

HANDEL
ARIAS

KARINA
GAUVIN

TEMPO RUBATO
ALEXANDER
WEIMANN



ACD2 2589

ATMA Classique

GEORGE FRIDERIC **HANDEL**
(1685-1759)

AIRS D'ORATORIOS ET SCÈNES DRAMATIQUES
ORATORIO ARIAS AND DRAMATIC SCENES

KARINA GAUVIN

TEMPO RUBATO

ALEXANDER WEIMANN

SAMSON HWV 57 (1741)

- 1 ■ Air **Let the bright seraphim in burning row** [5:23]

RINALDO HWV 7 [Opéra | Opera] (1710)

- 2 ■ Aria **Lascia chi'ò pianga** [5:29]

MESSIAH HWV 56 (1741)

- 3 ■ Air **Rejoice greatly** [4:52]

HERCULES HWV 60 (1744)

- 4 ■ Air **Ah! think what ills** [6:09]

SEMELE HWV 58 (1743)

- 5 ■ Reci. **Now all this scene** [0:35]

- 6 ■ Air **Where're you walk** [4:23]

ALEXANDER BALUS HWV 65 (1747)

- 7 ■ Acc. **Shall Cleopatra ever smile again?** [1:35]

- 8 ■ Air **O take me from this hateful light** [3:48]

SEMELE HWV 58

- 9 ■ Air **Oh sleep** [3:14]

JEPHTA HWV 70 (1751)

- 10 ■ Acc. **Hide thou thy hated beams** [2:32]

- 11 ■ Air **Waft her, angels, through the skies** [3:39]

ATHALIA HWV 52 (1733)

- 12 ■ Air **Through the land** [6:41]

SEMELE HWV 58

- 13 ■ Air **Hence, Iris, hence away** [3:51]

CONCERTO GROSSO, Op. 6 No. 4

- 14 ■ **Allegro** [2:23]

L'ALLEGRO, II PENSEROSO ED IL MODERATO HWV 55 (1740)

- 15 ■ Reci. **First and chief, on golden wing** [0:58]

- 16 ■ Air **Sweet bird, that shun'st the noise of folly** [11:29]

SOLOMON HWV 67 (1748)

- 17 ■ Reci. **May peace in Salem** [0:55]

- 18 ■ Air **Will the sun forget to streak** [5:26]

MESSIAH HWV 56

- 19 ■ Air **I know that my Redeemer liveth** [6:04]

L'ASPECT DRAMATIQUE DANS LES ORATORIOS DE HANDEL

Lorsque Karina Gauvin me fit part de son projet d'enregistrer une sélection d'arias de Handel composées durant la période londonienne du musicien, je lui ai immédiatement manifesté mon intérêt et mon enthousiasme. Son choix de pièces constitue une véritable anthologie dont la variété permet de déployer toute la gamme des émotions. Je suis heureux qu'elle ait pris soin d'y intégrer des rôles masculins. Le présent programme montre bien le potentiel dramatique de ce répertoire dont les sujets relèvent habituellement de l'opéra mais qui se présentent ici dans le cadre de l'oratorio.

La différence entre l'opéra et l'oratorio se situe avant tout dans le traitement du sujet littéraire et non dans le style musical que ces genres empruntent ni même dans les conditions dans lesquelles l'exécution des œuvres est donnée. Il faut se rappeler qu'à cette époque, Handel avait fait l'objet d'un interdit qui l'empêchait de produire des représentations scéniques de ses œuvres. Toutefois, cette interdiction n'allait pas altérer le caractère dramatique intrinsèque de ses créations. L'évolution naturelle de l'oratorio, comprise comme une sorte d'opéra réformé, repose en grande partie sur la forte intuition dramatique et musicale de Handel. De ce point de vue, l'oratorio *Alexander's Feast* se révèle une œuvre aussi novatrice et significative que l'*Orfeo* de Monteverdi l'a été pour l'opéra. Chacune des deux œuvres a permis de tracer de nouvelles voies musicales afin d'émuouvoir le public.

Il ne faut pas négliger le fait que pendant cette période, l'état de santé de Handel allait en se détériorant. Ainsi la concurrence acharnée que se livraient les gens du milieu de l'opéra londonien à partir de 1730 allait amener le musicien à quitter peu à peu la scène théâtrale. Cette situation contribua à l'éloigner du phénomène lié au culte des divas italiennes, qui était devenu omniprésent. Le recours à la langue anglaise dans ses œuvres lui permettra d'explorer les ressources d'une poésie plus vivante et plus naturelle par rapport au style convenu des livrets d'opéras italiens. Parallèlement à l'émergence de nombreuses formations chorales, dans un pays où la musique religieuse était très populaire, ce passage favorisa le développement d'une forme artistique proprement anglaise.

Entre les oratorios *Athalia* (1733) et *Saul* (1738), il semble que Handel soit retourné à ses racines et que, du coup, il ait renouvelé sa technique de composition. Ce processus est attribuable à deux facteurs qui procèdent de son propre parcours de musicien. Se souvenant de la joie éprouvée durant ses années passées en Italie, Handel tente, dans un premier temps, de retrouver l'effervescence de cette période durant laquelle il n'avait pas à restreindre sa liberté créatrice par les impératifs commerciaux du monde de l'opéra. S'inspirant ensuite de la tradition scénique allemande (plus spécifiquement celle issue de Hambourg) des drames pastoraux mis en musique, il évoque à nouveau l'illustration de la relation étroite qui existait entre les mondes spirituel et pastoral, qui illustrait bien l'infime frontière qui sépare la religion du mythe. Rappelons que le sous-titre du premier opéra allemand, *Seelewig*, était « Geistliches Waldgedicht » (un poème spirituel sylvestre). Nous pouvons aussi constater que dans cette représentation d'inspiration romaine de l'académie arcadienne, la barrière entre le lyrisme des bergers et l'édification biblique disparaît. L'Angleterre, qui se considérait à l'époque comme le *Nouvel Israël*, une nation, croyait-on, possédant une autorité transcendante et légitime sous l'égide de sa propre Église nationale, réclamait ces récits ayant pour thème l'ancien Israël. Il est ainsi facile de comprendre le choix de Handel d'utiliser comme matériel la musique de la musette de la fin du premier acte d'*Ariodante* pour le « He shall free His flock » dans le *Messie*.

À partir de 1740, Handel retrouve en effet une plus grande liberté compositionnelle et diversifie encore davantage ses sources d'inspiration, les genres et les styles musicaux qu'il exploite. En maîtrisant le procédé du da capo assorti de toutes les ressources expressives qui lui sont associées, le compositeur a su accroître mieux que quiconque le potentiel dramatique de ce nouveau langage. C'est dans ce même ordre d'idées qu'il emprunte des concepts venus de l'étranger (dont nous ne retrouverons que peu d'exemples sur cet enregistrement), lui suggérant de nouvelles voies compositionnelles qui ressortissent aux parties de la rhétorique que sont l'*inventio* et l'*elaboratio*.

