

Alan J. Howlett

Blow / Purcell



CARLOS MENA, CONTRE-TÉNOR / DAMIEN GUILLON, CONTRE-TÉNOR
RICERCAR CONSORT : KEE'S BOEK & GAËLLE LECOQ, FLÛTES À BEC
EDUARDO EGÜEZ, THÓRBE, MAUDE GRATTON, CLAVÉCIN
PHILIPPE PIERLOT, BASSE DE VIOLE ET DIRECTION

John BLOW [1649-1708]

- 1 - An Ode on the Death of Mr. Henry Purcell 22'02
2 contre-ténors, 2 flûtes & continuo

Henry PURCELL 1659-1695

- 2 - Here let my life 2'48
contre-ténor, violon & continuo
3 - But ah, I see Eusebia drown'd in tears 3'01
contre-ténor, 2 flûtes & continuo
4 - Symphony for the Flutes 1'52
2 flûtes & continuo
5 - Strike the viol 2'03
contre-ténor, 2 flûtes & continuo
6 - Her charming strains 3'05
contre-ténor, 2 flûtes & continuo
7 - Chaconne 7'38
2 flûtes & continuo
8 - A Song in the Prophetess 4'03
contre-ténor, 2 flûtes & continuo
9 - Symphony for the Flutes 1'43
2 flûtes & continuo
10 - No, no resistance is but vain 4'24
2 contre-ténors & continuo
11 - I loved fair Celia 1'53
contre-ténor & continuo
12 - Sweetness of nature 2'55
2 contre-ténors, 2 flûtes & continuo

Carlos Mena, contre-ténor

Pistes 1 – 2 – 5 – 8 – 10 – 11 – 12

Damien Guillot, contre-ténor

Pistes 1 – 3 – 6 – 10 – 12

Durée : 58 minutes



An Ode on the Death of Mr. Henry Purcell

Mark how the lark and linnet sing:
With rival notes
They strain their warbling throats
To welcome in the spring.

But in the close of night
When Philomel begins her heav'ly lay,
They cease their mutual spite,
Drink in her music with delight,
And list'ning and silent obey.

So ceas'd the rival crew when Purcell
came:
They sung no more, or only sung his
fame.
Struck dumb, they all admir'd the
matchless man,
Alas, too soon retir'd,
As he too late began !

We beg not Hell our Orpheus to
restore:
Had he been there,
Their sovereign's fear
Had sent him back before.

The pow'r of harmony too well they
know;
He long ere this had tun'd their jarring
sphere,
And left no Hell below.
The heav'ly choir, who heard his notes
from high,
Let down the scale of music from on
high;

They handed him along,
And all the way he taught, and all the
way they sung.

Ye brethren of the lyre and tuneful
voice,
Lament his lot, but at your own rejoice.
Now live secure, and finger out your
days:
The gods are pleas'd alone with
Purcell's lays,
Nor know to mend their choice.

John Dryden (1631-1700)

Écoutez comme chantent l'alouette et
la linotte ;
Rivalisant de notes
Leurs gosiers mélodieux s'épuisent en
roulades
Pour célébrer la venue du printemps.

Mais au plus profond de la nuit,
Quand Philomèle entonne son chant
céleste,
Elles font cesser leur querelle,
Et de cette musique s'abreuvent avec
délices,
Silencieuses écoutant, et toutes deux
soumises.

Ainsi, quand Purcell vint, fit cesser la
foule de ses rivaux,
Ils ne chantèrent plus, ou ne chantèrent
que sa gloire.

Muets, tous admiraient cet homme

incomparable,
Hélas, trop tôt parti,
Lui qui trop tard avait commencé !

Nous ne prierons pas les Enfers de
nous rendre notre Orphée :
S'il y était descendu,
L'effroi de leurs monarques
Nous l'eût bien vite renvoyé.

Car ils savent trop bien le pouvoir de
l'harmonie,
Et qu'il eût tôt fait d'accorder leurs
sphères discordantes,
Ne laissant plus d'Enfer sous nos pieds.
Le chœur céleste, qui de là-haut
entendait ses accents,
Fit descendre du ciel des portées de
musique ;

Ils l'ont aidé sur son chemin,
Toujours il a enseigné, et toujours ils
ont chanté.
Vous, frères de la lyre et des voix
mélodieuses,
Pleurez son sort, mais soyez heureux
du vôtre.
Vivez tranquilles de vieux jours :
Les dieux ne sont charmés que des
chants de Purcell,
Et ne sauraient autrement choisir.

John Dryden (1631-1700)

Hört wie die Lerche und der Hänfling
singen:
Mit wetteifernden Noten
Recken sie ihre trillernden Kehlen
empor,
Um den Frühling willkommen zu
heissen.

Aber wenn zu später Nachstunde
Philemeles himmlischer Gesang ertönt,
Verstummen beide in ihrem Streit;
Trinken mit Entzücken aus ihrer Musik
Und horchen und fügen sich leise.

Dergleichen verstummte die aufgeregte
Menge als Purcell kam:
Sie hörte auf zu streiten, und besang
allein seinen Ruhm.
In Schweigen verfallen, bewunderten

sie alle den Mann ohne Gleichen,
Der, ach, zu früh von ihnen ging,
Wo er doch erst so spät begonnen!

Nicht aus der Hölle erbitten wir unseren
Orpheus zurück;
Wäre er dort gewesen,
So hätte die Angst der Herrscher
Ihn frühzeitig zurück gesandt.

Nur zu gut kennen diese nämlich die
Macht der Harmonie;
Unlängst schon hätte er deren
missstönenden Sphären gestimmt,
Und keine Hölle hinterlassen.
Der himmlische Chor aber, von droben
seine Töne lauschend,
Die Tonleiter herab ließ gleiten;

Sie halfen ihm auf seinem Weg,
Und seines Weges lehrte er, und seines
Weges sangen sie.
Ihr, Brüder der Leier und
wohlklingenden Stimmen,
Beklagt sein Los, aber erfreut Euch des
Eurigen.
Ohne Sorge lebet nun und die Tage
lasset ausklingen.
Nur Purcells Gesang allein erfreut die
Götter,
Ihre Wahl wüssten sie nicht zu ändern.

John Dryden (1631-1700)



Here let my life

Extrait de *If ever I more riches did desire* Z. 544

Here let my life with as much silence slide
 As time, that measures it, does glide.
 Nor let the breath of Infamy or Fame
 From town to town echo about my name,
 Nor let my homely death embroider'd be
 With scutcheon or with elegy:
 An old plebeian let me die.
 Alas, all then are such as well as I.

Que ma vie, désormais, en silence s'en aille,
 Comme s'en va le temps qui en régit le cours ;
 Que le souffle de l'infamie ou de la renommée
 N'aille de ville en ville ébruiter mon nom,
 Et que ma simple mort dédaigne l'ornement d'un blason ou d'une élégie.
 En vieux plébéien qu'on me laisse mourir,
 Hélas, il en est donc de tous comme de moi.

Lass mein Leben nun in aller Stille dahin gleiten,
 Gleich wie ihr einzig Maß, die Zeit, es tut.
 Nicht lasst den Widerhall der Schande oder des Ruhmes
 Von Stadt zu Stadt über meinen Namen wehen.
 Noch lasst meinen schlichten Tod geschmückt werden
 Mit Wappen oder Elegie:
 Als alter Plebejer lasst mich sterben.
 Ach, wie ich sind alle gar gleich.

Abraham Cowley (1618-1667)

But ah, I see Eusebia drown'd in tears

Extrait de *l'Ode for the Birthday of Queen Mary "Arise my Muse"* Z. 320, 1690

But ah, I see Eusebia drown'd in tears;
 The sad Eusebia mourning wears;
 And in dejected state
 Thus moans her hapless fate;
 Al wretched me, must Caesar for my sake,
 These fatal dangers undertake?
 No, no, ye awful powers, no, no,
 Fate must some meaner force employ;
 Fate must not let him go.

Hélas, je vois Eusebia noyée dans ses larmes,
 La triste Eusebia usée par son malheur ;
 Et abattue déplore
 Ainsi son sort infortuné.
 Oh misérable que je suis, César doit-il à cause de moi
 Supporter ces dangers fatals ?
 Non forces affreuses, non, non,
 Le destin devra user de forces plus méchantes ;
 Que le destin ne l'abandonne pas.

Ach, Ich sehe Eusebia in Tränen aufgelöst;
 Unglückliche Eusebia, von Trauer gezeiht
 Und von Verzagtheit befallen,
 Beklagt sie Ihr unglückliches Schicksal.
 Ach, elende Ich, muss Caesar meinetwillen,
 Diese unheilvollen Gefahren auf sich nehmen?
 Nein, ihr furchtbaren Mächte, nein;
 Soll das Schicksal mindere Kräfte einsetzen;
 Soll das Schicksal ihn nicht scheiden lassen.

Thomas D'Urfey (1653-1723)



Strike the viol

Extrait de *Duke of Gloucester's Birthday Ode Z. 323, n° 5, 1694*

Strike the viol, touch the lute;
Wake the harp, inspire the flute:
Sing your patronesse's praise,
Sing, in cheerful and harmonious lays.

Frappez la viole, touchez le luth,
Éveillez la harpe, inspirez la flûte,
Chantez les louanges de votre
protectrice,
En lais gais et harmonieux.

Schwingt die Viole, berührt die Laute;
Weckt die Harfe, beflügelt die Flöte:
Eure Schutzpatronin lobpreist im
Gesang
Und Lieder singt voll der Freude und
des Einklangs.

Nahum Tate (1652-1715)

Her charming strains

Extrait de *Celestial music did the Gods inspire Z. 322*

Her charming strains expel tormenting
care,
And weak'ned nature's wasted strength
repair.

Ses accents charmants chassent les
soucis tourmentés,
Et réparent la force de la nature
dévastée.

Ihre anmutigen Melodien vertreiben
qualvolle Sorgen,
Und heilen die ermattete Kraft
verwüsteter Natur.

A Song in the Prophetess (*Dioclesian*)

Since the toils and the hazards of War's
at an end,
The pleasures of Love should succeed
'em,
The fair should present what the
Senators send,
And compleat what they've decreed
'em,
With Dances and Songs, with Tambours
and Flutes
Let the Maids show their Joy as they
meet 'em
With Cimbals and Harps, with Viols
and Lutes
Let the Husbands and true Lovers
greet 'em.

Puisque les peines et les dangers de la
guerre ont pris fin,
C'est aux plaisirs de l'amour de leur
succéder.
Les belles doivent présenter ce
qu'envoient les sénateurs
Et accomplir les décrets de ceux-ci.
Qu'avec chants et danses, avec
tambours et flûtes,
Les jeunes femmes montrent leur joie
en venant à sa rencontre ;
Qu'avec cymbales et harpes, avec
violes et luths,
Leurs maris et leurs amants fidèles
l'accueillent.

Jetzt wo Krieges Plagen und Gefahren
ihr Ende gefunden haben,
Sollten ihnen folgen Liebes Freuden,
Soll das Fest präsentieren, was die
Senatoren sandten
Und vollenden was sie bestimmt haben.
Mit Tänzen und Liedern, mit Trommeln
und Flöten
Lasst die Jungfrauen bei ihrem Anblick
all ihre Freude zeigen;
Mit Zimbalen und Harfen, mit Violen
und Lauten
Lasst die Gatten und Liebhaber sie
empfangen.

**No, no, no, no, resistance is but vain**Extrait de *The Maid's Last Prayer* - or- Any Rather Than Fail, n° 2

No, no, no, no, resistance is but vain,
And only adds new weight to cupid's
chain:
A thousand ways, a thousand arts,
The tyrant knows to captivate our
hearts:
Sometimes he sighs employs, and
sometimes tries
The universal language of the eyes:
The fierce, with fierceness he destroys:
The weak with tenderness decoys.
He kills the strong with joy, the weak
with pain:
No, no, no, no, resistance is but vain.

Non, non, la résistance est vaine,
Et ne fait qu'ajouter un poids nouveau
à la chaîne de Cupidon :
Par mille chemins, mille façons,
Le tyran sait captiver nos coeurs,
Parfois use des soupirs, parfois tente
Par le langage universel des yeux :
Les féroces, il les détruit par la féroceur :
Les faibles, il les leurre par la tendresseur.
Il tue les forts par la joie, les faibles par
la douleur :
Non, non, inutile est la résistance.

Nein, nein, nein, nein, Widerstand ist
vergeblich,
Allein fügt er neues Gewicht der Kette
Amors bei.
Auf tausendfache Art und Weise
Weiß der Tyrann unsre Herzen zu
ergreifen:
Manchmal wird das Seufzen eingesetzt
und manchmal probiert er,
Die universelle Sprache der Augen:
Den Wilden, mit Wildheit er zerstört;
Den Schwachen, mit Sanftmut er lockt.
Er tötet den Starken mit Freude, mit
Leid den Schwachen:
Nein, nein, nein, nein, Widerstand ist
nur vergeblich.

