

ACD2 2222

ATMA

Baroque

George Frideric

Handel

(1685-1759)

SACRED ARIAS

Daniel Taylor

Contre-ténor / Countertenor / Kontratenor

Monica Huggett

Chef et violon solo / Conductor and Concertmaster / Dirigentin und Konzertmeisterin

ARION

Violons I / Violins I / Violinen I

Hélène Plouffe, Jacques-André Houle

Violons II / Violins II / Violinen II

Chantal Rémillard, Olivier Brault, Chloe Meyers

Altos / Violas / Bratschen

Élisabeth Comtois, Marguerite Schabas

Violoncelles / Cellos / Violoncellos

Phoebe Carrai, Sergei Istomin

Contrebasse / Double bass / Kontrabass

Éric Lagacé

Harpe / Harp / Harfe

Siobhàn Armstrong

Théorbe et guitare / Theorbo and guitar / Theorbe und Gitarre

Stephen Stubbs

Hautbois / Oboes / Oboen

Washington McClain, Matthew Jennejohn

Basson / Bassoon / Fagotte

Mathieu Lussier, Suzanne Deserres

Clavecin / Harpsichord / Cembalo

Hank Knox

SAUL

1	Sinfonia	Allegro	4:03	
2		Larghetto	1:48	
3		Allegro	2:33	
4		Andante larghetto	2:49	11:13
5	Air "O Lord, whose mercies numberless"		5:45	

MESSIAH

6	Air "But who may abide"		4:37	
7	Allegro du Concerto grosso opus 3 no 6		2:41	
8	Air "If God be for us"		4:31	

(violon solo : Monica Huggett)

SOLOMON

9	Ouverture	Grave-allegro	4:07	
10		Allegro	2:243	6:50
11	Air "Almighty Power"		2:54	
12	Récitatif "Bless'd be the Lord"		6:26	
	Air "What though I trace"			

THEODORA

13	Ouverture	Grave-allegro	3:10	
14		Trio	2:21	
15		Courante	1:55	7:22
16	Air "As with rosy steps"		6:39	

Handel et Dieu Extraits d'oratorios

Hormis des visites à Oxford et à Dublin, Handel ne présenta ses oratorios anglais qu'à Londres. On a pu retracer quelques exécutions en province de son vivant, mais celles-ci furent difficiles à organiser puisque les partitions complètes n'étaient disponibles que par l'entremise du compositeur lui-même — les grandes partitions des œuvres intégrales ne furent publiées qu'après sa mort. Cependant, les ouvertures et les airs furent publiés tôt après les créations et connurent une large diffusion. On les chantait chez soi, lors de concerts dans les parcs de divertissement public tels les Vauxhall Gardens, ainsi que lors de rencontres mélomanes partout au pays. En bien des endroits, des musiciens amateurs et professionnels se réunissaient régulièrement afin d'exécuter de la musique d'orchestre, et on variait le menu avec les tout derniers airs d'oratorio les plus populaires. Le programme du présent enregistrement s'inspire de telles rencontres — bien qu'il s'agisse de musiciens professionnels.

Il est étrange que les ouvertures de Handel soient si rarement jouées en tant que morceaux d'orchestre indépendants. Au cours de sa vie, elles furent pourtant extrêmement populaires. Des parties d'orchestre furent publiées en groupes de six, et à sa mort, on les avait déjà réunies et diffusées sous le titre **Handel's Sixty Overtures From all his Operas & Oratorios**. Chaque orchestre devait en posséder un exemplaire, ou, à défaut, l'empruntait à un membre de la petite noblesse locale. En parfait gentleman, on jouait alors d'un instrument à cordes afin de passer le temps et de rencontrer les voisins convenablement. Les dames ne jouaient ni des instruments à cordes ni des instruments à vent — uniquement du clavecin et de la harpe —, mais elles assistaient aux exécutions.

Handel utilise presque toujours l'épellation française du mot Ouverture. Les ouvertures de **Solomon** et de **Theodora** sont toutes deux dans le style français, en deux sections : la première en rythmes pointés et procédant par

blocs d'accords; la seconde, enchaînée sans interruption, plus coulante et fuguée. Comme c'est d'habitude le cas, les ouvertures proprement dites sont ici suivies d'un ou deux mouvements de danse. **Saul** est différent car il s'ouvre sur une **Sinfonia**. Celle-ci nous vient de l'ouverture d'opéra italienne dont la forme lent-vif-lent-vif allait constituer la base de la symphonie classique. Le troisième mouvement (plus élaboré que dans la pratique italienne courante) comporte des sections qui à la création semblent avoir été jouées par Handel à l'orgue, mais qui sont ici confiées au violon. Handel ajoute un agréable menuet, intéressant pour sa manière de procéder par phrases de huit mesures qui ne sont pas découpées, comme c'est habituellement le cas, en sections de deux ou de quatre mesures, mais qui plutôt avancent sans entraves jusqu'à la cadence.

Au XVIII^e siècle, les compositeurs avaient l'habitude d'écrire des airs pour des chanteurs spécifiques. Comme pour nombre de ses rôles pour mezzo-soprano, Handel avait en tête la voix de Caterina Galli pour le rôle-titre dans **Solomon**. Au moment où l'œuvre fut créée (le 17 mars 1749), elle était âgée d'environ 25 ans et

avait vécu en Angleterre depuis 1742. D'ailleurs, elle y passera le reste de sa longue vie, chantant dans un oratorio pour la dernière fois en 1797. Les deux numéros chantés ici sont tirés du premier acte (un terme qui n'impliquait pas alors une exécution scénique), qui concerne l'inauguration du temple de Salomon. **Almighty Power** est plus un récitatif qu'un air, sans répétitions de mots, mais avec un accompagnement de l'orchestre. L'air **What though I trace** survient un peu plus loin dans l'acte, précédé d'un court récitatif dans le style normal, avec accompagnement au continuo. Le texte de cette aria est un exemple parmi plusieurs autres où le librettiste anonyme évoque les beautés de la nature. Comme la plupart des arias de l'époque, celle-ci est de forme **da capo** : lorsque les musiciens arrivent à la fin, on leur indique de retourner au début afin de reprendre la première section, donnant au morceau une coupe ABA. Bien qu'il y ait quelques répétitions de mots (plus nombreuses, toutefois, dans d'autres airs du présent programme), le texte de la section A est chanté deux fois en entier sur une musique légèrement différente, séparé par une musique tirée de l'introduction orchestrale.

