récitatif *secco* final se transforme comme par magie en arioso, tandis que les violons guident délicatement la ligne vocale vers le haut : une métaphore pour l'apothéose d'Ariane.

La cantate date probablement de 1707. Scarlatti travailla pendant une grande partie de sa vie à Rome, et bon nombre de ses quelque huit cents cantates furent écrites pour ce qu'on appelait l'Académie d'Arcadie, sorte de cercle d'intellectuels fondé en 1690 par un groupe de poètes, d'aristocrates et de musiciens. Elle visait à réformer la poésie italienne et à rendre à l'opéra la chaste pureté classique de ses origines pastorales ; la forme de la cantate leur offrait une manière concise de mettre leurs réformes en pratique.

Pendant ses années romaines, Haendel, âgé d'un peu plus de vingt ans, collabora avec plusieurs membres de l'Académie sans jamais en faire lui-même partie. Sa cantate *Ah crudel, nel pianto mio* fut probablement composée en 1707 et pourrait bien avoir été donnée lors de l'une des leurs réunions du dimanche après-midi (*conversazioni*).

Le sujet cette fois est un amant abandonné anonyme. Haendel confie un rôle central au hautbois, comme il fera plus tard dans son opéra *Agrippina* en 1709. Une grande partie du matériau musical de cette cantate devait ensuite être recyclée dans l'opéra. Le premier air – qui allait devenir une pièce ironique et dédaigneuse pour le personnage de Néron dans *Agrippina* – comporte un geste initial typiquement haendelien pour la voix : l'indignation de « ah, cruelle » évoquée avec une septième diminuée descendante. L'humeur de l'amant passe

du désespoir, dans le premier air, par l'intermédiaire d'une franche déclaration de fidélité, dans le deuxième, à une joyeuse décision de persister dans l'amour, quoi qu'il advienne, dans le dernier. L'avant-dernier mouvement est un récitatif accompagné, où Haendel anime une proluxe métaphore poétique (avec, bien entendu, un berger arcadien et son troupeau) au moyen d'une écriture instrumentale appropriée.

En 1789, Joseph Haydn se tourna lui aussi vers Ariane pour une cantate. À la différence du collaborateur de Scarlatti, dont le récit poétique alterne entre une description à la troisième personne et la voix d'Ariane elle-même, le poète anonyme de Haydn s'en tient tout du long à la perspective d'Ariane. Haydn composa l'accompagnement pour clavier, exceptionnellement ; avec l'étendue modeste de la voix et l'absence d'écriture vocale virtuose, cela semble indiquer qu'il la destinait aux interprètes amateurs aussi bien que professionnelles.

D'après une lettre d'avril 1790 à l'éditeur John Bland, Haydn avait l'intention d'orchestrer la cantate. Il existe plusieurs arrangements d'autres compositeurs ; la version enregistrée ici, de Sigismund Neukomm, mérite une place spéciale. Neukomm fut l'élève de Haydn pendant sept ans entre 1797 et 1804, au cours desquels il publia des réductions pour piano des oratorios *La Création* et *Les Saisons* de Haydn, et dirigea des œuvres de son maître. Son arrangement d'*Arianna* date de 1808 ; Neukomm était toujours en contact avec son vieux professeur à cette époque, et on peut donc imaginer que Haydn était au courant de son arrangement. Il faut noter le rôle important confié à la clarinette, plutôt qu'au hautbois, plus traditionnel, et les figures idiomatiques dans les récitatifs.

La cantate est en quatre sections. Dans la première, Ariane est à peine éveillée quand le soleil se lève ; ses interrogations somnolentes cèdent la place à un air en *si* bémol majeur (« Dove sei... »), avec une instabilité harmonique qui reflète ses doutes tenaces. C'est seulement dans la troisième section qu'elle comprend qu'elle a été abandonnée : des phrases ascendantes l'accompagnent tandis qu'elle gravit la falaise (« Poco da me lontano... ») pour avoir une meilleure vue de la mer. Sur les mots « *Che miro?* », des motifs turbulents en

forme de vague (confiés par Neukomm aux altos et aux violoncelles) accroissent la tension tandis qu'Ariane voit s'éloigner le navire de Thésée ; elle demande aux dieux de le punir, avec l'aide de gammes furieuses à l'orchestre. La quatrième section (en *fa* majeur) la voit retrouver son calme, avant qu'elle ne déverse sa rage dans un *Presto* en *fa* mineur.

Cette fois, il n'y ni Bacchus ni apothéose : comme pour l'Ariane des *Heroïdes* d'Ovide, on sent que la seule issue est le suicide. Dans une lettre de mars 1790 à son amie Maria Anna von Genzinger, dont la fille apprenait la cantate, Haydn lui conseilla d'« articuler clairement les mots, surtout dans le passage “*Chi tanto amar*” ». L'attention particulière que Haydn porte à cette phrase souligne de manière émouvante la tragédie du mythe : de même que pour Didon, Médée, Alcina et Armida, c'est l'excès d'amour d'Ariane qui provoque son destin.

KATE LINDSEY MEZZO-SOPRANO

LOUÉE POUR SON « CHANT LUMINEUX ET INTELLIGENT » (*NEW YORK TIMES*) ET SES DONNS DRAMATIQUES CONVAINCANTS, KATE LINDSEY CONTINUE DE REDÉFINIR LE RÔLE D'UNE JEUNE ÉTOILE LYRIQUE DANS LE MONDE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE. ELLE SE PRODUIT RÉGULIÈREMENT DANS LES PLUS PRESTIGIEUX THÉÂTRES D'OPÉRA, DONT LE METROPOLITAN OPERA, L'OPÉRA D'ÉTAT DE VIENNE, THE ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN, LE FESTIVAL DE SALZBOURG, L'OPÉRA D'ÉTAT DE BAVIÈRE, LE GLYNDEBOURNE OPERA FESTIVAL, LE SAN FRANCISCO OPERA, LE FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE, LE THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES ET LE LOS ANGELES OPERA. KATE LINDSEY EST TRÈS APPRÉCIÉE DANS SES RÔLES EMBLÉMATIQUES, DONT LA MUSE/NICKLAUSSE (*LES CONTES D'HOFFMANN*), DORABELLA (*COSÌ FAN TUTTE*), LE COMPOSITEUR (*ARIADNE AUF NAXOS*), CHERUBINO (*LE NOZZE DI FIGARO*), OCTAVIAN (*LE CHEVALIER À LA ROSE*) ET SESTO (*LA CLEMENZA DI TITO*). ELLE ASSUME RÉGULIÈREMENT LE RÔLE PRINCIPAL DANS DES CRÉATIONS MONDIALES, NOTAMMENT LE RÔLE-TITRE DANS *MIRANDA* DE KATIE MITCHELL À L'OPÉRA-COMIQUE DE PARIS ET CELUI DU NOUVEL OPÉRA TRÈS ATTENDU D'OLGA NEUWIRTH, *ORLANDO*, À L'OPÉRA D'ÉTAT DE VIENNE.