Anthony Henly

I loved fair CeliaExtrait de *Orpheus Britannicus*, 1702

I loved fair Celia many years
Before she show'd her art;
Her beauty first, her humour next,
By turns engag'd my heart.

And when to these she friendship join'd
Her charms were so entire,
That without being dull and blind
I could none else admire.

J'ai aimé la belle Celia pendant de
nombreuses années
Avant qu'elle ne montre son art ;
Sa beauté d'abord, puis son caractère,
Tour à tour séduisirent mon cœur.

Et lorsqu'à ceux-ci elle joint son amitié
Ses charmes furent si entiers
Que, n'étant ni sourd ni aveugle
Je ne pouvais en admirer aucune autre.

Ich liebte die schöne Celia schon lange
Jahre
Bevor sie mir ihre Kunst zeigte.
Ihre Schönheit zuerst, sodann ihr
Humor,
Haben jeweils mein Herz gewonnen.

Und als zudem die Freundschaft kam,
Vollkommen ward ihr Charme,
So dass selbst ohne Taub und Blind
zu sein
Ich keine andere zu bewundern sann.

Bernard Howard

Sweetness of nature

Extrait de l'*Ode « Love's goddess sure was blind »* Z. 331, 1692

Sweetness of nature and true wit,
High pow'r, with equal goodness join'd!
In this fair paradise are met
The joy and wonder of mankind.

Douceur de la Nature et réelle
intelligence,
Grand pouvoir joint à égale bonté,
Dans ce beau paradis se rencontrent
La joie et l'émerveillement de
l'humanité.

Süße des Lebens und wahrer Geist,
Grosse Macht, mit gleicher Güte
vereint!
In diesem schönen Paradies sich treffen
Freude und Wunder der Menschheit.

Charles Sedley (1639-1701)

Traductions françaises : Brigitte Hilferink, Charles Johnston
Traductions allemandes : Daniela Arrobas



Blow, Purcell, Stuart et Musique de la Restauration

Dans l'intérêt de la musique, il faudrait probablement faire abstraction des divers aspects négatifs qui accompagnent la restauration de Charles Stuart sur le trône d'Angleterre - les interminables conflits politiques et religieux, la crise financière permanente et, de l'avis d'un grand nombre de gens, la tendance du roi à la distraction, à l'indolence et à la débauche. En tout cas, une fois terminé son long exil, Charles a célébré l'événement en dansant avec sa sœur Marie, princesse d'Orange, lors d'un grand bal qui s'est déroulé à La Haye à la veille de sa Restauration, ce que retrace admirablement un tableau de Hieronymus Janssens. Au cours des semaines suivantes, les effets sur la musique à Londres ont été immédiats et efficaces. La principale préoccupation de Charles, qui avait alors trente ans, était sa propre survie politique et personnelle. Mais, en outre, il avait un besoin absolu de divertissement et de plaisir. Son véritable amour de la musique était essentiel à cette survie - et sa cour allait occuper une bonne place au centre de l'activité musicale.

En même temps que les organes de l'État et de l'Église anglicane, la Chapelle royale fut reconstituée et la Musique privée du roi remise en fonction. On put soudain donner libre cours aux lignes mélodiques individuelles sur une basse continue - comme dans le reste de l'Europe, et Charles ordonna vite qu'un ensemble de vingt-quatre violons, à l'imitation de l'ensemble à cordes de son cousin Louis XIV à Versailles, soit prêt en l'espace d'un an pour son couronnement. Le King's Theatre à Drury Lane et celui du duc d'York à Lincoln's Inn détiennent une licence sous son patronage, et des assemblées de belles et de galants se réunirent à la cour de St James. Le cœur de l'hiver maussade du Commonwealth et les perversions des fanatiques de Cromwell étaient enfin passés.

Le Captain Henry Cooke fut nommé Maître des enfants à la Chapelle royale. Il était totalement

responsable de l'instruction et de l'éducation des choristes ; il semble avoir eu un don extraordinaire pour discerner les talents et leur permettre de croître et de se développer. L'histoire montre qu'il peut y avoir des coïncidences propices, mais tout à fait inexplicables, de temps et de lieu - le premier groupe de douze jeunes garçons entrés à la Chapelle royale après 1660 comprenait à la fois Pelham Humfrey et John Blow - tous deux faisant preuve d'un talent extravagant puisque respectivement cinq et trois de leurs « anthems » étaient publiées dès 1664, Humfrey à l'âge de dix-sept ans et Blow à quinze ans. Humfrey obtint immédiatement un financement de 450 £ des Services secrets pour payer ses voyages en Europe à la recherche des tendances stylistiques françaises et italiennes. Blow était déjà organiste à l'Abbaye de Westminster à l'âge de dix-neuf ans et membre de la King's Music à vingt ans. Quant au second groupe de jeunes garçons, il comprenait Henry Hall et Henry Purcell, qui était déjà un personnage familier du cercle de la Chapelle royale en raison de ses relations familiales avec le chœur. Tous les enfants reçurent la meilleure formation musicale possible dans cette Chapelle et les plus doués apprirent à jouer de l'orgue, en plus du luth et du violon. En fait, ce fut le cas en deux circonstances seulement. Tout d'abord lorsque Blow et Humphrey étaient choristes et ensuite dans le cas de Henry Purcell - tous furent poussés à composer, et le roi incita vivement certains d'entre eux exceptionnellement doués comme Blow et Humfrey à produire chaque mois une nouvelle œuvre. Cependant, le cas de Purcell mérite une approche très différente et une réflexion récente sur les dates auxquelles furent écrits les manuscrits révèle des informations sur les « Funeral Sentences » (textes des services funèbres du Book of Common Prayer anglican mis en musique sous le titre d'*Odes funèbres*), que l'on retrouve constamment du début à la fin de sa courte vie.

Il semble évident que Purcell a fait la version révisée de la seconde « Funeral Sentence », « In the midst of

life » (« Au beau milieu de sa vie »), lorsqu'il avait juste seize ans. C'est assez étonnant, mais on considère aujourd'hui comme probable qu'il ait composé la version originale à l'âge de douze ans. Si c'est le cas, cela montre une prodigalité de conception et de maturité chez Purcell qui égale ou dépasse tout dans l'histoire de la musique. Henry Purcell quitta le chœur en mars 1671 ; après Cooke, ses professeurs furent Pelham Humfrey à son retour de France, puis John Blow, qui succéda à Humfrey à la Chapelle royale comme à la King's Private Music (Musique privée du roi).

Il n'y a aucune trace de la façon dont le génie juvénile sans précédent de Purcell fut perçu par ses contemporains à l'époque, mais il semble logique qu'il ait émerveillé le monde musical qui gravitait autour de Westminster. En réalité, la vie musicale à Londres était difficile, trépidante, insuffisamment financée et, comme la ville dans son ensemble, elle fut plongée dans la confusion avec l'arrivée de la peste, la guerre avec les Hollandais et l'incendie catastrophique de Londres. Il faut seulement retenir qu'une amitié de toute une vie s'est développée avec Blow qui, en 1679, céda son poste d'organiste à l'Abbaye de Westminster à Purcell, alors âgé de vingt ans. Était-ce par simple générosité - ou aussi la reconnaissance d'une supériorité déconcertante ? et un besoin irrépressible de prendre ses distances. La musique de Blow dans l'*Ode sur la mort de Purcell* est probablement la plus cohérente, la plus mélodieuse et la plus inventive, en dehors de sa chère musique religieuse. C'est aussi sa musique la plus purcellienne.

John Blow et John Dryden : « Ode on the death of Henry Purcell » (« Ode sur la mort de Henry Purcell »)

Il ne fait aucun doute que la mort de Purcell fut profondément ressentie par Dryden et par Blow. John Dryden avait fait du chemin, de manière fructueuse ; ce grand poète était resté longtemps très sceptique



quant au bien-fondé du rôle de la musique dans la mise en musique de la poésie. Toutefois, il se laissa peu à peu convaincre par l'art du jeune Purcell, dont il devint l'ami et l'admirateur. Pour Blow, de dix ans l'aîné de Purcell, la mort de ce dernier mettait fin à une amitié de toute une vie, qui avait probablement vu le jour lorsqu'il était devenu son professeur, confronté à un élève aux dons apparemment illimités. En 1677, c'est probablement la plainte de Purcell, âgé de dix-huit ans, pour Matthew Locke qui est à l'origine de la « *Pastoral Elegy* » (« *Elégie pastorale* ») de Blow pour Lord Rochester, mort en 1680. Les vers de Dryden, bien que conventionnels, constituent un riche matériel pour une adaptation musicale, mais il est clair que, sur le plan émotionnel, ils doivent beaucoup à la conversion que Purcell opéra chez Dryden, et Purcell est son homme. Il y a peu de raisons d'être surpris lorsque son engagement total en faveur de Purcell se généralise car, malgré ses excès, Dryden était infiniment triste et sans doute pas dans l'état d'esprit d'être raisonnable ou trop généreux envers les vivants. En tout cas, il faut dire à sa décharge que ces « *offences* » sont négligeables dans le contexte de « *l'opinion* » du XVII^e siècle et les gentlemen en question devaient y être familiarisés. Quant à la substitution qu'a faite Blow en remplaçant le mot « *Godlike* » (« *Divin* ») de Dryden par « *matchless* » (« *incomparable* »), « *matchless* » est préférable à tout point de vue - car le mot comme le son s'intègrent avec beaucoup plus de facilité dans le contexte poétique et musical. C'est le jugement esthétique d'un bon musicien.

En ce qui concerne la musique de Blow, tous ses choix révèlent une parfaite connaissance des instincts et penchants naturels de Purcell, qui trouvaient à l'évidence de profondes résonances dans son propre esprit. Le choix de deux voix de contre-ténor était fondamental à cet égard et cette évocation consciente du monde sonore purcellien s'étend à l'utilisation de deux flûtes à béc, pour souligner à la fois les connotations funèbres et détachées des



Blow / Purcell - ODES & SONGS

contingences de l'instrument. Tout aussi émouvante, l'extraordinaire puissance du passage déclamé « So ceased the rival crew when Purcell came... » (« Ainsi, quand Purcell vint, fit la foule de ses rivaux... »), où Blow exprime un degré d'implication émotionnelle sans précédent, qu'atteint seulement l'ultime « Ye brethren of the lyre and tuneful voice » (« Vous, frères de la lyre et des chants harmonieux »).

Blow consacra sa vie professionnelle à la musique chorale et à la polyphonie, ce qui constitua la base de sa pensée musicale et fut peut-être la source de sa faiblesse lorsqu'il se tourna vers la « musique profane », les cantates en plusieurs sections, les mélodies et autres musiques de ce genre. Toutefois, avec cette collaboration à la mémoire de Purcell, il accéda au plus haut niveau d'expression. À cette époque, la mort prématurée était une banalité quelconque, mais Dryden et Blow déplorent quelque chose d'assez différent, le drame que représente la mort d'un ami qui incarnait autant leurs propres espoirs que l'énergie et le potentiel de la musique anglaise pure.

« Here let my life »
« Que ma vie, désormais, parte ») 1686/1687

C'est peut-être l'air le plus luxuriant et le plus parfaitement conçu de Purcell sur une *ground bass* (basse répétée invariablement) ; il constitue la partie centrale expressive et sereine du chant symphonique « If ever I more riches did desire » (« Si jamais je désirais plus de richesses ») composé en 1681. Le texte est d'Abraham Cowley (1618-1667) qui compte, avec ses amis Richard Crashaw et John Cleveland et avec le grand John Donne, parmi les poètes que Samuel Johnson a qualifiés de « Métaphysiques ». Les chants symphoniques de Purcell, dont trois mettent en musique des textes de Cowley, sont écrits pour deux, trois et quatre voix, avec des introductions instrumentales, des symphonies ou des ritournelles. Ils étaient typiquement destinés à divertir le roi et exécutés dans ses chambres privées - par des

musiciens de sa « Private Musick » (« Musique privée »), triés sur le volet, mais rarement payés. Comme Purcell, Cowley était un enfant incroyablement doué ; ses « Poetical Blossoms » (« Fleurs poétiques »), commencées à l'âge de dix ans et publiées en 1633, lui valurent une renommée immédiate, mais il devint un homme très effacé et réservé. Pour lui, le XVII^e siècle était « une époque belliqueuse, variée et tragique ». Toutefois, au cours d'un exil de douze ans comme secrétaire de la reine Henriette-Marie, l'épouse de Charles 1^{er}, il fut souvent confronté au danger et fut en outre chargé de coder et de déchiffrer la correspondance entre le couple royal. À son retour en Angleterre, Cowley se retira pour mener une existence solitaire, devenant l'un des premiers essayistes. Le premier vers de « If ever I more riches did desire » est intégré dans son essai « Of Greatness » (« De la Grandeur ») qui s'insurge complètement contre la folie de l'orgueil et « l'affection ridicule de majesté ». La musique de Purcell est un exemple d'art d'exception ; remarquez par exemple la musique du mot « Alas » (« Hélas ») à la dernière ligne - pas une expression de tristesse, mais plutôt comme en vieux français, « a-las » (ah lasse), un dégoût de la vie exprimant à la fois la fatigue et la satisfaction à la fin d'une vie bien vécue - avec juste une touche d'ennui.