Messiah fut composé en 1741, mais la première qui eut lieu à Dublin l'année suivante était celle d'une œuvre bien différente de ce qu'on entend couramment aujourd'hui, surtout en ce qui concerne la musique pour voix d'alto. En 1750, Handel avait à sa disposition le distingué castrat alto qui devait plus tard créer le rôle-titre dans l'**Orfeo** de Gluck. En 1741, **But who may abide** avait été composé pour voix de basse sur une musique entièrement de rythme ternaire. La nouvelle version, avec dans le manuscrit de Handel la mention «pour Guadagni», est en partie une transposition de la première version avec de légères variantes, mais transformée dans son centre par une mise en musique dramatique des paroles **For he is like a refiner's fire**. Nous sommes habitués à sa forme ABAB, mais les premiers auditeurs durent être bien surpris par le retour à la fin de la section médiane. Plus tard, Handel transposa l'aria pour voix de soprano : nul autre alto ne pouvait peut-être rivaliser Guadagni. **If God be for us** fut écrit pour soprano, mais chanté par un alto à la première et à la plupart des autres représentations. Ici, la manière d'éviter la forme **da capo** est moins évidente.

Saul, composé en 1738 et créé le 16 janvier 1739, est l'un des oratorios les plus ambitieux de Handel. La longueur de l'ouverture à elle seule suggère une œuvre de proportions considérables. Son livret est de Charles Jennens, celui-là même qui devait si brillamment choisir les passages de la Bible et du **Book of Common Prayer** de l'église anglicane qui composent le texte de **Messiah**. L'air choisi ici est chanté par David, qui tente de calmer le roi Saül, rendu furieux parce que David avait été davantage louangé lors des célébrations entourant une récente victoire militaire. Quel que fût l'instrument que joua David il y a 3000 ans, la tradition le représente comme une harpe, et c'est cet instrument qui joue un solo après le chant de David. Le rôle de David fut écrit pour un contre-ténor, non pas (comme les autres numéros ici) pour un castrat ou une femme; il s'appelait Russel, mais on sait peu à son sujet.

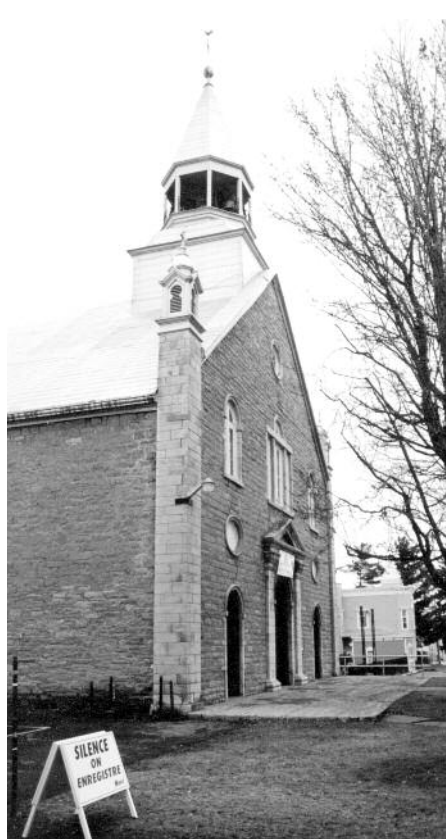
La plupart des oratorios de Handel se fondent sur l'Ancien Testament (même **Messiah**, qui comporte étonnamment peu de passages du Nouveau Testament). **Theodora** est exceptionnel par son sujet explicitement chrétien, d'après une histoire de Robert Boyle (plus connu pour sa

loi de compressibilité des gaz qu'en tant qu'écrivain) datant d'environ un siècle plus tôt, située durant la persécution des chrétiens par Dioclétien dans les premières années du quatrième siècle. Handel le composa en 1749 et il fut représenté pour la première fois le 16 mars 1750. Ce ne fut pas un succès : d'après le compositeur, «les Juifs ne viendront pas parce que c'est une histoire chrétienne et les dames ne viendront pas parce que c'est une histoire vertueuse». **As with rosy steps** est un air **da capo** chanté par Irène (un rôle créé par Galli), la compagne chrétienne de Théodora, afin de redonner confiance à celle-ci.

© CLIFFORD BARTLETT 2000

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

L'église Saint-Augustin de
Mirabel



Handel and God English Oratorios

Apart from visits to Oxford and Dublin, Handel only performed his English oratorios in London. A few provincial performances have been traced during his lifetime, but these were difficult to organise since the complete music was only available from the composer himself: full scores of the complete works were not published till after his death. But the overtures and arias were published soon after the premieres, and these circulated widely. They were sung in the home, at the concerts in public amusement parks like Vauxhall Gardens, and in gatherings of music enthusiasts around the country. In many places, a mixture of amateur and professional players assembled regularly to perform orchestral music, and the fare would be varied with the latest of the most popular oratorio arias. This programme takes the cue from such gatherings—though with fully professional performers.

It is strange that Handel's Overtures are so rarely played as separate orchestral pieces. During his lifetime, they were extremely popular. Orchestral parts were published in sets of six, and by the time of his death these were grouped together and marketed as **Handel's Sixty Overtures From all his Operas & Oratorios**. Every orchestra must have owned a set, or alternatively used a set belonging to one of the local gentry. Playing string instruments was a respectable gentlemanly way of passing the time and meeting the neighbours; ladies did not play string or wind instruments (just the harpsichord and harp), but would attend the performances. Handel almost invariably used the French spelling **Ouvertures**. The overtures to **Solomon** and **Theodora** are both in the French style, in two sections, the first jagged and chordal, the second (wallowing without a break) smoother

and fugal. As is normally the case, the overtures proper are here followed by a dance or two.

