



mercoledì 8 febbraio 2006  
ore 21

Cattedrale  
di San Giovanni Battista - Duomo

**Orchestra Filarmonica di Torino**  
**Federico Maria Sardelli**, direttore

*Concerto di benvenuto della Chiesa torinese  
nella persona di S.E.R. Cardinale Severino Poletto  
al mondo dello sport in occasione dei  
XX Giochi Olimpici Invernali*



## **Franz Joseph Haydn**

(1732-1809)

Sinfonia in fa minore Hob. I:49 “*La Passione*”

*Adagio*

*Allegro di molto*

*Menuet*

*Finale: Presto*

## **Giovanni Battista Pergolesi**

(1710-1736)

*Stabat Mater*

sequenza per soprano, contralto, archi e basso continuo

*Stabat Mater* (Grave)

*Cujus animam* (Andante)

*O quam tristis* (Larghetto)

*Quae moerebat* (Allegro moderato)

*Quis est homo* (Largo, allegro)

*Vidit suum* (Tempo giusto)

*Eja Mater* (Allegro moderato)

*Fac ut ardeat* (Allegro)

*Sancta Mater* (Tempo giusto)

*Fac ut portem* (Largo)

*Inflammatum* (Allegro)

*Quando corpus / Amen* (Largo, allegro)

**Nicki Kennedy**, soprano

**Ann Hallenberg**, mezzosoprano

## *Stabat Mater*

Stabat Mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa  
Dum pendebat Filius

Cujus animam gementem  
Contristatam et dolentem  
Pertransiuit gladius.

O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta,  
Mater Unigeniti

Quae moerebat et dolebat  
Et tremebat, dum videbat  
Nati poenas incliti.

Quis est homo, qui non fleret  
Christi Matrem si videret  
in tanto supplicio?  
Quis non posset contristari  
Piam Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?  
Pro peccatis suae gentis  
Vidit Jesum in tormentis  
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem Natum  
Moriendo desolatum,  
Dum emisit spiritum.

Eja Mater, fons amoris  
Me sentire vim doloris  
Fac ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum  
Ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas  
Crucifixi fige plagas  
Cordi meo valide.  
Tui nati vulnerati  
Tam dignati pro me pati  
Poenas mecum divide.  
Fac me vere tecum flere  
Crucifixo condolere,  
Donec ego vixero.  
Juxta crucem tecum stare,  
Te libenter sociare  
In planctu desidero.  
Virgo virginum praeclara,  
Mihi jam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,  
Passionis fac consortem,  
Et plagas recolere.  
Fac me plagis vulnerari  
Cruce hac inebriari  
Ob amorem Filii.

Inflammatum et accensum,  
Per te virgo sim defensum,  
In die iudicii.  
Fac me cruce custodiri  
Morte Christi proemuniri  
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur,  
Fac ut animae donetur  
Paradisi gloria.  
Amen.

**N**egli anni compresi fra il 1767 e il 1773 Haydn scrisse diciannove sinfonie di concezione nuova e ardita, destinate a formare il primo nucleo del sinfonismo classico, con vent'anni d'anticipo sulla grande stagione delle Sinfonie Londinesi. Fu quella la fase più marcatamente sperimentale della permanenza di Haydn al servizio degli Esterházy, propiziata da una situazione particolarmente favorevole all'originalità: un principe affamato di novità, un'orchestra stabile a disposizione, l'assenza dei condizionamenti di un pubblico consuetudinario e di ogni vincolo di moda. Così il vecchio Haydn dovrà rievocare quegli anni col suo biografo Griesinger: «...Potevo fare esperimenti; potevo studiare gli effetti e quindi perfezionare, aggiungere, togliere, arrischiare. Ero isolato dal mondo, attorno a me non c'era nessuno a confondermi, a disturbare il mio cammino, così ero costretto a essere originale».