« But ah, I see Eusebia drowned in tears »
« Mais, je vois Eusebia noyée dans les larmes ») 1690

La souffrance d'Eusebia s'exprime de manière convaincante dans « Arise my muse », la deuxième des six odes composées par Purcell pour l'anniversaire de la Reine Mary, le 30 avril 1690. Mary avait vingt-huit ans. Pour la circonstance, Tom D'Urfey écrit des vers typiques où il fait appel à l'inspiration de sa muse, les fils de la musique pour leur harmonie vocale et rien moins que le soleil pour réunir les planètes dans une danse solennelle de célébration. Tout est consacré à la renommée, la fortune et la longue vie de la reine

qu'il appelle du début à la fin « Gloriana », usage appliqué auparavant à Elisabeth 1^{ère} mais qui était alors devenue une appellation tout aussi populaire pour la Reine Mary.

Toutefois, au milieu de l'ode, D'Urfey change de tactique. Tout d'abord, la reine se voit offrir du réconfort pour la détresse qu'elle doit évidemment ressentir lorsque Guillaume III se précipite dans l'une de ses campagnes militaires, et ensuite - dans un vers tout à fait désopilant -, le roi Guillaume (maintenant le héros divin) est généreusement félicité quand il part « To hunt the savages from dens, to teach them loyalty and sense » (« Chasser les sauvages de leurs tanières pour leur enseigner la loyauté et le bon sens »). Quant à Eusebia, la douce daimône grecque ou esprit de piété et de devoir, est inconsolable, car son César doit affronter des dangers fatals en son nom... « fate must not let him go » (« le destin ne doit pas le laisser partir »). Le chant funèbre dissonant des flûtes à bec devrait facilement nous convaincre de sa souffrance et, dans la musique de Purcell, c'est bien le cas. Toutefois, le texte raconte une autre histoire, car, en l'occurrence, la fidèle Eusebia représente l'Eglise anglicane pleurant la cruelle nécessité de l'expédition du roi Guillaume en son nom, contre l'Irlande catholique. Personnellement, j'ai tendance à croire que la Reine Mary pourrait aussi être intégrée sans mal dans cette interprétation. À ce point, Purcell omet de mettre en musique les deux derniers chœurs de D'Urfey et l'ode arrive à une fin énergique, conseillant vivement au roi Guillaume : « Go on, on, on, illustrious Man... go on, great Prince, go on... » (« partez, partez, partez, homme illustre... partez, grand Prince, partez... »). Et ainsi, il ne reste aucun mot de louange pour la reine dont ce chant est censé célébrer l'anniversaire... ce qui n'a pas fait sourire Mary. Henry Purcell s'est vraiment comporté avec maladresse en cette occasion.

« Strike the viol » (« Frottez la viole ») 1694

Ce solo de contre-ténor, célèbre à juste titre, provient de l'ode « Come ye sons of art » (« Venez fils de l'art ») célébrant le trente-troisième anniversaire de la Reine Mary, le 30 avril 1694. Cette année 1694 allait être la dernière saison complète d'activité de Purcell. Il n'était probablement pas en bonne santé, mais la charge de travail qu'il s'imposait était toujours plus trépidante, avec plus de quatre-vingt-dix nouvelles œuvres composées pendant l'année, dont neuf productions pour le théâtre. Pourtant avec chaque nouvelle œuvre, il était évident que tous les choix créateurs qu'il avait faits et qui avaient eu une incidence sur son style de composition depuis les années 1680, notamment l'introduction subtile des aspects du style français et italien qui servaient son objectif, lui avaient alors donné une confiance totale en ses capacités créatives, qui avaient atteint une extraordinaire aisance et maturité d'expression.

« Strike the viol » est une bonne illustration des effets de ce processus, car c'est un excellent exemple de la manière dont Purcell est parvenu à une plus grande souplesse dans son utilisation de la technique de la *ground bass*, qui avait donné du poids et de la substance à nombre de ses plus beaux airs. Il avait introduit la modulation dans des tonalités relatives pour enrichir le matériel et éviter la répétition littérale et, dès les années 1690, elle se fondait avec une sorte d'ostinato libre qui articule « Strike the viol » - avec ses échanges d'une merveilleuse fluidité entre la voix et les flûtes à bec. Cette ode est l'une des plus heureuses et des plus optimistes composées par Purcell et l'événement survenu un peu plus tard au cours de l'année semble donc d'autant plus tragique. Le 11 novembre, de retour de Hollande, le roi fut accueilli par « The way of God is an undefined way » (« La loi du Seigneur est parfaite »). Puis le 15 novembre, il y eut des célébrations pour son anniversaire retardé, avec un « grand bal ». Le couple royal entendit ensuite à deux reprises le nouveau et magnifique « Te Deum

et Jubilate » de Purcell, une fois à St Bride's, et à la Chapelle royale le 9 décembre, puis tout changea brusquement.

Le 27 décembre, il était évident que la reine avait contracté la variole. On ne pouvait rien faire et elle mourut le lendemain, à une heure du matin. La magnifique musique de Purcell pour ses funérailles est très connue bien sûr, mais la noblesse et la passion, le débordement de tristesse dans cette déclamation fleurie qu'est la grande complainte « Incassum Lesbia », traduit non seulement une affection très personnelle, mais suggère également une chose typique des derniers grands chants de Purcell : la virtuosité et la compétence de ses chanteurs avaient une importance vitale pour son écriture et cela promettait quelque chose de spectaculaire pour l'avenir de la musique anglaise, s'il avait vécu. Roger North avait parfaitement raison : « L'Orpheus Britannicus Mr H. Purcell a commencé à montrer son grand talent avant la réforme de la musique à l'italienne et, alors qu'il commençait à s'enthousiasmer pour cette recherche, il est mort ; mais l'Angleterre n'en a jamais eu de plus grand génie musical. »

« Her charming strains » « Ses accents charmants » 1689

Ce solo provient de « Celestial Music did the Gods inspire » (« Une musique céleste inspirée par les dieux »), un chant exécuté chez Mr. Maidwell, un enseignant, le 5 août 1689, sur les paroles de l'un de ses élèves. Située dans King Street à Westminster, l'école de Lewis Maidwell était proche de l'Abbaye et de la résidence de Purcell ; il est probable que les deux hommes se connaissaient car les activités d'enseignant de Purcell sont la raison la plus plausible de cette commande et de son acceptation. En outre, Mr. Purcell a sans doute contribué à organiser une exécution à l'école. Le texte de l'élève anonyme est pour le moins laborieux - « Her charming strains expel tormenting care - And weaken'd Nature's wasted

strength repair » (« Ses accents charmants chassent le tourment des soucis - Et ressourcent l'énergie gaspillée d'une nature affaiblie »). Pour Purcell, il est évident qu'une ground bass de quatre mesures était le moyen le plus efficace pour traiter ce matériel - le résultat, avec accompagnement et ritournelle pour deux flûtes à bec solo étant comme toujours d'un charme libérateur.

« A Song in the Prophetess Since the toils and the hazards » « Comme les peines et les risques » 1690

Tiré de « Dioclesian » (« Dioclétien ») de Purcell - « The Prophetess, or the History of Dioclesian » (« La Prophétesse ou l'Histoire de Dioclétien ») (avec des modifications et des ajouts à la manière d'un opéra) était une version modifiée d'une pièce de John Fletcher et Philip Massinger représentée pour la première fois en 1622, adaptée par Thomas Betterton en juin 1690. C'était aussi les débuts de Purcell sur la scène « lyrique » londonienne, en l'occurrence au Théâtre royal à Drury Lane. La date choisie pour cette production était liée à l'actualité de manière évidente, car le roi Guillaume venait de partir pour l'Irlande pour défendre la cause protestante. En fait, en moins d'un an, Purcell lui-même, ainsi que quarante-deux autres musiciens sont allés en Hollande avec le roi pour présenter des divertissements musicaux impressionnants au Congrès de La Haye. Dans l'opéra, la prophétesse Delphia prédit à Diocles qu'il deviendra empereur de Rome s'il tue un gros sanglier. Ce processus est déjà en cours au début de l'acte II. Des chants de bravoure et une musique martiale accompagnent son investiture, et tous se réjouissent - une ritournelle de trompettes et de hautbois achevant la célébration de ses exploits héroïques.

« Since the toils and the hazards war's at an end » (« Comme les peines et les risques de la guerre sont terminés ») commence par une « Symphony of

Flutes in the air » (« Symphonie de flûtes en plein air ») pour deux flûtes à bec, qui introduit d'emblée un rythme languissant dont la première strophe est imprégnée avec une régularité sensuelle insinuante - la voix du contre-ténor fait son entrée ; le temps de l'amour et des plaisirs est venu, avec des salutations et des divertissements pour Dioclétien récemment couronné. La seconde strophe est du meilleur Purcell : il passe à une *ground bass* mélodieuse à trois temps pour mieux exprimer la danse, les jeunes filles et les amoureux — leur « joie », évoquée à deux reprises avec de riches ornements puis rappelée par les flûtes à bec, est irrésistible.

« No, no resistance is but vain » « Non, non, toute résistance est vainne » 1693

Ce duo apparaît dans la pièce « *The Maid's last Prayer, or Any rather than Fail* » (« La Dernière Prière de la pucelle, ou Tout sauf l'échec ») de Thomas Southern, montée au Théâtre royal, au cours de la saison 1692-1693. La pièce comporte trois chants, deux à l'acte IV et un à l'acte V. Les deux chants de l'acte IV soulèvent toutefois quelques questions intéressantes.

L'action est vraiment une diversion ou un divertissement au sein de la pièce. La scène se déroule dans la maison de « Sir Symphony » (« Monsieur Symphonie »), un dandy incorrigible mais enthousiaste, qui est également un « fanatico per la musica ». Au milieu de la pagaille et d'une tentative de sabotage, l'affreuse répétition commence, avec un commentaire intarissable et désespéré de Sir Symphony à chaque échec... (la compétence musicale de Tom Southern permettant une satire éloquente). Sir Symphony réclame un chant d'un air désespéré... la soprano Mrs Hodgson émerge (au travers du dialogue ininterrompu) avec le vif « *Though you make no return to my passion* » (« Bien que vous ne répondiez pas à ma passion »). À ce moment, des critiques contemporains disent que la seconde soprano, Mrs Ayliff, s'est avancée



et que toutes deux se sont lancées dans le long et complexe duo « *No, no, no, resistance is but vain* » (« Non, non, non, toute résistance est vainne »). Ce duo extraordinaire, complexe et magistral, l'une des plus grandes réussites de Purcell, regorge de drame, de fils chromatiques à se pâmer et d'une invention harmonique incroyable ; il se trouve « inséré » de façon inexplicable entre le concert grotesque et l'épouvantable solo de Sir Symphony à la basse de viole, qu'il interrompt finalement un voyou qui lui fracasse la viole sur la tête.

Purcell s'est inspiré à l'évidence du texte d'Anthony Henly - qui n'a rien à voir avec la pièce de Southern - et il s'est fait l'écho des possibilités dramatiques et musicales qu'il offrait, mais savait-il à l'avance ce que ce duo finirait par devenir ? ... Était-ce un acte délibéré de composer une musique d'une telle qualité sans tenir compte d'un tel contexte ? Il semble évident que cette pièce est « insérée » et, comme elle ne se justifie pas dans l'action de la pièce ou en termes de contexte musical, il y a une autre raison, la plus probable étant l'humour noir, peut-être celui de Purcell.

« I loved fair Celia » (« J'aimais la belle Celia ») 1692

Pour Purcell, les premiers vers de cette poésie anonyme étaient clairement la confession astucieusement dissimulée d'un homme de paille de la Restauration anglaise - qui exigeait un long mélisme pour masquer une lourde allusion à double sens, digne du Catch Club. Purcell avait naturellement une longue expérience de ce genre de choses et on peut percevoir le plaisir qu'il prend. Il continue ensuite à illustrer à la perfection chaque étape du développement de la sensualité que vit l'amoureux fou sur l'échelle de la satisfaction... et il y parvient avec des répétitions élégantes et pointues (sur « *her beauty first - her humour next* » [sa beauté d'abord - son humour ensuite]) et des ornements étudiés de façon charmante autour de « *turns* » et



de « charms ». Il ne faut pas oublier à propos du « charme » de ces chants que Henry Purcell était profondément ancré dans le monde de Congreve, Tom D'Urfy, Etherege et Rochester, Sedley (et du roi). Il y avait beaucoup d'ironie et de dissimulation dans le « haut monde ».