ALEXANDER WEIMANN

NOTES DE PROGRAMME TRADUITES DE L'ALLEMAND PAR LOUIS BOUCHARD ET RÉVISÉES PAR ALAIN BÉNARD

THE THEATRICAL ASPECT OF HANDEL'S ORATORIOS

When Karina Gauvin approached me with the idea of recording arias from the oratorios that Handel composed in London, I immediately gave her my whole-hearted agreement. Her thoughtful selection covers the whole range of human emotions. I am grateful that she decided to include some arias written for male voices. Her selection demonstrates just how dramatic this repertoire really is; these oratorios, in fact, are often operas in disguise.

The difference between opera and oratorio lies, mainly, in how they treat their literary subjects, rather than in their musical styles or the conditions in which they were performed. Though Handel, we should remember, had to put up with a ban on stage performances of his works, this did not affect their intrinsically dramatic nature. What explains his transformation of opera into the new genre of oratorio is, rather, the natural evolution of his dramatic and musical intuitions. Thus Handel's oratorio *Alexander's Feast*, Handel's first oratorio, was as much an historic innovation as was *Orfeo*, Monteverdi's first 'reformed' opera; both works pioneered new ways for music to move listeners.

Handel's deteriorating health, and the increasingly bitter competition on the London opera world in the 1730's, led him to leave the theatre. It also freed him from the craze for Italian performing stars, which had spiraled out of control. Oratorio libretti were written in English, which allowed for a more spirited and natural poetry than did the codified Italian of opera libretti. And, in a country in which church music was very popular, the importance that the chorus now assumed enabled the development of a mode of musical expression that was fully English.

Between *Athalia* (1733) and *Saul* (1738), it seems, Handel returned to his roots, refreshing his compositional technique with input from two main sources. First, he remembered the joy he had experienced during his Italian years when, unconstrained by the commercial obligations of the opera business, he had the creative freedom to try out new ideas. Secondly, he remembered the German (more specifically, the Hamburg) tradition of pastoral musical dramas, in which a close relationship between the spiritual and pastoral worlds blurred the boundaries between religion and myth. For instance, the first German opera, *Seelewig*, was subtitled A Spiritual Forest-Poem (*Geistliches Waldgedicht*). Similarly, in the Roman depiction of the Arcadian Academy, there are no barriers between the shepherd's lyricism and the stories of Biblical edification. In Handel's time, England considered itself to be the New Israel, a nation with transcendent, legitimate authority and its own national church, and the English clamored for more stories set in ancient Israel. Thus, naturally enough, Handel could re-use the Musette from the final act of *Ariodante* as material for 'He shall feed His flock' in *Messiah*.

Particularly from 1740 on, the composer enjoyed a large measure of freedom in his use of diverse musical sources, genres, and styles. In exploring the da capo style, with all the expectations it generates, he achieved enormous dramatic potential. He borrowed 'foreign' ideas (few of which, however, are heard on this CD), to give fresh accents to the compositional ingredients drawn from the concepts of *inventio* and *elaboratio*.

ALEXANDER WEIMANN

LINER NOTES TRANSLATED FROM GERMAN BY LOUIS BOUCHARD AND REVISED BY SEAN MCCUTCHEON

KARINA GAUVIN

Par sa voix envoûtante, sa profonde musicalité et l'exceptionnelle étendue de son registre vocal, la soprano canadienne Karina Gauvin a séduit les auditoires et les critiques du monde entier. Son vaste répertoire va de la musique de Jean-Sébastien Bach à celle de Benjamin Britten, qu'elle interprète avec les plus grandes formations : les orchestres symphoniques de Chicago, de Los Angeles, du Minnesota, de Philadelphie, de Montréal, de Québec et de Toronto, l'Akademie für Alte Musik Berlin, Musica Antiqua Köln, Tafelmusik Baroque Orchestra et Les Violons du Roy.

À l'opéra et au concert, elle a chanté avec brio sous la direction de Semyon Bychkov, Charles Dutoit, Christopher Hogwood, Bernard Labadie, Yannick Nézet-Séguin, Roger Norrington, Andrew Parrott, Helmuth Rilling, Christophe Rousset, et Bruno Weil. Dans le domaine du récital, on l'a entendue en compagnie de plusieurs ensembles de musique de chambre ainsi que des pianistes Marc-André Hamelin, Michael McMahon et Roger Vignoles. En juin 2007, Karina Gauvin interprétait le rôle de Vénus dans *Psyché* de Lully au Boston Early Music Festival. En octobre de la même année, elle était de la distribution du *Montezuma* de Vivaldi, présenté à Vienne et à Paris avec le Complesso Barocco, sous la direction d'Alan Curtis.

Karina Gauvin s'est aussi illustrée lors de prestigieux concours de chant internationaux. Lauréate du prix Lieder et du Prix du public du Concours international de chant de s'Hertogenbosch (Bois-le-Duc) et Premier Prix du Concours national de la radio de CBC, elle a aussi remporté le prix Virginia-Parker, ainsi que le Maggie Teyte Memorial Prize, à Londres. En 1996, Karina Gauvin a été proclamée soliste de l'année par la Communauté des radios publiques de langue française et elle remportait, en 2000, le prix Opus de l'Artiste de l'année. Diplômée du Conservatoire de musique à Montréal, Karina Gauvin a étudié avec Marie Daveluy et par la suite, avec Pamela Bowden à la Royal Scottish Academy de Glasgow.

www.karinagauvin.com

Canada's superstar soprano Karina Gauvin has impressed audiences and critics the world over with her luscious timbre, profound musicality and wide vocal range. *The Globe and Mail* calls her "one of the dream sopranos of our time," who in turn is "distinctive, sophisticated, deeply intuitive, a questioning and fearless artist." Her repertoire ranges from the music of Johann Sebastian Bach to Luciano Berio, and she has sung with many major orchestras including the Chicago Symphony, the Philadelphia Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, the Montreal Symphony Orchestra, the Toronto Symphony Orchestra, Orchestre Symphonique de Québec, Akademie für Alte Musik Berlin, Musica Antiqua Köln, the Minnesota Orchestra, the St-Paul Chamber Orchestra, Tafelmusik Baroque Orchestra, Les Violons du Roy, and Accademia Bizantina.

On the operatic or concert stage, she has performed with conductors as diverse as Charles Dutoit, Kent Nagano, Semyon Bichkov, Roger Norrington, Christopher Hogwood, Helmuth Rilling, Bernard Labadie, Christophe Rousset, and Alan Curtis. Also active as a recitalist, she has collaborated with several chamber music ensembles and with pianists Marc-André Hamelin, Michael McMahon, and Roger Vignoles.