Saul is different in that it begins with a **Sinfonia**. This is based on the Italian opera overture, the quick-slow-quick pattern that would soon become the basis for the classical symphony. The third movement (much more substantial than was normal Italian practice) has sections which seem to have been played at the first performance by Handel on the organ, but they are assigned to the violin here. Handel adds to this a gentle minuet, interesting for the way that it is built of long, eight-bar phrases which are not, as is usually the case, built up from two- or four-bar sections but flow in an unbroken sweep leading the ear right through to the cadence.

Composers in the 18th century usually wrote their vocal solos for specific singers. As for many other of his mezzo-

soprano roles, Handel had the voice of Caterina Galli in his mind for the title role in **Solomon**. At the time the work was first performed (17 March 1749), she was about 25 years old and had lived in England since 1742—in fact, she remained there through her long life, making her last oratorio appearance in 1797. The two items sung here come from the first Act (a word that did not then imply a stage performance), which concerns the inauguration of Solomon's temple. 'Almighty Power' is more a recitative than an aria, with no repetition of the words, but with orchestral accompaniment. The aria 'What though I trace' comes a little later in the act, preceded by a short recitative in the normal style with continuo accompaniment. The words of the aria are one of several examples in which the anonymous librettist calls on the beauties of the natural world. Like most arias of the time, it is in the **da capo**

form: when the musicians reach the end they are instructed to go back to the beginning and repeat the first section, giving an ABA pattern. There are several short repetitions of the words (these are quite extensive in other arias in this programme), but the text of the A section is sung twice with slightly different music, separated by music based on the orchestral introduction.

Messiah was written in 1741. But the first performance in Dublin the following year was of a work considerably different from that which is usually performed now, particularly with respect to the music for alto. In 1750, Handel had available the distinguished alto castrato, who later was Gluck's first Orfeo. In 1741, his setting of 'But who may abide' had been for bass, with the music entirely in triple time. The new version, headed in Handel's autograph 'for Guadagni', is in part a transposition with slight variants of

his first setting, but transforms it with a new, dramatic setting of 'For he is like a refiner's fire'. We are used to its ABAB form, but the first listeners must have been very surprised when the middle section came back for a second time at the end. Subsequently Handel transposed the aria for soprano: perhaps no other altos could match Guadagni. 'If God be for us' was written for soprano, but was sung by an alto in the first and in most other performances. Here the avoidance of **da capo** form is less obvious.

Saul, written in 1738 and first performed on 16 January 1739, is one of Handel's most ambitious oratorios. The length of its overture in itself suggests a work of considerable scale. Its libretto is by Charles Jennens, who was so brilliantly to select the passages of the Bible and the Church of England's Book of Common Prayer that make up the text of

Messiah. The song included here is sung by David trying to calm King Saul, who has been incensed because David has been praised more than him in the celebrations for victory in a recent battle. Whatever the instrument David may have played 3000 years ago, it is traditionally illustrated and translated as a harp, and here, David's song is followed by a harp solo. The part of David was written for a countertenor, not (like the other items here) a castrato or a woman; his name was Russel, but little is known about him.

Most of Handel's oratorios are based on the Old Testament (even **Messiah**, which has remarkably few passages from the New Testament). **Theodora** is

exceptional in that it is explicitly Christian. It is based on a story by Robert Boyle (more famous for his law—the pressure of a gas varies inversely with its volume—than as a writer) dating perhaps from a century earlier set during the persecution of the Christians by Dioclesian in the first years of the fourth century. Handel wrote it in 1749 and it was first performed on 16 March 1750. It was not a success: according to the composer, 'the Jews will not come to it because it is a Christian story, and the ladies will not come because it is a virtuous one'. 'As with rosy steps' is a **da capo** aria sung by Theodora's Christian companion Irene (first performed by Galli) to give her confidence.

© CLIFFORD BARTLETT 2000

Händel und Gott Englische Oratorien

Außer auf seinen Besuchen in Oxford und Dublin, führte Händel seine Englischen Oratorien nur in London auf. Einige Darbietungen in der Provinz konnte man zu seinen Lebzeiten nachweisen, doch diese waren schwierig zu organisieren, da die gesamte Musik nur vom Komponisten selbst erhältlich war: alle Partituren des Gesamtwerks wurden erst nach seinem Tode veröffentlicht. Die Ouvertüren und Arien dagegen wurden schon bald nach der Premiere herausgegeben und in breiten Umlauf gebracht. Sie wurden zu Hause, in Konzerten in öffentlichen Freizeitparks wie Vauxhall Gardens und bei Treffen von Musikenthusiasten überall im Lande gesungen. Häufig handelte es sich um eine Mischung von Amateuren und professionellen Musikern, die regelmäßig zusammenkamen, um Orchestermusik aufzuführen, und das Repertoire wurde durch die neusten und beliebtesten Oratorio-Arien abwechslungsreich gestaltet. Dieses Programm nahm solche Zusammenkünfte zum Anlaß, aber nur mit professionellen Musikern.

Es ist eigenartig, daß Händels Ouvertüren so selten als eigenständige Orchesterstücke gespielt werden. Zu seinen Lebzeiten waren sie äußerst populär. Die Orchesterteile wurden jeweils gemeinsam in Sätzen veröffentlicht, und bis zu seinem Tod wurden diese zusammengruppiert und als **Handel's Sixty Overtures From all his Operas & Oratorios (Händels sechzig Ouvertüren aus seinen gesamten Opern & Oratorien)** vermarktet. Jedes Orchester muß einen solchen Satz besessen haben oder benutzte einen des ansässigen niederen Adels. Das Spielen eines Streichinstruments gehörte zu den respektablen Beschäftigungen eines Gentleman und war eine Möglichkeit, seine Nachbarn kennenzulernen; Damen spielten keine Streich- oder Blasinstrumente (lediglich das Cembalo und die Harfe), besuchten aber die Aufführungen. Händel benutzte ausnahmslos die französische Schreibweise **Ouvertures**. Die Ouvertüren zu **Salomon** und **Theodora** sind beide im französischen Stil, in zwei Abschnitte

unterteilt, der erste unregelmäßig und akkordisch, der zweite, der sich ohne Pause flüssiger und fugiert fortsetzt. Wie üblich werden die eigentlichen Ouvertüren hier von einem oder mehreren Tänzern abgeschlossen.

