Henry Purcell

Harmonia Sacra

Rosemary Joshua

Les Talens Lyriques

Christophe Rousset

Enregistré du 28 novembre au 1er décembre 2010 à / *Recorded from November 28th to December 1st, 2010 at*: la Galerie dorée de la Banque de France
Directeur artistique / *Artistic director*: Nicolas Bartholomée
Prise de son / *Sound recording*: Nicolas Bartholomée assisté d'Hannelore Guittet
Montage et mixage / *Editing and mixing*: Hannelore Guittet (studio Little Tribeca)
Remerciements à / *Thanks to*: la Banque de France et à Arnaud Frich
Illustration © Philippe Payet
Photo © Banque de France/A. Frich
Aparté – Little Tribeca
1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France
© ℗ 2012 Aparté AP027

Les Talens Lyriques sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication et la Ville de Paris. Par ailleurs, ils reçoivent le soutien de la Fondation Annenberg - Gregory et Regina Annenberg Weingarten, du Groupe Primonial et du Cercle des Mécènes.

les talens lyriques Christophe Rousset

BANQUE DE FRANCE
EUROSYSTÈME

Le Cercle des Mécènes des Talens Lyriques

The Annenberg Foundation

PRIMONIAL

JEAN BAPTISTE LEVEE FECIT

Henry Purcell (1659-1695)

Harmonia Sacra

Rosemary Joshua
Les Talens Lyriques

Laurence Dreyfus : viole de gambe
Elizabeth Kenny : luth
Christophe Rousset : clavecin, orgue et direction

Harmonia Sacra

1.	Tell me, some pitying angel (The blessed Virgin's expostulation)	7′24
2.	In the black, dismal dungeon of despair	4′10
3.	We sing to him, whose wisdom form'd the ear	2′03
4.	Air en sol mineur / *in G minor*	1′26
5.	Great God, and just (A penitential hymn)	2′29
6.	My song shall be alway (psalm 89)	3′06
7.	Ground en ré mineur / *in D minor*	1′30
8.	Lord, what is man?	5′22
9.	Let the night perish (Job's curse)	4′16
10.	Chaconne en sol mineur / *in G minor*	2′27
11.	The night is come (An evening hymn)	2′32
12.	With sick and famish'd eyes	5′16
13.	How have I stray'd	3′38

Suite en sol mineur / *in G minor*

14.	Prelude	1′26
15.	Allemande	3′31
16.	Courante	1′50
17.	Sarabande	2′01
18.	My opening eyes are purged (A divine song of the Passion of our Saviour)	4′18
19.	How long, great God (The aspiration)	3′37
20.	Ground en do mineur / *in C minor*	2′31
21.	Sleep, Adam, and take thy rest	1′31
22.	Thou wakeful shepherd (A morning hymn)	2′57
23.	The earth trembled (On our Saviour's Passion)	2′07
24.	Now that the sun hath veil'd his light (An evening hymn on a ground)	4′11

Total: 75′41″

Harmonia Sacra

Henry Purcell's thirty or so devotional songs are perhaps the least familiar area of his entire output. Their neglect is surprising, because they contain some of his most personal and deeply eloquent music, and each is a highly individual piece. In sharp contrast to some of his other sacred works – in particular his symphony anthems, which are often decidedly formulaic in structure and even in style – hardly any two of the devotional songs are structurally alike, their only common feature being their intimacy of character: most are for a single voice and none is scored for more than four singers, plus continuo. That apart, their variety is remarkable. Their vocal style ranges from entirely declamatory to purely lyrical, though most contain both elements; many are penitential in mood, but some are tranquil or joyful; the smallest are tiny – less than thirty bars of music – whilst the biggest are almost cantata-like in scale; at one extreme stand reflective soliloquies, at the other there is dramatic interaction of characters, as direct as in an operatic scene.

Almost half of them have come down to us only in manuscript sources, but the remainder were published in Purcell's lifetime. In 1688 Henry Playford published a volume consisting exclusively of devotional songs – a new departure, for hitherto song-books had been exclusively secular – entitled *Harmonia Sacra*, its title-page proudly proclaiming that the music was *"Composed by the Best MASTERS"*. It must have been a commercial success, for a second volume followed in 1693. Purcell's music dominates both, with twelve out of 29 items in the first (his old teacher and lifelong friend John Blow came next, with seven) and five out of 15 in the second (in which no other composer appeared more than twice). This reflects not only the superb quality of Purcell's music but also, and perhaps even more significantly, the fact that the devotional song occupied a more important place in his output than in that of any of his contemporaries.

The present recording assembles all of those scored for a single high voice. (That description is a little misleading: a few of them end with a feature found in many purportedly solo songs in Purcell's day, a 2-part "chorus" – to use the equally misleading terminology of the period – in which the upper voice and continuo bass are joined by a vocal bass, omitted here.) The substantial and varied continuo group which accompanies the voice would no doubt have met with Playford's approval: the title-page of both books of *Harmonia Sacra* states that the thorough-bass is "for the *Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsichord* or

Organ" – note the singular! – but combinations and permutations of these were also used freely in Purcell's England.

Tell me, some pitying angel (Track **1**) is a hugely ambitious piece which shows Purcell at the height of his powers. Its text, by Nahum Tate – much better known as the librettist of *Dido and Aeneas* than for devotional poems – explores the confused feelings of the Blessed Virgin Mary after the twelve-year-old Jesus had gone missing in the temple at Jerusalem. The setting is on a grand scale, and falls into five contrasting sections. The urgent declamatory opening, in the minor key, moves from anxious concern, through reproachfulness and increasingly strident but unanswered appeals to Gabriel, the angel of the Annunciation, to an exhausted resignation. A lilting major-key air, with beautifully symmetrical phrases and complete with an internal repeat, dwells briefly on past happiness, until a lurch into F minor – the seventeenth century's "horror key", most famously used by Purcell in the scene between the Sorceress and her Enchantresses in *Dido* – and more broken declamatory phrases bring back the troubled present. There follows a second air, this time in the home minor key and full of turbulent *fioriture* (placed with Purcell's characteristic precision, on key words – "motions", "various" and "lab'ring") before a declamatory coda propels the work to a deeply uncomfortable conclusion ("Oh! I fear the child"), which Purcell cunningly holds back, as if it is being resisted, until it is reached with gulping suddenness in the very last bar.

In the black, dismal dungeon of despair (**2**) is one of only two pieces, the other being *With sick and famish'd eyes* (**12**), to confine itself to declamatory writing. An eloquent musical vocabulary – edgy rhythms, frequently precipitous lines, gritty dissonances and abrupt harmonic shifts, the occasional flurry of semiquavers on a crucial word – is shared by both pieces, but the scale here is smaller, as befits the claustrophobic atmosphere of the poem. At the opposite end of the expressive spectrum stands *Now that the sun hath veil'd his light* (**24**), subtitled "An Evening Hymn on a Ground"; this piece, which opens the 1688 *Harmonia Sacra*, is complemented by the anonymous *The night is come* (**11**) in the 1693 volume, but is more straightforward in mood and incomparably more sophisticated in structure: the "ground", or reiterated bass line (a feature shared with only one other among Purcell's devotional songs, a number for solo bass which is not recorded here) describes a descending arc broadly similar to that which underpins Dido's celebrated Lament, but is utterly different in effect: it is in the major key and paces gently in equal note-values, while the smooth vocal line floats serenely above.

