



*Philippe
Jaroussky*

ENSEMBLE
ARTASERSE

11.09.2018



südtirol festival
merano . meran

Main sponsors:

alperia

SPARKASSE
CASSA DI RISPARMIO

gefördert von
Stiftung Südtiroler Sparkasse
Fondazione Cassa di Risparmio
sostenuto da

SÜDTIROL

Event sponsors:

FINSTRAL

FORST

DrSchär

Stadtwerke
ASM Meran/o

Torggler

Official partners:

REGIONE AUTONOMA TRENINO-ALTO ADIGE
AUTONOME REGION TRENINO-SÜDTIROL

AUTONOME
PROVINZ
BOZEN
SÜDTIROL

PROVINCIA
AUTONOMA
DI BOLZANO
ALTO ADIGE

MIT UNTERSTÜTZUNG... CON IL SOSTEGNO
STADTGEMEINDE MERAN
COMUNE DI MERANO

MARKTGEMEINDE
COMUNE DI LANA

Gemeinde Schenna
Comune di Scena

Merano
ALPIN-MEDITERRANES LEBENSGEFÜHL
IL PASSAGGIO DELLA VITA ALPINA

ENSEMBLE ARTASERSE

11.09.2018

Philippe Jaroussky

Countertenor-Controtenore

Emöke Baráth

Sopran-Soprano

KURSAAL

🕒 20.30

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

Ouverture d'Ariodante

Qui d'amor nel suo linguaggio (Ariodante)

T'amero dunque sempre i dolo mio... (Ariodante)

Prendi da questa mano... (Ariodante)

Scherza nel mar la navicella (Lotario)

Geloso lamento (Almira)

Aria veloce

Io t'abbraccio (Rodelinda)

Molto oltraggi la mia fede (Serse)

Se bramate d'amar chi vi sdegnate (Serse)

Se pietà (Giulio Cesare)

Scherza infida (Ariodante)

Scoglio d'immota fronte (Scipione)

Bramo aver mille vite (Ariodante)

€ 70, 55, 40, 25 | Abo A & B



Emöke Baráth



Im Jahr 2002, nach langer Zusammenarbeit in den renommiertesten Barockensembles in Frankreich und anderen europäischen Ländern, schlossen sich befreundete Musikerinnen und Musiker zum **Ensemble Artaserse** zusammen: Christine Plubeau (Viola da Gamba), Claire Antonini (Theorbe), Yoko Nakamura (Cembalo und Orgel) und, natürlich, Philippe Jaroussky (Countertenor). Im Oktober 2002 gaben sie ihr erstes Konzert im Théâtre du Palais-Royal in Paris mit den „Musiche a voce sola“ des italienischen Komponisten Benedetto Ferrari. Diese Musik wurde vom französischen Label Ambrosie auf CD eingespielt und erhielt bedeutende Auszeichnungen. Die Diskographie des Ensembles umfasst neben Benedetto Ferraris „Musiche a voce sola“ zwei erfolgreiche Alben für Virgin Classics: Virtuose Kantaten von Vivaldi und „Beta Vergine“ mit italienischen Marienkompositionen des 17. Jahrhunderts.

„Er ist der beste Countertenor der Gegenwart“, so Spiegel online über **Philippe Jaroussky**, der sich als einer der großen Sänger unserer Zeit international etabliert hat. Mühelos klettert die Stimme des „Strahlengotts unter den Countertenören“ (Süddeutsche Zeitung) in hohe Sopranlagen und bewältigt virtuoseste Koloraturen nuancenreich und mit schwebender Leichtigkeit. Philippe Jaroussky wurde 1978 geboren und studierte Violine, Klavier und Komposition an den Musikakademien von Versailles und Boulogne. Sein Gesangsstudium begann er 1996 bei Nicole Fallien, daran schlossen sich Studien in Alter Musik bei Michel Laplenie und Kenneth Weiss an der Ecole de Musique National-Régional in Paris an. Sein Repertoire reicht vom Schwerpunkt Barock über französische Lieder bis zur zeitgenössischen Oper. Mehrfach wurde Philippe Jaroussky mit dem ECHO Klassik