**« Sweetness of nature »
« Douceur de nature ») 1692**

« Sweetness of nature » est un petit duo finement ouvrage pour contre-ténors, flûtes à bec et basse continue, où les voix coulent et se mêlent sans peine dans des harmonies simples et en imitation, sur des rythmes ternaires ondulants - imitées et renvoyées en écho par les deux voix instrumentales. Il est tiré de la musique que Purcell a écrite sur « Love's Goddess sure was blind » (« La Déesse de l'amour était sûrement aveugle ») pour le 30 avril 1692, quatrième d'une série de six « chants d'anniversaire » composés pour la Reine Mary entre 1689 et 1694. Le texte, de Sir Charles Sedley, est, comme on pourra s'y attendre, finement travaillé - contrairement à la plupart des poésies destinées à des événements publics - avec une juste mesure dans l'excès de louange pour la jeune reine populaire, et une fine touche d'allusions militaires à l'intention de son mari le roi Guillaume, constamment en campagne.

Dans sa jeunesse, Sedley avait une réputation de libertin dissipé, mais il était doté d'un esprit corrosif qui caractérise son écriture satirique et qu'il utilisait avec une totale liberté dans les échanges imprédictifs. Le roi Jacques II, par exemple, avait séduit sa fille, mais l'avait immédiatement faite comtesse de Dorchester pour « normaliser » la situation. Ce qui a donné lieu au commentaire de Sedley : « Comme le roi a fait ma fille comtesse, le moins que je puisse faire par gratitude est d'aider à faire de la fille de sa Majesté une reine ». La fille du roi était bien sûr la princesse Mary.

Alan J. Howlett
Traduction : Marie-Stella Pâris

CARLOS MENA contre-ténor

Carlos Mena (Vitoria-Gasteiz, 1971) fait ses études de diplôme de Renaissance / Baroque à la prestigieuse Schola Cantorum Basiliensis où il étudie avec ses maîtres Richard Levitt et René Jacobs.

En tant que soliste, il collabore avec plusieurs ensembles à travers le monde : Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, Konzerthaus de Vienne, Teatro Colón de Buenos Aires, Alice Tully Hall de New York, Max Fisher Hall de Detroit, Suntory Hall et City Opera Hall de Tokyo, Osaka Symphony Hall, Sydney Opera House, Concert Hall de Melbourne... Il chante l'opéra *Radamisto* (rôle-titre) de G.F. Haendel à la Felsenreitschule de Salzbourg, au Dortmund Konzerthaus, au Musikverein de Vienne et au Concertgebouw d'Amsterdam ; *L'Orfeo* (*Speranza*) à la Staatsoper de Berlin ; *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (*Disinganno*) de Haendel au Grosses Festspielhaus de Salzbourg ; *Europaera5* de John Cage au Festival des Flandres ; Oberon dans *Midsummer Night's Dream* de Britten ; *Viaje a Simorgh* de Sánchez Verdú au Teatro Real de Madrid et *Death in Venice* de Britten au Gran Teatre del Liceu à Barcelone.

Son recital *De Aeternitate* (avec Ricercar Consort) a gagné le « Diapason D'Or » de l'année 2002 ; *Stabat Mater* de Vivaldi et Pergolesi (avec Ricercar Consort), et *Stabat Mater* de Sánchez ont gagné l'Internet Classical Award, 10 de Répertoire, le « Choc » du Monde de la Musique, Scherzo...

DAMIEN GUILLOU contre-ténor

Damien Guillon débute très jeune son apprentissage musical comme jeune soprano à la Maîtrise de Bretagne, puis au sein de la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, avant de se spécialiser dans l'interprétation de la musique ancienne avec Andreas Scholl à la Schola Cantorum de Bâle. Parallèlement à sa pratique vocale, Damien Guillon étudie l'orgue et le clavecin et obtient les Premiers Prix de basse continue et de clavecin au Conservatoire de Boulogne-Billancourt.

Ses qualités vocales et musicales lui valent d'être actuellement invité à se produire sous la direction de chefs aussi renommés que Hervé Niquet, Jérôme Correas, Philippe Pierlot, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, William Christie, Masaaki Suzuki ou Philippe Herreweghe. Il parcourt ainsi un vaste répertoire, des Songs de la Renaissance anglaise aux grands oratorios et opéras de la période baroque, à travers l'Europe, les Etats Unis et le Japon. Il a déjà participé à une vingtaine d'enregistrements, dont un disque récital consacré aux Songs de John Dowland.

RICERCAR CONSORT

« Ricercar », recherche, cette devise caractérise depuis sa création le travail du Ricercar Consort.

En 1985, c'est avec *L'Offrande Musicale* de J.S. Bach que l'ensemble donne sa première tournée de concert, ayant déjà acquis par ses enregistrements une solide réputation internationale, notamment dans le domaine des cantates et de la musique instrumentale du baroque allemand.

Aujourd'hui, sous la direction de Philippe Pierlot, le Ricercar Consort continue d'explorer le répertoire baroque, de la musique de chambre à l'opéra ou à l'oratorio, et fascine les mélomanes par ses interprétations à la fois profondes et rigoureuses.

PHILIPPE PIERLOT viole de gambe et direction

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Il se consacre à la musique de chambre, à l'oratorio et l'opéra, et partage son activité entre la viole de gambe et la direction. Il a adapté et restauré les opéras *Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi (donné entre autres au Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center de New York, Hebbel Theater de Berlin, Melbourne Festival, La Fenice...), *Sémélé* de Marin Marais ou encore *la Passion selon St Marc* de Bach. Avec son ensemble « Ricercar Consort », il collabore avec Mirare. Ses enregistrements les plus récents sont consacrés aux Fantazias pour violes de Purcell, aux cantates de Bach, à la musique pour viole de Couperin. Philippe Pierlot est professeur aux Conservatoires de Bruxelles et de La Haye.

« Pierlot est l'un des Bachiens les plus réfléchis de nos jours, et son Ricercar Consort le seconde avec une intensité toujours croissante. » Gramophone

Blow, Purcell, Stuart, & Music restored

In the interests of music, we should probably put aside the various negative aspects which accompany Charles Stuart's restoration to the throne of England - the endless political and religious strife, the permanent financial crisis, and for many, the King's tendency to distraction, indolence and debauchery. But at any rate, his long exile over, Charles celebrated, dancing with his sister Mary, Princess of Orange at a grand ball of celebration held at The Hague on the eve of his Restoration, the occasion excellently recorded in a painting by Hieronymus Janssens. In the weeks to come, the effects upon music in London were immediate and efficacious. Charles' primary concern at 30 was his own political and personal survival. But one of his basic needs was for diversion and pleasure. His genuine love of music was central to that survival - and his court would stand firm at the centre of musical activity.

Along with the organs of State, and the Anglican Church, the Chapel Royal was reconstituted, and the King's Private Musick reactivated. Single melodic lines over a basso continuo, could suddenly be freely indulged - as in the rest of Europe, and Charles swiftly ordered a band of 24 violins, in precise emulation of cousin Louis XIV's string band at Versailles, to be ready within a year for his Coronation.

The King's Theatre at Drury Lane and the Duke of York's at Lincolns Inn were licensed under his patronage, and whole belles-assemblées of coquettes and beaux gathered at the court of St James.

The bleak midwinter of the Commonwealth, and the perversions of Cromwell's fanatics at last were gone. Captain Henry Cooke was appointed Master of the Children at the Chapel Royal. His responsibility for the education and upbringing of the choristers was total, and he seems to have been extraordinarily able to discern talent and to provide the circumstances for its growth and development.

As history shows, there can occur propitious, but quite inexplicable coincidences of time and place - the first group of 12 boys to join the Chapel after 1660 included both Pelham Humfrey and John Blow - both of whom showed a prodigal talent having 5 and 3 Anthems respectively published by 1664, Humfrey at 17, and Blow at 15. Humfrey immediately obtained £450 of funding from the Secret Service which paid for his journeys to Europe in quest of French and Italian stylistic trends. Blow was already Organist at Westminster Abbey at 19, and a member of the King's Music by 20.

The second group of boys however, included Henry Hall, and Henry Purcell, who was already a familiar figure in Chapel Royal circles due to his family connections with the choir.

All the boys received the finest available musical education at the Chapel, and the most gifted, in addition to the lute and violin, were also taught the organ. In fact, this happened on only two occasions. First when Blow and Humfrey were choristers, and secondly in the case of Henry Purcell - naturally they were all encouraged to compose, and extraordinarily gifted individuals like Blow and Humfrey were greatly encouraged by the King to produce something new each month. Purcell's case however, seems to require a quite different order of assessment, and recent thinking about the dating of manuscripts reveals information concerning the Funeral sentences, which are a constant presence, marking both the beginning and end of his short life.

It seems clear that Purcell made the revised version of the 2nd Funeral Sentence 'In the midst of life' when he was just 16 years old. This is astonishing enough, but it is now considered probable that his original version was composed at the age of 12. If so, it represents a prodigality of conception and maturity in Purcell which equals or exceeds anything in the history of music. Henry Purcell left the choir in March of 1671, his teachers after Cooke were Pelham Humfrey on his return from France, and then John Blow, who

succeeded Humfrey both at the Chapel Royal and the King's Private Music.

There is no record of how Purcell's unprecedented youthful genius was received by his contemporaries at this time, though it seems logical that it must have caused considerable wonder in the musical world centred around Westminster. The reality of London musical life was in fact difficult, frenetic, and grossly underfunded, and, along with the whole city, was thrown into confusion with the outbreak of the plague, the war with the Dutch, and the catastrophic fire of London.

Suffice it to say that a lifelong friendship developed with Blow, who relinquished his post as organist at Westminster Abbey to the 20 year old Purcell in 1679. Was it an act of simple generosity alone - or was it also recognition of a bewildering superiority? and the inevitable need to stand aside. Blow's music in the Ode on Purcell's death is probably the most coherent melodious and inventive, outside his beloved Church music. It is also his most Purcellian.

John Blow & John Dryden 'Ode on the Death of Henry Purcell'

There is no doubt that the death of Purcell was deeply felt by both Dryden and Blow. John Dryden had made a profitable journey; as a great poet he had remained for a long time deeply sceptical of the validity of music's role in the setting of verse. Little by little however he was convinced, and persuaded by the young Purcell's art alone. He had become a friend and admirer. For Blow, ten years Purcell's senior it meant the end of a lifelong friendship, which probably began when he became his teacher, faced with a pupil of seemingly limitless gifts. In 1677 it was probably the 18 year old Purcell's lament for Matthew Locke which lent impetus to Blow's 'Pastoral Elegy' for Lord Rochester who died in 1680.

Dryden's verses, though conventional, provide rich material for musical setting, but it's clear that



emotionally they owe much to his conversion by Purcell, and Purcell is his man. There's little reason to be surprised when his total bias for Purcell spreads to the page, for though it may be excessive, Dryden was extremely sad, and probably in no state of mind to be reasonable or over-generous to the living. In any case, to be fair, these 'offences' are negligible in the context of 17th century 'opinion' and the gentlemen in question would have been perfectly familiar with them. As for Blow's substitution of 'matchless' for Dryden's 'Godlike', 'matchless' is preferable in every way - integrating with much greater ease in the poetic and musical context, both as word and sound. It's the aesthetic judgement of a fine musician.

As to Blow's setting, all his choices reveal his profound familiarity with Purcell's instincts and inclinations, which clearly had deep resonances in his own mind. The choice of two countertenor voices was fundamental in this respect, and this conscious evocation of the Purcellian sound world is extended in the use of the two recorders, stressing both the funerary and other-worldly associations of the instrument. Equally moving is the quite extraordinary power of the declaimed passage, 'So ceased the rival crew when Purcell came...' where Blow expresses an unprecedented degree of emotional involvement, equalled only by the ultimate 'Ye brethren of the lyre and tuneful voice.'

Blow spent his professional life dedicated to choral music and polyphony, and this formed the basis of his musical thinking, and perhaps the source of his weakness when he turned his hand to 'worldly music', sectional cantatas, songs, and the like.

With this collaboration in memory of Purcell however, he achieves the highest level of expression. Early death, in his time was an unremarkable commonplace, and Dryden and Blow are deplored something rather different, the catastrophe of losing a friend who represented both their own hopes, and the energy and potential of English music in full flood.



'Here let my Life' 1686/7

Is possibly Purcell's most luxuriant and perfectly conceived song on a ground, and forms, the serene expressive centre of the Symphony song 'If ever I more riches did desire' of 1681.

The text is by Abraham Cowley (1618-1667) who, with his friends Richard Crashaw and John Cleveland, are among those poets along with the great John Donne, to be dubbed 'Metaphysicals' by Samuel Johnson.

Purcell's symphony songs, three of which set texts by Cowley, are for 2,3 or 4 voices, having instrumental introductions, symphonies or ritornelli. Typically, they were intended for the King's entertainment, and performed in his private chambers - by musicians of his hand-picked, though rarely paid, 'Private Musick'. Like Purcell, Cowley was an extravagantly gifted child, his 'Poetical Blossoms' begun at 10 and published in 1633 brought him instant fame, but he became the most self-effacing and retiring of men. For him, the 17th century was 'a warlike, various and tragical age'. However, 12 years exile as secretary to Henrietta Maria, Queen to Charles I, often saw him facing danger, and in addition he was responsible for the encoding and deciphering of correspondence between the Royal couple.