I risultati furono l'invenzione, quasi senza modelli, di nuove forme di narrazione musicale basate su una temporalità insieme coerente e in continua trasformazione; la sperimentazione di nuove combinazioni orchestrali; l'esplorazione delle possibilità espressive dell'intera gamma delle tonalità maggiori e minori, con un'inedita insistenza su queste ultime, che per loro natura (la maggiore instabilità tonale del modo minore) predisponavano a un'espressività più mossa e drammatica. La ricerca di nuove soglie espressive era del resto nell'aria anche fuori dell'ambiente musicale, e, come è noto, caratterizzava in quegli stessi anni il mondo letterario e teatrale germanico col movimento dello *Sturm und Drang*, così chiamato dal dramma di Friedrich Klinger (1776), ma già iniziato da Herder e Klopstock, a cui si riconducevano altresì l'apparizione dei *Dolori del giovane Werther* di Goethe (1774) e la riscoperta tedesca del teatro di Shakespeare. È difficile dire quali rapporti intercorressero fra il movimento letterario e lo stile musicale del tempo. Si trattò probabilmente di un semplice fenomeno di contiguità, e per Haydn, come per altri compositori coevi, lo *Sturm und Drang* significò essenzialmente un

Between 1767 and 1773, twenty years before the glorious London Symphonies, Haydn wrote nineteen symphonies of which *La Passione* is one. They were the product of what was the most decidedly experimental period of Haydn's life when he was in the service of the Esterházy princes, and the daring concept of these works marked the first shoots of what was to become the classical symphonic tradition. Working for a prince who was avid for novelty, with an orchestra always on call, unfettered by having to please an audience set in its ways and exempt from having to follow fashionable fads, Haydn had the perfect working situation for the trying out of new ideas. In later years Haydn talked with Griesinger, his biographer, about that period: "... I was able to experiment, to study how things worked and thus free to perfect, add, remove, and take risks. I was isolated from the world; there was nobody near me to confuse or distract me from my path, so I was forced to be original". He produced works which were virtually without precedent. He created new forms of musical narration and his music underwent an intense series of transformations which fully reflected the spirit of his times. He experimented with new combinations of instruments and explored all the expressive possibilities of major and minor tonalities, with especial insistence on the minor keys because he found their greater sense of instability made them better suited to his dynamic and dramatic intentions. Moreover, in that period, pushing artistic boundaries was in the air all over Europe and not just in music. It was the period which saw the rise in German literature and theatre of the *Sturm und Drang* movement, which took its name from a play written by Friedrich Klinger in 1776 but was preceded by Herder and Klopstock. It was further influenced by works such as Goethe's *The Sorrows of Young Werther* written in 1774 and by the translation into German of the works of Shakespeare. However, it is difficult to evaluate just how much interaction there was between the literary and musical worlds of the time. In all probability, it is just a question of a spirit of the times and that for Haydn and other composers of his generation, *Sturm und Drang* was above all a creative



clima espressivo o, più propriamente, uno stile del tutto intrinseco al linguaggio musicale. Anche se non mancarono occasioni di contatto, rappresentate ad esempio dalle musiche di scena per i drammi di parola (come le musiche di Haydn, oggi perdute, per l'*Amleto* di Shakespeare) o dal balletto, come il celebre *Don Juan* di Gluck (1761).

Insieme alla *Trauer-Symphonie*, alla Sinfonia "Lamentatione" e agli "Addii" (tutte in tonalità minore) la Sinfonia n. 49 è uno degli esempi più significativi di quella stagione. Come spesso in Haydn, il sottotitolo "La Passione" è un'aggiunta posteriore (documentata non prima del 1790), forse un'allusione al tono patetico esibito dalla Sinfonia ovvero alla sua forma ispirata alla sonata da chiesa, con un primo tempo *Adagio* e un'unica tonalità (fa minore) per tutti i movimenti. Di un certo interesse è anche l'altro sottotitolo con cui la Sinfonia fu tramandata, il "Quacchero di bell'umore", che ha fatto pensare a una derivazione dalle musiche di scena per una commedia di quel soggetto (1764). Più che un residuo barocco, è forse da vedere nel richiamo alla sonata da chiesa una curiosità sperimentale per un inedito connubio (non raro in Haydn) tra una forma arcaica e un linguaggio moderno, qual è appunto quello del primo movimento, rigorosamente improntato ai nuovi costrutti della forma sonata, ma trattati con un gusto bizzarro per le sospensioni inopinate, i contrattempi, le apparenti incertezze. L'*Allegro di molto* fa emergere un tema di barocca fluidità (oboi e corni), ben presto frantumato in un *tour-de-force* modernista, con sincopi e di inconsueta estensione. Il tono minore si conserva nel *Minuetto*, con una breve pausa distensiva nel *Trio* (fa maggiore), mentre il *Presto* finale è un vortice convulso su una breve cellula melodica, continuamente rilanciata dall'incalzare della linea del basso.