Saul ist dagegen ganz anders, da es mit einer **Sinfonia** beginnt. Dieses baut auf der italienischen Opernouvertüre, dem schnell–langsam–schnell Schema auf, das schon bald zur Basis der klassischen Sinfonie wurde. Der dritte Satz (wesentlich umfangreicher als es im italienischen Stil üblich war) besitzt Abschnitte, die während der Uraufführung scheinbar von Händel selbst auf der Orgel gespielt wurden, die jedoch hier von der Violine übernommen wurden. Händel fügt ein zartes Menuett dazu, das einen interessanten Aufbau besitzt, da es aus langen, achttaktigen Phrasen besteht, die nicht — wie sonst der Fall — aus zwei- oder viertaktigen Abschnitten aufgebaut sind, sondern in einem ununterbrochenen Bogen fließen, der das Gehör bis zur Kadenz führt.

Die Komponisten des 18. Jahrhunderts schrieben ihre Gesangsolos normalerweise für bestimmte Sänger. Wie bei vielen anderen seiner Mezzosopranrollen dachte Händel an die Stimme der Caterina Galli für seine Titelrolle in **Salomon**. Zum Zeitpunkt der Uraufführung dieses Werkes (am 17. März 1749) war sie ungefähr 25 Jahre alt. Seit 1742 bis zu ihrem Tode lebte sie in England, wo sie zum letzten Mal 1797 in einem Oratorium auftrat. Die beiden hier gesungenen Stücke stammen aus dem ersten Akt (ein Wort, das damals noch nicht unbedingt auf eine Bühnenaufführung schließen ließ), der die Einweihung von Salomons Tempel zum Thema hat. ‚Almighty Power‘ (‚Allmächt'ge Kraft‘) ist mehr ein Rezitativ als eine Arie, ohne Wiederholung der Worte, doch mit Orchesterbegleitung. Die Arie ‚What though I trace‘ (‚Erforscht ich gleich‘) erscheint wenig später im Akt; ihr geht ein kurzes Rezitativ im normalen Stil mit Continuo-Begleitung voran. Die Worte der Arie sind nur ein Beispiel für das

Anrufen der Schönheit in der Natur durch den anonymen Librettisten. Wie die meisten Arien der Zeit ist sie in der **da capo**-Form gehalten: die Musiker wurden angewiesen, nach dem Ende des Stückes, den Anfang und den ersten Abschnitt zu wiederholen, so daß ein ABA-Schema entstand. Es gibt mehrere kurze Wortwiederholungen (die in anderen Arien dieses Programms recht häufig sind), doch der Text des A-Abschnitts wird zweimal mit leicht unterschiedlicher Musik gesungen, getrennt durch Musik, die auf der Orchestereinleitung aufbaut.

Der Messias wurde 1741 geschrieben. Doch das im folgenden Jahr in Dublin uraufgeführte Werk unterschied sich erheblich von dem heute normalerweise dargebotenen, besonders im Hinblick auf die Musik für Altstimme. Im Jahre 1750 stand Händel der berühmte Altkastrat zur Verfügung, der später Glucks ersten Orfeo darstellen würde. 1741 hatte Händel seine Vertonung von ‚But who may abide‘ (‚Wer wird aber den Tag seiner Zukunft erleiden mögen?‘) für Bass vorgesehen, wobei die Musik ganz und gar im Dreiertakt stand. Die neue Version, die in Händels Eigenschrift mit

‚für Guadagni‘ überschrieben ist, ist zum Teil eine Transposition mit kleinen Varianten seiner ersten Vertonung, die er mit einer neuen, dramatischen Vertonung von ‚For he is like a refiner’s fire‘ (‚Denn er ist wie das Feuer eines Goldschmieds‘) verwandelt. An die ABAB-Form sind wir heute gewöhnt, doch die ersten Hörer müssen sehr erstaunt gewesen sein, als der Mittelabschnitt ein zweites Mal am Ende erschien. Anschließend transponierte Händel die Arie für Sopran: unter Umständen, weil kein anderer Altsänger mit Guadagni mithalten konnte. ‚If God be for us‘ (‚Ist Gott für uns‘) war für Sopranstimme geschrieben worden, wurde aber in der ersten und in den meisten anderen Aufführungen von einer Altstimme gesungen. Hier ist die Vermeidung der **da capo**-Form weniger offensichtlich.

Saul, 1738 entstanden und zum ersten Mal am 16. Januar 1739 aufgeführt, ist eines der ehrgeizigsten Oratorien Händels. Allein die Länge seiner Ouvertüre deutet schon auf ein Werk von beachtlichen Ausmaßen hin. Das Libretto ist von Charles Jennens, der auf glänzende Weise die Passagen aus der

Bibel und aus **The Church of England’s Book of Common Prayer** auswählte, um daraus den Text des **Messias** zu schaffen. Das hier enthaltene Lied wird von David gesungen, um König Saul zu beruhigen. Jener war erzürnt, da David im Rahmen der Siegesfeiern einer erst vor kurzem gewonnenen Schlacht mehr gepriesen wurde als er selbst. Wenn auch ungewiß ist, welches Instrument David vor 3000 Jahren spielte, so wird es traditionellerweise als Harfe dargestellt und übersetzt, und hier wird Davids Lied von einem Harfensolo gefolgt. Der Part des David wurde für einen Kontratenor komponiert, nicht (wie die anderen Rollen hier) für einen Kastraten oder eine Frau; es handelte sich um den Kontratenor Russel, über den jedoch wenig bekannt ist.