On his return to England Cowley withdrew into a solitary existence, becoming a pioneer essayist. The first verse of 'If ever I more riches did desire' is incorporated in his essay 'Of Greatness' which rails comprehensively against the folly of pride, and the 'ridiculous affectation of grandeur'.

Purcell's setting is an example of rarified art, note for example the setting of the word 'Alas' in the last line - not an expression of sorrow, but rather as in the old French, 'a-las' (ah weary) a world-weariness expressing both tiredness and satisfaction at the completion of a life well lived - with just a touch of ennui.

'But ah, I see Eusebia drowned in tears' 1690

Eusebia's misery is convincingly displayed in 'Arise my muse' the second of six Odes which Purcell composed for the Birthday of Queen Mary on April 30th 1690. Mary was 28 years old.

For the occasion, Tom D'Urfey provided typical verses in which he calls upon his Muse's inspiration, the Sons of music for their vocal harmony, and nothing less than the Sun, to gather the planets in a solemn dance of celebration. All is consecrated to the fame, fortune and long life of the Queen, who throughout, is addressed as 'Gloriana', a usage, previously applied to Elizabeth 1st, which had now become an equally popular appellation for Queen Mary.

Mid-way through the ode however, D'Urfey changes tack. First, the Queen is offered comfort for the distress she clearly must feel when William rushes off on one of his military campaigns, and next - in a quite hilarious verse, King William (now the God-like hero) is lavishly praised as he goes off 'To hunt the savages from dens, to teach them loyalty and sense'.

And so to Eusebia: the gentle Greek daimona or spirit of Piety and Duty, is inconsolable, since her Caesar must undertake fatal dangers on her behalf... 'fate must not let him go'.

The dissonant keening of the recorders should easily convince us of her misery, and in Purcell's music, it certainly does. The text however tells another tale, since in this instance the faithful Eusebia represents the Anglican Church bewailing the cruel necessity of King William's expedition on her behalf, against the Catholic Irish.

Personally, I'm inclined to think that Queen Mary could also be incorporated in this interpretation with little difficulty.

At this point, Purcell fails to set D'Urfey's last two choruses, and the ode comes to an energetic finish, urging King William to 'Go on, on, on, illustrious Man... go on, great Prince, go on...'.

And thus, not a single word of praise remains for the

Queen who's birthday celebration it's supposed to be... Mary was not amused.
Henry Purcell messed up badly on this occasion.

'Strike the viol' 1694

This justly famous countertenor solo, is from the ode, 'Come ye sons of art' celebrating the 33rd birthday of Queen Mary on April 30th. The year was 1694, and was to be the last full season of activity for Purcell himself. His health was probably not good, yet his self imposed workload was ever more frenetic, with more than 90 new works composed during the year, including nine productions for the theatre. Yet with each new work he produced, it was clear that every creative decision he'd taken affecting his compositional style since the 1680's, including the subtle introduction of those aspects of French and Italian style which served his purposes, had now contributed to a supreme confidence in his creative means, which had attained an extraordinary fluency and maturity of expression.

'Strike the viol' is a good illustration of the effects of this process, as it's an excellent example of how Purcell had moved toward a greater flexibility in his use of the ground-base technique, which had added weight and substance to so many of his finest airs. He'd introduced modulation to related keys to enrich the material and avoid literal repetition, and by the 1690's it had merged into a kind of free ostinato which articulates 'Strike the viol' - with it's wonderfully flowing interchange between the voice and recorders. The ode is one of the happiest and optimistic that Purcell created, and therefore the event which occurred later in the year seems all the more tragic. On the 11th November, the King returned from Holland, and was welcomed with Purcell's 'The way of God is an undefiled way' Then on the 15th there were celebrations for his postponed birthday with a 'great ball'. The Royal couple then heard Purcell's new and magnificent 'Te Deum and Jubilate' twice, once at

St Bride's, and at the Chapel Royal on Dec 9th, then quite suddenly, everything changed.

On the 27th December, it became clear that the Queen had contracted smallpox. Nothing whatever could be done, and by 1am on the following day, she was dead.

Purcell's magnificent music for her funeral is of course justly famous, but the nobility and passion, the outpouring of sorrow in florid declamation which is the great lament 'Incassum Lesbia' - is not only a most personal expression of affection, but also suggests something we should note in Purcell's last great songs - that the virtuosity and skill of his singers was of vital importance to his writing, and that this promised something spectacular, had he lived, for the future of English music.

Roger North was so right: 'Orpheus Britannicus Mr H. Purcell... began to shew his great skill before the reforme of musick al'Italiana, and while he was warm in the persuit of it, dyed; but a greater musicall genius England never had.'

'Her charming strains' 1689

This solo, is from 'Celestial Music did the Gods inspire' - a song that was perform'd at Mr Maidwell's schoolmaster on ye 5th of August 1689 ye words by one of his scholars.

Lewis Maidwell's school in King Street, Westminster was near to the Abbey and to Purcell's house, and it's probable they were acquainted as Purcell's teaching activities are the most likely reason for the commission, and its acceptance. Presumably Mr Purcell also helped out with the organization of a performance at the school. The text, by the anonymous scholar is at best laborious - 'Her charming strains expel tormenting care - And weaken'd Nature's wasted strength repair' It's clear that Purcell found a four bar ground base the most effective means to deal with such material - the result, with accompaniment and ritornello for two solo recorders was as ever, delightful and liberating.

'Since the toils and the hazards' 1690

From Purcell's 'Dioclesian' - 'The Prophetess, or the History of Dioclesian' (with Alterations and Additions after the manner of an opera) was a revival version adapted by Thomas Betterton in June 1690, from a play by John Fletcher and Philip Massinger first staged in 1622. It was also Purcell's debut on the London 'operatic' stage, in this case, the Theatre Royal in Drury Lane.

Topical reasons for the timing of the production are clear, as King William had just left for Ireland to defend the Protestant cause.

Indeed, within a year, Purcell himself, along with forty-two other musicians travelled to Holland with the King to provide impressive musical entertainments for the Hague Congress.

In the opera, Delphia's prophesy is that Diocles will slay a great Boar, and thence become Emperor of Rome. This process is already underway at the beginning of Act 2. Brave songs and martial music accompany his investiture, and there is general rejoicing - a ritornello of trumpets and oboes completing the celebration of his heroic deeds.

'Since the toils and the hazards of war's at an end' begins with a 'Symphony of Flutes in the air' for two recorders, which straightway introduces a languid pulse suffusing the first verse with a sensuous insinuating regularity - the countertenor voice enters. and the time has come for love and its pleasures, with greetings and entertainments for the newly crowned Dioclesian.

The second verse is vintage Purcell, as he switches to a lilting triple-measure ground to better express the dance, the maidens and lovers - their 'joy', evoked twice with rich decorations, and then echoed by the recorders is irresistible.

'No, no resistance is but vain' 1693

This duet appears in the play, 'The Maid's last Prayer, or Any rather than Fail' by Thomas Southern, staged at the Theatre Royal, for the 1692/3 season. The play contains three songs, two in Act 4 and one in Act 5. The two from Act 4 however, introduce some intriguing questions.

The action is really a diversion or entertainment within the play. The scene is set in the house of 'Sir Symphony', a hopeless but enthusiastic fop, who is also a 'fanatico per la Musica'. Amid chaos and attempted sabotage the awful rehearsal begins, with Sir Symphony's dispairing running commentary on every failure... (Tom Southern's musical skill making for telling satire) Sir Symphony calls dispairingly for a song.. at which, the soprano Mrs Hodgson emerged (through the continuing dialogue) with the lively 'Though you make no return to my passion'. At this point, contemporary reports tell that the second soprano, Mrs Ayliff came forward, and immediately the two launched into the long and intricate duet 'No, no, resistance is but vain'.

This extraordinary, complex and masterful duet, one of Purcell's great achievements replete with drama, ribbons of swooning chromatics and astounding harmonic invention, unaccountably finds itself, as it were, 'slotted' between the grotesque concert, and Sir Symphony's dreadful solo on the base viol, interrupted finally by a ruffian who smashes the viol over his head. It's clear that Purcell was inspired by Anthony Henly's words - which have nothing to do with Southern's play - and he responded to the dramatic and musical opportunities they offered, but did he know in advance where the duet would end up?Was it a deliberate act to compose music of such quality irrespective of such a context?

It seems clear that the piece is 'inserted', and since it has no relevance either to the action of the play, or in terms of a musical context, the most likely 'motive' is somebody's, maybe Purcell's black humour.

'I loved fair Celia' 1692

For Purcell, the opening lines of this anonymous verse were clearly the artfully concealed confession of a restoration stalker - requiring an extended melisma to enclose a heavy double entendre worthy of the Catch Club - of course, Purcell had long experience of such things, and we can sense his enjoyment. He then goes on to illustrate to perfection each sensual increment the smitten lover experiences on the ladder to gratification... and this he does with elegant, pointed repetitions, (on 'her beauty first - her humour next') and the delightfully contrived embellishments around 'turns' and 'charms'.

We have to remember in relation to these 'charming' song settings that Henry Purcell was deeply embedded in the world of Congreve, Tom D'Urfy, Etheredge and Rochester, Sedley, (and the King). There was much irony and dissembling in the haut monde.



'Sweetness of nature' 1692

'Sweetness of nature' is an exquisitely crafted little duet for countertenors , recorders and continuo in which the voices effortlessly flow and interweave in simple harmonies and imitation, over undulating triple rhythms - imitated and echoed in their turn, by the two instrumental voices.

It comes from Purcell's setting of 'Love's Goddess sure was blind' for April 30th 1692, the fourth in the series of six 'Birthday songs' he composed for Queen Mary between 1689 and 1694.

The text, by Sir Charles Sedley, is, as might be expected, elegantly wrought - unlike most verse for public occasions - with a perfectly judged measure of excessive praise for the popular young Queen, and a sprinkling of military allusions cast in the direction of her constantly campaigning husband King William. Sedley's youthful reputation had been that of a dissipated libertine but he was possessed of a corrosive wit, which typified his satirical writing, and which he used with savage freedom in extempory exchanges.

King James 11, for example, had seduced his daughter, but had immediately created her Countess of Dorchester to 'normalise' the situation. Sedley observed, 'As the King has made my daughter a countess the least that I can do in common gratitude, is to assist in making His Majesty's daughter a Queen'. The King's daughter was of course the princess Mary.

Alan J. Howlett



Blow / Purcell - ODES & SONGS

CARLOS MENA countertenor

Carlos Mena was born in Vitoria-Gasteiz (Spain) in 1971, and received his training at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel, where his teachers were Richard Levitt and René Jacobs. As a soloist he appears with a variety of ensembles around the world, in such venues as the Théâtre de la Monnaie in Brussels, the Konzerthaus in Vienna, Suntory Hall and Opera City Hall in Tokyo, Osaka Symphony Hall, Teatro Colón in Buenos Aires, Alice Tully Hall in New York, Max Fisher Hall in Detroit, Sydney Opera House, and the Melbourne Concert Hall. His operatic performances have included Handel's *Radamisto* (title role) at the Felsenreitschule in Salzburg, the Konzerthaus in Dortmund, the Vienna Musikverein and the Amsterdam Concertgebouw; Monteverdi's *L'Orfeo* (*Speranza*) at the Berlin Staatsoper; Handel's *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (*Disinganno*) at the Grosses Festspielhaus in Salzburg; John Cage's *Europera 5* at the Flanders Festival; Oberon in Britten's *Midsummer Night's Dream*; Sánchez Verdú's *Viaje a Simorgh* at the Teatro Real de Madrid and Britte's *Death in Venice* at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona.

His recital *De Aeternitate* (*Mirare*, with the Ricercar Consort) won a Diapason d'Or of the Year in 2002; *Et Iesum* (*Harmonia Mundi*) was awarded the CD Compact Prize for the year 2004; his recording of Vivaldi's and Pergolesi's *Stabat Mater* (*Mirare*, with the Ricercar Consort), *La Cantada española en America* (HM), *Paisajes del Recuerdo* (HM) and Sances's *Stabat Mater* (*Mirare*) received awards such as Internet Classical Award, 10 Repertoire, Choc du Monde la Musique, Scherzo...

Carlos Mena also sings twentieth-century music – Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Bernstein, and Cage – and appears in the Romantic lied repertoire.

DAMIEN GUILLOON countertenor

Damien Guillon began his musical education at a very early age as a boy soprano in the Maîtrise de Bretagne, then as a member of the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, before specialising in early music performance practice with Andreas Scholl at the Schola Cantorum in Basel. Alongside his vocal training, Damien Guillon studied the organ and the harpsichord and was awarded Premiers Prix in continuo playing and harpsichord at the Conservatoire de Boulogne-Billancourt. His vocal and musical qualities have led to regular invitations to appear under the direction of such well-known conductors as Hervé Niquet, Jérôme Correas, Philippe Pierlot, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, William Christie, Masaaki Suzuki, and Philippe Herreweghe. This has enabled him to tackle an extremely wide repertoire, from the lute songs of the English Renaissance to the major oratorios and operas of the Baroque era, all over Europe and in the United States and Japan. He has already taken part in some twenty recordings, including a recital of ayres by John Dowland.