Datato sull'autografo dell'Abbazia di Montecassino "17 marzo 1736", lo *Stabat Mater* fu probabilmente l'ultimo lavoro di Pergolesi, commissionatogli



mood which was an intrinsic part of their musical language. There was of course contact between artists of different genres, as is evinced by the fact that many theatrical works were set to music for staging or for ballet (for example Haydn's music for *Hamlet*, a work now lost) or Gluck's famous *Don Juan* composed in 1761.

Together with the *Trauer Symphony*, the *Lamentatione Symphony*, and the *Farewell Symphony*, Symphony #49, *La Passione*, is one of the most important works of that period. As often happens with Haydn, the Symphony's nickname was a subsequent addition and there is no documented evidence of its use before 1790. It might have been given to the Symphony because of its melancholy mood, or because the structure of the work is based on that of the *aria da chiesa* (with its opening *Adagio* movement and all movements being in the single key of F minor). It also has another, quite interesting, subtitle: "*Quacchero di bell'umore*" (*The Good-Humoured Quaker*) which has made some people believe that its music was originally written for a play of this name written in 1764. The reference to the *aria da chiesa* does not make *La Passione* an anachronistic piece of Baroque music, but rather an interesting experiment (by no means unusual with Haydn) to bring together an archaic form and a contemporary musical style: the structure of the first movement rigorously follows the new sonata principle whilst the music displays a bizarre partiality for unexpected interrupted cadences, syncopations, and an overall mood of seeming uncertainty. In the *Allegro di molto* the oboe and horns present a mellifluous, baroque-style melody which is quickly shattered by a modern-sounding *tour-de-force* section, which is full of syncopations and unexpectedly long. The minor mood persists in the *Minuetto* with the *Trio* in F major providing a brief breathing space. The *Presto* finale is like a furious whirlwind with a brief melodic cell which is relentlessly reiterated over a driving line in the basses.

The autograph score of Pergolesi's *Stabat Mater* which is kept in the Abbey of Montecassino is dated 17th March 1736. It was probably his last work and

poco prima della morte dall'Arciconfraternita napoletana dei Cavalieri della Vergine de' Dolori per i rituali della Settimana Santa, forse in sostituzione del vecchio *Stabat Mater* di Alessandro Scarlatti, del quale ripete esattamente l'organico: due voci femminili (soprano e contralto, affidate – come d'uso – a cantori evirati), archi e basso continuo. In controtendenza rispetto al rapido *turn over* a cui sottostava la musica sacra in epoca barocca, lo *Stabat Mater* pergolesiano non solo non uscì praticamente mai di repertorio, ma sin dai primi anni conobbe un'enorme diffusione europea, con edizioni a stampa a Londra e a Parigi, una quantità di copie manoscritte, quasi mai fedeli all'originale, di falsi autografi, di numerosi rifacimenti e “miglioramenti” continuati sino alla metà dell'Ottocento (lo stesso Bach, fra il 1741/46, ne adattò la musica “in parodia” al Salmo LI *Tilge, Höchster, meine Sünden*). Tale fu la celebrità del brano che può ancor oggi accadere di ascoltarlo in una delle versioni “migliorate” invalse nella tradizione postuma, con un coro femminile che sostituisce le voci soliste in alcune sezioni e un apparato strumentale adeguatamente rinforzato, a conferire alla pagina pergolesiana sonorità più vicine alle cantate bachiane.