Die meisten der Händel-Oratorien bauen auf dem Alten Testament auf (selbst **Der Messias**, der erstaunlich wenig Passagen aus dem Neuen Testament besitzt). **Theodora** sticht dagegen heraus, da dieses Stück deutlich christlich ist. Es basiert auf einer

Geschichte von Robert Boyle (eher bekannt durch sein physikalisches Gesetz — der Druck eines Gases verändert sich umgekehrt zu seinem Volumen — als als Schriftsteller), die wahrscheinlich ein Jahrhundert früher entstanden war und während der Christenverfolgung durch Diokletian in den ersten Jahren des vierten Jahrhunderts spielte. Händel komponierte es 1749 und die Erstaufführung erfolgte am 16. März 1750. Das Stück war kein Erfolg: dem Komponisten zufolge, „kamen die Juden nicht zur Aufführung, da es eine christliche Geschichte war und die Damen nicht, weil es eine tugendhafte Geschichte war“. Bei dem Stück ‚As with rosy steps‘ (‚Wie das ros’ge Morgenroth‘) handelt es sich um eine **da capo** Arie, die von Theodora christlicher Gefährtin Irene (deren Rolle Galli bei der Erstaufführung übernahm) gesungen wird, um ihr Selbstvertrauen zu stärken.

© CLIFFORD BARTLETT 2000

ÜBERSETZUNG VON REGINA PISKORSCH-FEICK

Daniel Taylor

contre-ténor

«La beauté de sa voix vous laissera interdits.» (GRAMOPHONE, UK)

«Pureté du timbre et musicalité étonnantes... brillant.» (THE TIMES, UK)

«Du chant immensément raffiné... une voix pure, franche et d'une puissance surprenante.»
(THE NEW YORK TIMES, USA)

«Le contre-ténor étoile du Canada... on le sent parfaitement convaincu et c'est cela qui le distingue de tous les autres.» (OPERA CANADA)

Daniel Taylor est aujourd'hui l'un des contre-ténors les plus en demande au monde. Ses débuts à l'opéra de Glyndebourne dans la production de Peter Sellar de **Theodora** de Handel ont été accueillis par les éloges unanimes de la critique, ceci après ses débuts professionnels renversants dans la production de Jonathan Miller du **Rodelinda** de Handel. Il est sollicité par un nombre grandissant des meilleurs ensembles de musique ancienne et contemporaine, se produisant à l'opéra (Metropolitan Opera, Glyndebourne, Rome, San Francisco), dans des oratorios (The Monteverdi Choir et The English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent, RIAS Berlin et Stuttgart Kammerchors, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music), dans des œuvres symphoniques (Dallas, Montréal, Houston, Toronto, St. Louis, Rotterdam), en récital (Tragicomedia, Les Voix Humaines, Teatro Lirico, Arion).

Daniel Taylor figure sur de nombreuses productions discographiques dont des Cantates de Bach / Gardiner (DG), des Cantates «avant Bach» / Herreweghe (Harmonia Mundi), **Rinaldo** de Handel / Hogwood (Decca), **La Vie** de Sakamoto (Sony), **Theodora** de Handel / Christie (Erato).

Discographie ATMA classique : **Dowland** : «Tears of the Muse»; **Purcell** : «On the Muse's Isle»; **Bach Arias & Oboe d'amore**; **L'Étoile d'Orient**; **Daniel Taylor** : **Portrait**; **Byrd**, **Dowland** «O sweet Love».

Daniel Taylor

countertenor

“The beauty of his voice will stop you in your tracks.” (GRAMOPHONE, UK)

“Astonishing purity of tone and musicianship... brilliant.” (THE TIMES, UK)

“Vastly refined singing... a voice of purity, clarity and surprising power.” (THE NEW YORK TIMES, USA)

“Canada's star countertenor... There is a sense of conviction that sets him apart from all of the others.” (OPERA CANADA)

Daniel Taylor is now one of today's most sought-after countertenors. His Glyndebourne operatic debut in Peter Sellar's production of Handel's **Theodora** was greeted with unanimous critical praise and followed on his stunning professional operatic debut in Jonathan Miller's production of Handel's **Rodelinda**. He receives invitations from an ever-widening circle of the world's leading early and contemporary music ensembles, appearing in opera (Metropolitan Opera, Glyndebourne, Rome, San Francisco), oratorio (The Monteverdi Choir and The English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent, Berlin RIAS and Stuttgart Kammerchors, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music), symphonic works (Dallas, Montreal, Houston, Toronto, St. Louis, Rotterdam), recital (Tragicomedia, Les Voix Humaines, Teatro Lirico, Arion).

His many recordings include Bach Cantatas with Gardiner (DG), Cantatas “before Bach” with Herreweghe (Harmonia Mundi), Handel's **Rinaldo** with Hogwood (Decca), Sakamoto's **Life** (Sony), and Handel's **Theodora** with Christie (Erato).

Recordings on ATMA classique: **Dowland**: “Tears of the Muse”; **Purcell**: “On the Muse's Isle”; **Bach Arias & Oboe d'amore**; **Star of the Magi**; **Daniel Taylor**: **Portrait**; **Byrd**, **Dowland** “O sweet Love”.