ausgezeichnet, etwa 2005 als bester Nachwuchskünstler und 2008 als Sänger des Jahres – als erster und bisher einziger Countertenor in der Geschichte dieses Preises. Zu den weiteren Auszeichnungen gehören der Preis der deutschen Schallplattenkritik, der Diapason d'Or, der Choc du Monde de la Musique, der Gramophone Award, der Midem Classical Award, der Händel-Preis der Stadt Halle sowie der BBC Music Vocal Award. 2017 eröffnete die „L'Académie Musicale Philippe Jaroussky“ im neuen Konzerthaus Seine Musicale in Boulogne-Billancourt. Die Akademie widmet sich der musikalischen Förderung junger Menschen im Alter von 7 und 12 Jahren und der professionellen Unterstützung junger Künstler zwischen 18 und 25 Jahren. Im Herbst 2017 veröffentlichte er sein erstes Händel-Album mit seinem Ensemble Artaserse.

Die ungarische Sopranistin **Emöke Baráth** studierte an der Franz Liszt Akademie in Budapest sowie am Konservatorium Luigi Cherubini in Florenz und hat zahlreiche Wettbewerbe gewonnen: den ersten Preis und Publikumspreis beim Gesangswettbewerb für Barockoper „Pietro Antonio Cesti“ in Innsbruck, den Grand Prix der Verbier Festival-Akademie, den Junior Prima Preis des Prima-Primissima-Wettbewerbs in Budapest und eine Nominierung als beste Nachwuchssängerin beim International Opera Award. Im Verlauf ihrer Karriere hat sich Emöke Baráth auf das Musiktheater des Barockzeitalters spezialisiert. Im Mai 2018 erschien bei Erato/Warner Classica die Weltersteinspielung der 1774 in Neapel aufgeführten Fassung von Christoph Willibald Glucks Barockoper „Orfeo ed Euridice“, auf der sie neben Philippe Jaroussky, Amanda Forsyth und den Barocchisti unter Diego Fasolis zu hören ist.

„Pfui! pfui über das schlappe Kastraten-Jahrhundert, zu nichts nütze, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Alterthums mit Commentationen zu schinden und zu verhunzen mit Trauerspielen“, sagt der Bandit Karl Moor in Schillers 1781 anonym publizierten „Räubern“. Zu diesem Zeitpunkt neigt sich auch das „Kastraten-Jahrhundert“ auf den Opern-Bühnen, wo die „Helden des Alther-

tums“ und deren „Thaten“ die dramatischen Stoffe für eine an Hollywood erinnernde Traumfabrik liefern, dem Ende zu. Dabei wird noch die Titelpartie in Claudio Monteverdis „Orfeo“ (1607) von einem Tenor gesungen, für die hohen Stimm-lagen der von Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina oder Johannes Ockeghem im 15. und 16. Jahrhundert entwickelten Vokalpolyphonie engagiert man Knaben oder Falsettisten.

Erst im 17. Jahrhundert schickt man Jugendliche aus musikalischen Gründen vor dem Eintritt in die Pubertät „unters Messerchen“. Der Eingriff bremst das Wachstum von Kehlkopf und Stimmlippen. Mit ihren hohen und kräftigen Stimmen können die in Kastraten-Konservatorien ausgebildeten Sänger die „halsbrecherischen“ Verzierungen der Barock-Arien bewältigen. Seit 1562 singen Kastraten in der päpstlichen Kapelle in Rom. Im frühen 18. Jahrhundert werden Kastraten dann zu den androgynen Symbolfiguren des barocken Opernbetriebs, der sich von Venedig aus – der ersten Stadt mit öffentlich zugänglichen Theatern – in Europa ausbreitet.

Für den Erfolg im Operngeschäft sind die „virtuosi“ aus Italien unverzichtbar. Daher importiert der Opernunternehmer **Georg Friedrich Händel** Kastratensänger nach London, wie Nicolini, der 1711 in „Rinaldo“ die Titelpartie singt, Senesino oder Carestini in der Rolle des „Ariodante“.