PARMI SES AUTRES RÔLES MARQUANTS, IL FAUT CITER MÉLISANDE DANS *PELLÉAS ET MÉLISANDE* DE DEBUSSY, NERONE DANS LA PRODUCTION D'*AGRIPPINA* DE HAENDEL MONTÉE PAR DAVID MCVICAR AU METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK, AUX CÔTÉS DE JOYCE DIDONATO, ET *ROMÉO ET JULIETTE* DE BERLIOZ EN VERSION DE CONCERT AVEC LE PHILHARMONIQUE DE BERLIN.

SON PREMIER ALBUM POUR ALPHA CLASSICS, *THOUSANDS OF MILES*, PRÉSENTAIT UN PROGRAMME RICHE ET VARIÉ AUTOUR DES CHANSONS DE KURT WEILL, EN COLLABORATION AVEC LE PIANISTE DE JAZZ BAPTISTE TROTIGNON. *THE GUARDIAN* A LOUÉ LA « VOIX SPLENDIDE » DE KATE, TANDIS QUE *THE TIMES* SALUAIT SA « SENSUELLE MÉLANCOLIE [...], QUI FAIT PENSER À DIETRICH ELLE-MÊME ». NÉE À RICHMOND, EN VIRGINIE, KATE EST DIPLÔMÉE DU LINDEMANN YOUNG ARTIST DEVELOPMENT PROGRAM DU METROPOLITAN OPERA.

JONATHAN COHEN S'EST FORGÉ UNE REMARQUABLE CARRIÈRE DE CHEF, VIOLONCELLISTE ET MUSICIEN DE CLAVIER. RÉPUTÉ POUR SA PASSION ET SON ENTHOUSIASME COMME CHAMBRISTE, JONATHAN EST À L'AISE DANS DES ACTIVITÉS AUSSI DIVERSES QUE L'OPÉRA BAROQUE ET LE RÉPERTOIRE SYMPHONIQUE CLASSIQUE. IL EST DIRECTEUR D'ARCANGELO, DIRECTEUR MUSICAL DES VIOLONS DU ROY, DIRECTEUR ARTISTIQUE DU FESTIVAL DE TETBURY ET PARTENAIRE ARTISTIQUE DU SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA. PARMI LES TEMPS FORTS RÉCENTS, CITONS SES DÉBUTS AVEC LA HANDEL AND HAYDN SOCIETY, LE CINCINNATI SYMPHONY ORCHESTRA ET L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LUCERNE. IL COLLABORE AVEC DE GRANDS ORCHESTRES SYMPHONIQUES OU DE CHAMBRE INTERNATIONAUX, DONT LE BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA, L'ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT ET LE SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA. JONATHAN A FONDÉ ARCANGELO EN 2010 ET S'EST PRODUIT AVEC L'ENSEMBLE DANS DES SALLES ET FESTIVALS EXCEPTIONNELS, COMME LE WIGMORE HALL DE LONDRES, LA PHILHARMONIE DE BERLIN, LA PHILHARMONIE DE COLOGNE, LE MUSIKVEREIN DE VIENNE, LE FESTIVAL DE SALZBOURG ET LE CARNEGIE HALL DE NEW YORK. ILS ONT DONNÉ LEUR PREMIER CONCERT AUX PROMS AU SAM WANAMAKER PLAYHOUSE EN 2016, AVANT DE REVENIR AUX PROMS EN 2018 POUR PRÉSENTER *THEODORA* À GUICHETS FERMÉS AU ROYAL ALBERT HALL. ILS REPRENENT CETTE PRODUCTION AU WIENER KONZERTHAUS EN JANVIER 2020, ET LEURS CÉLÉBRATIONS POUR LEUR DIXIÈME ANNIVERSAIRE COMPRENNENT ÉGALEMENT UNE EXÉCUTION DE *LA CRÉATION* DE HAYDN AU BARBICAN CENTRE. ARCANGELO EST TRÈS DEMANDÉ EN STUDIO D'ENREGISTREMENT, ACCOMPAGNANT DES SOLISTES COMME IESTYN DAVIES (LEUR DISQUE D'AIRES POUR GUADAGNI A REMPORTÉ UN GRAMOPHONE AWARD EN 2012 DANS LA CATÉGORIE RÉCITAL, ET LEUR DISQUE DE CANTATES DE BACH ÉTAIT LE MEILLEUR ENREGISTREMENT VOCAL BAROQUE DES GRAMOPHONE AWARDS 2017), ANNA PROHASKA ET CHRISTOPHER PURVES CHEZ HYPERION RECORDS. LEUR DISQUE MOZART AVEC VILDE FRANG CHEZ WARNER CLASSICS S'EST CLASSÉ NUMÉRO UN DANS LE SECTEUR CLASSIQUE AU ROYAUME-UNI ET A REÇU UN PRIX ECHO KLASSIK. LEUR ENREGISTREMENT DE CONCERTOS POUR VIOLONCELLE DE C.P.E. BACH AVEC NICOLAS ALTSTAEDT S'EST VU DÉCERNER LE BBC MUSIC MAGAZINE AWARD DANS LA CATÉGORIE CONCERTO EN 2017, ET LEUR ENREGISTREMENT DES SONATES EN TRIO OP. 1 DE BUXTEHUDE CHEZ ALPHA CLASSICS A ÉTÉ NOMMÉ MEILLEURE INTERPRÉTATION DE MUSIQUE DE CHAMBRE/PETIT ENSEMBLE POUR LES GRAMMY AWARDS 2018. LEURS ENREGISTREMENTS RÉCENTS DE *MAGNIFICAT* DE LA FAMILLE BACH ET DES *LEÇONS DE TÉNÉBRES* DE CHARPENTIER ONT TOUS DEUX ÉTÉ ENCENSÉS PAR LA CRITIQUE.





ARIANNA

VON JAMES HALLIDAY

MENU

Die mythologische Figur der Ariadne ist ein Archetypus der verlassenen Frau: Das Potenzial für dramatische Ausdrucksmöglichkeiten, das in ihrer Geschichte steckt, erwies sich für barocke Opernkomponisten als unwiderstehlich und wirkt bis heute als Inspiration. Das übliche Narrativ stammt hauptsächlich von Catull und Ovid: Nachdem Ariadne Theseus geholfen hatte, den kretischen Minotaurus zu töten, indem sie ihm ein Wollknäuel gab, mit dem er seinen Rückweg durch das Labyrinth finden konnte, verliebte sie sich ihn. Sie gab ihre Familie und ihr Heimatland auf, um mit Theseus zur Insel Naxos zu segeln, nur um dort grausam verlassen zu werden. Doch der Gott Bacchus kam und nahm sie zur Braut; er verewigte sie (in abweichenden Fassungen auch nur ihr glitzerndes Diadem) als Sternbild.