With miraculous control the cadential harmonies establish the interrogative nature of two pivotal points in the text – "where shall my soul repose?" and "can there be / Any so sweet security?", and the lyrical vocal line – some of its long-spun phrases severely testing a singer's breath control – reflects the mood of the poem: quiet and confident contemplation of God's mercy. The closing *petite reprise* – that is, a repetition of the last phrase – is a conventional enough touch and was a commonplace gesture in Purcell's day, but is here a magically effective one.

Lord, what is man (**8**) opens with a lengthy declamatory passage – the vocal style which made Purcell's music immortal thanks to his skill at capturing, as Playford put it, "the energy of English words", by which he meant their complex patterns of rhythm, stress, and syllabic weight and length. A particularly slow-moving continuo bass line focuses attention on the subtle and highly expressive vocal part, full of vivid pictorial touches – a little downward slither on "shrunk", a tiny fanfare on "glorious", a figure that turns back on itself on "lost". There follows a lyrical air in triple time, a most appropriate style for its text – dealing with "That anthem here which once you sung above". The piece ends with a self-contained "Hallelujah" section – a feature common in anthems but found in only two of Purcell's devotional songs.

How have I stray'd (**13**) is more compact, and straightforward in shape – a declamatory opening followed by a triple-time "chorus": a structure which had originated in Italy and which would subsequently crystallise (and ultimately ossify) into the recitative and aria of high-baroque opera.

Thou wakeful shepherd (**22**), a morning hymn expressing self-scrutiny as well as praise, follows a similar plan, but with different proportions: the triple-time air which follows its declamatory opening is tiny – a mere eight bars long – and is rounded off with an equally tiny coda which reverts to common time and the declamatory style. *Sleep, Adam, sleep* (**21**) employs the same formula on an even more diminutive scale – its opening section, the longest of the three, extends to only ten bars – but its compactness does not in the least constrain its expressive power. *Let the night perish* (**9**) ("Job's curse") rings a further change on this scheme, in music of gloomy vehemence, adding a two-voice chorus which repeats the air in its entirety. The undulations of the vocal line here cunningly reflect the salient points of the text: "the rich" (high), "the poor" (low), "the monarch" (up again), "the slave" (down again), and finally "the silent chambers of the grave" (sinking inexorably to the lowest point of all).

With sick and famish'd eyes (**12**) is perhaps

the most anguished and penitential in mood of all Purcell's devotional songs. The yearning for salvation which its text expresses in colourful language is memorably reflected in tortured, broken phrases; the wholly declamatory word-setting is supported by harmonies shot through with stabbing dissonances. *We sing to him, whose wisdom form'd the ear* (**3**) is in stark contrast: even in the common-time opening section its vocal line has an air-like directness and an appealingly jaunty spring in its step, and the triple-time second strain (originally another two-voice "chorus", though its vocal bass line does nothing more than double the continuo bass) has a pleasing and obvious musical symmetry which neatly complements the words of the text ("while we sing we consecrate our art"). *Great God, and just* (**5**) offers yet another take on the bipartite structure: the common-time opening sets a text full of self-lacerating declarations of penitence to jagged lines, halting irregular rhythms, and uneasily shifting harmony, but the triple-time ending (originally a "chorus" adding a second treble voice as well as a bass) makes an abrupt transition to the major key, regular phrases and radiant harmony to express the praises that flow from redemption.

Neither *My op'ning eyes are purg'd* (**18**) nor *The night is come* (**11**) is by Purcell. Both appear in the second book of *Harmonia Sacra* without any attribution: composers' names are given there, somewhat haphazardly, at either the top or the bottom of the piece concerned, rather than in the table of contents, but in these two pieces that detail escaped attention. Purcell would not be a likely candidate as their composer, partly on the grounds of style and partly because he was, by 1693, easily the most celebrated composer in England, with three hugely successful operas – *Dioclesian*, *King Arthur* and *The Fairy Queen* – to his credit in the preceding three years; his name on published music guaranteed brisk sales, and would certainly not have been omitted by an oversight. But both pieces are well crafted and worthy of inclusion in his illustrious company, even if neither can match his intensity. *My op'ning eyes* is an entirely declamatory setting of a particularly grisly poem about Christ's Passion, full of gory imagery whose musical reflection is, however, comparatively restrained. *The night is come* (subtitled "An Evening Hymn") follows the familiar bipartite pattern, with a placid two-voice "chorus" in triple time following the declamatory opening strain, in which the casual placing of long *fioriture* on unimportant words – "come" and "from" – is enough clue that this music is not by Purcell.

My song shall be alway of the lovingkindness of the Lord (**6**), however, certainly is – though it was composed not as a devotio-

nal song but as a symphony anthem, scored for solo bass, 4-part chorus and strings. Intended to welcome King William III back to England after his Irish campaign in 1689, it was probably performed in St George's Chapel, Windsor: a surviving set of string parts, hastily knocked up by Purcell himself and an assistant, suggests that it was a rushed affair, and the piece probably had only the one performance because by that date anthems in Whitehall Chapel had, on direct orders from the king, ceased to be accompanied by strings. This may have been why the anthem resurfaced, foreshortened and stripped of all its instrumental symphonies and ritornelli, in the enlarged 1703 Edition of the first book of *Harmonia Sacra*; it is not known whether Purcell himself made this version of the piece, though the late date makes that unlikely. At all events, what resulted is a structure unlike that of any of Purcell's devotional songs: a smooth lyrical opening air in triple time and a brisk concluding one in common time, with a bass line striding purposefully in quavers, sandwiching a declamatory verse featuring characteristically sensitive word-setting but curiously formal in character, lacking the expressive intimacy of the pieces conceived as vocal chamber music.

The bipartite Italianate archetype underpins *How long, great God?* (**19**), its tightly declamatory opening laced with fragmented phrases, jagged leaps and pinching dissonances between vocal part and bass. The triple-time concluding strain is neatly balanced but much more conventional. *The earth trembl'd* (**23**) traces an exclusively declamatory course – impelled forward by occasional imitation between vocal line and bass – but its shift, two-thirds of the way through, from major to minor is utterly unexpected: the opening of the poem deals with the horror of the Crucifixion, earthquake and all, its graphic imagery reflected in deft detailing within the musical line – which reaches its apogee at "sky" and "spheres", plunges to a cadence at "dropp'd tears", sketches a tiny fanfare for "ambitious", and so on – while the concluding lines consider a soul's melting to repentance, something which might have invited more consolatory music but here does not.

Purcell's keyboard music has suffered almost as much neglect as his devotional songs, and with no more justification. Many of them started life as movements in instrumental or vocal works, and are none the worse for that. The lively G minor *Air* (**4**) is an arrangement of a number from the incidental music to a tragic drama, *Abdelazer, or The Moor's Revenge*, composed in 1695. The two more reflective pieces entitled *Ground* are also arrangements, in each case of a countertenor air borrowed from a royal birthday ode. That in D minor

(**7**) deftly sketches out "Crown the altar, deck the shrine", from the 1693 ode for Queen Mary, *Celebrate this festival*; that in C minor is a florid reinvention of "With him he brings the Partner of his throne", composed for James II in 1686. The G minor *Chaconne* (**10**) arranges another theatre piece, but a much bigger one, the Curtain Tune from the score Purcell wrote, probably in the last year of his life, for Shakespeare's *Timon of Athens*.