In der historischen Aufführungspraxis übernehmen heute Countertenöre die Partien der Kastraten-Sänger. Um deren Tonlage zu erreichen, singen sie in Falsett. „Meine Stimme ist eine Kopfstimme, das heißt der Kopf ist der Klangkörper: Die Stimme vibriert im Mund, in der Nase, in den Nebenhöhlen“, beschreibt Philippe Jaroussky diese Gesangstechnik, die das Publikum immer auch in das maßlose Musiktheater des „Kastraten-Jahrhunderts“ zurückführt.

1733 ist für Händel kein leichtes Jahr. In London wird die „Opera of the Nobility“ gegründet. Deren Musikdirektor ist der Komponist und Gesangslehrer Nicola Antonio Porpora, der nicht nur seinen Schüler Farinelli nachholt und Händels Opernbetrieb den Kastratenstar Senesino abwirbt, sondern 1734 mit seinem Ensemble auch noch in das zuvor von Händel bespielte King's Theatre am Haymarket einzieht. Händels Operntruppe wechselt daraufhin in das neue Theatre Royal

in Covent Garden und antwortet 1735 mit den beiden Produktionen „Alcina“ und **Ariodante**, deren Libretti Ludovico Ariostos populäres Epos „Orlando furioso“ verarbeiten. Die dem Publikumsliebling Carestini auf den Leib geschriebenen Arien wie etwa „Scherza infida“ gehören zu dem Anspruchsvollsten was die barocke Opernliteratur überhaupt zu bieten hat.

Zu diesem Zeitpunkt ist Händel bereits 31 Jahre im Musiktheater tätig. 1704 verlässt er seine Heimatstadt Halle und kommt nach Hamburg, spielt als „zweiter Ripienviolinist“ im Orchester des Theaters am Gänsemarkt und bringt ein Jahr später sein Sing-Spiel **Almira** – die erste Händel-Oper – heraus. Der Musiker, Sänger und Musiktheoretiker Johann Mattheson berichtet in seiner „Critica musica“ über Händels Karrierebeginn in der Hansestadt „Wie ein gewisser weltberühmter Mann zum ersten Mal hier nach Hamburg kam, wusste er fast nichts, als lauter regelmäßige Fugen zu machen“. Ein Jahrzehnt später tritt Händel in der britischen Hauptstadt als Komponist und Musikmanager auf. 1719 gründet er die Royal Academy of Music, die 1724 **Giulio Cesare in Egitto** (mit Senesino in der Titelrolle), 1725 Rodelinda, und 1726 **Scipione** produziert. Pleiten sind im barocken Show-Business natürlich nicht ungewöhnlich: Nach dem Bankrott des Unternehmens eröffnet Händel 1729 mit Lotario seine „Second Academy“, die 1734 ebenfalls scheitert. 1737 sind sowohl die „Opera of the Nobility“ als auch Händels dritte Opern Akademie zahlungsunfähig. Trotzdem: Sein rastloses Opern-Entertainment geht weiter.

So wird **Serse** 1738 im King's Theatre am Haymarket uraufgeführt. In seinem Textbuch fasst Händel den Plot ironisch zusammen: „Das Gewebe dieses Dramas ist so überaus leicht zu verstehen, dass es den Leser nur beschweren würde, ihm zur Erklärung eine lange Inhaltsangabe vorzusetzen. Einige törichte Akte und die Unbesonnenheit Serses (so etwa, dass er sich in einen Baum verliebt und eine Brücke über den Hellespont bauen lässt, um Asien mit Europa zu vereinen) sind das Fundament der Handlung. Das übrige ist erdichtet.“ Beim Publikum fällt diese satirische Komödie, die opera seria und opera buffa vereint, durch: „Serse“ erreicht nur vier Vorstellungen und wird auf der Bühne erst wieder 1924 zu hören sein. Wenn Kastraten-Sänger und Sängerinnen auf der Opernbüh-