Gauvin's outstanding performances have been recognized in prestigious competitions worldwide. She won First Prize at the CBC Young Performers Competition and received the Lieder and Public's prize at the s'Hertogenbosch International Vocal Competition in the Netherlands. In 2000 she was honored with the Opus Award as "Performer of the Year". Other awards include the Virginia Parker Prize and the Maggie Teyte Memorial Prize in London. A graduate of the Montreal Conservatory of Music, Karina Gauvin studied with Ms. Marie Daveluy, and pursued her postgraduate study with Pamela Bowden at the Royal Scottish Academy in Glasgow.



ALEXANDER WEIMANN

Alexander Weimann est l'un des solistes, chambristes et directeurs d'ensemble les plus demandés de sa génération. Il a effectué des tournées dans le monde à titre de membre de Tragicomedia et d'invité de l'Orchestre baroque de Fribourg, de même que du Gesualdo Consort et Tafelmusik, et comme directeur musical avec Les Voix Baroques et Le Nouvel Opéra. Récemment, il a dirigé le Portland Baroque Orchestra dans le *Messie*, de Handel, et le Pacific Baroque Orchestra lors d'une tournée au Canada et aux États-Unis. Il a également interprété des concertos pour clavecin de Bach avec Les Violons du Roy. Les Orchestres symphoniques de Québec et de Montréal l'ont aussi invité à titre de soliste. Après avoir travaillé comme chef assistant aux maisons d'opéra des villes d'Amsterdam, de Bâle et de Hambourg, il a dirigé ses propres productions, la plus récente étant *Clodoveo*, d'Antonio Caldara, une coproduction canado-allemande présentée à Montréal, à Vancouver et à Berlin ainsi que *Resurrezione* de Handel et *Pygmalion* de Rameau pour le Festival de Vancouver.

Alexander Weimann peut être entendu sur disque et à la radio. L'enregistrement ATMA de l'œuvre complète pour clavier d'Alessandro Scarlatti a reçu des commentaires élogieux de la critique internationale; son album consacré aux cantates sacrées *Membra Jesu nostri* de Buxtehude (prix Opus) a reçu une nomination aux Prix Juno. À titre de pianofortiste, il a dirigé l'ensemble allemand Écho du Danube dans des concertos de Georg Christoph Wagenseil. En 2008, il a ajouté *Clavierübung II* de Bach dans sa liste de disques solos.

Alexander Weimann est né à Munich. Il a étudié l'orgue, la musique d'église et la musicologie (sa thèse sur les récitatifs dans la musique de Bach lui a valu la mention « summa cum laude »), le théâtre, le latin médiéval et le piano jazz. Il a enseigné la théorie musicale et l'improvisation dans sa ville natale et a donné des classes de maître de clavecin et sur l'interprétation de la musique ancienne un peu partout dans le monde. Depuis plusieurs années, Alexander Weimann est répétiteur vocal (*coach*) auprès d'étudiants de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Alexander Weimann is one of the most sought-after ensemble directors, soloists, and chamber music partners of his generation. He has traveled the world as a member of Tragicomedia, as a guest of Freiburger Barockorchester, Gesualdo Consort, Tafelmusik, and as music director of Les Voix Baroques and Le Nouvel Opéra. Lately, he conducted the Portland Baroque Orchestra in Handel's *Messiah*, the Pacific Baroque Orchestra on a tour of Canada and the USA, and performed Bach's harpsichord concertos with Les Violons du Roy. He has been invited to play as a soloist by the symphony orchestras of both Québec City and of Montreal. After working as an assistant conductor at the Amsterdam, Basel, and Hamburg opera houses, he directed many of his own productions, most recently Caldara's *Clodoveo*, a Canadian-German co-production mounted in Montreal, Vancouver, and Berlin, and, for Festival Vancouver, Handel's *Resurrezione* and Rameau's *Pygmalion*.

Weimann can be heard on numerous CDs and radio stations. Critics around the world unanimously praised the first volume of his recording of the complete keyboard works by Alessandro Scarlatti, and his album of Buxtehude's *Membra* (Prix Opus) was nominated for a Juno Classic Award. As fortepiano soloist, he conducted the German ensemble Echo du Danube in concertos by Wagenseil. In 2008 he added to his solo outings by recording Bach's *Clavierübung II*.

Born in Munich, he studied the organ, church music, musicology (his thesis on Bach's recitatives was received summa cum laude), theatre, medieval Latin, and jazz piano. Weimann taught music theory and improvisation in Munich, and has been giving master classes in harpsichord and historical performance practice worldwide. For several years, he has been coaching voice students at the Université de Montréal.



TEMPO RUBATO

L'Ensemble Tempo Rubato (en italien : le temps volé) doit son nom à une pratique musicale qui consiste à s'écarter temporairement du rythme progressif et impitoyable de la mesure afin de permettre une plus grande liberté expressive dans l'exécution des passages solos. Le temps ainsi dérobé doit tôt ou tard être remis. À proprement parler, il ne s'agit pas de vol mais bien d'un emprunt. L'origine de cette pratique remonte à l'époque baroque, période au cours de laquelle le rubato fait son apparition. Cette technique de jeu va se développer jusqu'au début du XX^e siècle, notamment dans le jazz et dans d'autres styles qui lui sont apparentés, pour devenir un élément vital et central du jeu des musiciens. Le temps, ce déroulement irréversible et inéluctable du présent, marque un des paramètres essentiels de la musique. Il s'agit en effet de l'un des phénomènes les plus mystérieux que nous croyons comprendre mais que nous ne pouvons cependant guère expliquer.

The ensemble Tempo Rubato (Italian for stolen time) owes its name to the musical practice of diverging from the unrelenting and gradual rhythm for a short period of time in a piece, allowing for solo freedom. Time withdrawn must sooner or later be given back. Strictly speaking, it is not a matter of stealing but more of borrowing. Its historical origins go back to baroque sources, where it was first detected. At the beginning of the 20th century, this playing technique emigrated toward jazz and its kin, and it then became a vital and central element in music making. Time, an irreversible and irretrievable lapse of the present, characterizes one of the essential parameters of music. Additionally, it is one of the most enigmatic phenomena; one that we all believe we understand, and yet we can hardly explain it.