The G minor Suite (**14**–**17**) is one of eight by Purcell, all made up of "pure" keyboard pieces and all modest in scale – none having more than four short movements. As with some of the devotional songs, though, their compactness does not diminish their effectiveness: witness the vigorous and purposeful counterpoint of the Prelude from the present example, the restless chromaticism of its gravely pacing Allemande, the gentle flow of its Courante, and the spare, antique grace of its concluding Sarabande. This music, like Purcell's devotional songs, deserves a much wider hearing.

© Bruce Wood 2011

Rosemary Joshua
Soprano

Soprano Rosemary Joshua was born in Cardiff and studied at the Welsh College of Music and Drama and at the Royal College of Music, of which she is now a Fellow.
Her operatic appearances have included Adèle (*Die Fledermaus*) at the Metropolitan Opera, New York; Vixen (*The Cunning Little Vixen*) and Tytania (*A Midsummer Night's Dream*) at La Scala, Milan; Anne Trulove (*The Rake's Progress*) at Covent Garden, the Glyndebourne Festival and at La Monnaie; Despina (*Così fan tutte*) at Covent Garden; Oscar (*Un Ballo in maschera*), the Vixen and Helen in the world premiere performances of Manfred Trojahn's opera *Orest* for the Netherlands Opera and Susanna (*Le Nozze di Figaro*) at the Glyndebourne Festival, the Bayerische Staatsoper, the Welsh National Opera and in Cologne. She has also sung Ilia (*Idomeneo*) in Lisbon; Pamina (*Die Zauberflöte*) in Brussels; Sophie (*Der Rosenkavalier*) at the Deutsche Oper, Berlin and Juliette (*Roméo et Juliette*) in San Diego.

She is particularly renowned for her performances of Baroque music and, since making her debut at the Aix-en-Provence Festival as Angelica (*Orlando*), is it as a Handel singer that Rosemary Joshua has built her international reputation. She has sung Ginevra (*Ariodante*) in San Diego and in Moscow; Angelica in Munich and at the Royal Opera House, Covent Garden; Poppea (*Agrippina*) in Cologne, Brussels and in Paris; Cleopatra (*Giulio Cesare*) in Paris, Amsterdam and Florida and the title role in 'Semele' to great critical acclaim at the Aix-en-Provence and Innsbruck Festivals, Flanders Opera, Cologne Opera, the B.B.C. Proms and at the English National Opera (where she was nominated for a Laurence Olivier Award in the category for Outstanding Achievement in Opera). Most recently, she has sung the title role in *Partenope* at the English National Opera and Nitocris (*Belshazzar*) at the Deutsche Staatsoper, Berlin; at the Théâtre du Capitole, Toulouse and at the Innsbruck and Aix-en-Provence Festivals.

Concert appearances include the Orchestra of the Age of Enlightenment with Mackerras, Rattle, Norrington and Jacobs; Les Arts Florissants with Christie; the Scottish Chamber Orchestra with Mackerras; the Royal Scottish National Opera with Denève; the London Philharmonic Orchestra with Elder; Orchestre des Champs-Elysées with Herreweghe; Concentus Musicus Wien with Harnoncourt; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen with Harding; the Netherlands Philharmonic with McCreesh, the CBSO with Haïm and the New York Philharmonic with McGegan. Her recordings include the title roles in Handel's *Partenope* and *Semele* and Emilia in F*lavio* with Christian Curnyn for Chandos; the title role in Handel's *Esther* for Somm; Angelica with Les Arts Florissants and William Christie for Erato; *Saul, Venus and Adonis* and *Dido and AEneas* all with René Jacobs for Harmonia Mundi; Sophie (*Der Rosenkavalier*) for Chandos and Mahler's *Symphony no. 4* with the Orchestre des Champs-Elysées with Herreweghe for Outhere Music.

Elizabeth Kenny
Lute

Elizabeth Kenny is one of Europe's leading lute players. Her playing has been described as "incandescent" (*Music and Vision*), "radical" (*The Independent on Sunday*) and "indecently beautiful" (*Toronto Post*). In fifteen years of touring she has played with many of the world's best period instrument groups and experienced many different approaches to music making. She is a principal player and initiator of seventeenth century projects with the Orchestra of the Age of Enlightenment. She has played with viol consort Concordia since its founding, and has built chamber music and recital partnerships with a number of distinguished artists. She retains a strong international connection with William Christie's Les Arts Florissants. Her research interests have led to critically acclaimed recordings of Lawes, Purcell and Dowland, and to develop ideas such as the *Masque of Moments* which she took to festivals in England and Germany in 2007-2008. She now draws together these projects under the title *Theatre of the Ayre*. Her concert version of John Blow's *Venus and Adonis* will be released on the Wigmore Live label in 2011. A solo CD *Flying Horse: The ML LuteBook* was released by Hyperion Records in 2009.

Exotic colours and delicious dissonances show that restraint is out: excess is in a fine balance of scholarship, technology and first-rate performance.
B.B.C. Music Magazine November 2009

Liz Kenny taught for two years at the Hochschule der Künste, Berlin, is professor of lute at the Royal Academy of Music, and a lecturer in performance at Southampton University.

Laurence Dreyfus
Viola da gamba

Laurence Dreyfus, viola da gamba, was born in Boston, Massachusetts (USA). After cello studies with Leonard Rose at the Juilliard School in New York, he turned to the viola da gamba, studying with Wieland Kuijken at the Royal Conservatoire at Brussels, which awarded him its *Diplôme supérieur avec la plus haute distinction*. As a bass viol player, he has recorded CDs of Bach's viola da gamba sonatas, Marais's *Pièces de violes* and Rameau's *Pièces de clavecin en concert* (all on Simax), and collaborated with Silvia McNair and Christopher Hogwood in a Grammy-winning album of Purcell songs (on Philips). As a musicologist, he holds a PhD from Columbia University (New York) and has published *Bach's Continuo Group* and *Bach and the Patterns of Invention* (Harvard, 1987 and 1996); the latter won the Kinkeldey Award from the American Musicological Society for the best book of the year. Dreyfus taught at Yale, the University of Chicago, Stanford, and the Royal Academy of Music before becoming Thurston Dart Professor in 1995 at King's College London. In England he founded the viol consort Phantasm, which has become recognised as the most exciting viol consort active on the world scene today. In worldwide appearances and in some 14 recordings Phantasm has dedicated itself to the rich legacy of English consort music, and has won two *Gramophone Awards* for its discs of Purcell and Gibbons, along with numerous other citations and nominations. In 2002 Dreyfus was elected a Fellow of the British Academy, and in 2005 he moved to Oxford University which named him Professor of Music and a Fellow of Magdalen College, where Phantasm is Consort-in-Residence. His latest book, *Wagner and the Erotic Impulse*, was published by Harvard University Press in October 2010.

Christophe Rousset

Conductor, organ and harpsichord

During his youth in Aix-en-Provence, Christophe Rousset developed a passion for the Baroque aesthetic. At the age of thirteen he decided not to study archaeology but to satisfy his keen interest in the discovery of the past through music instead, by taking up the harpsichord. That took him to the Schola Cantorum in Paris, where he studied with Huguette Dreyfus, then to the Royal Conservatory in The Hague, to work with Bob van Asperen. At twenty-two he won the prestigious First Prize, as well as the Public Prize, in the Seventh Bruges Harpsichord Competition (1983).

At Aix he also developed his love for opera and the stage by attending rehearsals at the Festival d'Art Lyrique. It was there that opera gave him his first strong emotions, which still guide him in his work today.