Die erste Umsetzung des Mythos' für die Opernbühne ist Monteverdis *Arianna* von 1608, die heute bis auf das berühmte *Lamento* verloren ist. Weitere Vokalwerke gipfeln in einer Reihe von Opern zu diesem Thema in den frühen Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, unter anderem von Nicola Porpora und Georg Friedrich Händel. Auf der vorliegenden Aufnahme werden drei Kantaten gegenübergestellt – zwei von ihnen erzählen die Ariadne-Geschichte, und alle handeln vom Thema der enttäuschten Liebe, je nach zugrundeliegendem Narrativ mit unterschiedlichen Ergebnissen.

Alessandro Scarlatti setzt in *Ebra d'amor fuggia* eine prägnante anonyme Erzählung der Geschichte um. Die Struktur der Kantate wird durch die heftigen Stimmungsschwankungen der Ariadne bestimmt. Nach zwei lebhaften Einleitungssätzen erzählt ein Rezitativ von der Flucht der „liebestrunkenen“ Ariadne mit Theseus. Ihre Zärtlichkeit für ihn kommt in der Arie ‚Pur ti stringo‘ zum Ausdruck, begleitet von einer heiteren Geigenlinie, die sich über die Worte ‚ti stringo‘ und ‚ti bacio‘ homorhythmisch mit der Stimme verbindet. ‚Stringa sì

dolce‘ drückt Ariadnes glückseligen Traum aus, wobei die schwelgerischen, punktierten Rhythmen der Geigen sich mit der Stimme verschlingen, um die „Knoten der Liebe“ heraufzubeschwören. Als Ariadne allein und verlassen aufwacht, ruft sie voll Zorn das Meer und seine Ungeheuer an, ihren treulosen Geliebten zu vernichten; dazu erklingen in allen Instrumenten Sechzehntellläufe. Ihre Wut setzt sich im folgenden Accompagnato-Rezitativ fort, aber in ‚Struggiti o core‘ überwiegt die Qual der verratenen Liebe. Eine geschwungene chromatische Gesangslinie steht hier schmerzhaft großen Intervallsprüngen in der Violine gegenüber. Das letzte Secco-Rezitativ verwandelt sich magisch in ein Arioso, während die Geigen die Stimme sanft nach oben führen: eine Metapher für die Apotheose der Ariadne.

Die Kantate stammt wahrscheinlich aus dem Jahr 1707. Scarlatti arbeitete einen Großteil seines Lebens in Rom, und viele seiner rund 800 Kantaten wurden für die sogenannte Accademia dell’Arcadia geschrieben, eine Art intellektuellem Gentlemen’s Club, der 1690 von einer Gruppe von Dichtern, Aristokraten und Musikern gegründet wurde. Das Ziel dieser Akademie war eine Reform der italienischen Dichtung und die Rückbesinnung auf die keusche klassische Reinheit der pastoralen Ursprünge der Oper; die Kantatenform bot eine griffige Möglichkeit, diese Reformen in die Praxis umzusetzen.

Während seiner Zeit in Rom gehörte der knapp über 20-jährige Händel nicht zur Akademie, aber er arbeitete mit mehreren ihrer Mitglieder zusammen. Seine Kantate *Ah! crudel, nel pianto mio* wurde wahrscheinlich 1707 komponiert und wohl bei einer der sonntäglichen Nachmittagsveranstaltungen („*conversazioni*“) aufgeführt.

Das Thema ist hier eine namenlose, verlassene Geliebte. Händel gibt der Oboe eine tragende Funktion, wie er es auch 1709 in seiner Oper *Agrippina* tun sollte. Tatsächlich wurde

ein großer Teil des musikalischen Materials aus dieser Kantate später in der Oper wiederverwertet. Die erste Arie – die in *Agrippina* zu einem spöttisch-ironischen Stück für die Figur des Nero werden sollte – enthält eine für Händel typische Eröffnungsgeste in der Gesangsstimme: die Empörung des ‚Ah, crudel‘, die durch eine absteigende verminderte Septime hervorgerufen wird. Die Stimmung der Geliebten wechselt: In der ersten Arie ist sie verzweifelt, in der zweiten schwört sie aufrichtige Treue, und in der dritten fasst sie den freudigen Entschluss, an der Liebe festzuhalten, komme was da wolle. Der vorletzte Satz ist ein Accompagnato-Rezitativ, in dem Händel eine langatmige poetische Metapher (in der es um einen arkadischen Hirten und seine Herde geht) mit instrumententypischer Schreibweise lebendig werden lässt.

1789 wandte sich Joseph Haydn in einer Kantate der Figur der Ariadne zu. Im Gegensatz zu Scarlattis Librettisten, dessen Narrativ zwischen Beschreibungen in der dritten Person und Ariadnes eigener Stimme wechselt, nutzt Haydns anonymen Textdichter durchgängig Ariadnes Perspektive. Es ist ungewöhnlich, dass Haydn die Begleitung für ein Tasteninstrument schrieb; zusammen mit dem bescheidenen Stimmumfang und dem Mangel an Virtuosität in der Gesangslinie deutet dies darauf hin, dass die Kantate wohl eher für Laien als für Profimusiker bestimmt war.

Aus einem Brief vom April 1790 an den Verleger John Bland geht hervor, dass Haydn die Absicht hatte, das Stück zu orchestrieren. Es gibt mehrere Bearbeitungen anderer Komponisten; ein Ehrenplatz gebührt der hier eingespielten Version von Sigismund Neukomm. Neukomm war zwischen 1797 und 1804 Haydns Schüler; in dieser Zeit veröffentlichte er Klavierfassungen von Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* und dirigierte Werke von Haydn. Seine Bearbeitung von *Arianna* stammt aus dem Jahr 1808. Neukomm stand zu dieser Zeit noch in Kontakt mit seinem alten Lehrer; es ist also denkbar, dass Haydn von seiner Bearbeitung wusste. Hervorzuheben ist die herausragende Rolle, die der

Klarinette und nicht der traditionelleren Oboe bei der Einführung der Melodien in den Arien und bei idiomatischen Verzierungen in den Rezitativen zukommt.