Sur instruments d'époque | *On period instruments*

Violons | *Violins*

Chloe Meyers, Chantal Rémillard, Guylaine Gregoire, Christi Meyers, Ellie Nimeroski, Paul Luchkow, Scott Metcalfe

Altos | *Violas*

Stéphanie Bozzini, Margaret Little

Violoncelles | *Cellos*

Kate Haynes, Emily Walhout

Contrebasse | *Bass*

Dominic Girard

Luth et guitare | *Lute and guitar*

Sylvain Bergeron

Hautbois | *Oboes*

Matthew Jennejohn, Christopher Palameta

Basson | *Bassoon*

Mathieu Lussier

Flûtes traversières | *Transverse flutes*

Grégoire Jeay, Mika Putterman

Trompette | *Trumpet*

Josh Cohen

Direction, clavecin et orgue positif | *Musical direction, harpsichord, and positive organ*

Alexander Weimann

■ SAMSON

Dans cette œuvre, Handel s'éloigne clairement des conventions de l'*opera seria*, notamment en ce qui a trait aux rôles héroïques masculins, qui incombent dès lors à des voix de ténors et de basses plus profondes, soustrayant irrémédiablement des rôles aux sopranos et aux altos. L'aria « Let the bright seraphim » avait été écrite pour la chanteuse Christina Maria Avoglio, qui avait déjà travaillé en étroite collaboration avec le compositeur à la version dublinoise du *Messie*. Comme plusieurs pages de *Samson* qui sont empruntées à d'autres compositeurs, cette aria est inspirée de l'air « *Gran numi de pastori* » du *Numitore* de Giovanni Porta. C'est avec cet opéra que Handel avait ouvert la Royal Academy of Music en 1720. Les mots de la partie médiane « Let the Cherubic host, in tuneful choirs, touch their immortal harps, with golden wires » évoquent l'accompagnato du « Sweet bird » (dans *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*) : « First, and chief, on golden wing, the cherub Contemplation bring ». Le compositeur rapproche subtilement les deux arias par des accompagnements d'instruments à vent aussi denses que diversifiés sur le plan de l'instrumentation.

There came a turning point in Handel's oratorio career after which, departing from the conventions of the *opera seria*, he assigned the heroic, manly roles to the deep voices of tenors and basses, leaving sopranos and altos to fall to the wayside. However, Handel wrote 'Let the bright seraphim' for the soprano Christina Maria Avoglio, with whom he had already worked closely on the Dublin version of *Messiah*. Like other arias in *Samson*, this one was borrowed from Giovanni Porta's *Numitore*, specifically from the aria 'Gran numi de pastori'. In 1720, Handel opened the Royal Academy of Music with a performance of this opera. The words in the middle part of this aria—"Let the cherubic host, in tuneful choirs / Touch their immortal harps with golden wires"—recall the accompagnato to 'Sweet bird,' from *L'Allegro*—"First, and chief, on golden wing / The cherub contemplation bring"—and Handel subtly links both arias with playful accompaniment from extremely varied wind instruments.

Acte | Act III, 3 ■ Femme israélite | *Israelite Woman*
Livret d'après « Samson Agonistes » et d'autres œuvres de John Milton
Libretto after Samson Agonistes and other works by John Milton

1 ■ *Let the bright Seraphim*

**Let the bright Seraphim in burning row,
Their loud, uplifted angel trumpets blow.
Let the cherubic host, in tuneful choirs,
Touch their immortal harps with golden wires.**

Qu'en flamboyant concert les séraphins éclatants
Fassent résonner leurs exaltantes trompettes.
Qu'en chœurs mélodieux l'armée des chérubins
Fasse vibrer les cordes d'or de leurs harpes
immortelles. *

* Traduction française: Jacques-André Houle

■ RINALDO

Nous avons choisi l'aria «Lascia ch'io pianga» en raison des liens qui l'unissent à l'univers de l'oratorio handélien. Cette célèbre mélodie tirée de l'opéra *Rinaldo*, qui a été reprise sous forme de sarabande dans *Almira*, avait déjà utilisée dans le premier oratorio de Handel, *Il Trionfo del Tempo*, présenté à Rome devant un public ébloui. À la fin de sa vie, Handel revisitera cette œuvre de jeunesse qu'il intitulera alors *The Triumph of Time*. Mais, ironie du sort, c'est précisément cette célèbre aria qui sera exclue de la version anglaise, l'air étant devenu trop populaire.

We included the famous aria 'Lascia ch'io pianga' from the opera *Rinaldo* to illustrate the close relationship between Handel's style in writing operas and in writing oratorios. Handel had already used the melody of this aria as a sarabande in his first opera, *Almira*, and had first introduced it as an aria to a stunned Roman audience in his oratorio *Il Trionfo del Tempo*. At the end of his life, he revisited this early oratorio and published an English version of it, *The Triumph of Time*, but he left 'Lascia ch'io pianga' out of this version because the aria had become too recognizable and famous.

Acte | Act II, 4 ■ Alminera

Livret de Giacomo Rossi et Aaron Hill, d'après Tasso *La Gerusalemme liberata*
Libretto by Giacomo Rossi & Aaron Hill after Tasso's La Gerusalemme liberata

2 ■ *Lascia ch'io pianga*

Lascia ch'io pianga
Mia cruda sorte,
E che sospiri la libertà!

Il duolo infranga
Queste ritorte,
De' miei martiri sol per pietà

Lascia ch'io pianga, etc.

Let me lament
My cruel destiny,
And yearn for liberty!

May grief, in its mercy,
Shatter the bonds
Of my torment.

Let me lament, etc.

Laisse-moi pleurer
Sur mon sort cruel
Et soupirer pour la liberté

Que par pitié
la douleur brise ces liens
de mes martyrs

Laisse-moi pleurer, etc.

■ MESSIAH

Un des traits originaux du *Messie* tient au fait que son message biblique ne soit pas livré de manière théâtrale ou par le truchement de *dramatis personae*. Celui-ci se présente plutôt comme un discours métaphysique, sur le mode impersonnel, porté par une sorte d'Église, qu'on pourrait qualifier d'utopique et humaniste, qui réunirait à la fois toutes les religions et les *Weltanschauungen* (conceptions du monde). Sur le plan formel, le modèle des hymnes anglais a essentiellement servi de base à l'élaboration de cet oratorio. Malgré le fait que ceux-ci s'opposent sur plusieurs plans aux cantates religieuses allemandes, il est intéressant de constater que la tradition allemande de mise en musique des passions montées pour la scène constitue malgré tout une bonne part de l'inspiration qui a mené à la création de cet oratorio. «Rejoice greatly» est l'exemple parfait d'une aria opératique de type *bravura* dont la forme da capo, incomparable pour ce qui est de la clarté et du style, permet de créer de grands contrastes entre les parties A et B, qui correspondent toutes deux à l'attente du retour triomphal du Rédempteur dans la paix.

What is obvious, among other things, about *Messiah*, is that its biblical message is not delivered in theatrical manner by *dramatis personae*, but rather in an anonymous metaphysical discourse by a type of utopian and humanistic church, one that really unites all religions and *Weltanschauungen* (world views). English hymns essentially served as the model for the form of this oratorio, and thus it was the near opposite of the German church cantatas. The German tradition of setting passion plays to music, however, in part inspired the creation of this oratorio. 'Rejoice greatly' is the prime example of an opera-like bravura aria. It is constructed, with unsurpassed clarity and style, in the da capo form, with large contrasts between the A and B parts, both of which describe the expected return of the triumphant and peaceful Redeemer.