RICERCAR CONSORT

Ricercar, to seek, has been the underlying motto of the Ricercar Consort ever since its foundation.

It was in 1985, with J. S. Bach's *Musical Offering*, that the ensemble made its first concert tour, having already acquired a solid international reputation with its recordings, notably in German Baroque cantatas and instrumental music.

Today, under the direction of Philippe Pierlot, the Ricercar Consort continues to explore the Baroque repertoire, from chamber music to opera and oratorio, and to enthrall music-lovers with performances that are both profound and rigorous.

PHILIPPE PIERLOT viola da gamba and conducting

Philippe Pierlot was born in Liège. After teaching himself the guitar and the lute, he turned to the viola da gamba, which he studied with Wieland Kuijken. He was a founder member of the Ricercar Consort, of which he has been director since 1988. With this ensemble, he mainly performs music of the seventeenth century, offering the public a chance to discover many composers and works of great value. His repertoire also includes contemporary works, a number of which have been dedicated to him, and he is one of the few performers to play the baryton, a little-known instrument for which Haydn composed nearly 150 pieces.

He has edited and revived a number of operas, including Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse* (given at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, Lincoln Center in New York, the Hebbel-Theater in Berlin, the Melbourne Festival and La Fenice in Venice, among other venues) and the *Sémélé* of Marin Marais, as well as Bach's *St Mark Passion*.

He is active in the fields of chamber music, oratorio, and opera, and divides his activities between viola da gamba and conducting.

In 2001 he founded his own record label, Flora, as a means of prolonging his work of discovery of the Baroque repertoire, presenting rare and unusual compositions. With his ensemble Ricercar Consort he records for the French label Mirare. His most recent CDs have been devoted to Purcell's *Fantazias* for viols, Bach cantatas, and music for viol by Couperin.

Philippe Pierlot is a professor at the Conservatories of Brussels and The Hague.

'Pierlot is one of today's more thoughtful Bach interpreters and his Ricercar Consort respond with ever more intensity.' *Gramophone*

Blow, Purcell, Stuart und die Musik aus der Restauration

Im Interesse der Musik sollten wir wahrscheinlich über die verschiedenen negativen Aspekte hinweg sehen, die mit Charles Stuart (Karl II) und der Wiederherstellung der Monarchie in Verbindung stehen: Die endlosen politischen und religiösen Machtkämpfe, die anhaltende finanzielle Krise und, in den Augen vieler, der Hang des Königs zum Amusement, zur Bequemlichkeit und zu Ausschweifungen. Tatsache ist, dass Karl, als sein langes Exil endlich ein Ende gefunden hatte, an dem großen Ball, dass in Den Haag am Vorabend der Restauration organisiert wurde, mit seiner Schwester Maria, Prinzessin von Oranien, tanzte und feierte, was von dem Maler Hieronymus Janssens ausgezeichnet in einem Bild festgehalten wurde. Der Einfluss dieses Ereignisses auf die Musik Londons traf unverzüglich in den darauf folgenden Wochen auf wirksame Art und Weise ein. Die größte Sorge des 30-jährigen Karl war sein politisches und persönliches Überleben. Eines seiner wesentlichen Bedürfnisse galt jedoch der Unterhaltung und dem Vergnügen. Seine wahre Leidenschaft für die Musik war für dieses Überleben demnach unentbehrlich – und der Hof würde einen beständigen Platz im Zentrum der musikalischen Welt einnehmen.

Zeitgleich mit der Wiederherstellung der Staatsorgane und der anglikanischen Kirche, wurde ebenfalls die *Chapel Royal* (Sängerkapelle) erneut errichtet und die King's Private Musick (Private Musik des Königs) wieder eingeführt. Wie im restlichen Europa auch, durfte man plötzlich den über dem Continuo individuellen musikalischen Oberstimmen freie Entfaltung eingestehen; auch befahl Karl II sogleich die Errichtung eines Ensembles von 24 Violinen – ganz wie das Streichorchester seines Cousins Ludwigs XIV in Versailles – das für die in einem Jahr anstehende Krönung spielbereit sein sollte.

Das King's Theater am Dury Lane und das des

Duke of York am Lincolns Inn wurden unter seiner Schirmherrschaft genehmigt und die hohe Gesellschaft der Schönen und Feinen traf sich im Hofe von St James zusammen.

Der trostlose Winter des Commonwealth und die Perversionen der Fanatiker Cromwells gehörten nun der Vergangenheit an.

Der Kapitän Henry Cooke wurde zum Lehrmeister der Knaben in der Chapel Royal berufen. Ihm galt die alleinige Verantwortung für die Erziehung und Entfaltung der Chorknaben und er scheint eine außergewöhnliche Fähigkeit dafür besessen zu haben, Talente zu erkennen und die bestmöglichen Umstände zu gewähren, die der Entfaltung und dem Wachstum derselben zugute kam.

Schon zuvor hat die Geschichte gezeigt, dass durchaus günstige, wenn auch unerklärliche Zufälle von Zeit und Raum auftreten können: Zu der ersten nach 1660 der Kapelle beitretenden Gruppe, die zwölf Knaben zählte, gehörten Pelham Humfrey und John Blow. Beide hatten sie ein außerordentliches Talent, zumal sie jeweils schon 5 und 3 „Anthems“ komponiert hatten, die 1664 veröffentlicht wurden – da war Humfrey gerade 17 Jahre alt und Blow gerade mal 15. Humfrey erhielt vom Geheimdienst alsbald 450 £ für die Finanzierung einer Reise durch Europa, um die neuesten musikalischen Stile Frankreichs und Italiens aufzuspüren. Blow war mit 19 Jahren schon Organist im Westminster Abbey und mit 20 Mitglied der King's Musick.

Indes waren in der zweiten Gruppe der Knaben Henry Hall und Henry Purcell zu zählen. Letzterer war schon eine vertraute Figur der Chapel Royal, seiner familiären Beziehungen zu dem Chor wegen.

Alle Knaben erhielten die bestmögliche musikalische Erziehung in der Chapel Royal, wobei die Begabtesten, neben Laute und Violine, auch noch die Orgel lernten. Tatsächlich geschah dies nur zwei Mal: Das erste Mal als Blow und Humfrey Chorknaben waren und das zweite Mal mit Henry Purcell. Natürlich wurden alle dazu angeregt zu komponieren, und

außergewöhnlich begabte Individuen wie Blow und Humfrey wurden stark vom König persönlich dazu ermutigt, jeden Monat etwas Neues zu komponieren. Was Purcells Fall anbelangt, so verdient er allerdings einen gänzlich anderen Ansatzpunkt. Jüngste Auseinandersetzungen mit den Zeitangaben der Manuskripte enthüllen Informationen über die *Funeral Sentences* (Beerdigungstexte, die im anglikanischen Book of Common Prayer vorhanden sind und unter dem Titel *Ode* von verschiedenen Komponisten vertont wurden) - Werke, die eine immerwährende Präsenz in seinem Leben darstellen, indem sie beides Anfang und Ende seines kurzen Lebens prägten.

Es scheint eindeutig zu sein, dass Purcell die überarbeitete Fassung seiner zweiten *Funeral Sentence* „In the midst of life“ schuf, als er erst 16 Jahre alt war. Das ist schon bemerkenswert genug, aber heute wird sogar in Erwägung gezogen, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach die originale Fassung mit zwölf Jahren komponierte. Wenn dem so ist, so reflektiert es den Überfluss an Fassungskraft und Reife in Purcells Schaffen, das allem in der Musikgeschichte vorangegangenem gleichsteht und übertroffen.

Henry Purcell verließ den Knabenchor im März 1671. Nach Cooke waren seine Lehrer Pelham Humfrey, der aus Frankreich zurückgekehrt war, und später John Blow, der inzwischen den Platz von Humfrey in der Chapel Royal und im King's Private Music übernommen hatte.

Es existieren keine Aufzeichnungen darüber, wie Purcells außergewöhnlich junger Genius seinerzeit von seinen Zeitgenossen aufgenommen wurde. Es scheint allerdings logisch, dass Purcell erhebliche Bewunderung in der um Westminster konzentrierten Musikwelt hervorgerufen haben muss. Die Realität der Londoner Musikwelt war in Wirklichkeit nicht leicht; sie war frenetisch und unzureichend finanziert und wurde zudem mit dem Ausbruch der Pest, dem Krieg mit den Holländern und dem katastrophalen Feuer von London, von einer Welle des Chaos verschlungen, wie ebenfalls die gesamte Stadt.



Es reicht im Wesentlichen aus zu sagen, dass eine lebenslange Freundschaft zwischen Blow und Purcell sich entwickelt hatte, wobei Blow auf seine Stelle als Organist im Westminster Abbey verzichtet hatte, um diese dem 20-jährigen Purcell im Jahre 1679 zu übergeben. War dies ein Akt der Großzügigkeit allein oder vielleicht auch die Erkenntnis von Purcells verblüffender Überlegenheit? Oder auch ein unabwendbare Notwendigkeit sich zu distanzieren? Blows Musik der „Ode on Purcell's death“ ist höchstwahrscheinlich neben seiner Kirchenmusik, die er so schätzte, in der Melodie die kohärenteste und einfallsreichste. Es ist auch das Werk, das Purcells Stil am nächsten steht.

John Blow & John Dryden „Ode on the Death of Henry Purcell“

Es besteht keinen Zweifel daran, dass Purcells Tod beiden, Dryden und Blow sehr nahe gegangen ist. John Dryden hatte derzeit eine lange, erfolgreiche Karriere hinter sich. Denn lange Zeit trat der angesehene Poet der Rolle der Musik bei der Vertonung von Versen mit großer Skepsis entgegen. Allein Purcells Musik hatte es allmählich erreicht, ihn von der Gültigkeit dieser Bindung zu überzeugen – Dryden wurde zu seinem Freund und Bewunderer. Für Blow, der 10 Jahre älter war, bedeutete Purcells Tod das Ende einer lebenslangen Freundschaft, die aller Wahrscheinlichkeit nach damit begann, als Blow sein Lehrer wurde und er vor sich einen Schüler von scheinbar grenzenloser Begabung hatte. 1677 war vermutlich das Jahr in dem der 18-jährige Purcell das „Lamento“ für Matthew Locke komponierte, das Blow wiederum dazu bewegte, seine „Pastoral Elegy“ für den im Jahre 1680 verstorbenen Lord Rochester zu komponieren.

Die Verse von Dryden, auch wenn konventionell, bieten ein reichhaltiges Material für die musikalische Vertonung dar. Es ist jedoch deutlich, dass auf emotionaler Ebene seine Poesie gar viel der



Blow / Purcell - ODES & SONGS

musikalischen Umsetzung von Purcell verdankt – Purcell ist sein Mann.

Es ist daher wenig verwunderlich, wenn seine starke Gewogenheit für Purcell sich auf die Verse überträgt. Selbst wenn es übertrieben erscheinen mag, Dryden war jedoch in äußerster Trauer und vermutlich nicht in der Verfassung vernünftig oder überschwänglich großzügig den Lebenden gegenüber zu sein. Nichtsdestotrotz und zu seiner Verteidigung, diese „Angriffe“ sind durchaus unbedeutend im Kontext der allgemeinen Meinung des 17. Jahrhunderts und die in Frage stehenden Gentlemen waren damit gewiss vertraut. Was Blows Änderung von Drydens „Godlike“ (Göttlich) mit „matchless“ (unvergleichlich) angeht, so ist „matchless“ durchaus vorzuziehen: Es passt sich viel besser dem musikalischen und poetischen Kontext an, in Wort und Klang. Es ist das ästhetische Urteilsvermögen eines erhabenen Musikers.

Was Blows Vertonung angeht, so offenbart diese seine tiefe Vertrautheit mit Purcells Instinkt und Neigungen, die sein eigenes Wesen eindeutig tief geprägt haben. Die Wahl der zwei Kontratenoren war in diesem Bezug unerlässlich und die bewusste Evokation von Purcells ganz eigener Klangwelt wird zudem noch mit dem Einsatz von zwei Blockflöten vervollkommen, die die Beerdigungs- sowie andere außerweltliche Stimmungen verstärkt hervorheben. Ergreifend ist auch die äußerst ungewöhnliche Macht der deklamatorischen Passage „So ceased the rival crew when Purcell came...“ (Dergleichen verstummte die aufgeregte Menge als Purcell kam), bei der Blow in einem nie zuvor da gewesenen Ausmaß emotionale Anteilnahme ausdrückt, die allein mit dem ultimativen „Ye brethren of the lyre and tuneful voice“ (Ihr, Brüder der Leier und wohlklingenden Stimmen) gleichsteht. Blows professionelle Laufbahn war der Chormusik und der Polyphonie geweiht; beide bildeten die Basis seines musikalischen Denkens, die später allerdings seine Schwächen ans Licht kommen ließen, als er sich der „weltlichen Musik“ zuwandte, wie die Kantaten

in mehreren Abschnitten, Lieder und anderes aus diesem Genre. Mit seinem Beitrag zur Gedenkfeier Purcells jedoch, erreichte er das höchste Niveau im Ausdruck.