Die Kantate besteht aus vier Teilen. Im ersten ist Ariadne bei Sonnenaufgang gerade erst aufgewacht; ihre schlaftrunkenen Fragen weichen einer Arie in B-Dur (‚Dove sei...‘), die sich durch eine harmonische Instabilität auszeichnet, die Ariadnes nagende Zweifel widerspiegelt. Erst im dritten Abschnitt merkt sie, dass sie verlassen wurde: Aufsteigende musikalische Phrasen begleiten sie beim Erklimmen der Klippe (‚Poco da me lontano...‘), von der aus sie einen besseren Blick auf das Meer erlangen will. Bei den Worten ‚Che miro?‘ wird die Spannung durch aufgewühlte, wogende Motive erhöht (die Neukomm auf Bratschen und Celli verteilt), als Ariadne mit ansieht, wie das Schiff des Theseus‘ fortsegelt; sie ruft die Götter an, ihn zu bestrafen, unterstützt von wütenden Tonleitern im Orchester. Im vierten Abschnitt (in F-Dur) findet sie wieder zu Gelassenheit, um schließlich in einem f-Moll-Presto ihrer Wut freien Lauf zu lassen.

Dieses Mal gibt es keinen Bacchus und keine Apotheose: Wie bei der Ariadne aus Ovids *Heroides* fühlt man, dass für sie nur noch Selbstmord in Frage kommen wird. Haydn schrieb in einem Brief vom März 1790 an seine Freundin Maria Anna von Genzinger, deren Tochter die Kantate einstudierte: „Nur Reccomendire ich [...] die worte, besonders jene *chi tanto amai*, gut auszusprechen.“ Haydns besondere Aufmerksamkeit für diesen Satz unterstreicht eindringlich die Tragödie des Mythos: Wie bei Dido, Medea, Alcina und Armida ist es auch bei Ariadne ein Übermaß an Liebe, durch das ihr Schicksal seinen Lauf nimmt.

KATE LINDSEY MEZZOSOPRAN

KATE LINDSEY WIRD FÜR IHREN „STRAHLENDEN UND INTELLIGENTEN GESANG“ [*NEW YORK TIMES*] GEFEIERT UND DEFINIERT IMMER WIEDER NEU, WAS ES BEDEUTET, IN DER WELT DER MODERNEN KLASSISCHEN MUSIK EIN JUNGER OPERNSTAR ZU SEIN. SIE TRITT REGELMÄSSIG AUF DEN RENOMMIERTESTEN OPERNBÜHNEN DER WELT AUF, DARUNTER DIE METROPOLITAN OPERA, DIE WIENER STAATSOPER, DAS ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN, DIE SALZBURGER FESTSPIELE, DIE BAYERISCHE STAATSOPER, DAS GLYNDEBOURNE OPERA FESTIVAL, DIE SAN FRANCISCO OPERA, DAS FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE, DAS THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES UND DIE LOS ANGELES OPERA. KATE LINDSEY WIRD IN PARADEROLLEN WIE MUSE/NICKLAUSSE (*LES CONTES D'HOFFMANN*), DORABELLA (*COSÍ FAN TUTTE*), KOMPONISTIN (*ARIADNE AUF NAXOS*), CHERUBINO (*LE NOZZE DI FIGARO*), OCTAVIAN (*DER ROSENKAVALIER*) UND SESTO (*LA CLEMENZA DI TITO*) GEFEIERT. SIE SPIELT REGELMÄSSIG HAUPTROLLEN BEI URAUFFÜHRUNGEN, DARUNTER *MIRANDA* IN KATIE MITCHELLS OPER AN DER PARISER OPÉRA COMIQUE SOWIE IN OLGA NEUWIRTHS MIT SPANNUNG ERWARTETEM *ORLANDO* AN DER WIENER STAATSOPER.

WEITERE PROMINENTE ROLLEN SIND MÉLISANDE IN DEBUSSYS *PELLÉAS ET MÉLISANDE* AN DER LOS ANGELES OPERA, NERONE IN DAVID MCVICARS PRODUKTION VON HÄNDELS AGRIPPINA AN DER NEW YORKER METROPOLITAN OPERA NEBEN JOYCE DIDONATO UND KONZERTANTE AUFFÜHRUNGEN VON BERLIOZ' *ROMÉO ET JULIETTE* MIT DEN BERLINER PHILHARMONIKERN.

KATE LINDSEYS ERSTES ALBUM FÜR ALPHA CLASSICS, *THOUSANDS OF MILES*, BOT EIN FACETTENREICHES UND VIELSEITIGES PROGRAMM RUND UM DIE LIEDER VON KURT WEILL, IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM JAZZPIANISTEN BAPTISTE TROTIGNON. DER *GUARDIAN* PRIES KATES „GLORREICHE“ STIMME, WÄHREND DIE *TIMES* IHRE „SINNLICHE WEHMUT“ LOBTE – SIE ERINNERE AN MARLENE DIETRICH SELBST.

KATE STAMMT AUS RICHMOND, VIRGINIA, UND HAT DAS LINDEMANN YOUNG ARTIST DEVELOPMENT PROGRAM DER METROPOLITAN OPERA ABSOLVIERT.