Première partie | *First part*

Texte biblique par Charles Jennens (Zacharie 9:9-10)

Bible text (Zechariah 9: 9-10) compiled by Charles Jennens

3 ■ *Rejoice greatly*

Rejoice greatly, O daughter of Zion!

Shout, O daughter of Jerusalem!

Behold, thy King cometh unto thee;

He is the righteous Saviour,

And He shall speak peace unto the heathen.

Rejoice greatly... da capo

Exulte d'une grande joie, fille de Sion !
Pousse les cris d'allégresse, fille de Jérusalem !
Voici ce que ton roi vient à toi ;
Il est juste, lui, et victorieux ;
Il annoncera la paix aux nations.

Exulte... da capo

■ HERCULES

De tous les oratorios de Handel, *Hercules* correspond le plus à la définition du drame musical. L'aria «Ah! think what ills» permet de saisir la complexité et la profondeur des relations qui prévalent entre les personnages. Déjanire soupçonne Iole et Hercule d'avoir une relation adultère. Ce à quoi Iole répond par une évocation impressionnante des tourments destructeurs suscités par sa jalousie. Bien que les supplices imaginés ne constituent que des exhortations (Iole est ici, de toute évidence, innocente), le pouvoir de persuasion de ses arguments et la vraisemblance avec laquelle elle les avance sont saisissants. Tout cela est particulièrement éloquent quand elle décrit comment l'harmonie amoureuse est détruite et empoisonnée par l'affliction monstrueuse que peut engendrer la jalousie. Cet épisode préfigure les conséquences tragiques qui, de façon ironique, feront en sorte que Déjanire laissera mourir atrocement Hercule. Elle sera à son tour une victime de la vengeance. Les motifs musicaux utilisés ici pourraient être tirés d'un catalogue de la *musica poetica*.

Of all the oratorios, *Hercules* is the one that best deserves to be called a musical drama. The aria 'Ah! think what ills' serves to explain the complex and enigmatic relationships between the oratorio's characters. Dejanira suspects Iole and Hercules of adultery. Iole answers with an impressive description of the mortal agony into which jealousy can throw us. Although the imagined tortures are only meant to be a reminder and a warning—Iole, in this case, is obviously innocent—we are surprised by her power of persuasion, and by the plausibility of her description of how jealousy, a monstrous affliction, devours and poisons love's harmony. As well as Iole's innocence, we are also clearly shown, with dramatic irony, the unsuspecting ignorance that allows Dejanira to let Hercules die in excruciating pain, so that both of them become victims of vengeance. Handel may have borrowed the musical motifs used for this aria from a *musica poetica* catalogue.

Acte | Act II, 2 ■ Iole

Texte de Thomas Broughton, d'après «Trachiniai» de Sophocle et «Metamorphoses» de Publius Ovidius Naso
Words by Thomas Broughton after Trachiniai by Sophocles and Metamorphoses by Publius Ovidius Naso

4 ■ Air **Ah, think what ills**

Ah, think what ills the jealous prove!
Adieu to peace, adieu to love,
Exchang'd for endless pain.
With venom fraught the bosom swells,
And never ceasing discord dwells
Where harmony should reign.

Ah, think what ills... *da capo*

Ah ! Songe aux malheurs qu'éprouvent les jaloux !
Adieu la paix, adieu l'amour,
Échangés pour des douleurs sans fin.
Chargée de venin la poitrine se gonfle,
Et la discorde perpétuelle loge
Là où devrait régner l'harmonie.*

Ah ! Songe aux malheurs... *da capo*

■ SEMELE

La forte influence des *masques* ainsi que les *semi-operas* de Purcell font de cet opéra un pur produit du XVII^e siècle (avant l'avènement de l'*opera seria*). Les principes moralisateurs ou la notion des clivages sociaux ne viennent troubler en rien l'appréciation de cette histoire qui bien qu'elle ne soit pas des plus séduisantes, permet de plonger au cœur de l'expérience humaine en présentant des pans de vérité sur le propre de la nature des hommes. Sous des dehors un peu didactiques, elle permet cependant d'explorer toute une palette du comportement. «Where'er you walk» est l'antithèse idéalisée de l'expérience de la jalousie amoureuse: «There without the rage of jealousy they burn, and taste the sweets of love without its pain». C'est ainsi que Jupiter, après avoir reconquis ce que sa nature insatiable réclame, défie la réalité. Il va même jusqu'à octroyer sa bénédiction à son ex-amante et lui faire miroiter des perspectives arcadiennes. Ce geste prodigue relève de l'affinité spirituelle qu'il partage avec celle-ci plutôt que d'une émotion authentique.

Strongly influenced by *masques*, as well as by Purcell's *semi-operas*, *Semele* is an opera in the purest style of the 17th century — that is, before the advent of the *opera seria*. Neither moralistic tendencies nor social classifications impair our enjoyment of the story which, without being especially nice or even pleasing, brings us closer to human experience and to our true nature, and teaches us how humans behave. 'Where'er you walk' is the idealistic antithesis to the realistic experience of jealousy in love: "There without the rage of jealousy they burn / And taste the sweets of love without its pains". Incidentally, Jupiter after having taken once again what his insatiable nature demands, redefines reality, and even takes the liberty of giving a fatherly blessing to his former lover and, after connecting with her through a kindly mind rather than authentic feelings, bestowing on her his Arcadian perspectives.

Acte | Act II, 3 ■ Jupiter

Texte de William Congreve | *Words by William Congreve*

5 ■ Recit. *Now all this scene*

**Now all this scene shall to Arcadia turn,
The seat of happy nymphs and swains;
There without the rage of jealousy they burn,
And taste the sweets of love without its pains.**

À présent transportons cette scène en Arcadie,
Demeure de nymphes et de pâtres heureux ;
Ils ne s'y consomment pas dans la fureur de la
jalousie,
Mais y goûtent les douceurs de l'amour sans ses
douleurs.

6 ■ Air *Where'er you walk*

**Where'er you walk, cool gales
Shall fan the glades.
Trees where you sit, shall crowd
Into a shade.**

Où que tu ailles, un vent léger
Baignera la clairière ;
Partout les arbres
T'offriront leur ombrage.

**Where'er you tread,
The blushing flow'rs shall rise;
And all things flourish,
Where'er you turn your Eyes.**

Sur tous les chemins se dresseront
D'éclatantes fleurs,
Et tout s'épanouira sous tes yeux,
Où qu'ils se portent

Where'er you walk... da capo

Où que tu ailles... *da capo*

■ ALEXANDER BALUS

Cléopâtre vient tout juste d'apprendre la mort de son père, Ptolémée, et de son amant, Alexandre. Une progression d'accords inouïs au début de l'*accompagnato* indique clairement qu'il s'agit ici d'un chagrin qui dépasse à la fois l'imagination montrant ainsi l'incapacité des humains à s'exprimer par les mots ou dans le cadre restreint des conventions musicales. Pouvoir s'abandonner au destin, même s'il n'y a pas d'autre choix, ne procure aucune consolation. Tout ce qui demeure, c'est la nuit profonde sans espoir d'un jour nouveau.