Daniel Taylor, Kontratenor

„Die Klangsönheit seiner Stimme wird Ihnen einfach den Atem rauben.“ (GRAMOPHONE, GB)

„Erstaunliche Reinheit des Klangs und außergewöhnliches musikalisches Können... genial.“
(THE TIMES, GB)

„Ein enorm entwickeltes Singen...eine Stimme von großer Reinheit, Klarheit und überraschender Ausdruckskraft.“ (THE NEW YORK TIMES, USA)

„Kanas Star in der Welt der Kontratenöre... Er strahlt ein Gefühl innerer Überzeugung aus, das ihvon allen anderen unterscheidet.“ (OPERA CANADA)

Daniel Taylor ist heutzutage einer der gefragtesten Kontratenöre. Sein Glyndebourner Operndebüt in Peter Sellars Produktion von Händels **Theodora** wurde bei den Kritikern einstimmig mit großem Beifall begrüßt und folgte so seinem überwältigenden professionellen Operndebüt von Händels **Rodelinda**, in einer Produktion Jonathan Millers. Herr Taylor erhält stetig Einladungen aus einem dauernd wachsenden Kreis weltbesten Ensemble für frühe und zeitgenössische Musik, die ihn um Auftritte in Opern (an der Metropolitan Opera, in Glyndebourne, Rom, San Franzisko), Oratorien (gemeinsam mit The Monteverdi Choir und The English Baroque Soloists, Les Arts Florissante, Collegium vocale de Ghent, dem Berliner RIAS Kammerchor und dem Stuttgarter Kammerchor, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music), sinfonischen Werken (in Dallas, Montreal, Houston, Toronto, St. Louis, Rotterdam) und in Solistenkonzerten (mit Tragicomedia, Les Voix Humaines, Teatro Lirico oder Arion) bitten.

Zu seinen zahlreichen Aufnahmen gehören unter anderem die Bach Kantaten mit Gardiner (DG), Deutsche Kantaten „vor Bach“ mit Herreweghe (Harmonia Mundi), Händels **Rinaldo** mit Hogwood (Decca), Sakamotos **Life** (Sony) und Händels **Theodora** mit Christie (Erato).

Folgende Einspielungen erschienen bei ATMA classique: **Dowland**: „Tears of the Muse“; **Purcell**: „On the Muse's Isle“; **Bach Arias & Oboe d'amore**; **Star of the Magi**; **Daniel Taylor**: **Portrait**; **Byrd, Dowland** „O sweet Love“.

Monica Huggett Chef invitée

Mme Huggett se produit dans le monde entier tant comme soliste et comme chamberiste que comme chef d'orchestre; ses nombreux enregistrements, parus sous étiquettes EMI, Harmonia Mundi, Philips, Virgin, Erato et Decca, témoignent de ses collaborations avec des ensembles tels que la Hanover Band, les Raglan Baroque Players, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Academy of Ancient Music et l'Orchestre baroque d'Amsterdam. Elle a d'ailleurs fondé ce dernier en 1980 avec Ton Koopman, qui était alors conseiller artistique pour le Portland Baroque Orchestra, et elle en a assuré la direction jusqu'en 1987. Avec l'ensemble Sonnerie, Monica Huggett a beaucoup et principalement joué le répertoire baroque français, tandis qu'avec l'ensemble Hausmusik, elle s'est illustrée dans les œuvres de chambre des Schubert, Beethoven et Mendelssohn. En plus de ses nombreux concerts et enregistrements, elle enseigne le violon baroque au conservatoire Koninklijk de La Haye en plus d'être directrice artistique du Portland Baroque Orchestra, en Oregon.

Mme Huggett joue sur un violon fait à Crémone en 1618 par les frères Girolamo et Antonio Amati.



Monica Huggett

Guest conductor

Monica tours all over the world as soloist, director, and chamber musician, and has recorded on the EMI, Harmonia Mundi, Philips, Virgin, Erato, and Decca labels with such orchestras as the Hanover Band, Raglan Baroque Players, Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, and the Amsterdam Baroque Orchestra (which she formed with former Portland Baroque Orchestra Artistic Advisor Ton Koopman in 1980 and led until 1987).

With Sonnerie, Monica has championed the works of the French baroque masters, and has recorded chamber works by Schubert, Mendelssohn, and Beethoven with the chamber ensemble Hausmusik. In addition to her busy performing and recording schedule, she is also Professor of Baroque Violin at the Koninklijk Conservatorium, Den Haag, in the Netherlands. She is also Artistic Director of the Portland Baroque Orchestra which is based in Oregon, USA.

Monica Huggett performs on a violin made in Cremona, Italy, in 1618 by Hieronymus and Antonius Amati.

Monica Huggett

Gastdirigentin

Monica unternimmt als Solistin, Direktorin und Kammermusikerin weltweite Tourneen, und sie machte bereits Aufnahmen für EMI, Harmonia Mundi, Philips, Erato und Decca mit Orchestern wie der Hanover Band, den Raglan Baroque Players, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Academy of Ancient Music und dem Amsterdamer Barockorchester (das sie 1980 gemeinsam mit Ton Koopman, dem ehemaligen künstlerischen Berater des Portland Baroque Orchestras, gründete und bis 1987 leitete.)

Gemeinsam mit dem Trio Sonnerie setzte sich Monica für Werke französischer Barockmeister ein und nahm Kammerwerke von Schubert, Mendelssohn und Beethoven mit dem Kammerensemble Hausmusik auf. Neben ihrer vielbeschäftigten Karriere als auftretende und aufnehmende Künstlerin ist sie ebenfalls als Professorin für Barockvioline am Koninklijk Konservatorium in Den Haag, in den Niederlanden tätig. Außerdem ist sie Kunstdirektorin des Portland Baroque Orchestras, das seinen Sitz in Oregon, in den USA hat.

Monica Huggett spielt eine 1618 von Hieronymus und Antonius Amati in Cremona, Italien gebaute Violine.



Siobhàn Armstrong, Stephen Stubbs, Phoebe Carrai

Arion

Les musiciens d'Arion se sont réunis pour la première fois en 1981. La clarté et la fraîcheur de leurs interprétations ont été remarquées dès les premiers concerts; la finesse ainsi que l'expression de leurs lectures d'œuvres baroques choisies et variées n'ont pas été démenties depuis lors. Un souci constant du détail a placé l'Ensemble Arion parmi les meilleures formations actuelles de musique baroque.

Même si Arion voyage surtout en quatuor, le groupe s'est élargi considérablement pour proposer des œuvres instrumentales et vocales pour orchestre de chambre dans sa prestigieuse série de concerts montréalaise, avec le concours de plus d'une vingtaine de musiciens et la participation de solistes et de chefs de renommée internationale tels que Barthold Kuijken, Monica Huggett, Daniel Taylor, Suzie LeBlanc, Christine Brandes, Hervé Niquet et Philip Pickett.