Christophe Rousset's performances as a harpsichordist soon attracted the attention of the international press as well as record companies. He became a member of Les Arts Florissants, then Il Seminario Musicale, before embarking on a career as a music director, which led him to form his own ensemble, Les Talens Lyriques, in 1991. Firing the ensemble with his enthusiasm as a conductor and researcher, he was soon among the front runners of Baroque, acclaimed in France and internationally.

Engagements at the world's Baroque festivals, numerous recordings (Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, Fnac Music, Emi-Virgin, Decca, Naïve and Ambroisie), film soundtracks (*Farinelli*)... within a few seasons Christophe Rousset had established his reputation as a talented, industrious and conscientious young director with a passion for the voice and for opera, an indefatigable discoverer of original scores (*Antigona* by Traetta, *La Capricciosa Corretta* by Martin y Soler,

Armida Abbandonata by Jommelli, *La Grotta di Trofonio* by Salieri, *Temistocle*, by Jean-Chrétien Bach, *Bellérophon* by Lully...), a soloist and chamber musician always at his peak, and a patient and untiring teacher.

His various projects lead him to explore European music of the seventeenth and eighteenth centuries (opera, cantata, oratorio, sonata, symphony, concerto, suite...), constantly shedding light on all the forms that played a part in the history of music before Rossini, and 'serving' music in a very personal way. His many recordings include the complete harpsichord works of François Couperin, Jean-Philippe Rameau, d'Anglebert and Forqueray, and his interpretations of works by J. S. Bach *(Partitas, Goldberg Variations, Harpsichord Concertos, English Suites, French Suites, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*) as well as *The suites* by Louis Couperin are regarded as references.

With his ensemble Les Talens Lyriques, his great successes on disc include Pergolesi's *Stabat Mater*, Mozart's *Mitridate*, *Overtures* by Rameau, *Persée* and *Roland* by Lully or *Tragédiennes* with Véronique Gens (Virgin classics).

Christophe Rousset is a Commandeur des Arts et Lettres, and "Chevalier dans l'Ordre National du Mérite".

Les Talens Lyriques

The vocal and instrumental ensemble Les Talens Lyriques was founded in 1991 by Christophe Rousset. By choosing this name, the conductor attested to his passionate interest in an 18th century music repertoire which he has fortunately begun to re-introduce to the public. Rousset, however, has in no way neglected composers of the previous century.

The repertoire ranges from Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*) to Handel (*Scipione, Riccardo Primo, Rinaldo, Admeto, Giulio Cesare, Serse, Tamerlano, Alcina, Ariodante*), Lully (*Persée, Roland, Bellérophon*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile, Il Matrimonio Segreto*), Traetta (*Antigona, Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martin y Soler (*La Capricciosa Corretta*) and even Mozart (*Mitridate, Re di Ponto*).

Les Talens Lyriques is the result of Christophe Rousset's passion for the opera and, as we said above, especially for the 18th century. As a harpsichord player, he maintained that an instrument should be treated in the same way as the voice. Furthermore, his theatrical approach is indissociable from the interpretation aspect as illustrated in his work with producers such as Jean-Marie Villégier, Philippe Lénaël, Jean-Claude Berutti, Pierre Audi, Jean-Pierre Vincent, Lindsay Kemp, Marco Arturo Marelli, Éric Vigner, Jérôme Deschamps and Macha Makeïeff, Marcial di Fonzo Bo, Francisco Negrin, Irina Brook, Lukas Hemleb and more recently Krzysztof Warlikowski, Zhang Huan, Mariame Clément or David McVicar.

Along with the attention given to opera goes the work of exploration of other musical genres from the same period, such as the motet (Dumont, Daniélis), madrigals, cantatas (Clérambault, Brossard, Montéclair) and French court arias (Dumont, Lambert, de La Barre). In exploring this repertoire Christophe Rousset surrounds himself with singers and instrumentalists belonging to the "new baroque generation". A regular collaboration enables thorough work on style specific to each particular music, be it sacred or secular, of this period.

One of the aims of Christophe Rousset is to illustrate a portion of the French musical heritage, along the Paris-Naples axis, a highlight of 18th century European music.

Les Talens Lyriques has recorded for DECCA (Universal Music), Naïve, Ambroisie, Aparté and Virgin Classics. In 1994, the ensemble has realised the original sound track of the film *Farinelli il Castrato*. In 2001, it won the Classical Music Victory.

Les Talens Lyriques are supported by the Ministry of Culture and Communication and the City of Paris. In addition, the Ensemble is grateful for the generous support of the Annenberg Foundation - Gregory et Regina Annenberg Weingarten, the Primonial Group and the Friends of the Cercle des Mécènes. Les Talens Lyriques are members of the FEVIS and PROFEDIM syndicates.

www.lestalenslyriques.com

Harmonia Sacra

Les quelque trente airs spirituels d'Henry Purcell sont sans doute la partie la moins connue de toute son œuvre. Mais l'on s'étonne qu'ils soient négligés, car ils recèlent certaines de ses pages les plus personnelles et les plus profondément éloquentes, et chacun est une pièce extrêmement individuelle. À la différence de certaines de ses autres œuvres sacrées, en particulier ses *symphony anthems*, qui sont souvent franchement stéréotypés dans leur structure, et même dans leur style, il n'y a guère deux airs spirituels qui se ressemblent dans leur facture, leur seul trait commun étant l'intimité de caractère: la plupart sont pour une seule voix, et aucun ne fait appel à plus de quatre chanteurs et basse continue. Cela mis à part, leur diversité est remarquable. Leur style vocal va de l'entièrement déclamatoire au purement lyrique, encore que la plupart réunissent les deux éléments; beaucoup ont un caractère de pénitence, mais certains sont tranquilles ou joyeux; les plus petits sont minuscules – moins de trente mesures de musique –, tandis que les plus grands ont presque les proportions d'une cantate; à un extrême, on trouve des monologues méditatifs, à l'autre, une interaction dramatique entre plusieurs personnages, aussi directe que dans une scène d'opéra.

Si près de la moitié d'entre eux nous sont parvenus uniquement dans des sources manuscrites, les autres ont été publiés du vivant de Purcell. En 1688, Henry Playford fit paraître un volume composé exclusivement d'airs spirituels – une innovation, car jusque-là les recueils d'airs étaient uniquement profanes – intitulé *Harmonia sacra*, dont la page de titre annonçait fièrement que la musique en était « composée par les meilleurs maîtres ». Ce fut certainement un succès commercial, puisqu'un deuxième volume suivit en 1693. La musique de Purcell domine les deux, avec douze pièces sur vingt-neuf dans le premier (son vieux professeur et ami de toujours, John Blow, vient ensuite, avec sept airs), et cinq sur quinze dans le second (où aucun autre compositeur n'apparaît plus de deux fois). Cela témoigne non seulement de la superbe qualité de la musique de Purcell, mais aussi, de manière sans doute encore plus significative, du fait que l'air spirituel occupait une place plus importante dans son œuvre que dans celle d'aucun de ses contemporains.

L'enregistrement que voici réunit tous les airs écrits pour une seule voix aiguë. (Cette description est un peu trompeuse: plusieurs d'entre eux se terminent, comme bon nombre d'airs à voix seule du temps de Purcell, par un « chœur » *(chorus)* à deux voix – pour utiliser la terminologie non moins trompeuse de l'époque –, dans lequel la voix supérieure et la basse continue sont

rejointes par une basse chantante, omise ici.) Le groupe de basse continue substantiel et varié qui accompagne la voix aurait sans doute eu l'approbation de Playford: la page de titre des deux livres d'*Harmonia sacra* indique que la basse continue est « pour le luth-théorbe, la basse de viole, le clavecin ou l'orgue » – on notera le singulier ! –, mais les combinaisons variées de ces instruments étaient librement utilisées dans l'Angleterre de Purcell.