Cleopatra has just heard of the death of both her father, Ptolemy, and of her lover, Alexander. An extraordinary progression of chords makes it clear, from the very beginning of the *accompagnato*, that we are dealing with a grief that surpasses both our imagination and our ability to express emotion in words, or even within musical conventions. To submit oneself to destiny, even if one has no other alternative, offers no consolation. There remains only the darkness of the night, with no hope for a new day.

Acte | Act III, 4 ■ Cléopâtre | *Cleopatra*

Livret par le Rev. Thomas Morell, d'après le livre biblique de 1 Macchabée

Libretto by the Rev. Thomas Morell after 1 Maccabees

7 ■ Recitative **Shall Cleopatra ever smile again?**

Shall Cleopatra ever smile again?

Oh, no! Whate'er a father may command,

He cannot change the course of heart-sore grief.

Cléopâtre pourra-t-elle à nouveau sourire ?

Hélas ! non ! Quoi qu'un père puisse ordonner,

Il ne peut changer le cours d'un douloureux chagrin.*

8 ■ Air **O take me from this hateful light**

O take me from this hateful light:

Torture end me,

Death befriend me,

Wrapt in shades of endless night.

Soustrayez-moi à cette lumière détestée :

Supplice, achève-moi,

Mort, apprivoise-moi

Sous la lourde chape d'une nuit sans fin.

■ SEMELE

La pièce qui suit immédiatement l'aria de Sémélé « Oh sleep » provoque un contraste des plus frappants. Non seulement les deux personnages féminins centraux et antagoniques percutent l'un contre l'autre, mais la succession audacieuse des tonalités respectives des airs, *fa* mineur pour celui de Sémélé, et *mi* majeur pour celui de Junon, confère à la scène un caractère incroyablement véridique. La mélodie joyeusement naïve, particulièrement après l'acte d'automutilation de Junon, n'est pas attribuable à une forme de paresse du compositeur, bien au contraire. Elle est le fruit d'une retenue savamment dosée et d'un équilibre parfaitement mesuré.

Semele's aria 'Oh sleep,' in E major, immediately follows Juno's aria 'Hence, Iris, hence away' in F minor. This startling sequence of keys is far from arbitrary, but rather represents, with amazing fidelity, the collision between the central and antagonistic female characters, Juno and Semele. Semele's charmingly naive melody—especially coming after Juno's violence—is not evidence of compositional sloth but rather of the opposite: it is the result of Handel's conscious, measured, and exactly calculated restraint.

Acte | Act III, 2 ■ Sémélé | *Semele*

9 ■ Air **O sleep, why dost thou leave me**

O sleep, why dost thou leave me,

Why thy visionary joys remove?

O sleep, again deceive me,

To my arms restore my wand'ring love!

Ô sommeil, pourquoi me quittes-tu,

Pourquoi m'ôter ces joies visionnaires ?

Ô sommeil, mystifie-moi à nouveau,

Ramène à mes bras mon bien-aimé errant ! *

■ JEPHTHA

L'*accompagnato* et l'aria sont présentés par une longue scène en solo au début du troisième acte et au cours du développement dramatique : Jephté est sur le point d'immoler sa fille. Le début de la séquence instrumentale est emprunté à Frantisek Habermann, qui avait publié un recueil de messes en 1747 et dont Handel avait reçu une copie de la part de Telemann. Par son habileté à reconstituer et à adapter la musique d'une autre époque, Handel arrivera à traduire tout le désespoir de Jephté, et ce, avec très peu de motifs musicaux. Sur le plan dramatique, le désarroi s'empare de Jephté lorsque celui-ci comprend ce qui est sur le point d'arriver. Pour lui, il n'y a pas d'autre issue que la résignation et l'espoir que ses prières puissent conduire à une libération. Ce passage constitue un rare moment de paix au milieu de la tourmente, qui attise ici le besoin de croire lorsque quiconque est assailli par le doute. Cette aria que Jephté chante à l'ombre de sa fille est en *sol* majeur. L'aria comporte de longs passages dont le caractère distinct, dans les parties médianes, est assuré par l'absence de modulations dans les tonalités des relatives mineures habituelles, au profit de celle de la quinte supérieure (*ré* majeur), dont les transitions, à peine perceptibles, n'interrompent jamais le flot de la mélodie.

The *accompagnato* and the aria stand as solo sequences at the beginning of the third act, when the dramatic action has peaked and Jephtha is about to immolate his daughter. The instrumental introduction borrows from the work of Frantisek Habermann. Handel had received a copy of this composer's 1747 collection of masses from Telemann. Handel succeeded in expressing despair through sparse musical modules in which he skillfully and faithfully reconstructed music of an earlier period. Desperation overpowers Jephtha when he understands what is going to happen next. There is no way out. His only option is resignation, and the hope that liberation may come in answer to his prayers to the heavens. This aria, the moment of calm at the eye of a storm, depicts Jephtha's desire to believe though wracked by doubt. Standing in his daughter's shadow, Jephtha sings in the serene key in which she sang, G major. In the B (middle) section of this aria Handel does not modulate in the usual way into the relative minor, but instead goes up a fifth, to D major. He does so with hardly any perceptible transition; there is no break in the clear flow of melody.

Acte | Act III, 1 ■ Jephté | *Jephtha*

Livret par le Rev. Thomas Morell, inspiré de l'histoire de *Jephtha in Judges* (Cha. 11) et *Jephtha or the Vow* (1554) par George Buchanan

Libretto by the Rev. Thomas Morell, based on the story of "Jephtha in Judges" (Cha. 11) and "Jephtha or the Vow" (1554) by George Buchanan

10 ■ Recitative **Hide thou thy hated beams**

**Hide thou thy hated beams, O sun, in clouds
And darkness, deep as is a father's woe;
A father, off'ring up his only child
In vow'd return for victory and peace.**

Cache tes rayons haïs, ô soleil, dans les nuages
Et dans une obscurité aussi profonde que la
douleur d'un père ;
Un père, offrant son enfant unique,
Un holocauste promis en échange de victoire et de
paix. *

11 ■ Air **Waft her, angels, through the skies**

**Waft her, angels, through the skies,
Far above yon azure plain,
Glorious there, like you, to rise,
There, like you, for ever reign.**

Portez-la, ô anges, dans les cieux,
Bien haut par-delà cette plaine d'azur,
Elle y sera glorieuse, comme vous, s'élevant,
Là, comme vous, pour y régner à jamais.