In realtà, l'originale di Pergolesi è nel più autentico stile della cantata da camera italiana consacrata da Stradella, Scarlatti e Vivaldi, concepita come una sequenza di arie e duetti vocali in una veste sonora essenziale, adatta ad essere eseguita in consessi intimi e privati, come quelli di un'aristocratica confraternita, ben diversi dal contesto più sontuoso e pubblico richiesto da altri generi della sacralità barocca, come l'oratorio o il motetto concertato. Per contro, della musica sacra barocca la scrittura pergolesiana accoglie *in toto* il principio generale, scandito dalla triplice funzione del *delectare, movere et docere*, dove il “diletto” è l'allettamento dei sensi finalizzato alla mozione degli affetti che predispone l'ascoltatore alla *pietas* dell'orante e all'introiezione del dogma divino. Ma il tutto è calato in un clima intimo e melanconico, in una dimensione patetica tempe-

was commissioned just before his death by the confraternity Cavalieri della Vergine de' Dolori (Knights of Our Lady of the Sorrows) in Naples to accompany the ceremonies performed during the Holy Week, and perhaps to replace the older *Stabat Mater* by Alessandro Scarlatti, for it replicates Scarlatti's instrumentation exactly: two solo voices (soprano and alto which would have been sung by male castrati), strings and basso continuo. Unlike many other religious works of the Baroque era, Pergolesi's *Stabat Mater* not only remained in the local repertoire but became performed all over Europe. Copies of it were printed in London and Paris; many manuscript versions abounded (few of which were faithful to the original), and fake imitations, reworkings and other "improved" versions circulated constantly until the middle of the 19<sup>th</sup> century. Even Bach, when he decided to set Psalm 51, used it for his parody setting of *Tilge, Höchster, meine Sünden* (which he worked on sometime between 1741 and 1746). Pergolesi's *Stabat Mater* became such a famous piece that today it is still possible to hear performances of these posthumous "improved" versions, with a female choir replacing the soloists for some sections and with an augmented instrumental accompaniment to give Pergolesi's scoring a sound closer to that of Bach's cantatas.

Pergolesi's original, however, is set firmly in the Italian chamber cantata style created by Stradella, Scarlatti and Vivaldi with its sequence of solo arias and duets accompanied by a simple, small-scale instrumental ensemble suitable for performance in the intimate or private settings of the aristocratic fraternities, and is in sharp contrast to the music which was typical of the more sumptuously public occasions of Baroque religious festivities, when large-scale oratorios and the concertato motets were performed. However, Pergolesi's writing does exemplify the concept which underlay baroque sacred music with its three-fold emphasis on "*delectare, movere et docere*" (to delight, move and enlighten). In other words, the aim was to heighten the emotional experience of the listener so that they become susceptible to the preacher's *pietas* and to interiorising the divine dogma.

rata da arcadica soavità, ugualmente lontano da esibizioni di magniloquenza ieratica come pure (nonostante la contiguità dello stile) dagli sfoggi della vocalità operistica. In altre parole, era ormai entrato anche nella musica sacra il nuovo stile sentimentale, cantabile e affettuoso, semplice e appassionato per cui la scuola napoletana sarà celebre in Europa.