Tell me, some pitying angel (**plage 1**) est une pièce extrêmement ambitieuse, qui montre Purcell au faîte de ses facultés. Le texte, de Nahum Tate – beaucoup plus connu pour le livret de *Dido and AEneas* que pour ses poèmes spirituels – explore les sentiments confus de la bienheureuse Vierge Marie après la disparition de Jésus, à l'âge de douze ans, au temple de Jérusalem. La composition est de grande envergure, et se divise en cinq sections contrastantes. Le début déclamatoire pressant, en mode mineur, va de la préoccupation inquiète à une résignation épuisée, en passant par la réprobation et des appels de plus en plus stridents, mais qui restent sans réponse, à Gabriel, l'ange de l'Annonciation. Un air mélodieux en mode majeur, avec de belles phrases symétriques et une reprise interne, s'attarde brièvement sur le bonheur passé, jusqu'à ce qu'une incursion en *fa* mineur – « ton de l'horreur » au XVIIe siècle, employé de manière mémorable par Purcell dans la scène entre la Sorcière et son Enchanteresse dans *Dido* – et d'autres phrases déclamatoires brisées ramènent le présent agité. Suit un deuxième air, cette fois dans la tonalité mineure principale et empli de fioritures turbulentes (placées, avec une précision caractéristique de Purcell, sur des mots-clefs – « motions » (« mouvements »), « various » (« variés ») et « lab'ring » (« en peine »), avant qu'une coda déclamatoire ne propulse l'œuvre vers une conclusion profondément troublante (« Oh! I fear the child »), que Purcell retient habilement, comme s'il y avait une résistance, jusqu'à ce qu'il y aboutisse avec une soudaineté dévorante dans la toute dernière mesure.

Comme *With sick and famish'd eyes* (**12**), *In the black, dismal dungeon of despair* (**2**) est une pièce qui se confine à l'écriture déclamatoire. Le vocabulaire musical éloquent – des rythmes inquiets, des lignes souvent escarpées, des dissonances grinçantes et d'abrupts changements harmoniques, d'occasionnels traits en doubles croches sur un mot crucial – est commun aux deux pièces, mais l'échelle est ici plus petite, comme il convient à l'atmosphère oppressante du poème. À l'autre extrémité du spectre expressif se trouve *Now that the sun hath veil'd his light* (**24**), sous-titré « An Evening Hymn on a Ground »; cette pièce, qui ouvre le premier livre d'*Harmonia sacra* (1688), est complétée par l'anonyme *The night is*

come (**11**) dans le volume de 1693, mais est plus simple dans son atmosphère et incomparablement plus raffinée dans sa structure : le *ground* – la basse obstinée (trait que ne partage qu'un seul autre des airs spirituels de Purcell, une pièce pour basse soliste non enregistrée ici) – décrit une courbe descendante globalement similaire à celle qui sous-tend la célèbre lamentation de Didon, mais produit un effet complètement différent : elle est en mode majeur, et avance doucement en valeurs égales, tandis que la délicate ligne vocale flotte sereinement au-dessus. Avec une miraculeuse maîtrise, les harmonies cadentielles traduisent la nature interrogatrice de deux points-clefs du texte – « where shall my soul repose ? » (« Mais où mon âme se reposera-t-elle ? ») et « can there be any so sweet security ? » (« Et peut-il y avoir une aussi douce sécurité ? ») –, et la ligne vocale lyrique, dont certaines des phrases longuement filées mettent sévèrement à l'épreuve le souffle du chanteur, reflète le climat du poème : une contemplation tranquille et confiante de la miséricorde divine. La « petite reprise » conclusive – autrement dit, la répétition de la dernière phrase – est une touche assez conventionnelle, et même un lieu commun à l'époque de Purcell, mais d'un effet magique ici.

Lord, what is man (**8**) débute par un long passage déclamatoire – le style vocal qui immortalisa la musique de Purcell, grâce à sa faculté de rendre, comme le dit Playford, « l'énergie des mots anglais », par quoi il entendait leurs formules complexes de rythme, d'accentuation, de poids syllabique et de longueur. Une ligne de basse continue qui avance avec une lenteur particulière focalise l'attention sur la partie vocale, subtile et extrêmement expressive, pleine de touches picturales frappantes – un petit glissement descendant sur « shrunk » (« se réduisit »), une petite fanfare sur « glorious » (« glorieux »), une figure qui revient sur elle-même sur « lost » (« perdu »). Vient ensuite un air lyrique de mesure ternaire, d'un style tout à fait approprié au texte – qui évoque « That anthem here which once you sung above » (« Ici-bas l'antienne que vous chantâtes jadis là-haut »). La pièce se termine par un Alléluia indépendant – procédé courant dans les *anthems*, mais qu'on ne trouve que dans deux des airs spirituels de Purcell. *How have I stray'd* (**13**) est plus compact, et plus simple de forme – un début déclamatoire suivi d'un « chœur » de mesure ternaire : structure qui avait ses origines en Italie et qui allait ensuite se cristalliser (et en fin de compte se pétrifier) dans le récitatif et air de l'opéra baroque.

Thou wakeful shepherd (**22**), cantique du matin exprimant à la fois le repentir et la louange, suit un plan similaire, mais avec des proportions différentes : l'air de mesure ternaire qui suit le début décla-

matoire est très court – huit mesures de long seulement – et est conclu par une coda tout aussi courte qui revient à la mesure binaire et au style déclamatoire. *Sleep, Adam, sleep* (**21**) emploie la même formule à une échelle encore plus petite – la section initiale, la plus longue des trois, ne fait que dix mesures –, mais sa concision ne limite en aucune façon sa force expressive. *Let the night perish* (**9**) fait entendre une nouvelle variante de ce plan, dans une musique d'une véhémence lugubre, ajoutant un « chœur » à deux voix qui répète intégralement l'air. Les ondulations de la ligne vocale reflètent habilement ici les points saillants du texte : « the rich » (« les riches », dans l'aigu), « the poor » (« les pauvres », dans le grave), « the monarch » (« le monarque », de nouveau dans l'aigu), « the slave » (« l'esclave », de nouveau dans le grave ») et enfin « the silent chambers of the grave » (« le silence de leurs tombeaux », qui descend inexorablement jusqu'à la note la plus grave de toutes).

With sick and famish'd eyes (**12**) est peut-être le plus angoissé et le plus pénitentiel de ton de tous les airs spirituels de Purcell. L'aspiration au salut, que le texte exprime dans un langage haut en couleur, se reflète de manière mémorable dans des phrases torturées et brisées ; la mise en musique du texte, entièrement déclamatoire, est soutenue par des harmonies traversées de dissonances acerbes. *We sing to him, whose wisdom form'd the ear* (**3**) forme un vif contraste : dès le début, la ligne vocale, de mesure binaire, est dans l'esprit de l'air par sa simplicité, avec une allure bondissante, séduisante et joyeuse, tandis que la deuxième section, de mesure ternaire (à l'origine un « chœur » à deux voix, bien que la ligne vocale de basse se contente de doubler la basse continue), est marquée par une agréable et évidente symétrie qui illustre joliment les mots du texte (« while we sing we consecrate our art », « tandis que nous chantons, nous consacrons ton art »). *Great God, and just* (**5**) offre encore une nouvelle variante de la structure bipartite : le début, de mesure binaire, met en musique un texte où le pénitent se flétrit lui-même, avec des lignes déchiquetées, des rythmes hésitants irréguliers et une harmonie qui évolue difficilement ; mais la fin, de mesure ternaire (à l'origine un « chœur » ajoutant une deuxième voix de dessus ainsi qu'une basse), fait une transition abrupte vers le mode majeur, des phrases régulières et une harmonie radieuse pour exprimer les louanges qui jaillissent de la rédemption.