ARCANGELO

JONATHAN COHEN DIRIGENT

MENU

JONATHAN COHEN HAT ALS DIRIGENT, CELLIST UND CEMBALIST EINE BEMERKENSWERTE KARRIERE GEMACHT. JONATHAN IST BEKANNT FÜR SEINE BEGEISTERUNGSFÄHIGKEIT UND FÜR SEIN ENGAGEMENT FÜR KAMMERMUSIK UND IST IN SO UNTERSCHIEDLICHEN AKTIVITÄTEN WIE DER BAROCKOPER UND DEM KLASSISCHEN SYMPHONISCHEN REPERTOIRE GLEICHERMASSEN ZU HAUSE. ER IST KÜNSTLERISCHER LEITER VON ARCANGELO, MUSIKALISCHER LEITER VON LES VIOLONS DU ROY, KÜNSTLERISCHER LEITER DES TETBURY FESTIVALS UND KÜNSTLERISCHER PARTNER DES SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA. ZU DEN JÜNGSTEN ERFOLGEN GEHÖRT SEIN DEBÜT MIT DER HANDEL & HAYDN SOCIETY, DEM CINCINNATI SYMPHONY ORCHESTRA UND DEM LUZERNER SINFONIEORCHESTER. ER ARBEITET MIT FÜHRENDEN INTERNATIONALEN KAMMER- UND SINFONIEORCHESTERN ZUSAMMEN, DARUNTER DAS BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA, DAS ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT UND DAS SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA. JONATHAN COHEN GRÜNDETE 2010 DAS ENSEMBLE ARCANGELO UND IST MIT IHM IN DEN BEDEUTENDSTEN FESTSÄLEN UND BEI DEN WICHTIGSTEN FESTIVALS AUFGETRETEN, DARUNTER DIE WIGMORE HALL LONDON, DIE BERLINER UND DIE KÖLNER PHILHARMONIE, DER WIENER MUSIKVEREIN, DIE SALZBURGER FESTSPIELE UND DIE CARNEGIE HALL NEW YORK. DAS DEBÜT BEI DEN PROMS FAND 2016 IM SAM WANAMAKER PLAYHOUSE STATT; DAS ENSEMBLE KEHRTE 2018 ZURÜCK, UM *THEODORA* IN EINER AUSVERKAUFTEN ROYAL ALBERT HALL ZU PRÄSENTIEREN. DIESE AUFFÜHRUNG WIRD IM JANUAR 2020 IM WIENER KONZERTHAUS WIEDERHOLT. ZU DEN FEIERLICHKEITEN ZUM 10-JÄHRIGEN BESTEHEN GEHÖRT AUCH EINE AUFFÜHRUNG VON HAYDNS *SCHÖPFUNG* IM BARBICAN CENTRE. ARCANGELO IST IM TONSTUDIO SEHR GEFRAGT UND ARBEITET MIT SOLISTEN WIE IESTYN DAVIES (DIE CD *ARIAS FÜR GUADAGNI* GEWANN DIE RECITAL-KATEGORIE BEI DEN GRAMOPHONE AWARDS 2012, UND DAS ALBUM MIT BACH-KANTATEN WURDE 2017 ALS BESTE BAROCKE GESANGSAUFNAHME BEI DEN GRAMOPHONE AWARDS AUSGEZEICHNET). WEITERE AUFNAHMEN ERSCHIENEN MIT ANNA PROHASKA UND MIT CHRISTOPHER PURVES FÜR HYPERION RECORDS. DIE MOZART-CD MIT VILDE FRANG BEI WARNER CLASSICS ERREICHTE PLATZ EINS IN DEN BRITISCHEN KLASSIK-CHARTS UND ERHIELT EINEN ECHO KLASSIK. DIE AUFNAHME MIT CELLOKONZERTEN VON CPE BACH MIT NICOLAS ALTSTAEDT GEWANN 2017 DIE KONZERTKATEGORIE BEI DEN BBC MUSIC MAGAZINE AWARDS, UND DAS ALBUM MIT BUXTEHUDES TRIOSONATEN OP. 1 FÜR ALPHA CLASSICS WURDE BEI DEN GRAMMY AWARDS 2018 IN DER KATEGORIE BEST CHAMBER MUSIC/SMALL ENSEMBLE PERFORMANCE NOMINIERT. AUCH DIE JÜNGSTEN AUFNAHMEN MIT MAGNIFICAT-VERTONUNGEN DER FAMILIE BACH UND CHARPENTIER *LEÇONS DE TÉNÈBRES* WURDEN VON DER KRITIK GELOBT.



ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)
L'Arianna (Ebra d'amor fuggia), H.242

1	II. Recitativo	Ebra d'amor fuggia dalle soglie paterne tra le braccia a Teseo la regal figlia del cretense signor, la bella Arianna. Giunta allo scoglio in cui un tardo pentimento l'attendea del Garzone infedele in grembo assisa, nel volto traditor le luci affisse, indi baciollo e disse:	Drunk with love, she fled From her father's home Into the arms of Theseus, that royal daughter Of the King of Crete, the beautiful Ariadne. Having reached the rock where A tardy repentance awaited her, Seated on the lap of the unfaithful youth, She gazed into his treacherous face, Then kissed him, saying:	Ivres d'amour, elle s'est enfuie De la demeure paternelle Dans les bras de Thésée, la fille royale Du roi de Crète, la belle Ariane. Arrivée au rocher où L'attendait un repentir tardif, Assise aux genoux du jeune homme infidèle, Elle fixa ses yeux sur son visage déloyal, Le baisa et dit :
2	III. Aria	Pur ti stringo o mio diletto, pur ti bacio o caro ben. Bella gioia del mio petto, Dolce amore del mio sen.	I embrace you, O my love, I kiss you, O dear beloved. Fair joy of my breast, Fair love of my bosom.	Je te serre, ô mon amour, Je t'embrasse, ô bien-aimé. Belle joie de mon être, Bel amour de mon sein.
3	IV. Recitativo	Ribaciolla Teseo, l'accarezzò lui tanto, che gli occhi le oppresse incauto sonno. Allor col piede al par del core infido fuggì dalla tradita donzella, e giunto al lido ove attendealo il legno spiegò le vele ai venti, e verso Atene indrizzò il corso, e Arianna sola in preda lasciò delle sue pene. Essa intanto dormia e un sogno ingannator le dipingea vicino il suo diletto a cui dicea:	Theseus kissed her back, And caressed her so ardently That imprudent sleep oppressed her eyes. Then, with foot as treacherous as his heart, He fled from the betrayed maiden, And, having reached the shore where his ship awaited him, Spread his sails to the winds And set his course for Athens, Leaving Ariadne alone, a prey to her grief. Meanwhile she slept on, And a deceptive dream showed her, At her side, her beloved, to whom she said:	Thésée la baisa en retour, Il la caressa tant que ses yeux Se fermèrent d'un sommeil imprudent. Alors, d'un pied aussi infidèle que son cœur, Il s'enfuit loin de la demoiselle trahie, Et, arrivé sur le rivage où l'attendait son navire, Il déploya les voiles aux vents Et mit le cap vers Athènes, Laissant Ariane seule en proie à ses chagrins. Pendant ce temps, elle dormait Et un songe trompeur lui peignait Son bien-aimé près d'elle, à qui elle disait :

4 **V. Aria** Stringa sì dolce nodo ardente amore,
Né fredda gelosia lo sciolga mai.

Più tuo che mio sarà questo mio core;
Più mio che tuo mio ben sempre sarai.

Let a sweet knot bind our burning love,
Nor let cold jealousy ever melt it.

My heart will be more yours than mine;
You will always be more mine than yours, my beloved.

Qu'un nœud si doux lie notre ardent amour
Et que la froide jalousie ne le rompe jamais.

Mon cœur sera plus tien que mien,
Tu seras toujours plus mien que tien, mon amour.

5 **VI. Recitativo** Ma poi che desta vide
se abbandonata e sola e vide il legno
che volando rapia la sua speranza:
Teseo, gridò, Teseo!
Qual furia a me t'invola
e a qual inferno m'abbandoni, ingrato!
Ah dell'infida antenna
le vele abbassa e riedi
a questa senza te misera sponda!
Ahi, che siegue il suo corso
e mi risponde il sol fragor dell'onde.