Gagnant de plusieurs prix et bourses, Arion a effectué de nombreuses tournées au Canada, aux États-Unis, au Mexique et en Europe. En 1999 les musiciens se sont produits au Women's Musical Club of Toronto, puis à la célèbre Frick Collection de New York avant d'entamer une tournée des plus grands centres musicaux de l'Ouest canadien. L'année 2000 a permis à Arion de se produire dans les Prairies canadiennes, l'Europe (avec une première londonienne au prestigieux South Bank Centre), les Maritimes canadiennes et la côte est des États-Unis.

Que ce soit sous forme de quatuor ou d'orchestre de chambre, Arion compte une discographie de treize titres. Y ont concouru des musiciens réputés tels que la flûtiste Marion Verbrüggen, le soprano Isabelle Desrochers, le ténor Max van Egmond et, tout dernièrement, la violoniste Monica Huggett.

Consultez le site Web d'Arion à : www.early-music.com

The musicians of **Arion** started playing together in 1981. From the outset, their concerts were unanimously hailed for their clarity and gusto as well as their refined and expressive performances of a vast array of carefully chosen early music works. An unrelenting attention to detail has made Arion's artistic achievements worthy of those of the greatest current baroque ensembles.

Though still a quartet when touring, Arion has grown to a fully fledged chamber orchestra, calling upon other musicians and world-renowned guest artists to perform vocal and instrumental works in its high-profile series of concerts in Montreal. The latter include Barthold Kuijken, Monica Huggett, Daniel Taylor, Suzie LeBlanc, Christine Brandes, Hervé Niquet and Philip Pickett.

A recipient of numerous awards and grants, Arion has toured extensively throughout Canada, Europe, Mexico and the United States. The year 1999 brought the musicians to the Women's Musical Club of Toronto and the renowned Frick Collection in New York, before a tour of Western Canada's major centres. The year 2000's activities have included the Canadian Prairies, Europe (with a performance at the prestigious South Bank Centre in London), the Canadian Maritimes and the east coast of the United States.

Arion has 13 recordings on the market, both as a quartet and in a larger setting with the collaboration of such fine artists as recorder player Marion Verbrüggen, soprano Isabelle Desrochers, tenor Hervé Lamy, bass Max van Egmond, and most recently violinist Monica Huggett.

Visit Arion's Web site at www.early-music.com

Die Gruppe **Arion** wurde 1981 gegründet. Von Anfang an wurden ihre Konzerte einstimmig für ihre Klarheit und ihren Schwung sowie ihre anspruchsvollen und ausdrucksvollen Darbietungen einer breiten Palette von sorgfältig ausgewählten frühen Musikwerken gefeiert. Die unverminderte Liebe zum Detail läßt Arions künstlerische Leistungen denen der großen Barockensembeln in nichts nachstehen.

Obwohl Arion auf Tourneen immer noch als Quartett auftritt, wuchs es zu Hause zu einem voll ausgereiften Kammerorchester an, indem es andere Musiker und weltbekannte Gastkünstler einlädt, um während seiner profilierten Konzertreihen in Montreal Gesangs- und Instrumentalwerke aufzuführen. Zu den letzteren gehören Barthold Kuijken, Monica Huggett, Daniel Taylor, Suzie LeBlanc, Christine Brandes, Hervé Niquet und Philip Pickett.

Als Empfänger zahlreicher Auszeichnungen und Stipendien war es Arion möglich, ausgedehnte Tourneen durch Kanada, Europa, Mexiko und die Vereinigten Staaten zu unternehmen. Das Jahr 1999 brachte den Musiker Aufführungen beim Women's Musical Club of Toronto und in der berühmten Frick Collection in New York ein, bevor sie eine Tournee mit Besuchen der wichtigsten Kulturzentren des kanadischen Westens absolvierten. Im Jahr 2000 besuchten sie die kanadischen Prärieprovinzen, Europa (mit einer Aufführung im angesehenen South Bank Centre in London), die kanadischen Küstengebiete und die Ostküste der Vereinigten Staaten.

13 Aufnahmen Arions sind bis heute auf dem Musikmarkt erhältlich, sowohl mit Musik des Quartetts wie auch in größerem Rahmen durch Zusammenarbeit mit solch ausgezeichneten Künstlern wie der Blockflötenspielerin Marion Verbrüggen, Sopranistin Isabelle Desrochers, Tenor Hervé Lamy, Bass Max van Egmond und erst kürzlich mit der Violinistin Monica Huggett.

Weitere Informationen finden Sie auf Arions Webseite unter www.early-music.com

DAVID

Arie

O Herr, des Güte endlos ist,
Wie deine Gnad und Huld:
Auch ihm, der dein stets neu vergisst,
Vergibst du in Geduld.

Wiegst nicht zu schwer des Königs Schuld,
So höre, Herr, mein Flehn:
Harr seiner Reu noch in Geduld,
Lass ihn Erbarmen sehn.

Arie (Alt)

Wer wird aber den Tag seiner Zukunft
erleiden mögen? und wer wird bestehen, wenn
er wird erscheinen? Denn er ist wie das Feuer
eines Goldschmieds.

MALACHI 3,2

Arie (Alt)

Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein? Wer
will die Auserwählten Gottes beschuldigen?
Gott ist hie, der da gerecht machet, Wer will
verdammen?
Christus ist hie, der gestorben ist, ja vielmehr, der
auch auferwecket ist, welcher ist zur Rechten
Gottes und vertritt uns.

RÖMER 8,31;33.34

DAVID

Air

O Lord, whose mercies numberless
Over all thy works prevail:
Though daily man thy law transgress,
Thy patience cannot fail.

If yet sin be not too great,
The busy fiend control;
Yet longer for repentance wait, a
And heal his wounded soul.

Air (Contralto)

But who may abide the day of his coming?
And shall stand when he appeareth?
For he is like a refiner's fire.

MALACHI III,2

Air (Alto)

If God be for us, who can be against us? Who
shall lay anything to the charge of God's elect?
It is God that justifieth, who is he that con-
demneth? It is Christ that died, yea rather
that is risen again, who is at the right hand of
God, who makes intercession for us.