Ni *My op'ning eyes are purg'd* (**18**) ni *The night is come* (**11**) ne sont de Purcell. Les deux airs apparaissent sans attribution dans le second livre d'*Harmonia sacra* : les noms des compositeurs sont donnés, de manière quelque peu inconséquente, en haut ou en bas de la pièce concernée plutôt que dans la table des matières, mais pour

ces deux pièces ce détail a été omis. Il est peu probable qu'elles soient de Purcell, à la fois en raison de leur style et parce que, en 1693, il était certainement le compositeur le plus célèbre d'Angleterre, avec trois opéras à son crédit – *Dioclesian, King Arthur* et *The Fairy Queen*– qui avaient remporté un immense succès les trois années précédentes; son nom sur une musique imprimée garantissait de bonnes ventes et n'aurait certainement pas été omis par négligence. Mais les deux pièces sont bien ouvragées et méritent de figurer en son illustre compagnie, même si aucune des deux ne parvient à égaler son intensité. *My op'ning eyes* est une mise en musique entièrement déclamatoire d'un poème particulièrement macabre sur la Passion du Christ, pleine d'images sanglantes dont la traduction musicale est cependant relativement retenue. *The night is come* (sous-titré « An Evening Hymn ») suit le schéma bipartite habituel, avec un placide « chœur » à deux voix de mesure ternaire après la section déclamatoire initiale, dans laquelle le placement désinvolte de longues fioritures sur des mots sans importance – « come » (« venue ») et « from » (« de ») – suffit à montrer que la musique n'est pas de Purcell.

My song shall be alway of the lovingkindness of the Lord (**6**), l'est cependant certainement – bien que ce soit non pas un air spirituel, mais un *symphony anthem*, écrit pour basse solo, chœur à quatre voix et cordes. Destiné à accueillir le roi William III à son retour en Angleterre après sa campagne irlandaise de 1689, il fut probablement donné dans la chapelle St George de Windsor: un matériel pour cordes qui subsiste, copié à la hâte par Purcell lui-même et un assistant, semble indiquer que l'affaire fut précipitée, et la pièce n'eut sans doute qu'une seule exécution, car à cette date les anthems donnés dans la chapelle de Whitehall avaient cessé d'être accompagnés par les cordes, sur ordre direct du roi. C'est peut-être pour cette raison que l'*anthem* reparut, raccourci et privé de toutes ses symphonies et ritournelles instrumentales, dans l'édition augmentée du premier livre d'*Harmonia sacra* publiée en 1703; on ne sait pas si c'est Purcell lui-même qui fit cette version de l'œuvre, mais cela semble peu probable, étant donné la date tardive. En tout cas, le résultat est une structure qui ne ressemble à celle d'aucun autre air spirituel de Purcell: un air coulant, lyrique, de mesure ternaire, et un air vif conclusif de mesure binaire, avec une ligne de basse qui avance résolument en croches, encadrent une section déclamatoire où les mots sont mis en musique avec une sensibilité caractéristique, mais aussi un caractère étrangement solennel, auquel manque l'intimité expressive des pièces conçues comme des musiques de chambre vocales.

Le modèle bipartite italianisant sous-tend *How long, great God?* (**19**), dont le dense début déclamatoire est émaillé de

phrases fragmentées, de bonds déchiquetés et de dissonances mordantes entre la partie vocale et la ligne de basse. La section conclusive de mesure ternaire, joliment équilibrée, est beaucoup plus conventionnelle. *The earth trembl'd* (**23**) suit un parcours exclusivement déclamatoire – propulsé par d'occasionnelles imitations entre la ligne vocale et la basse; mais le passage du majeur au mineur, aux deux tiers de la pièce, est tout à fait inattendu: le début du poème dépeint l'horreur de la Crucifixion, avec son tremblement de terre, reflétant les éloquentes images au moyen d'habiles détails dans la ligne musicale – qui atteint son apogée à « sky » (« ciel ») et « spheres » (« sphères »), plonge vers une cadence à « dropp'd tears » (« larmes versées »), esquisse une petite fanfare pour « ambitious » (« ambitieux »), et ainsi de suite –, tandis que les vers conclusifs évoquent une âme qui se repent – ce qui aurait pu inviter à une musique plus consolatrice, mais ce n'est pas le cas ici.

La musique pour clavier de Purcell a été presque aussi négligée que ses airs spirituels, et sans plus de justification. Beaucoup de ces pièces ont vu le jour dans des œuvres instrumentales ou vocales, mais ne sont pas moins bonnes pour autant. L'*Air* (**4**) animé en *sol* mineur est un arrangement d'un mouvement de la musique de scène d'une pièce tragique, *Abdelazer, or The Moor's Revenge*, composée en 1695. Les deux pièces plus méditatives intitulées *Ground* sont également des arrangements, dans chaque cas d'un air de contre-ténor emprunté à une ode pour un anniversaire royal. Celui en *ré* mineur (**7**) reprend habilement « Crown the altar, deck the shrine », de l'ode de 1693 pour la reine Marie, *Celebrate this festival*; celui en *ut* mineur est une recréation ornée de « With him he brings the Partner of his throne », composé pour Jacques II en 1686. La *Chaconne* (**10**) en *sol* mineur est un arrangement d'une autre pièce théâtrale, mais beaucoup plus vaste, le *Curtain Tune* de la musique de scène que Purcell écrivit, probablement dans la dernière année de sa vie, pour *Timon d'Athènes* de Shakespeare.

La Suite (**14-17**) en *sol* mineur est l'une des huit de Purcell, toutes composées de pièces pour clavecin originales et toutes de dimensions modestes – ne comportant pas plus de quatre brefs mouvements. Comme avec certains des airs spirituels, leur concision ne diminue en rien leur éloquence: témoin le contrepoint vigoureux et résolu du Prélude de cette Suite, le chromatisme impatient de son Allemande d'allure grave, le flot délicat de sa Courante, et la grâce simple et antique de sa Sarabande conclusive. Cette musique, comme les airs spirituels de Purcell, mériterait d'être entendue beaucoup plus souvent.

© Bruce Wood 2011

Rosemary Joshua
Soprano

La soprano Rosemary Joshua, née à Cardiff, a fait ses études au Welsh College of Music and Drama et au Royal College of Music, où elle enseigne aujourd'hui.

Sur la scène lyrique, elle a incarné Adèle *(Die Fledermaus)* au Metropolitan Opera, New York; la Renarde *(La Petite Renarde rusée)* et Tytania *(A Midsummer Night's Dream)* à La Scala de Milan; Anne Trulove *(The Rake's Progress)* à Covent Garden, au Festival de Glyndebourne et à La Monnaie; Despina *(Così fan tutte)* à Covent Garden; Oscar *(Un Ballo in maschera)*, la Renarde, ainsi que Helen pour les premières représentations mondiales de l'opéra *Orest* de Manfred Trojahn à l'Opéra des Pays-Bas, et Susanna *(Le Nozze di Figaro)* au Festival de Glyndebourne, au Bayerische Staatsoper, au Welsh National Opera et à Cologne. Elle a également chanté Ilia *(Idomeneo)* à Lisbonne, Pamina *(Die Zauberflöte)* à Bruxelles, Sophie *(Der Rosenkavalier)* au Deutsche Oper de Berlin et Juliette *(Roméo et Juliette)* à San Diego.