But when she awoke, she saw herself
Abandoned and alone, and saw the ship
Racing away and robbing her of her hopes:
Theseus, she cried, Theseus!
What fury steals you from me,
And to what hell do you abandon me, ungrateful wretch?
Ah, lower the sails
On the treacherous mast, and come back
To this shore that is so miserable without you!
Alas, he follows his course
And only the crashing of the waves answers me.

Mais lorsque, éveillée, elle se vit
Abandonnée et seule et qu'elle vit le navire
Qui s'éloignait rapidement, lui ravissant toute espérance :
Thésée, cria-t-elle, Thésée !
Quelle furie te dérobe à moi,
Et à quel enfer m'abandonnes-tu, ingrat !
Ah, abaisse les voiles
De ce mât félon et reviens
À cette rive si misérable sans toi !
Ah, il suit son cours,
Et seul me répond le fracas des vagues.

6 **VII. [Aria]** Ingoiatelo,
laceratelo,
ondosi vortici, mostri del mar.

Sorgete o tempeste,
atroci e funeste,
le membra barbare a divorar.

Swallow him up,
Tear him apart,
Whirlpools, sea monsters!

Arise, O tempests,
Dreadful and murderous,
To devour his cruel limbs!

Engloutissez-le,
Déchirez-le,
Tourbillons des ondes, monstres de la mer !

Surgissez, ô tempêtes,
Effroyables et funestes,
Pour dévorer ses membres barbares !

7	VIII. [Recitativo accompagnato]	Ah che son con Teseo per mio tormento in lega i mostri il mar, gli scogli e'l vento ; più non veggon quest'occhi che del mio fallo il portentoso aspetto. Veggio il mio padre offeso, il mio germano ucciso, il mio sangue tradito, il mio onor perduto; e pur fra tanti detestabili oggetti non veggio ancora il volto della morte che il mio furor, che il mio dolor conforte.	Ah, to torment me, they are all in league with Theseus, The monsters, the sea, the rocks and the wind; These eyes of mine now see Only the enormity of my error. I see my father offended, My brother slain, My blood betrayed, My honour lost; And yet, amid so many hateful objects, I still do not see the face of death To comfort my rage and sorrow.	Ah, pour mon malheur, ils sont alliés à Thésée, Les monstres, la mer, les rochers et le vent ; Mes yeux ne voient plus Que l'énormité de ma faute. Je vois mon père offensé, Mon frère tué, Mon sang trahi, Mon honneur perdu ; Et pourtant, parmi tant d'objets haïssables, Je ne vois pas encore le visage de la mort Venir réconforter ma fureur et ma douleur.
8	IX. [Aria]	Struggiti, o core, in pianto E piangi sino a tanto Che tu non sia più cor. E se non puoi tu solo Piangi con il tuo duolo Il mio tradito amor.	Be consumed in tears, O heart, And continue to weep Until you are a heart no longer. And if you cannot do so alone, Weep with your grief For my betrayed love.	Consume-toi dans les larmes, ô mon cœur, Et pleure tant Que tu ne sois plus cœur. Et si tu n'y parviens seul, Pleure avec ta douleur Mon amour trahi.
9	X. [Recitativo – Arioso]	Sì disse e tanto pianse Che vedutala Bacco N'ebbe tanta pietade e tanto zelo Che dal funesto scoglio Seco la trasse in sulle vie del cielo.	Thus she spoke, and wept so bitterly That Bacchus, seeing her, Felt such pity and passion for her That from the grim rock He drew her up with him to the paths of Heaven.	Ainsi dit-elle, et pleurait tant Que Bacchus, la voyant, La prit en telle pitié et telle compassion Que du rocher funeste Il la porta avec lui sur les voies du ciel.

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)

Ah! crudel, nel pianto mio, HWV 78

11	II. Aria	Ah, crudel, nel pianto mio, ch'è di fè limpido rio, specchia un dì tuoi vaghi rai. Nel mirar tante mie doglie cangerai forse allor voglie, e d'amar non sdegherai.	Ah, cruel one! In my tears, The limpid stream of my fidelity, One day behold your fair eyes. At the sight of my myriad woes, Perhaps you will change your desires, And will no longer scorn to love me.	Ah cruel, dans mes pleurs, Rivière limpide de ma fidélité, Un jour tu plongeras tes beaux yeux. En contemplant mes douleurs sans nombre, Tes désirs changeront peut-être, Et tu ne dédaigneras plus de m'aimer.
12	III. Recitativo	Non sdegherai d'amar chi t'ama tanto, e t'ama tanto perché amor risiede nel tuo volto ove pose il mio destino, destino per cui soffro, mille sospiri e pene; ma pene, ma sospiri che si fan gloria del costante core, scopo alla tua beltà, segno al rigore.	You will no longer scorn to love one who loves you so [much, And loves you so much because Love dwells In your countenance where he has fixed my fate, That fate for which I suffer A thousand sighs and sorrows; But sorrows, but sighs That glory in my constant heart, The target of your beauty, the victim of your cruelty.	Tu ne dédaigneras plus d'aimer qui t'aime tant, Et t'aime tant parce qu'Amour séjourne En ton visage, où il a fixé mon destin, Destin pour lequel je souffre Mille soupirs et peines ; Mais peines, mais soupirs Qui se glorifient de mon cœur constant, Cible de ta beauté, objet de ta cruauté.
13	IV. Aria	Di quel bel che il ciel ti diede, non men vaga è la mia fede, che più forte ognor diviene. Tu m'impiaghi, io fido t'amo, e del tuo rigor io chiamo pregio eguale la mia spene.	The beauty that Heaven gave you Is not more beautiful than my fidelity, Which grows ever stronger. You wound me, I love you faithfully, And I call my hope A virtue that is a match for your cruelty.	La beauté que le ciel t'a donnée N'est pas plus belle que ma fidélité, Qui devient toujours plus forte. Tu me blesses et fidèlement je t'aime, Et j'appelle mon espérance Une vertu égale à ta cruauté.

14 V. Recitativo accompagnato

Balena il cielo, e il turbine che passa
 sovra il gravido solco
 l'ancor tenera messe e scuote e atterra.
 Ma poi, sereno e vago,
 squarcia le nubi il sole, e torna il giorno
 tutto di raggi adorno;
 onde il mesto custode
 grazie rende alle stelle, e lieto mira
 il campo verde e salvo il gregge amato.
 Così del tuo spietato
 genio che mi tormenta
 vedrò cangiar il minaccioso aspetto;
 e allor doppio diletto
 avrò dal vinto tuo fero rigore
 e dal mio tanto mal gradito amore.