Waft her... da capo

Portez-la... *da capo*

ATHALIA

Le caractère pastoral de cette œuvre s'exprime par l'usage des tonalités, des tempi et de l'instrumentation. L'aria «Tortorella smarrita», tirée de la «favola boschereccia» *Dafni* d'Alessandro Scarlatti, a servi ici de modèle. Une année plus tard, Handel a réutilisé la même musique lorsqu'il s'est agi de compléter son *Parnasso in Festa* avec le texte «Nel spiegar». *Athalia* fut composé pour le University Theatre d'Oxford et était destiné à un public universitaire (3700 personnes seront présentes lors de la première). La pièce est librement adaptée d'*Athalie* de Racine. Elle représente un des oratorios les plus dramatiques dans la mesure où tous les personnages principaux et les rôles sur la scène participent au développement de l'intrigue. «Through the land» est l'une des cinq arias da capo qui figurent dans cette partition. L'air, qui baigne dans un climat d'impassibilité heureuse, est divisé en deux parties, A et B, qui ne sont pas développées en opposition mais plutôt comme une suite de variations qui évoquent la beauté de la nature.

Handel expresses this piece's pastoral character through his use of keys, tempos, and instrumentation. Handel modeled this piece on the aria 'Tortorella smarrita' from *Dafni*, a *favola boschereccia* (sylvan tale) by Alessandro Scarlatti. A year after writing *Athalia*, while completing his *Parnassa in Festa*, Handel set the text of the aria 'Nel spiegar' to this same music. *Athalia* was composed for the University Theatre in Oxford and destined for an academic audience; 3,700 people attended the first performance. Freely based on Racine's tragedy, it is one of the most dramatic of all oratorios, with all the main characters taking part in the plot development. 'Through the land' is one of only five da capo arias in this oratorio. The mood is one of merry composure. The A and B parts are not contrasted with each other, but rather are presented as variations depicting nature's beauty.

Acte | Act II, 1 ■ Josabet | *Josabeth*
Texte de Samuel Humprey, d'après «*Athalie*» de Jean Racine
Words by Samuel Humprey after "Athalie" by Jean Racine

12 ■ Air *Through the land*

**Through the land so lovely blooming,
Nature all her charms assuming,
Wakes the soul to cheerful praise.
Verdant scenes around us rising,
Each delighted sense surprising,
Softly crown the circling days.**

Through the land... da capo

Partout au pays qui si joliment s'éveille,
La nature de tous ses charmes parée
Excite l'âme à des transports de louanges.
Tout alentour, des décors verdoyants,
Émerveillement des sens ravis,
Couronnent doucement la ronde des jours.*

Partout au pays... *da capo*

■ SEMELE

Junon, dont l'amour-propre vient d'être superbement outragé, doit descendre de son piédestal doré, celui d'épouse sublime d'un dieu. La jalousie la transforme en une furie vengeresse qui, impuissante, ne peut que constater les infidélités de son mari. «Hence, Iris, hence away» est l'aria d'une femme amère obsédée par son chagrin: après seulement une mesure de prélude aux cordes, toute la rancune du personnage s'exprime violemment et furieusement. Cet usage original de la forme da capo montre aussi que la partie B est en fait une continuation et une intensification de la partie A, unie par une courte insertion contrastante – Junon n'entretient qu'une seule pensée, exterminer tout ce qui détruit son âme. Les énormes sauts d'accords et la gamme descendante qui devient obsédante comme un cauchemar qui n'en finit plus sont intensifiés par ces mots: «nor shall he sink again to pleasing rest». Tous ces emportements et ces artifices musicaux dressent le portrait d'une personnalité désespérée et déchirée qui a perdu toute maîtrise de sa raison.

Juno, whose self-esteem has been notoriously wounded, falls from her illustrious position as the sublime spouse of a god. Jealousy turns her into a vengeful fiend who can only watch powerlessly as her husband continues his unfaithful ways. The aria 'Hence, Iris, hence away' is sung by a bitter woman. She is obsessed by her grief; after only one bar of a string prelude, it violently bursts out of her. This aria uses the da capo form innovatively. The B part is actually a continuation and an intensification of the A part, with only a short contrasting insertion, for Juno thinks of only one thing: the annihilation of everything that destroys her soul. The chords with their enormous leaps; the scale that, with nightmarish obsessiveness, keeps descending; and, moreover, the words "nor shall he sink again to pleasing rest": all these musical elements and gestures depict a hopelessly heartbroken person, robbed of all rational control.

Acte | Act II, 1 ■ Junon | Juno
Texte de William Congreve | *Words by William Congreve*

13 ■ Air **Hence, Iris, hence away**

**Hence, Iris, hence away,
Far from the realms of day!
O'er Scythian hills to the Maeotian lake
A speedy flight we'll take!
There Somnus I'll compel
His downy bed to leave, and silent cell;
With noise and light I will his peace molest,
Nor shall he sink again to pleasing rest,
Till to my vow'd revenge he grants supplies,
And seals with sleep the wakeful dragons' eyes.**

Hence... *da capo*

Partons, Iris, fuyons
Loin des royaumes diurnes !
Par delà les monts scythes jusqu'au lac Méotide
Prenons vite notre envol !
Là j'obligerai Somnus
À quitter son lit douillet, son repaire paisible ;
Par le bruit et la lumière j'importunerai sa quiétude,
Et il ne pourra retrouver le repos
Avant d'avoir à ma vengeance accordé son aide
Et scellé du sommeil les yeux des dragons vigilants.*

Partons... *da capo*

■ L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO

Une allégorie autour de la méditation et de la mélancolie trouve son expression dans cette aria du rossignol. Finement ciselée, elle constitue l'évocation d'un oiseau la plus élaborée dans toute l'œuvre de Handel. L'équilibre entre le charme pittoresque et l'unité technique formelle de la pièce est remarquable. La construction rythmique et l'usage peu orthodoxe du matériel da capo montre bien la pleine maîtrise de l'art du compositeur. Les musicologues ont souligné à maintes reprises le caractère visionnaire de la partie médiane de l'œuvre. La représentation d'un lever de lune préfigure certainement des moyens expressifs auxquels aura plus tard recours Haydn dans ses descriptions musicales de la nature.

Thoughtfulness and melancholy find expression in this nightingale aria, the most intricate and elaborate depiction of birds in all of Handel's works. The balance between picturesque charm and planned technical unity in this work is remarkable. Through the way he handles tempos, and his unorthodox use of da capo material, Handel demonstrates his mastery of his art. Musicologists have often pointed out how effective and visionary the middle part of a da capo form piece can be. In this aria, for example, the way in which Handel conjures up a moonrise anticipates the urgency and power with which, later, Haydn would describe nature.