Elle est particulièrement renommée pour ses interprétations de la musique baroque et, depuis qu'elle a fait ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence en Angelica *(Orlando)*, c'est en tant qu'interprète de Haendel que Rosemary Joshua a bâti sa réputation internationale. Elle a chanté Ginevra *(Ariodante)* à San Diego et à Moscou; Angelica à Munich et au Royal Opera House, Covent Garden; Poppea *(Agrippina)* à Cologne, Bruxelles et Paris; Cleopatra *(Giulio Cesare)* à Paris, Amsterdam et en Floride, et, encensée par la critique, le rôle-titre de *Semele* aux Festivals d'Aix-en-Provence et d'Innsbruck, à l'Opéra des Flandres, à l'Opéra de Cologne, aux BBC Proms et à l'English National Opera (où elle a été nommée pour un Laurence Olivier Award dans la catégorie « Réalisation exceptionnelle à l'opéra »). Récemment, elle a chanté le rôle-titre de *Partenope* à l'English National Opera, et Nitocris *(Belshazzar)* au Deutsche Staatsoper de Berlin, au Théâtre du Capitole de Toulouse et aux festivals d'Innsbruck et d'Aix-en-Provence.

En concert, elle s'est produite avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment sous la direction de Mackerras, Rattle, Norrington et Jacobs, Les Arts Florissants et Christie, le Scottish Chamber Orchestra et Mackerras, le Royal Scottish National Opera et Denève, le London Philharmonic Orchestra et Elder, l'Orchestre des Champs-Élysées et Herreweghe, le Concentus Musicus Wien et Harnoncourt, la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême et Harding, le Philharmonique des Pays-Bas et McCreesh, le CBSO et Haïm, le New York Philharmonic et McGegan.

Ses enregistrements comprennent le rôle-titre de *Partenope* et de *Semele* de Haendel, ainsi qu'Emilia dans *Flavio* avec Christian Curnyn pour Chandos; le rôle-titre d'*Esther* de Haendel pour Somm; Angelica avec Les Arts Florissants et William Christie pour Erato; *Saul, Venus and Adonis* et *Dido and Aeneas*, tous avec René Jacobs, pour Harmonia Mundi; Sophie *(Der Rosenkavalier)* pour Chandos, et la *Quatrième Symphonie* de Mahler avec l'Orchestre des Champs-Élysées et Herreweghe pour Outhere Music.

Elizabeth Kenny
Luth

Elizabeth Kenny fait partie des meilleures joueuses de luth en Europe. Au fil des quinze dernières années, elle a collaboré avec quelques-uns des meilleurs groupes jouant sur instruments d'époque et abordé de nombreuses approches de la pratique musicale. Elle est l'une des initiatrices et interprètes principales de l'Orchestra of the Age of Enlightenment, spécialisé dans des projets musicaux du XVIIe siècle, et membre de l'ensemble de violes Concordia depuis sa création. Elle a développé une collaboration en musique de chambre et en récital avec de nombreux artistes prestigieux et s'associe régulièrement aux Arts Florissants dirigés par William Christie.

Portée par son intérêt pour la découverte de nouveaux répertoires, ses enregistrements de Lawes, Purcell et Dowland ont été largement récompensés. Cet intérêt est également à l'origine de son projet intitulé *Theatre of the Ayre.*

Un disque solo *Flying Horse : The ML LuteBook* a été édité par Hyperion Records en 2009. Elle a également enregistré une version concert de *Venus et Adonis* de John Blow paru en 2011 sur le label Wigmore Live.

Elizabeth Kenny a enseigné deux ans à la Hochschule der Künste de Berlin, elle est aujourd'hui professeur de luth à l'Académie royale de musique de Londres et conférencière à l'Université de Southampton.

Laurence Dreyfus
Viole de gambe

Laurence Dreyfus, est né à Boston aux États-Unis. Après avoir étudié le violoncelle auprès de Leonard Rose à la Julliard School de New York, il se tourne vers la viole de gambe. C'est auprès de Wieland Kuijken qu'il se perfectionne au Conservatoire royal de Bruxelles, dont il sort diplômé avec la plus haute distinction.

C'est en tant que joueur de basse de viole qu'il a enregistré des disques consacrés aux *Sonates pour viole de gambe* de Bach, aux *Pièces de violes* de Marin Marais et aux *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau (label Simax). Il a, en outre, collaboré avec Silvia McNair et Christopher Hogwood pour un album consacré aux *Songs* de Purcell, récompensé d'un *Grammy Award* (Philips).

Également musicologue, il est détenteur d'un doctorat de l'université de Columbia (New York) et a publié *Bach's continuo group* et *Bach and the patterns of invention* (Harvard, 1987 et 1996) ; ce dernier a remporté le prix Kinkeldey de la Société américaine de musicologie, qui récompense le meilleur ouvrage de l'année.

Laurence Dreyfus a enseigné à Yale, à l'Université de Chicago, Stanford, et à l'Académie royale de Musique, avant de devenir professeur en 1995 à la faculté Thurston Dart du King's College de Londres.

En Angleterre, il a fondé l'ensemble de violes Phantasm. À travers ses nombreux concerts et ses quatorze enregistrements, Phantasm se consacre au riche héritage de la musique de chambre britannique. En plus de nombreuses récompenses, l'ensemble a remporté deux Gramophones pour ses disques de Purcell et Gibbons.

En 2002, Laurence Dreyfus est élu membre de l'Académie britannique. En 2005, l'Université d'Oxford le nomme professeur de musique et membre du Collège Magdalen. L'ensemble Phantasm y est en résidence. Son dernier livre, *Wagner and the erotic impulse*, a été publié en octobre 2010 par l'Université d'Harvard.

Christophe Rousset

Direction, orgue et clavecin

C'est en grandissant à Aix-en-Provence où il assiste aux répétitions du Festival d'Art Lyrique que Christophe Rousset développe une passion pour l'esthétique baroque et pour l'opéra.
Dès l'âge de treize ans, il décide d'assouvir son goût prononcé pour la découverte du passé par le biais de la musique, en étudiant le clavecin. Il poursuit ses études à La Schola Cantorum de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire Royal de la Haye dans la classe de Bob van Asperen. À 22 ans, il remporte le prestigieux Premier Prix, ainsi que le Prix du public, du septième concours de clavecin de Bruges (1983).

Remarqué par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste, il débute sa carrière de chef avec Les Arts Florissants puis Il Seminario Musicale, avant de fonder son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991.

En quelques saisons, Christophe Rousset impose son image de jeune chef doué et il est aujourd'hui invité à diriger dans les festivals, les opéras et les salles de concert du monde entier: De Nederlandse Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Teatro Real de Madrid, Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, Barbican Centre, Carnegie Hall, Festival des Proms de Londres, Festival d'Aix-en-Provence, Theater and der Wien, Opéra Royal de Versailles.

Sa discographie à la tête des Talens Lyriques est considérable et il a remporté de grands succès avec notamment la bande-son du film *Farinelli* (Auvidis), *Mitridate* de Mozart (Decca), *Persée*, *Roland* et *Bellérophon* de Lully (Astrée, Ambroisie, Aparté) ou *Tragédiennes* avec Véronique Gens (Virgin Classics).