The sky flashes with lightning, and the storm that passes
 Over the fertile furrows
 Shakes and fells the still tender harvest.
 But then, serene and fair,
 The sun pierces the clouds, and day returns,
 Glorious in its rays;
 Then the sad shepherd
 Gives thanks to the stars, and happily beholds
 The green fields and his beloved flock, safe and sound.
 Just so, I will see a transformation
 In the threatening aspect of your pitiless spirit
 That torments me;
 And then I will take twice the pleasure
 In having overcome your fierce cruelty
 With my love you appreciated so little.

Le ciel brille d'éclairs, et la tempête qui passe
 Sur les sillons féconds
 Secoue et jette à terre la récolte encore tendre.
 Mais ensuite, serein et beau,
 Le soleil perce les nuages, et le jour revient,
 Tout orné de rayons ;
 Et le triste berger
 Rend grâce aux cieux, et regarde, joyeux,
 Les prés verdoyants et son troupeau bien-aimé,
 [sain et sauf.
 Ainsi, de ton esprit sans pitié
 Qui me tourmente,
 Je verrai changer l'aspect menaçant ;
 Et mon plaisir alors sera double,
 De ta sauvage cruauté maintenant vaincue,
 Et de mon amour, que tu n'avais pas su apprécier.

15 VI. Aria

Per trofei di mia costanza
 mi fa cenno la speranza
 ch'io rimiri i tuoi rigori,

E mi dice: «Soffri, o cor!
 che poi, felice,
 saran gioie i tuoi dolori».

Hope commands me
 To consider your cruel acts
 As trophies of my constancy,

And tells me: 'Suffer, O heart,
 For later, when you are happy,
 Your sorrows shall be joys.'

L'espérance me fait croire
 Que je pourrai considérer tes cruautés
 Comme les trophées de ma constance,

Et me dit : « Souffre, ô cœur,
 Car ensuite, heureuse,
 Tes douleurs seront des joies ».

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Arianna a Naxos, Hob. XXVlb:2

16 I. Recitativo Teseo mio ben, ove sei? Vicino
d'averti mi pareo,
ma un lusinghiero sogno
fallace m'ingannò.
Già sorge in ciel la rosea Aurora, e l'erbe
e i fior colora Febo
uscendo dal mar col crine aurato.
Sposo, sposo adorato,
dove guidasti il piè? Forse le fere
ad inseguir ti chiama
il tuo nobile ardor! Ah! vieni, o caro,
ed offrirò più grata
preda a tuoi lacci. Il cor d'Arianna amante,
che t'adora costante,
stringi, stringi con nodo più tenace,
e più bella la face
splenda del nostro amor. Soffrir non posso
d'esser da te diviso un sol istante.
Ah! di vederti, o caro,
già mi stringe il desio;
Ti sospira il mio cor, vieni, idol mio.

17 II. Aria Dove sei, mio bel tesoro?
Chi t'invola a questo cor?
Se non vieni, io già mi moro,
né resisto al mio dolor.
Se pietade avete, o Dei,
secondate i voti miei,
a me torni il caro ben.
Dove sei? Teseo! Dove sei?

Theseus, my beloved, where are you? I thought
I had you beside me,
But a false flattering dream
Deceived me.
Already rosy-fingered Dawn rises in the heavens,
And Phoebus, emerging from the sea with his golden locks,
Colours grass and flowers.
My husband, my adored husband,
Whither have your steps led you? Perhaps your noble
[ardour
Summons you to hunt
the wild beasts? Ah, come, dearest,
And I will offer you sweeter prey
For your snares. The loving heart of Ariadne,
Who adores you and is constant,
Bind, bind it with an ever tighter knot,
And let the torch of our love
Shine ever more brightly. I cannot bear
To be separated from you for a single moment.
Ah, the desire to see you,
My love, already takes hold of me;
My heart longs for you. Come, my idol!

Where are you, my fair treasure?
Who ravishes you from this heart of mine?
If you do not come, I will die:
I cannot endure my grief.
If you have pity, O Gods,
Grant my prayers,
And let my dear beloved return to me.
Where are you, Theseus? Where are you?

Thésée, mon bien-aimé, où es-tu ? Il me semblait
Que tu étais près de moi,
Mais un songe flatteur
Et mensonger m'a trompée.
Déjà paraît au ciel la rose Aurore,
Et Phébus, sortant de l'océan, les cheveux dorés,
Colore l'herbe et les fleurs.
Mon époux, mon époux adoré,
Où as-tu dirigé tes pas ? Sans doute ta noble ardeur
T'a-t-elle incité à poursuivre
Les bêtes sauvages ! Ah viens, mon bien-aimé,
J'offrirai une proie plus plaisante
À tes rets. Le cœur aimant d'Ariane,
Qui t'adore avec constance,
Attache-le, attache-le d'un nœud plus solide,
Et le flambeau de notre amour
Resplendira avec plus d'éclat. Je ne peux souffrir
D'être séparée de toi un seul instant.
Ah, le désir de te voir,
Ô mon bien-aimé, me presse déjà ;
Mon cœur soupire après toi, viens, mon idole !

Où es-tu, mon beau trésor ?
Qui te dérobe à mon cœur ?
Si tu ne viens pas, je me meurs
Et ne résiste plus à ma douleur.
Si vous ressentez de la pitié, ô dieux,
Secondez mes vœux,
Et que revienne à moi mon bien-aimé.
Où es-tu ? Thésée ! Où es-tu ?

18 **III. Recitativo** Ma, a chi parlo? Gli accenti
 Eco ripete sol. Teseo non m'ode,
 Teseo non mi risponde,
 e portano le voci e l'aure e l'onde.
 Poco da me lontano
 esser egli dovria, salgasi quello
 che più d'ogni altro s'alza alpestre scoglio,
 ivi lo scoprirò. Che miro? O stelle!
 Misera me! quest'è l'argivo legno!
 Greci son quelli! Teseo! Ei sulla prora!
 Ah! m'ingannassi almen... No, non m'inganno.
 Ei fuggè, ei qui mi lascia in abbandono.
 Più speranza non v'è, tradita io sono.
 Teseo! Teseo! M'ascolta!
 Teseo... Ma ohimè, vaneggio! I flutti e il vento
 lo involano per sempre agli occhi miei.
 Ah! siete ingiusti, o Dei,
 se l'empio non punite! Ingrato! Ingrato!
 Perchè ti trassi dalla morte? Dunque
 tu dovevi tradirmi? E le promesse?
 E i giuramenti tuoi? Spergiuro, infido,
 Hai cor di lasciarmi! A chi mi volgo?
 Da chi pietà sperar? Già più non reggo,
 il piè vacilla, e in così amaro istante
 sento mancarmi in sen l'anima tremante.