Nel seguito delle sezioni che danno forma sonora alle strofe dell'antico testo di Jacopone da Todi, Pergolesi utilizza a fondo le possibilità di *varietas* offerte dall'esiguità dei mezzi: oltre all'alternanza fra arie e duetti e fra i registri di soprano e contralto, l'avvicinarsi delle tonalità, la pluralità degli schemi (aria da chiesa bipartita, forma libera [*Quis est homo*], struttura ternaria [*Sancta Mater*], contrappunto fugato [*Fac ut ardeat* e *Amen*]), la varietà di tempo e di metro, ma soprattutto la precisa individuazione dell'*affectus* e delle distinte figurazioni musicali in dipendenza dalle strofe del testo. Sotto il profilo poetico e musicale lo *Stabat Mater* appare suddiviso abbastanza chiaramente in due parti. La prima, comprendente le sezioni dalla prima alla settima, è il racconto epico e oggettivo, in terza persona, del dramma della Madre ai piedi del Figlio morente, che ne raccoglie gli accenti umanissimi e dolenti in un susseguirsi di tempi gravi (in 4/4) e di più affannosi movimenti in 3/8. Culmini di struggente espressività sono la contemplazione di Maria sotto la croce (*Stabat mater*), il pianto (*Quae moerebat*), la visione dei patimenti del Cristo (*Quis est homo* e *Vidit suum*). La seconda parte, racchiusa simbolicamente fra le due sezioni di scrittura più aulica (*Fac ut ardeat* e *Amen*, entrambe in stile di fuga, con il tempo tagliato), ha carattere più strettamente devozionale e soggettivo: è il momento della compassione, della partecipazione al dolore di Maria e al mistero della Passione. Le voci soliste ne sono portatrici a nome dei fedeli, con un culmine espressivo posto esattamente al centro (*Fac ut portem*), un *Largo* in sol minore, in ritmo puntato, interrotto da continue pause di sospensione, immagine musicale dell'angoscia.

Pergolesi creates a restrained and melancholic mood which expresses passion tempered by a pastoral gentleness. Despite certain superficial similarities, it is far removed from the grand bombastic displays of operatic vocal music. It features a new emotional style: a *bel canto* style which is simple, yet warm and ardent, features of the Neapolitan school (in particular of its sacred music) which were soon to become famous throughout Europe.

Pergolesi follows the structure of the text which had been written by Jacopone da Todi. He exploits all the variational possibilities offered by his limited instrumental resources and by the differing voice colours of soprano and alto, alternating arias and duets, tonality and musical structures. He uses the binary form of the *aria da chiesa*, free form (*Quis est homo*), ternary form (*Sancta Mater*), fugatos in a contrapuntal style (*Fac ut ardeat* and *Amen*), and changes in tempo and metre; but above all his music is distinctive and very effectively elicits and educes the differing moods of each strophe. Both the text and the music are fairly clearly divided into two parts. The first part consists of sections from the first to the seventh, and is a retelling in the third person of the dramatic story of the Mother at the feet of her dying Son. It captures the human pain and suffering by alternating slow movements in 4/4 with faster, more feverish movements in 3/8. The music is at its most lacerating in its depiction of Maria's meditation at the foot of the cross (*Stabat Mater*), of her crying (*Quae moerebat*) and of her seeing Christ's suffering (*Quis est homo* and *Vidit suum*). The second part begins and ends symbolically with extremely majestic music (*Fac ut ardeat* and *Amen*, both numbers being written in the style of a fugue in 2/2 time). The whole second part is highly devotional and personal. It arouses our compassionate participation in Maria's pain and in the mystery of the Passion with the solo singers expressing these feelings for us. The expressive high point comes at the very centre of the whole work (*Fac ut portem*) which is a *Largo* in G minor, in a dotted rhythm, constantly interrupted by suspended cadences and pauses, giving an intense portrait in music of anguish.

**L'Orchestra Filarmonica di Torino** è nata nel 1992, dopo una decina d'anni di attività sotto la denominazione di Filarmonici di Torino, durante i quali sono nate importanti coproduzioni con l'Orchestra Sinfonica della Rai di Torino e la Compagnia di San Paolo. Dal 1993 realizza una propria stagione sinfonica, che dal 2005 – con l'avvento alla direzione artistica di Nicola Campogrande – è concepita in modo che ogni concerto sia un “evento speciale”, sviluppato attorno a uno specifico tema. Dal 2003 inoltre l'Orchestra ha arricchito la sua proposta culturale con una prestigiosa stagione di concerti da camera, che vede la partecipazione dei migliori giovani talenti italiani.