ne gemeinsam auftreten, setzen sie ein doppelbödiges Spiel mit den Geschlechterrollen in Gang. So tauschen Ariodante und Ginevra im Duett **Prendi da questa mano** Liebeserklärungen aus, wobei sich beide Stimmen im Gleichklang und auf Augenhöhe begegnen und eine im Barockzeitalter utopische Gleichheit von Mann und Frau suggerieren. Auch kommt es vor, dass Sängerinnen in Männerrollen zu hören sind und Kastraten Frauenkostüme tragen. „Die Menschen fühlten ein Frösteln in ihren Herzen“ und „die Geschlechter entfernten sich immer mehr voneinander“ schreibt Virginia Woolf in ihrer fiktiven Biographie „Orlando“ über das 19. Jahrhundert, das sie mit einer großen Wolke beginnen lässt, die „über der Gesamtheit der Britischen Inseln hing“. Orlando, dessen Gestalt „die Kraft eines Mannes und die Anmut einer Frau“ in sich vereinigt, gleicht selbst den schrillen Zwitterwesen des Barocktheaters, deren Zeit Ende des 18. Jahrhunderts abläuft. In der „bürgerlichen“ Gesellschaft gibt es für deren subtile Metamorphosen keinen Platz mehr.



Dopo aver collaborato per diversi anni in celebri formazioni di musica barocca in Francia e altri paesi europei, nel 2002 un gruppo di musicisti decise di costituire l'**Ensemble Artaserse**: si tratta di Christine Plubeau (viola da gamba), Claire Antonini (tiorba), Yoko Nakamura (clavicembalo e organo) e – come poteva essere altrimenti? – Philippe Jaroussky in veste di controtenore. Nell'ottobre del 2002 diedero il primo concerto al Théâtre du Palais-Royal di Parigi cimentandosi nelle „Musiche a voce sola“ del compositore italiano Benedetto Ferrari, brani poi incisi con l'etichetta Ambroise in un CD che ottenne importanti riconoscimenti. Da allora, la discografia del gruppo si è arricchita e comprende, oltre a „Musiche a voce sola“ di Ferraris, due album di grande successo incisi con la Virgin Classics: il primo incentrato su cantate di Vivaldi, e il secondo, intitolato „Beata Vergine“, con brani mariani italiani del Seicento.



“È il migliore controtenore contemporaneo” scrive lo Spiegel Online su **Philippe Jaroussky**, ormai considerato in tutto il mondo uno dei più grandi cantanti della nostra epoca. Senza battere ciglio, questo “controtenore fulgido e divino” – come lo definisce il quotidiano tedesco Süddeutsche Zeitung – sale con la propria voce luminosa e brillante fino alle note più alte, eseguendo colorature virtuosistiche ricche di sfumature, con un agio e una destrezza che lasciano senza parole. Nato nel 1978, Philippe Jaroussky studiò dapprima violino, pianoforte e composizione alle accademie musicali di Versaille e Boulogne. Nel '96 cominciò a studiare canto con Nicole Fallien, proseguendo poi gli studi in musica antica con Michel Laplenie e Kenneth Weiss alla Ecole de musique national-régional di Parigi. Il suo repertorio spazia dal Barocco alle romanze francesi, fino ad arrivare alla musica operistica contemporanea. Ha ottenuto diverse volte il premio ECHO Classic, per esempio nel 2005 come migliore artista emergente, o nel 2008 come cantante dell'anno, e fu la prima e tuttora unica volta che questo premio fu assegnato a un controtenore. Fra gli altri riconoscimenti al suo attivo spiccano il Premio della critica discografica tedesca, il Diapason d'or, lo Choc du monde de la musique, il Grammophon Award, il Midem Classical Award, il premio Händel della città di Halle, e il BBC Music Vocal Award. Nel 2017 il cantante fondò l'Académie musicale “Philippe Jaroussky” nel nuovo auditorium “Seine musicale” di Boulogne-Billancourt, un'accademia impegnata a promuovere giovani talenti della musica fra i 7 e i 12 anni, e a favorire l'avvio professionale di giovani artisti fra i 18 e i 25 anni. Nell'autunno del 2017 Jaroussky ha anche pubblicato il primo album di opere di Händel, accompagnato dal “suo” ensemble Artaserse.