Frühtod war in jenen Zeiten eine nicht weiter bemerkenswerte Alltäglichkeit; Dryden und Blow betrauern dies bezüglich auf eher andere Art und Weise den katastrophalen Verlust eines Freundes, der einerseits deren eigenen Hoffnungen und andererseits die Energie und das Potenzial der in ihrem Höhepunkt stehenden englischen Musik repräsentierte.

„Here let my life“ 1686/7

Es ist vielleicht Purcells wertvollstes und vollkommenstes Lied, das einem *Ground Bass* (Basso Ostinato) zugrunde liegt. Es bildet die ruhige ausdrucksvolle Mitte des 1681 komponierten symphonischen Liedes „If ever I more riches did desire“. Der Text stammt von Abraham Cowley (1618-1667), der mit seinen Freunden Richard Crashaw und John Cleveland und zusammen mit dem großen John Donne zu der Art von Dichtern gehören, die Samuel Johnson als „Metaphysisch“ qualifizierte.

Die symphonischen Lieder Purcells, von denen drei die Texte Cowleys vertonen, sind für 2, 3 oder 4 Stimmen komponiert worden und besitzen jeweils instrumentale Einleitungen, Symphonien oder Ritornelle. Sie waren gewöhnlich zur Unterhaltung des Königs bestimmt und wurden in seinen privaten Gemächern von erlesenen Musikern seiner *Private Musick* gespielt, die nur selten dafür Lohn erhielten. Wie Purcell, war auch Cowley ein außergewöhnlich begabtes Kind: Seine „Poetical Blossoms“, die er mit zehn Jahren begann und 1633 veröffentlicht wurden, brachten ihm unverzüglichen Ruhm ein. Mit der Zeit aber isolierte er sich immer mehr vom Menschen und führte ein Schattendasein. Für ihn war das 17. Jahrhundert eine „kriegerische Epoche, vielseitig und tragisch“. Wie dem auch sei, während seines 12-jährigen Exils als Sekretär neben Henrietta Maria,

Königin von Karl I sah er sich des Öfteren Gefahren ausgesetzt; zudem trug er die Verantwortung der Verschlüsselung und Entschlüsselung der Korrespondenzen zwischen dem königlichen Ehepaar. Nach seiner Rückkehr in England bezog Cowley eine zurückgezogene Existenz und wurde zum Pionier des Essays. Der erste Vers von „If ever I more riches did desire“ ist Teil seines Essays, das den Titel „Of Greatness“ trägt, ein Werk, das sich ausgiebig gegen den Wahnsinn des Stolzes und dem „lächerlichen Größenwahn“ auflehnt.

Purcells Vertonung ist ein Beispiel seltener Kunst. Beachten Sie allein die Umsetzung des Wortes „Alas“ in der letzten Linie: Es ist hier nicht Ausdruck der Trauer, eher aber wie im alten Französisch „a-las“ (ah lasse/ Ach Überdruss) – Ausdruck eines weltlichen Überdrusses, das beides Müdigkeit und Zufriedenheit am Ende eines gebührend gelebten Lebens andeutet – mit einem Hauch von Langeweile...

„But ah, I see Eusebia drowned in tears“ 1690

Das Leid Eusebias wird im „Arise my muse“ auf überzeugende Art und Weise musikalisch ausgelegt – der zweiten der insgesamt sechs Oden, die Purcell zur Feier des Geburtstags der Königin Maria am 30. April 1690 komponierte. Maria war 28 Jahre alt.

Für den Anlass reichte Tom D’Urfey typische Verse dar, in denen er an die Inspiration seiner Muse appelliert, den Söhnen der Musik, ihrer Vokalen Harmonie wegen, und keiner geringeren als die Sonne, um die Planeten zum feierlichen Tanze anlässlich des Festes zusammen zu führen. Alles ist dem Ruhm, Reichtum und langen Leben der Königin geweiht, die durchgehend als „Gloriana“ genannt wird, eine Euphogenie, die zuvor bei Königin Elisabeth I angewandt wurde, inzwischen aber eine ebenso populäre Bezeichnung für Königin Maria geworden ist.

In der Mitte der Ode wechselt Tom D’Urfey allerdings die Richtung. Zuerst wird der Königin wegen ihres Leides Trost gespendet, das sie offensichtlich

empfinden muss, wenn Wilhelm eine seiner militärischen Kampagnen antritt und daraufhin wird in einem durchaus amüsanten Vers König Wilhelm (jetzt ein Gottesähnlicher Held) wie er fortgeht überschwänglich gerühmt: „To hunt the savages from dens, to teach them loyalty and sens“ (Um die Wilden aus ihren Höhlen zu jagen, um ihnen Treue und Verstand zu lehren). Und Eusebia, die sanftmütige Griechische „Daimona“ (Göttliche Wesen) oder Geist der Frömmigkeit und Pflicht – sie ist untröstlich, da ihr Caesar iherwegen unheilvolle Gefahren auf sich nehmen muss: „Fate must not let him go“ (Das Schicksal darf ihn nicht gehen lassen).

Die dissonante Totenklage der Blockflöten sollte uns leicht von ihrem Elend überzeugen und die Musik Purcells erzielt dies zweifelsohne. Der Text erzählt indes eine andere Sage. Die treue Eusebia repräsentiert die anglikanische Kirche, die die grausame Notwendigkeit von König Wilhelms Expedition gegen die katholischen Iren in ihrem Namen beklagt.

Persönlich bin ich dazu gewogen, dass auch Königin Maria mühelos in diese Interpretation mit einbezogen hätte werden können.

An diesem Punkt lässt Purcell die beiden letzten Chöre von Tom D’Urfey aus und die Ode gelangt an ihr dynamisches Ende, worin König Wilhelm darauf angehalten wird: „Go on, on, on, illustrious Man... go on, great Prince, go on...“ (Brechet auf, brechet auf, erlauchter Herr, brechet auf, großer Prinz, brechet auf).

Auf diese Weise blieb kein einziges Wort der Lobpreisung für die Königin übrig, dessen Geburtstagsfeier es doch angeblich war... Mary war nicht darüber belustigt. Bei diesem Anlass hat sich Henry Purcell gründlich verschämt.

„Strike the viol“ 1694

Dieses zu recht berühmte Kontratenor-Solo, gehört zu der Ode „Come ye sons of art“, die am 30. April den 33-jährigen Geburtstag der Königin Maria feierte. Es war das Jahr 1694. Es sollte das Jahr der letzten vollständigen Saison von Purcells Schaffen werden. Sein Gesundheitszustand war vermeintlich schlecht, sein selbst auferlegtes Arbeitspensum war aber dem ungeachtet umso fieberhafter; allein in diesem Jahr komponierte er über 90 neue Werke, worin neun Theaterproduktionen zu zählen sind. Mit jedem neu komponierten Werk jedoch wurde klar, dass jede von ihm getroffene kreative Wahl, die seit den 1680er Jahren seinen Kompositionsstil prägte – wobei die subtilen Ergänzungen bestimmter seinen Absichten entsprechenden Aspekte des französischen und italienischen Stils mit einzubeziehen sind – ihm zu einem starken Vertrauen in sein kreatives Vermögen beitrug, das mittlerweile in ihrem Ausdruck ein außergewöhnliches Niveau an Gewandtheit und Reife erreicht hatte.

„Strike the viol“ ist ein ausgezeichnetes Abbild der Effekte dieses Prozesses, sowie es ebenfalls ein vorzügliches Beispiel dafür ist, wie Purcell im Einsatz der Technik des Basso Ostinato allmählich eine größere Bewegungsfreiheit eiräumte, was so vielen seiner anmutigsten Airs (Lieder) Inhalt und Substanz verlieh. Purcell hat die Modulation in die verwandten Tonarten eingeführt, mit dem Ziel das Material zu bereichern und direkte Wiederholungen zu verhindern. Um 1690 ist diese Technik dann in eine Art von freiem Ostinato übergegangen, womit das Lied „Strike the viol“ gegliedert ist, mit einem wundervoll fließenden Wechsel zwischen der Stimme und den Blockflöten.

Die Ode ist eine der heitersten und optimistischsten Oden die Purcell je geschaffen hat, weshalb das später noch im selben Jahr vorkommende Ereignis umso tragischer erscheint. Am 11. November kehrte der König aus Holland zurück und wurde mit Purcells „The

way of God is an undefiled way“ empfangen. Dann, am 15. desselben Monats fanden die Feierlichkeiten Anlässlich seines aufgeschobenen Geburtstags mit einem „großen Ball“ statt. Das königliche Ehepaar hörte daraufhin am 9. Dezember Purcells neues und prächtiges Werk „Te Deum and Jubilate“, einmal in der Kirche von St. Bride und das zweite Mal in der Chapel Royal. Dann, ganz unverhofft, änderte sich alles.

Am 27. Dezember wurde es offenkundig, dass die Königin an Pocken erkrankte. Nichts konnte jedoch gemacht werden und um ungefähr 1 Uhr Morgens des nächsten Tages ist sie verstorben.

Purcells herrliche Musik zu ihrer Beerdigung ist natürlich mit recht bekannt, aber der Edelmuth und die Leidenschaft, die überschwängliche Trauer der geblümten Deklamation, die das großartige Lamento „Incassum Lesbia“ ausmachen, ist nicht nur ein zutiefst persönlicher Ausdruck seiner Zuneigung, deutet aber überdies auch auf das, was uns in Purcells letzten großen Liedern auffallen sollte: Dass die Virtuosität und Kunstfertigkeit der Sänger für seine Kompositionen von größerer Wichtigkeit waren und das dies etwas Sensationelles für die Zukunft der Englischen Musik voraus ahnen lies, hätte er gelebt. Roger North lag so richtig, als er sagte: „Orpheus Britannicus Mr. H. Purcell... begann seine großartige Kunstfertigkeit noch vor der Musikreform „al'Italiana“ darzulegen und während er sich in der Entwicklung dieser erwärme, starb er; nie aber hatte England ein größeres musikalisches Genie gekannt.“

„Her charming strains“

Dieses Solo gehört zu dem Lied „Celestial Music did the Gods inspire“, ein Lied, das am 5. August 1689 bei Mr. Maidwell, einem Lehrmeister, aufgeführt wurde; den Worten eines seiner Schüler zufolge. Die Lewis Madwell Schule in der King Street im Westminster befand sich in der Nähe der Abbey und des Hauses von Purcell. Es ist durchaus wahrscheinlich,

dass sie miteinander bekannt waren, zumal Purcells Lehraktivitäten den denkbarsten Grund für den Auftrag und seine Annahme darstellen. Vermutlich half Purcell auch in der Organisation der Aufführung mit. Der Text eines anonymen Schülers ist bestenfalls mühselig: „Her charming strains expel tomenting care – And weaken'd Nature's wasted strength repair“ (Ihre anmutigen Melodien vertreiben qualvolle Sorgen – Und heilen die ermattete Kraft verwüsteter Natur). Es ist deutlich, dass Purcell ein Basso Ostinato in vier Takten am geeigneten fand, um mit solch einem Material umzugehen – die Wirkung, mit der Begleitung und Ritorcello für zwei Soloblockflöten, war wie immer wunderbar und befreidend.

„Since the toils and the hazards“ 1690

Aus Purcells „Dioclesian“ entnommen, war „The Prophetess, or History of Dioclesian“ (mit Abänderungen und Ergänzungen nach Art einer Oper) eine vom 5. Juni 1690 erneuerte Fassung, die von Thomas Betterton von dem 1622 uraufgeführten Originalstück von John Fletcher und Philip Massinger angepasst wurde. Es war ebenfalls Purcells Debüt in der Londoner Opernszene, in diesem Falle dem Theatre Royal in der Dury Lane.

Der Termin für die Aufführung ist den zeitbedingten Umständen nach eindeutig, zumal König Wilhelm kurz zuvor nach Irland aufgebrochen war, zur Verteidigung des Protestantismus. Innerhalb eines Jahres reiste Purcell allerdings persönlich zusammen mit zweihundertzig weiteren Musikern mit dem König nach Holland, um mit einer beeindruckenden musikalischen Unterhaltung für den Den Haager Kongress mit beizusteuern.

In der Oper sagt die Prophetin Delphia Diocles voraus, er werde Kaiser von Rom werden, würde er ein großes Wildschwein totschlagen. Dieser Prozess ist schon am Anfang des zweiten Aktes in vollem Gang. Tapfere Lieder und martialische Musik begleiten seine Investitur und ein allgemeiner Jubel herrscht – ein von



Trompeten und Oboen gespieltes Ritorcello, das die Feier seiner heroischen Taten vervollkommt.

„Since the toils and the hazards of war's at an end“ beginnt mit einer „Symphony of Flutes in the air“ (eine in der Luft schwebenden Flötensymphonie) für zwei Blockflöten, das unverzüglich einen ermatteten Puls einführt, das den ersten Vers mit sinnlich angespielter Regularität durchflutet. Dann ertönt die Stimme des Countertenors... und mit ihm beginnt die Zeit der Liebe und Genüsse, mit Jubel und Unterhaltung für den neu gekrönten Diokletian.