La sua attività si è svolta in collaborazione con prestigiosi direttori, tra i quali Aldo Ceccato, Sergiu Celibidache, Victor Dubrovskij, Carlo Maria Giulini, James Levine e con solisti di fama mondiale tra i quali Michele Campanella, Bruno Canino, Thomas Demenga, Rocco Filippini, Laura De Fusco, Eugene Istomin, Alexander Lonquich, Shlomo Mintz, Jean-Pierre Rampal, Mstislav Rostropovič.

**Federico Maria Sardelli** ha fondato nel 1984 l'orchestra barocca Modo Antiquo, con cui svolge attività concertistica in veste di direttore e solista nei maggiori festival di musica antica e nelle maggiori sale di tutta Europa, tra cui il Concertgebouw di Amsterdam dove nel 2005 ha diretto la prima mondiale dell'opera *Montezuma* di Vivaldi, riscoperta dopo 270 anni. Viene inoltre chiamato come direttore ospite da prestigiose orchestre europee. Con Modo Antiquo ha effettuato numerose incisioni discografiche: la sua ricostruzione e prima incisione dei Concerti Grossi op. 6 di Corelli con strumenti a fiato ha costituito un evento nel panorama della musica antica.

È membro del comitato scientifico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi presso la Fondazione Cini di Venezia, per il quale ha pubblicato il volume *La*

The **Orchestra Filarmonica di Torino** was founded in 1992 and for the first ten years of its existence it was known as the “Filarmonici di Torino”. During this period it was involved in important collaborations with the Rai Symphony Orchestra of Turin and with the San Paolo Bank of Turin. Since 1993 it has produced its own independent season of orchestral concerts, whilst in 2005 Nicola Campo-grande became the orchestra’s artistic director: since then every concert has been conceived as a “special event” and has been planned around a specific theme. In 2003 the Orchestra also began to enlarge the scope of its activities by introducing a season of chamber music concerts which hosts talented young Italian musicians.

It has worked with many important conductors such as Aldo Ceccato, Sergiu Celibidache, Victor Dubrovskij, Carlo Maria Giulini, James Levine as well as with world-famous soloists such as Michele Campanella, Bruno Canino, Thomas Demenga, Rocco Filippini, Laura De Fusco, Eugene Istomin, Alexander Lonquich, Shlomo Mintz, Jean-Pierre Rampal and Mstislav Rostropovič.

**Federico Maria Sardelli** founded the Modo Antiquo baroque orchestra in 1984. He has performed with it as conductor and soloist in major festivals and concert halls throughout Europe, and in 2005 at the Amsterdam Concertgebouw he conducted the world premier of Vivaldi’s opera *Montezuma*, which had not been rediscovered until 270 years after its composition. He has also conducted several of Europe’s leading orchestras. He has made many recordings with Modo Antiquo and his reconstruction and world premier recording of Corelli’s Concerti Grossi op. 6 in particular proved to be a major event in the world of baroque music. He is a member of the scientific committee of the Italian Institute Antonio Vivaldi which has its headquarters at the Cini Foundation in Venice. For the Institute he has also published a book entitled *La*



*musica per flauto di Antonio Vivaldi* e dirige la collana di musiche in facsimile *Vivaldiana*, edita da SPES. Numerose anche le sue pubblicazioni musicali e musicologiche per Bärenreiter, Ricordi, SPES.

**Nicki Kennedy** ha studiato alla Royal Scottish Academy of Music and Drama e al Royal College of Music di Londra: la sua carriera è iniziata subito brillantemente nel campo della musica barocca con interpretazioni di rilievo di opere quali il *Messiah* di Händel con Le Parlement de Musique, *La Creazione* di Haydn con l'Orchestre des Champs-Élysées, i *Vesperae solemnes de confessore* di Mozart al Festival di Sylvanès, le Cantate di Vivaldi con Les Musiciens du Louvre e numerosi concerti con compagini prestigiose quali English Chamber Orchestra, Philharmonia Orchestra, Florilegium, Royal Philharmonic Orchestra.