Dopo aver studiato all'accademia Franz Liszt di Budapest e al conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, la soprano ungherese **Emöke Baráth** ha vinto numerosi concorsi, fra cui il primo premio e il premio del pubblico al concorso di canto d'opera barocca “Pietro Antonio Cesti” di Innsbruck, il Grand prix dell'accademia del festival di Verbier, il premio Junior Prima del concorso Prima-Primissima di Budapest, e una candidatura come migliore cantante emergente per il premio International Opera Award. Specializzatasi nel teatro musicale barocco, nel maggio scorso Emöke Baráth ha pubblicato – con

l'etichetta Erato/Warner Classica – la prima incisione mondiale della versione dell'opera “Orfeo e Euridice” di Christoph Willibald Gluck eseguita a Napoli nel 1774. In quel CD si esibisce con Philippe Jaroussky, Amanda Forsyth e i Barocchisti diretti da Diego Fasolis.

“Pfui su questo fiacco secolo di castrati, capace solo di rimasticare le antiche imprese e di scuoiare con i commenti gli eroi del passato, o di guastarli con le proprie tragedie” esclama il bandito Karl nei “Masnadieri” che Schiller, nel 1781, aveva preferito pubblicare in anonimato. In quegli anni, a dire il vero, il “secolo dei castrati” che calcavano le scene impersonando eroi dell'antichità e le loro gesta - dando vita e forma a quella fabbrica dei sogni che per molti aspetti anticipò le produzioni hollywoodiane - stava già volgendo al termine. Se nell'Orfeo di Claudio Monteverdi (1607) era scontato che il ruolo di protagonista fosse interpretato da un tenore, già molto prima per le tonalità più alte, anche nelle composizioni vocali polifoniche scritte da Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina o Johannes Ockeghem nel Quattro e Cinquecento, era consuetudine ingaggiare bambini preadolescenti o falsettisti. Solo nel Seicento si cominciò a sottoporre i ragazzini, prima che iniziassero la pubertà, alla “cura del coltellino”. Quella castrazione dettata da soli scopi musicali, infatti, rallentava la crescita della laringe e delle corde vocali, garantendo una voce alta e potente con cui questi cantanti, dopo aver frequentato appositi conservatori per castrati, riuscivano a cimentarsi con le colorature spericolate che punteggiavano le arie barocche. Se già nel 1562 i castrati erano stati ammessi a cantare nella cappella pontificia di Roma, fu a partire dal primo Settecento che divennero le figure androgine simbolo dell'opera barocca che da Venezia – prima città in cui si aprirono dei teatri pubblici – si diffuse a macchia d'olio in tutta l'Europa. Per ogni teatro che volesse sfondare con la musica operistica, questi “virtuosi” italiani erano un elemento irrinunciabile, e anche un “impresario” lirico del calibro di **Georg Friedrich Händel** pensò bene di importare a Londra cantanti castrati italiani, come Nicolini che nel 1711 cantò la parte del protagonista nel “Rinaldo”, o Senesino e Carestini che si alternarono nel ruolo di “Ariodante”.

Oggi, nelle esecuzioni storiche sono i controtenori ad assu-

mere le parti un tempo assegnate ai cantanti castrati, e per raggiungere le tonalità più elevate cantano in falsetto. “La mia è una voce di testa, nel senso che il cranio funge da cassa di risonanza: la voce, quindi, vibra non solo nel cavo orale, ma anche nel naso e nei seni paranasali” racconta Philippe Jaroussky, descrivendo questa tecnica canora che ancora oggi catapulta il pubblico in quell'epopea del teatro musicale degli eccessi che culminò nel “secolo dei castrati”.

Il 1733 non fu un anno facile per Händel. In quell'anno, infatti, a Londra aveva aperto i battenti la “Opera of the Nobility”, il cui direttore musicale e compositore Nicola Antonio Porpora non solo si era portato dall'Italia il suo allievo Farinelli, ma aveva anche convinto Senesino a lasciare Händel per un compenso più elevato, e l'anno dopo si trasferì con il proprio gruppo nel King's Theatre in the Haymarket, dove fino ad allora si era esibito Händel. Tutto il cast di Händel si vide quindi costretto a trasferirsi nel nuovo Theatre Royal in the Covent Garden, ma nel 1735 seppe rispondere per le rime alla concorrenza, realizzando le due produzioni “Alcina” e **Ariodante**, su libretti che rielaboravano il celebre poema epico “Orlando furioso” di Ludovico Ariosto. Quelle arie, ritagliate su misura sulla voce del popolarissimo Canestrini, sono considerate fra le più impegnative mai realizzate nella musica operistica barocca.