ROMANS VIII, 31,33-34

DAVID

Air

Ô Seigneur, dont les bienfaits innombrables
Dépassent toutes les autres œuvres :
Bien qu'à chaque jour l'homme viole Tes lois,
Ta patience est sans fin.

Si ses péchés ne sont pas trop graves,
Tu domines l'ennemi acharné;
Attends encore plus longtemps son repentir
Et calme son âme blessée.

Air (contralto)

Qui soutiendra le jour de son arrivée ? Qui se
tiendra droit quand il paraîtra ? Car il est comme
le feu du fondeur.

MALACHIE III,2

Air (alto)

Si Dieu est pour nous, qui sera contre nous ? Qui
accusera les élus de Dieu ? Qui les condamnera ?
Le Christ est mort, bien plus, ressuscité, il est à
la droite de Dieu, il intercède pour nous.

ROMAINS VIII,31,33,34

SALOMO

Arie

Allmächt'ge Kraft, die Höh' und Tief' umspannt,
 In weise Ordnung einst das Chaos band,
 Die gnädig segnend ihren Knecht geglückt,
 Geziert mit Weisheit und mit Glanz geschmückt:
 Komm in dein heilig, dir erhöh'tes Haus,
 Und schütte Segen auf die Stätte aus.

Rezitativ

Dank dir, o Herr! der gnädig du ersienst
 Zu deines Knechts bescheid'nem Opferdienst;
 Der du mit deines Segens Strom
 Mein Werk gekrönt, geweiht den Dom.

Arie

Erforscht ich gleich jed Gras und Blum',
 Die hold im Tauschmuck lacht,
 Und kennte nicht Jehovas Macht,
 Wie eitel wär mein Ruhm!

Was bliebe mir als leerer Tand,
 Des Toren Scheingewinn,
 Der nie der Dinge Geist und Sinn,
 Nur Nam' und Wort gekannt.

Erforscht ich gleich jed Gras und Blum', usw.

SOLOMON

Air

Almighty Pow'r, who rul'st the earth and skies,
 And bade gay order from confusion rise;
 Whose gracious hand reliev'd Thy slave
 distress'd,
 With splendour cloath'd me, and with
 knowledge bless'd:
 Thy finish'd Temple with Thy presence grace,
 And shed Thy heav'nly glories o'er the place.

Recitative

Bless'd be the Lord, who look'd with
 gracious eyes
 Upon His vassals' humble sacrifice,
 And has with an approving smile
 My work o'erpaid, and grac'd the pile.

Air

What though I trace each herb and flow'r,
 That drink the morning dew,
 Did I not own Jehovah's pow'r,
 How vain were all I knew.

Say what's the rest but empty boast,
 The pedant's idle claim,
 Who having all the substance lost
 Attempts to grasp a name.

What though I trace each herb and flow'r, etc.

SALOMON

Air

Force toute-puissante, qui gouvernes le ciel et la terre,
 Et as commandé que de la confusion s'élève
 l'ordre joyeux,
 Toi dont la main bienveillante a soulagé Ton
 esclave dans la détresse,
 Avec splendeur Tu m'as vêtu, et Tu m'as béni du
 don de la sagesse;
 Consacre de Ta présence Ton temple achevé,
 Et répands sur ce lieu Tes gloires célestes.

Récitatif

Béni soit le Seigneur, qui a jeté un œil
 miséricordieux
 Sur l'humble sacrifice de Son vassal,
 Et d'un sourire d'approbation
 A rétribué mon ouvrage et a consacré cet
 édifice.

Air

Quand bien même je connaissais chaque herbe et
 chaque fleur
 Qui boit la rosée du matin,
 Si je ne reconnais pas la puissance de Jéhovah,
 Combien vaine serait toute ma science.

Qu'est-ce que tout le reste, sinon l'orgueil creux,
 La prétention vaine du pédant
 Qui, ayant perdu toute substance,
 Tente de se raccrocher à un mot.

Quand bien même je connaissais chaque herbe et
 chaque fleur, etc.

IRENE

Arie

Wie das ros'ge Morgenroth
Der dunklen Nacht Gewölk durchbricht,
So aus Erdennacht und Noth
Heb' uns empor zu deinem Licht!

Erlöser! Heiland! mächt'ger Hort!
Du bist das Heil, der Weg, das Wort!

Wie das ros'ge Morgenroth, **usw.**

IRENE

Air

As with rosy steps the morn
Advancing, drives the shades of night,
So from virtuous toils well-borne
Raise thou our hopes of endless light!

Triumphant Saviour! Lord of day!
Thou art the life, the light, the way!

As with rosy steps the morn, *etc.*

IRENE

Air

Comme le matin, avançant à pas rosés,
Chasse les ombres de la nuit,
Aussi fais que nos vertueux labeurs
Accroissent notre espoir de la lumière éternelle !

Sauveur triomphant, Seigneur tout-puissant !
Tu es la vie, la lumière, le chemin !

Comme le matin, avançant à pas rosés, **etc.**

Nous reconnaissons l'aide financière du
gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de
l'enregistrement sonore.



We recognize the financial support of the
Government of Canada through the Sound
Recording Development Program.

Enregistrement et réalisation / **Recorded and produced by / Aufgenommen und produziert von: Johanne Goyette**

Eglise St-Augustin, St-Augustin de Mirabel (Québec)

28-30 novembre 2000 / **November 28-30, 2000 / 28.-30. November 2000**

Montage numérique / **Digital mastering / Abmischung: Johanne Goyette**

Direction artistique / **Artistic Direction / Aufnahmeleiter: Claire Guimond**, Arion

Adjoints à la production / **Production assistants / Produktionsassistenten: Valérie Leclair, Jacques-André Houle**

Graphisme / **Graphic design / Graphikdesign: Diane Lagacé**

Couverture / **Cover art / Titelseite: Rembrandt, Le retour de l'enfant prodigue (détail)**