In campo operistico si è distinta in particolare nei ruoli di Pamina nel *Flauto Magico*, Belinda in *Dido and Aeneas*, Ninfa e La Musica nell'*Orfeo* di Monteverdi.

Il suo repertorio contemporaneo comprende *Circles* di Berio al Festival di Aix-en-Provence e alcuni *workshops* con l'English National Opera Studio.

**Ann Hallenberg** ha studiato a Stoccolma con Kerstin Meyer e Erik Saedén, diplomandosi nel 1994. Da allora ha avuto inizio una carriera che l'ha portata ad esibirsi nei maggiori teatri e sale da concerto, diretta da nomi illustri quali Philippe Herreweghe, Marc Minkovsky, Peter Neumann, Emmanuelle Haïm, Roy Goodman, Christophe Rousset.

Il suo vasto repertorio operistico copre tutte le possibilità della voce di mezzosoprano: Isabella nell'*Italiana in Algeri*, Carlotta nel *Werther*, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Dorabella in *Così fan tutte*,

*musica per flauto di Antonio Vivaldi* (Antonio Vivaldi's *Music for Flute*), and he is director of the music facsimile edition *Vivaldiana* published by SPES. His other musical and musicological writings have been published by Bärenreiter, Ricordi and SPES.

**Nicki Kennedy** studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama and at the Royal College of Music, London. She had a brilliant start to her career in baroque music giving dazzling performances of Händel's *Messiah* with Le Parlement de Musique, Haydn's *The Creation* with the Orchestre des Champs-Élysées, Mozart's *Vesperae solennes de confessore* at the Sylvanès Festival and Vivaldi's Cantatas with Les Musiciens du Louvre. She has given many concerts with major ensembles such the English Chamber Orchestra, Philharmonia Orchestra, Florilegium, Royal Philharmonic Orchestra.

In the field of opera she was particularly acclaimed as Pamina in the *Magic Flute*, Belinda in *Dido and Aeneas*, Ninfa and The Music in Monteverdi's *Orfeo*.

In the field of contemporary music she has performed Berio's *Circles* at the Aix-en-Provence Festival and given workshops with the English National Opera Studio.

**Ann Hallenberg** studied in Stockholm with Kerstin Meyer and Erik Saedén, and graduated in 1994. Her subsequent career has taken her to perform in many of the world's major opera houses and concert halls with outstanding musicians such as Philippe Herreweghe, Marc Minkovsky, Peter Neumann, Emmanuelle Haïm, Roy Goodman and Christophe Rousset.

She has a large repertoire which exploits all the characteristics of the mezzo-soprano voice: Isabella in *L'Italiana in Algeri*, Carlotta in *Werther*, Rosina in *Il Barbiere di Siviglia*, Dorabella in *Così fan tutte*,

Flosshilde nell'*Oro del Reno*, Arsamene in *Serse*, Piacere ne *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. In campo concertistico risaltano in particolare i successi riscossi con il *Nisi Dominus* di Vivaldi e lo *Stabat Mater* di Pergolesi a Rotterdam, i *Liebesliederwalzer* di Brahms a Parigi, la Sinfonia n. 3 di Mahler con la Staatsorchester di Hannover e i *Kindertotenlieder* con i Bamberger Symphoniker, gli Oratori di Haydn e Händel eseguiti in tutta Europa con i complessi più prestigiosi.

Flosshilde in *Rheingold*, Arsamene in *Serse* and Piacere in *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. She has received acclaim for her concert performances of Vivaldi's *Nisi Dominus* and Pergolesi's *Stabat Mater* in Rotterdam, Brahms' *Liebesliederwalzer* in Paris, Mahler's 3rd Symphony with the Hannover Staatsorchester, *Kindertotenlieder* with the Bamberger Symphoniker and of Oratorios by Haydn and Händel in performances with leading ensembles throughout Europe.

*Traduzioni a cura di Martin Mayes*