Partie | Part I ■ Il Penseroso

Texte de Charles Jennens | *Words by Charles Jennens*

15 ■ Recitative **First, and chief, on golden wing**

**First, and chief, on golden wing,
The cherub contemplation bring;
And the mute silence hist along,
'Less Philomel will deign a song,
In her sweetest, saddest plight,
Smoothing the rugged brow of night.**

D'abord et surtout, sur des ailes d'or,
Amène le chérubin Contemplation ;
Et convoque doucement le muet Silence,
À moins que Philomèle ne daigne pousser un chant
Si plaintif et si tendre,
Aplanissant ainsi le rude front de la nuit.

16 ■ Air **Sweet bird, that shun'st the noise of folly**

**Sweet bird, that shun'st the noise of folly,
Most musical, most melancholy!
Thee, chauntress, oft the woods among,
I woo to hear thy even-song.
Or, missing thee, I walk unseen,
On the dry smooth-shaven green,
To behold the wand'ring moon
Riding near her highest noon.**

Ô gracieuse oiselle, qui fuit le bruit de la folie,
Si mélodieuse es-tu, si pleine de mélancolie !
Toi, chanteresse, souvent dans les bois,
J'espère entendre ton chant du soir.
Sinon, ne t'y trouvant pas, je marche inaperçu
Sur le gazon lisse et sec,
Contemplant la lune vagabonde
Toute proche de son zénith.

Sweet bird... *da capo*

Gracieuse oiselle... *da capo*

■ SOLOMON

L'aria «Will the sun forget to streak» offre un si grand nombre d'angles d'interprétations qu'il est difficile d'en décrire toute la complexité dans de simples mots. La mélancolie, la dignité sereine et la satisfaction placide se succèdent tout au long de cet air. Handel a saisi toute la portée expressive de la rencontre entre la reine de Saba et le roi Salomon, un épisode qu'il exploite avec grandeur et dont la tristesse tient à la singularité et à l'unicité du destin des protagonistes. La beauté fait partie de la vie, et du pouvoir de la souvenance naît la consolation. La combinaison de hautbois et de flûtes jouant à l'unisson évoque la partie centrale de l'aria «Naufragando» de *La Resurrezione* ainsi que le «Puo ben nascer», tiré de *Giustino*. Dans les trois pièces, on retrouve une même atmosphère d'intemporalité. Et les timbres des instruments à vent, si beaux, voire surnaturels, possèdent aussi cette étrangeté qui font de cette aria une sorte de rêverie dont le contenu ne peut être que suggéré.

'Will the sun forget to streak' allows so many possible interpretations that it is difficult to do justice to its complexity in words alone. Melancholy resonates in this aria as much as does sedate dignity and serene contentment. Handel saw the encounter between the Queen of Sheba and Solomon as a momentous one, tinged with sadness for the unique fates awaiting the protagonists. Beauty is part of our lives, too, and we can find solace in the power of recollection. The combination of oboes and flutes playing in unison is reminiscent of the middle part of the aria 'Naufragando' from *La Resurrezione*, as well as of 'Puo ben nascer' from *Giustino*. In all three pieces, there is an atmosphere of timelessness, and the tone color of the wind instruments has an unworldly beauty that turns the aria into a veiled, hidden dream ...

La Reine de Saba | *Queen of Sheba*

Livret attribué à Newburgh Hamilton, inspiré des livres bibliques du sage Roi Salomon

Libretto is based on the biblical stories of wise king Solomon and is attributed to Newburgh Hamilton

17 ■ Recitative *May peace in Salem*

May peace in Salem ever dwell!

Illustrious Solomon, farewell!

Thy wise instructions be my future care,

Soft as the show'rs that cheer the vernal air,

Whose warmth bids ev'ry plant her sweets disclose;

The lily wakes, and paints the op'ning rose.

Puisse à jamais la paix durer à Jérusalem !

Illustre Salomon, adieu !

Que tes sages conseils soient désormais mon guide,

Doux comme les ondées qui égayent l'air printanier,

Dont la tiédeur invite toute plante ses parfums à révéler ;

Le lis s'éveille et la rose en s'ouvrant se pare.*

18 ■ Air *Will the sun forget to streak*

Will the sun forget to streak

Eastern skies with amber ray,

When the dusky shades to break

He unbars the gates of day?

Then demand if Sheba's queen

E'er can banish from her thought

All the splendour she has seen,

All the knowledge thou hast taught.

Le soleil oublierait-il de strier

Le ciel d'orient de ses rayons ambrés

Quand pour briser les ombres crépusculaires

Il ouvre la grille du jour ?

Demande alors si la reine de Saba

Pourrait bannir de ses pensées

Toutes les splendeurs qu'elle a vues,

Toute la sagesse que tu as dispensée.

■ MESSIAH

Pour « I know that my Redeemer lives » Handel aurait vraisemblablement puisé son inspiration initiale d'une aria tirée de *La Forza della Virtù* de Reinhard Kreiser. Une parenté certaine avec l'*accompagnato* « Se m'è contrario il cielo », tiré de *Riccardo Primo*, aurait également été établie. Le compositeur traite la mélodie, qui est d'une simplicité désarmante, avec une multitude étonnante de détails musicaux et rhétoriques. Ainsi, le verbe « know », qui revêt une importance capitale, ne sera prononcé qu'une seule fois par les basses qui accompagnent la partie de chant solo. Cette configuration se double d'un accord de sixte, qui sur le plan harmonique suspend le discours comme s'il s'agissait d'une interrogation accentuant ainsi la portée existentielle du texte dans sa proposition initiale « I know that my Redeemer liveth ».

'I know that my Redeemer liveth' seems simple, but it is one of the most puzzling and intricate of arias. Handel probably took his initial inspiration from an aria in Reinhard Keiser's *La Forza della Virtù*. He may also have self-borrowed from the *accompagnato* 'Se m'è contrario il cielo' in his opera *Riccardo Primo*. The composer treats the disarmingly uncomplicated melody with astonishing musical and rhetorical details. For example, only once do the basses accompany the singer on the word "know." When they do so, the word is imbued with powerful significance, for the basses make a sixth chord, which functions musically as a question mark rather than as a full stop, thus conferring to the initial proposition—"I know that my Redeemer liveth"—even more existential credibility.

ALEXANDER WEIMANN

Partie | Part III Job 19: 25–26 & I Corinthiens | *Corinthians* 15: 20

19 ■ Air *I know that my Redeemer liveth*

I know that my Redeemer liveth, and that He shall stand at the latter day upon the earth.

And though worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God.

For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep.

Je sais que mon rédempteur vit, et qu'il se redressera
Sur la terre au dernier jour.

Et lorsque la pourriture détruira ce corps,
Ma chair verra Dieu.

Mais maintenant, Christ est ressuscité des morts,
il est les prémices de ceux qui sont morts.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Production, enregistrement et montage / *Produced, Recorded and Edited by: Johanne Goyette*
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec) Canada
Les 4, 5 et 6 juin / June 4, 5, and 6, 2008

Couverture / *Cover: © Michael Slobodian*
Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*