Der zweite Vers gehört mit zu dem erleistenen Purcells: Wie er zu einem singenden in drei Takten gegliederten Basso Ostinato übergeht, um den Tanz besser darstellen zu können – wie auch die Jungfrauen und Liebhaber ihre „Freude“, die zweimal mit reicher Verschmückung evoziert wird, und später dann in den Blockflöten widerhallt – ist unwiderstehlich.

„No, no resistance is but vain“ 1693

Dieses Duett kommt in dem Singspiel von Thomas Southerns „The Maid's last Prayer, or Any rather than Fail“ vor, das im Theatre Royal während der Spielaison des Jahres 1692/3 aufgeführt wurde. Das Singspiel enthält drei Lieder, zwei im vierten Akt und eins im fünften Akt. Allerdings, geben die beiden Lieder des vierten Aktes ein paar geheimnisvolle Rätsel auf.

Die Aktion ist im Wesentlichen eine Ausschweifung oder Unterhaltung innerhalb des Stücks. Der Schauplatz spielt sich im Hause von „Sir Symphony“, einem unverbesserlichen, aber begeisterten Dandy, der ebenfalls ein „fanatico per la Musica“ (Musikfanatiker) ist. Inmitten des Chaos und dem Versuch einer Sabotage beginnt die entsetzliche Probe mit Sir Symphonys bei jedem Scheitern ununterbrochen verzweifelten Kommentaren... (Die musikalische Kunstscherheit von Tom Southerns, um eine Satire zu schaffen) Sir Symphony bittet verzweifelt ein Lied, worauf inmitten des laufenden



Dialogs das Sopran Mrs Hodgson auftritt – mit dem heiteren Lied „Though you make no return to my passion“ (Auch wenn du meine Liebe nicht erwidertest). Zeitgenössische Berichte erzählen, dass in diesem Moment das zweite Sopran, Mrs Ayliff, hervortritt und beide sogleich das lange und komplexe Duett einstimmen: „No, no, no, resistance is but vain“ (Nein, Widerstand ist vergeblich).

Dieses außergewöhnliche Duett – eines von Purcells größter Leistung, das über und über mit Drama, mit schwindelnden chromatischen Ketten und verblüffend harmonischen Einfällen gefüllt ist – befindet sich unerklärlicherweise zwischen dem grotesken Konzert und Sir Symphonys entsetzlichem Solo, das schließlich von einem Grobian abgebrochen wird, der ihm die Viole auf dem Kopf zerschlägt.

Es ist eindeutig, dass Purcell von Anthony Henlys Worten inspiriert wurde, die rein gar nichts mit Southerns Theaterstück gemein haben. Er fasste allein die dramatische und musikalische Möglichkeit, die sich ihm darbot. Wusste er aber im Voraus, wo sich das Duett befinden würde?... Hatte er vorsätzlich eine Musik dieser Qualität komponiert und ihren Kontext übergangen?

Es ist eindeutig, dass das Lied eine „Einfügung“ ist und da es keine weitere Relevanz aufzeigt, sei es für die Handlung des Stücks oder im Rahmen ihres musikalischen Kontexts, so ist der bestmöglich bestehende Grund der Humor – vielleicht Purcells schwarzer Humor.

„I loved fair Celia“ 1692

Für Purcell war es eindeutig, dass die ersten Verse dieser anonymen Dichtung ein kunstvoll verschleiertes Geständnis eines Restaurationsverfolgers waren. Sie verlangten ein ausgedehntes Melisma, um die stark offensichtliche Zweideutigkeit zu umhüllen, die eines Catch Clubs würdig ist. Freilich, Purcell war mit dem Umgang solcher Affären reichlich erfahren; man kann seine Freude regelrecht nachempfinden. Er fährt sodann damit fort, mit Perfektion jede sinnliche Steigerung darzulegen, die der von Liebe befallene Geliebte bei jeder Stufe an der Leiter der Glückseligkeit erfährt... und dies legt er mit elegant angedeuteten Wiederholungen dar („on her beauty first – her humour next“ – Ihre Schönheit zuerst, sodann ihr Humor) und mit wundervoll ersonnenen Verzierungen bei den Wörtern „turns“ (abwechselnd) und „charms“ (Charme). Man sollte nicht außer Acht lassen, dass Purcell in Bezug zu jenen „charmanten“ Liederventionen tief in der Welt eines Congreve, eines Tom D’Urfey, eines Etherege und Rochester, eines Sedley, (und des Königs) verankert war. Ironie und Heuchelei waren in der hohen Gesellschaft reichlich vorhanden.

„Sweetness of nature“ 1692

„Sweetness of nature“ ist ein erlesenes und kunstvoll gefertigtes kleines Duett für Kontratenoren, Blockflöten und Continuo, worin sich die Stimmen in einfachen Harmonien und Imitationen mühelos über die im Dreiertakt rhythmischen Wellen winden, die ihrerseits von den zwei instrumentalen Stimmen übernommen und im Echo nachgeahmt werden.

Das Lied stammt aus Purcells Vertonung des „Love's Goddess sure was blind“, dass er Königin Maria zu Ehren anlässlich ihres Geburtstags am 30. April 1692 komponierte – das vierte von den insgesamt sechs von 1689 bis 1694 komponierten „Geburtstagsliedern“.

Der Text von Sir Charles Sedley ist wie zu erwarten elegant ausgearbeitet – im Gegensatz zu den meisten für öffentliche Anlässe produzierte Dichtungen – mit einem perfekten Maß an überschwänglicher Lobpreisung für die populäre junge Königin und einem Hauch militärischer Anspielung auf ihren Gatten König Wilhelm, der immerfort militärische Feldzüge unternahm.

Die Reputation des jungen Sedley war die eines zügellosen Libertins; er war jedoch von einer zernagenden Energie besessen, die seinen satirischen Stil prägte und die er mit grenzenloser Freiheit in improvisierten Debatten einsetzte. Als zum Beispiel König Jakob II seine Tochter verführt und sie daraufhin zu „Countess of Dorchester“ ernannt hatte, um die Situation zu „normalisieren“, soll Sedley daraufhin bemerkt haben: „Da der König meine Tochter zur Komtesse gemacht, ist das Mindeste, was Ich zum gemeinen Dank zu tun imstande bin, die Königs Tochter dazu zu verhelfen, Königin zu werden.“

Die Tochter des Königs war natürlich die Prinzessin Maria.

Alan J. Howlett
Übersetzung: Daniela Arrobas

CARLOS MENA Counterenor

Carlos Mena (Vitoria-Gasteiz, 1971) studierte an der renommierten Schola Cantorum Basiliensis bei Richard Levitt und René Jacobs.

Als Solist arbeitete er mit verschiedenen Ensembles in der ganzen Welt zusammen: Théâtre de la Monnaie in Brüssel, Konzerthaus in Wien, Suntory Hall und Opera City Hall in Tokio, Osaka Symphony Hall, Teatro Colón de Buenos Aires, Alice Tully Hall in New York, Max Fisher Hall in Detroit, Sydney Opera House, Concert Hall von Melbourne...

Er sang Radamisto in der gleichnamigen Oper von G.F. Händel an der Felsenreitschule Salzburg, am Dortmund Konzerthaus, am Musikverein Wien und am Concertgebouw Amsterdam, Orfeo (Speranza) an der Staatsoper Berlin und Il Trionfo (Disinganno) von Händel im Grossen Festspielhaus von Salzburg sowie Europa5 von John Cage am Musikfestival Flandern.

Er sang ebenfalls Oberon in Midsummer Night's Dream von Britten; Viaje a Simorgh von Sánchez Verdú am Teatro Real de Madrid und Death in Venice von Britten am Gran Teatro del Liceu in Barcelona.

Sein Rezital De Aeternitate (Mirare, mit dem Ricercar Consort) erhielt den „Diapason d'Or“ 2002; Et Iesum (Harmonia Mundi) den Preis „CD Compact“ 2004 ; Stabat Mater von Vivaldi und Pergolesi (Mirare, mit dem Ricercar Consort), La Cantada española en America (HM), Paisajes del Recuerdo (HM) und den Stabat Mater von Sances (Mirare) erhielten den Internet Classical Award, 10 Repertoire, Choc du Monde de la Musique, Scherzo...

Carlos Mena singt auch Repertoire des 20. Jahrhunderts: Stravinsky, Britten, Orff, Bernaola, Bernstein, Cage und tritt zudem im romantischen Liedrepertoire auf.

DAMIEN GUILLOON Counterenor

Damien Guillouon begann seine musikalische Ausbildung als junger Sopran in der Maîtrise de Bretagne und war Mitglied der Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, bevor er unter der Leitung von Andreas Scholl in der Schola Cantorum in Basel sich für Alte Musik spezialisierte.

Neben Gesang, studierte Damien Guillouon zudem Orgel und Cembalo und erlangte Erste Preise in den Fächern des Basso Continuo und des Cembalos im Conservatoire de Boulogne-Billancourt.

Wegen seiner stimmlichen wie auch musikalischen Qualitäten, wird Damien Guillouon heute regelmäßig eingeladen, unter den renommiertesten Dirigenten wie Hervé Niquet, Jérôme Corréas, Philippe Pierlot, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, William Christie, Masaaki Suzuki oder Philippe Herreweghe zu konzertieren. Damien Guillouons Karriere umfasst somit ein umfangreiches Repertoire: Von den Songs der englischen Renaissance bis zu den großen Oratorien und Opern des barocken Zeitalters – die Bühnen Europas, der USA und Japans sind sein Zuhause. Er hat schon an zahlreichen Aufnahmen teilgenommen, wobei eine Rezital-CD, die den Songs von John Dowland gewidmet ist.

RICERCAR CONSORT

Der Name ist hier Programm: seit seiner Gründung widmet sich das Ensemble „Ricercar“ der musikwissenschaftlichen Forschung und sucht sich immer wieder neues und unbekanntes Repertoire.

Durch seine Einspielungen mit Schwerpunkt Kantaten und Instrumentalmusik des deutschen Barocks baute sich das Ensemble einen internationalen Ruf auf und ging 1985 mit dem *Musikalischen Opfer* von Bach auf seine erste Konzerttournee.

Unter der Leitung von Philippe Pierlot erkundet das Ricercar Consort heute weiterhin das Barockrepertoire, von Kammermusik bis Oper und Oratorium und bietet dem Publikum ausgeweitete und vielschichtige Interpretationen.

PHILIPPE PIERLOT Leitung

Philippe Pierlot wurde in Liège geboren. Nachdem er sich das Gitarren- und Lautenspiel autodidaktisch beigebracht hatte, studierte er Gambe bei Wieland Kuijken.

Seit seiner Gründung ist er Mitglied des Ensembles „Ricercar Consort“ und übernahm 1998 dessen Leitung. Mit dem Ensemble erarbeitet er vor allem Werke des 17. Jahrhunderts und bringt dadurch dem Publikum eine Vielzahl unbekannter Komponisten und wertvoller Werke nahe. Sein Repertoire enthält auch zeitgenössische Werke, von denen die meisten für ihn komponiert wurden und er ist zudem einer der seltenen Interpreten des Barytons, eines verkannten Instruments, für das Haydn fast 150 Werke komponierte.

Er adaptierte und restaurierte die Opern *Il Ritorno d'Ulisse* von Monteverdi (Aufführungen unter anderem am Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center New York, Hebel Theater Berlin, Melbourne Festival, La Fenice...), *Sémélé* von Marin Marais und die Markuspassion von Bach.



Als Gambenspieler oder Dirigent studiert er Werke aus den Bereichen Kammermusik, Oratorium und Oper ein.

2001 gründete er die CD-Firma Flora, durch die er seine Forschungsarbeit des barocken Repertoires fortsetzt und sein seltenes und ungewöhnliches Repertoire vorstellt. Mit seinem Ensemble „Ricercar Consort“ besteht eine Zusammenarbeit mit dem französischen Label Mirare. Zu seinen jüngsten Einspielungen zählen die *Fantazias* für Gamba von Purcell, Bach Kantaten und Gamba-Musik von Couperin.

Philippe Pierlot unterrichtet an den Konservatorien von Brüssel und Den Haag.

„Pierlot ist einer der tiefgründigsten Bachinterpretene unserer Zeit und sein Ricercar Consort spielt mit unendlicher Intensität.“

Gramophone

Le Ricercar Consort bénéficie du soutien de la Communauté française de Belgique.

Enregistrement réalisé en octobre 2009 au Temple de Lourmarin par Grégory Beaufays / Direction artistique : Jill Feldman / Montage numérique : Philippe Pierlot et Grégory Beaufays / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Photos : Christian Meyrignac / Tableau : *Marie-Madeleine repentante*, Moreelse Johan, Caen, Musée des Beaux-Arts, crédit photo : © RMN, Michèle Bellot / Fabriqué par Sony DADC Austria /
© & © 2010 MIRARE, MIR109

www.mirare.fr