19 **IV. Aria** Ah! che morir vorrei
 in sì fatal momento,
 ma al mio crudel tormento
 mi serba ingiusto il ciel.
 Misera abbandonata,
 non ho chi mi consola,
 chi tanto amai s'involò,
 barbaro ed infedel.

But to whom am I speaking? Only Echo
 Repeats my cries. Theseus does not hear me,
 Theseus does not answer me,
 And the winds and waves carry off my words.
 He cannot be far from me.
 Let me climb that cliff
 Which rises higher than all the others;
 I will espy him from there. What do I see? Oh heavens!
 Woe is me! That is the Argive ship!
 Those men are Greeks! Theseus! It is he at the prow!
 Ah, if only I could be mistaken . . . No, I am not wrong.
 He is fleeing, he is leaving me here abandoned.
 No hope is left, I am betrayed.
 Theseus! Theseus, hear me!
 Theseus! But, alas, I am raving! The wind and the waves
 Are stealing him from my sight for ever.
 Ah, you are unjust, O Gods,
 If you do not punish the impious wretch! Ingrate! Ingrate!
 Why did save you from death? Were you then
 To betray me? And your promises?
 Your vows? Perjurer! Faithless man,
 Have you the heart to leave me? To whom can I turn?
 From whom may I hope for pity? Already I can no longer
 [stand,
 My feet give way, and at this bitter moment
 I feel my trembling soul grow faint in my breast.

Ah, how I long to die
 At this fatal moment!
 But for my cruel torment
 Unjust Heaven keeps me alive.
 Wretched and abandoned,
 I have none to comfort me;
 He whom I so loved flies from me,
 Cruel and faithless.

Mais à qui est-ce que je parle ? Seul l'écho
 Répète mes paroles. Thésée ne m'entend pas
 Thésée ne me répond pas,
 Et les vents et les ondes emportent ma voix.
 Il ne doit pas être bien loin de moi,
 Si je gravis ce rocher escarpé
 Qui s'élève plus haut que tous les autres,
 Je le découvrirai. Que vois-je ? Ô ciel !
 Malheur à moi ! C'est le navire argien !
 Ce sont les Grecs ! Thésée ! C'est lui qui se tient sur la
 [proue !
 Ah si au moins je me trompais... Non, je ne me trompe pas.
 Il fuit, il m'abandonne ici.
 Il n'y a plus d'espoir, je suis trahie.
 Thésée ! Thésée ! Écoute-moi !
 Thésée... Mais hélas, je délire ! Les flots et le vent
 Le dérobent pour toujours à mes yeux.
 Ah, vous êtes injustes, ô dieux,
 Si vous ne punissez cet impie ! Ingrat ! Ingrat !
 Pourquoi t'ai-je sauvé de la mort ?
 Fallait-il que tu me trahisses ? Où sont tes promesses ?
 Et tes serments ? Parjure, infidèle,
 Tu as le cœur de me laisser ! À qui puis-je ?
 De qui espérer de la pitié ? Déjà je ne me soutiens plus,
 Le pied me manque, et, dans un moment aussi amer,
 Je sens défaillir en moi mon âme tremblante.

Ah ! comme je voudrais mourir
 En ce moment si funeste !
 Mais le ciel injuste m'épargne
 Pour mon cruel tourment.
 Malheureuse abandonnée,
 Je n'ai personne pour me consoler,
 Celui que j'ai tant aimé s'en est enfui,
 Barbare et infidèle.



This recording has been made possible through the generosity of Nikolaus Csernohorszky, Robert and Sherry Johnson and the Arcangelo Recording Fund. Kate Lindsey and Arcangelo gratefully acknowledge the support of additional anonymous donors.

Kate Lindsey and Arcangelo would like to record special thanks to: Joji Hattori; Rita de Letteris; Olly Lambert; Father Amos and the Churchwardens of St Augustine's Church, Kilburn; Didier Martin, Louise Burel and the team at Alpha Classics.

Recorded in August 2019 at St Augustine's Church (London)

ADRIAN PEACOCK RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

DAVE HINITT SOUND ENGINEER

SIMON NEAL TUNING

DENNIS COLLINS FRENCH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS)

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION (SUNG TEXTS)

VALÉRIE LAGARDE DESIGN ARTWORK

RICHARD BOLL COVER & INSIDE PHOTOS (P.3)

MARCO BORGGREVE INSIDE PHOTO (JONATHAN COHEN P.13)

BEN TOMLIN INSIDE PHOTO (ARCANGELO P.14-15)

OLLY LAMBERT INSIDE PHOTO (P.7, 22-23, 46-47)

ARCANGELO

JULIAN FORBES GENERAL MANAGER

HATTIE GARRARD ARTISTIC PROJECT MANAGER

JAMES HALLIDAY LIBRARIAN & ARTISTIC CONSULTANT

NICK ULLMANN ORCHESTRA MANAGER

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

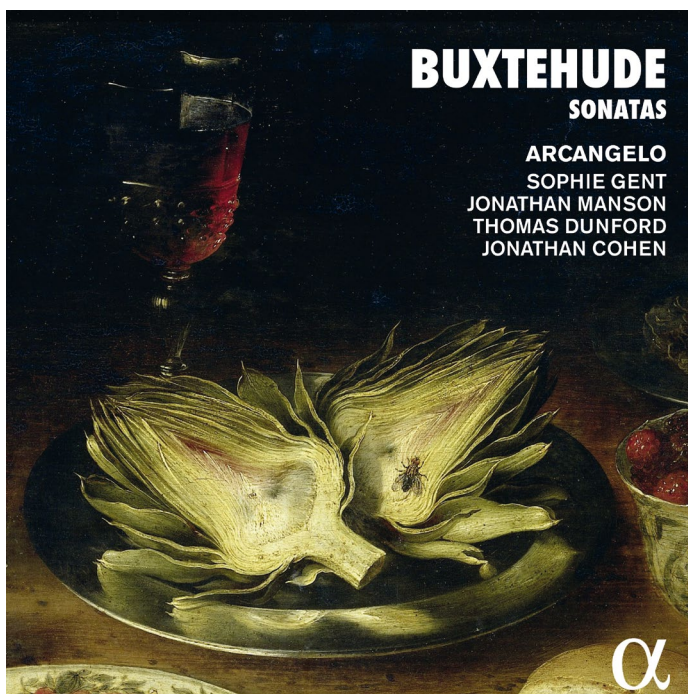
LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 576 © Arcangelo & Alpha Classics / Outhere Music France 2020

© Alpha Classics / Outhere Music France 2020

ALSO AVAILABLE



ALPHA 367



ALPHA 272