Il quel periodo erano già più di trent'anni che Händel lavorava nel teatro musicale. Dopo aver lasciato Halle, sua città natale, nel 1704, si era fermato ad Amburgo dove aveva trovato un posto come secondo violinista “di ripieno” nell'orchestra del Theater am Gänsemarkt, ma già un anno dopo aveva pubblicato la sua prima opera, il singspiel **Almira**. Nella “Critica musica”, il cantante e teorico teatrale Johann Mattheson ricorda, a proposito dei primi passi della carriera di Händel nella città anseatica, che “... un certo signore noto in tutto il mondo, quando giunse per la prima volta ad Amburgo non sapeva fare quasi nient'altro che suonare una fuga dietro l'altra.” Ma dieci anni dopo, Händel si presentò nella capitale britannica in veste di compositore e impresario musicale, e dopo aver fondato nel 1719 la Royal Academy of Music, nel 1792 produsse “**Giulio Cesare in Egitto**” (con Senesino nel ruolo di protagonista), nel 1725 “**Rodelinda**” e nel 1726 “Scipione”. Ovviamente, anche nell'industria dello spettacolo barocco i fallimenti non erano certo eventi rari, prova ne sia che dopo la bancarotta

della sua prima impresa, nel 1729 per produrre **Lotario** Händel fondò la sua “Second Academy” che, a sua volta, fallì nel 1734. Nel 1737 fu dichiarata l'insolvenza sia per la concorrente “Opera of the Nobility”, sia per la terza accademia dell'opera che Händel aveva fondato nel frattempo. Eppure, la sua instancabile attività nello spettacolo operistico non accennò minimamente a fermarsi.

Nel 1738, ad esempio, al King's Theatre in the Haymarket andò in scena per la prima volta “**Serse**”, di cui Händel, nel testo introduttivo, descrive la trama in termini succinti quanto ironici: “Il tessuto di questo dramma musicale è talmente facile da comprendere, che sarebbe una fatica inutile per lo spettatore doversi leggere una lunga descrizione. Il fondamento della trama, infatti, sono un paio di atti assurdi e la sconsideratezza del protagonista Serse, per esempio il fatto che si innamori di un albero, o che faccia costruire un ponte sull'Ellesponto per collegare l'Asia all'Europa. Tutto il resto è invenzione poetica.” Ma per quanto semplice, quella commedia satirica che cercava di combinare opera seria e opera buffa al pubblico non piacque affatto, tanto che Serse arrivò solo a quattro repliche, e si dovette attendere fino al 1924 perché fosse riproposta in un teatro.

Quando sul palco di un'opera si esibivano fianco a fianco castrati e soprani, quasi sempre ne scaturiva un gioco esilarante di interazione fra ruoli di genere. Ariodante e Ginevra, ad esempio, nel duetto **Prendi da questa mano** si scambiano dichiarazioni d'amore sovrapponendo le proprie voci ad altezze analoghe o all'unisono, suggerendo una parità fra uomo e donna che nel periodo barocco era semplicemente inimmaginabile. Può capitare, poi, che le cantanti si cimentino con ruoli maschili, e che i castrati indossino abiti muliebri. “La gente sentiva un gelo nel cuore, e uomini e donne s'allontanarono sempre di più gli uni dalle altre” scrive Virginia Woolf nella sua biografia fittizia “Orlando” sull'Ottocento, un secolo che la scrittrice fa cominciare con una grande nube che si sparge su tutte le isole britanniche. Orlando, invece, unisce in sé “la forza di un uomo e l'avvenenza di una donna”, e non è dissimile dall'evanescenza ermafrodita dei protagonisti del teatro barocco, un fenomeno culturale e musicale che svanì per sempre alla fine del Settecento. Nella nuova società borghese del primo Ottocento, infatti, non c'era più posto per quelle sottili metamorfosi.



In 2002, after long collaboration in the most prestigious baroque ensembles in France and Europe, several musicians decided to form the **Ensemble Artaserse**. Those friends were Christine Plubeau (viola da gamba), Claire Antonini (theorbe), Yoko Nakamura (harpsichord and organ) and, of course, Philippe Jaroussky (counter-tenor). They gave in October 2002 a first and highly-acclaimed concert in the Theatre du Palais-Royal in Paris, with the “Musiche a voce sola” by the Italian composer Benedetto Ferrari. This music was immediately recorded and released by the French label Ambrosie, receiving then very prestigious awards. The ensemble’s discography includes apart from Benedetto Ferrari’s “Musiche a voce sola” two very acclaimed albums for Virgin Classics: Virtuoso cantatas by Vivaldi and “Beata Vergine” with 17th century Italian music devoted to the Virgin Mary.

“There are countertenors, and then there is Mr. Jaroussky”, wrote The New York Times, in 2014. Born in 1978, **Philippe Jaroussky** has established himself as one of the major singers in the international musical world as confirmed by the French Victoires de la Musique (“Revelation Artiste Lyrique” in 2004, “Artiste lyrique de l’année” in 2007 and 2010) and at the Echo Klassik Awards in Germany in 2008 in Munich (Singer of the Year), in 2009 in Dresden (with L’Arpeggiata) and again in 2016 in Berlin. An impressive mastery of vocal technique allows performances full of nuance and vocal acrobatics. Philippe Jaroussky is signed exclusively to Erato and has received numerous awards for his recordings with the label. With “Heroes” (Vivaldi opera arias) and “La Dolce Fiamma” he achieved Gold disc status; his tribute to Carestini (with le Concert d’Astrée and Emmanuelle Haim) won CD of the year at the Victoires de la Musique and the Midem Classical Awards in 2009; his “Stabat Mater” with soprano Julia Lezhneva and I Barocchisti picked up the 2014 International Classical Music Awards for best Baroque Vocal Album and Best Opera Album. Of the 2013 release “Farinelli: Porpora Arias”, “Gramophone” wrote: “Jaroussky’s rapid passagework in quick heroic arias is precise...but the outstanding moments are slow arias that could have been tailor-made for Jaroussky’s sweetly graceful melodic singing”.

Hungarian soprano **Emöke Baráth** studied at the Franz Liszt Academy in Budapest and at the Luigi Cherubini Conservatory in Florence. She’s won numerous competitions: the first prize and audience award at the ‘Pietro Antonio Cesti’ Baroque Opera Singing Competition in Innsbruck, the Verbier Festival Academy Grand Prix, the Junior Prima Prize of the Prima Primiissima Competition in Budapest and a nomination as best young singer at the International Opera Award. During her career, Emöke Baráth specialised in Baroque music theatre. In May 2018, Erato/Warner Classica released the world premiere recording of Christoph Willibald Gluck’s baroque opera ‘Orfeo ed Euridice’, performed in Naples in 1774; the recording also features her voice singing alongside Philippe Jaroussky, Amanda Forsythe and the Barocchisti, directed by Diego Fasolis.

‘An age of wet eunuchs, good for nothing but chewing over bygone deeds, mutilating bygone heroes with critical commentaries,’ says bandit Karl Moor in Schiller’s ‘The Robbers’ published anonymously in 1781. At the time, the ‘eunuch century’ on opera stages, where the ‘bygone heroes’ and their ‘deeds’ provide the dramatic material for a dream factory reminiscent of Hollywood, was drawing to a close. The main role in Claudio Monteverdi’s ‘Orfeo’ (1607) is still sung by a tenor, and boys and singers who could sing in falsetto are engaged for the high registers of the vocal polyphony developed by Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina or Johannes Ockeghem in the 15th and 16th centuries. It was not until the 17th century that young people went ‘under the knife’ for musical reasons before they hit puberty. The procedure slowed the growth of the larynx and vocal folds. With their high and powerful voices, the singers, trained in castrato conservatories, could master the ‘break-neck’ overtures and melodies of the baroque arias. Castrati have sung in the papal chapel in Rome since 1562. In the early 18th century, eunuchs became androgynous symbolic figures of the Baroque opera business that spread from Venice - the first city with publicly accessible theatres - to Europe.

The ‘virtuosi’ from Italy were indispensable for achieving success in the opera business. Therefore, operatic entrepreneur **Georg Friedrich Händel** imported castrato singers to London, e.g. Nicolini, who sang the main role in ‘Rinaldo’ in 1711, or Senesino and Carestini who alternated between the role of ‘Ariodante’. Today, countertenors play the roles previously held by castrato singers. To reach their pitch, they sing in falsetto. ‘My voice is a head voice, i.e. the head is the body of sound: the voice vibrates in the mouth, in the nose, in the sinuses’, Philippe Jaroussky describes this singing technique, which always leads the audience back to the excessive musical theatre of the ‘castrato century’.

1733 was not an easy year for Händel. The ‘Opera of the Nobility’ was founded in London. Its music director was composer and singing teacher Nicola Antonio Porpora, who not only caught up with his pupil Farinelli but also enticed Senesino away from Händel with a higher compensation, as well as moving into the King’s Theatre at Haymarket with his ensemble, previously occupied by Händel. Händel’s opera company then moved to the new Royal Theatre in Covent Garden and responded in 1735 with two productions, ‘Alcina’ and ‘**Ariodante**’, whose libretti reinterpreted Ludovico Ariosto’s popular epic ‘Orlando furioso’. The arias written for an audience favourite, Carestini, and pieces such as ‘Scherza infida’ are among the most ambitious Baroque opera literature has to offer.

At this time Händel had already been working in music theatre for 31 years. In 1704 he left his hometown Halle and went to Hamburg, played as ‘second violinist’ in the orchestra of the Theater am Gänsemarkt and a year later released ‘**Almira**’ - the first Händel opera. Musician, singer and music theorist Johann Mattheson reports in his ‘Critica musica’ about Händel’s career in the Hanseatic city: ‘A certain world-famous man came to Hamburg for the first time, he knew almost nothing but how to make regular fugues’. A decade later Händel appears in the British capital as composer and music manager. In 1719 he founded the Royal Academy of Music, which produced ‘**Giulio Cesare in Egitto**’ (with Senesino in the main role) in 1724, ‘**Rodelinda**’ in 1725, and ‘Scipione’ in 1726. Of course, bankruptcies are

nothing unusual in baroque show business: after the company’s bankruptcy, Händel opened his ‘Second Academy’ with ‘**Lotario**’ in 1729, which also failed in 1734. In 1737 both the ‘Opera of the Nobility’ and Händel’s third opera academy became insolvent. Nevertheless, he continued providing operatic entertainment.

‘**Serse**’ premiered in 1738 at the King’s Theatre on Haymarket. In his textbook, Händel ironically sums up the plot: ‘The fabric of this drama is so easy to understand that it would only make it difficult for the reader to explain it with a long summary. Some foolish acts and the imprudence of Serses (such as falling in love with a tree and having a bridge built over the Hellespont to unite Asia with Europe) are the foundation of the plot. The rest is fictional.’ This satirical comedy, which unites opera seria and opera buffa, doesn’t become an audience favourite: ‘Serse’ reaches only four performances and will not be heard on stage again until 1924.

When castrato singers perform together on the opera stage, they set in motion a double-edged play of gender roles. In the duet ‘**Prendi da questa mano**’, Ariodante and Ginevra exchange declarations of love, both voices meet in harmony and at the same level, suggesting a utopian equality of man and woman in the Baroque age. It also was the case that female singers could be heard in male roles and eunuchs wore women’s costumes. ‘The people felt a chill in their hearts’ and ‘the sexes moved further and further apart’ writes Virginia Woolf in her fictional biography ‘Orlando’ about the 19th century, which begins with a great cloud that ‘hung over the totality of the British Isles’. Orlando, whose figure ‘unites the power of a man and the grace of a woman’, resembles the shrill hermaphrodites of baroque theatre, whose time expires at the end of the 18th century. In ‘bourgeois’ society there is no longer any place for their subtle metamorphoses.

Redaktion-Redazione-Editing: Klaus Hartig

Martha Argerich



next concert 13.09.2018

www.meranofestival.com

YOUTH
ORCHESTRA
OF BAHIA