Parallèlement à son parcours de chef d'orchestre, Christophe Rousset poursuit sa carrière de claveciniste et de chambriste en se produisant et en enregistrant sur les plus beaux instruments historiques.

Ses intégrales des œuvres pour clavecin de François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Henri d'Anglebert et d'Antoine Forqueray sont des références et il a également consacré plusieurs disques aux pièces de Johann Sebastian Bach (*Partitas, Variations Goldberg, Concertos pour clavecin, Suites Anglaises, Suites Françaises, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*). Il a également enregistré sur les instruments du Musée de la Musique de Paris, trois disques distincts dédiés à Pancrace Royer, Jean-Philippe Rameau et Johann Jakob Froberger. Ses deux derniers albums, *Suites* de Louis Couperin et *Bach Fantasy* de Johann Sebastian Bach, ont tous deux été largement récompensés par la presse.

Christophe Rousset se consacre, par ailleurs, à la recherche musicale à travers des éditions critiques et a également publié en 2007 une monographie de Rameau chez Actes Sud.

Sa volonté de transmettre passe également par la formation de jeunes musiciens. Il a ainsi enseigné le clavecin et la musique de chambre à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne après avoir été professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris. Il collabore également avec des structures d'insertion professionnelle à l'instar de l'Académie d'Ambronay, de l'Orchestre Français des Jeunes Baroque ou encore du Jeune Orchestre Atlantique.

Christophe Rousset est Commandeur des Arts et Lettres et Chevalier dans l'Ordre national du Mérite.

Les Talens Lyriques

L'Ensemble de musique instrumentale et vocale Les Talens Lyriques a été créé il y a vingt ans par le claveciniste et chef d'orchestre Christophe Rousset, qui, en choisissant ce nom (sous-titre de l'opéra de Rameau *Les Fêtes d'Hébé*, 1739), témoigne de son attrait pour le XVIIIe siècle.

Défendant un large répertoire allant du début du XVIIe siècle à la fin du XVIIIe siècle avec une prédilection pour l'opéra, l'Ensemble s'attache à éclairer les grands chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique baroque européenne, tout en révélant de véritables chaînons manquants et méconnus. Ce travail musicologique et éditorial constitue l'une des originalités des Talens Lyriques, qui connaissent, grâce à la recréation de ces inédits, de grands succès publics et critiques.

Les Talens Lyriques se sont ainsi imposés depuis deux décennies comme l'un des ensembles français les plus recherchés sur les scènes musicales du monde entier. Ensemble à géométrie variable, il réunit musiciens et chanteurs, professionnels en début de carrière ou confirmés, tous passionnés par l'interprétation de ce patrimoine musical baroque et classique oublié.

Les Talens Lyriques voyagent ainsi de Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea, Il Ritorno d'Ulisse in patria*), Cavalli (*La Didone, La Calisto*) à Haendel (*Scipione, Riccardo Primo, Rinaldo, Admeto, Giulio Cesare, Serse, Arianna, Tamerlano, Alcina, Ariodante, Semele*) en passant par Lully (*Persée, Roland, Bellérophon*), Desmarest (*Vénus et Adonis*), Mondonville (*Les Fêtes de Paphos*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile, Il Matrimonio segreto*), Traetta (*Antigona, Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martin y Soler (*La Capricciosa corretta, Il Tutore burlato*), Mozart (*Mitridate, Die Entführung aus dem Serail, Così fan tutte*), Salieri (*La Grotta di Trofonio*), Rameau (*Zoroastre, Castor et Pollux, Platée, Les Indes galantes*) ou Gluck (*Bauci e Filemone*),...

En parallèle, l'Ensemble explore d'autres formes musicales de la même époque (le motet, le madrigal, la cantate et les airs de cour), ainsi que le répertoire sacré (oratorios, messes, *Stabat Mater*, leçons de ténèbres, litanies).
Depuis quelques années, l'Ensemble interprète également les œuvres de la toute fin du XVIIIe siècle, ainsi que celles des

débuts du Romantisme, avec notamment Cherubini (*Médée*), Garcia (*Il Califfo di Bagdad*), jusqu'à Berlioz, Massenet ou Saint-Saëns.

La recréation de ces œuvres est indissociable d'une collaboration étroite avec des metteurs en scène tels que Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Eric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo, Claus Guth, *etc.*

La discographie comprend une quarantaine de succès, enregistrés chez Erato, Fnac Music, Auvidis, Decca, Naïve, Ambroisie, Virgin Classics et Aparté.

En 1994, Les Talens Lyriques réalisent la bande-son du film *Farinelli*. En 2001, l'Ensemble se voit décerner une Victoire de la Musique Classique.

Depuis 2007, Les Talens Lyriques s'emploient à faire découvrir la musique baroque au jeune public à travers des résidences pédagogiques dans des collèges parisiens.

Les Talens Lyriques sont soutenus par le Ministère de la Culture et de la Communication et la Ville de Paris. Par ailleurs, ils reçoivent le soutien de la Fondation Annenberg - Gregory et Regina Annenberg Weingarten, du Groupe Primonial et du Cercle des Mécènes.

Les Talens Lyriques sont membres fondateurs de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) et du PROFEDIM (Syndicat professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).

www.lestalenslyriques.com

Harmonia Sacra

(1) **Tell me, some pitying angel**
"The Blessed Virgin's expostulation"
Nahum (Nathaniel) Tate (1652-1715)

Tell me, some pitying angel, quickly say,
Where does my soul's sweet darling stay,
In tiger's, or more cruel Herod's way?
O! rather let his little footsteps press
Unregarded through the wilderness,
Where milder savages resort:
The desert's safer than a tyrant's court.
Why, fairest object of my love,
Why dost thou from my longing eyes remove?
Was it a waking dream that did foretell
Thy wondrous birth? no vision from above?
Where's Gabriel now that visted my cell?
I call; he comes not; flatt'ring hopes, farewell.

Me Judah's daughters once caress'd,
Call'd me of mothers the most bless'd;
Now (fatal change!) of mothers most
[distress'd.
How shall my soul its motions guide,
How shall I stem the various tide,
Whilst faith and doubt my lab'ring soul divide?
For whilst of thy dear sight I am beguil'd,
I trust the God, but oh! I fear the child.

(2) **In the black dismal dungeon of Despair**
Bishop William Fuller (1608-1675)

In the black dismal dungeon of Despair,
Pin'd with tormenting care,
Wrack'd with my fears,

(1) **Qu'un ange miséricordieux me dise**
« Les admonestations de la Sainte Vierge »
Nahum (Nathaniel) Tate (1652-1715)

Qu'un ange miséricordieux me dise,
Où repose l'âme de ma bien-aimée,
Auprès d'un tigre ou sur la voie cruelle d'Hérode ?
Ah faites plutôt que ses petites empreintes s'enfoncent,
Imperceptibles à travers les étendues sauvages
Où résident des sauvages bien plus doux,
Le désert est plus sûr que la cour d'un tyran.
Pourquoi, magnifique objet de mon amour,
Pourquoi t'être soustraite à mes yeux pleins de désir ?
Était-ce un rêve éveillé qui a prédit
Ta merveilleuse naissance ? aucune vision d'en haut ?
Où donc est Gabriel qui vint me visiter en ma cellule ?
J'appelle ; il ne vient pas ; espérances flatteuses, adieu.

Les filles de Judée autrefois me flattaient,
M'appelaient parmi les mères, la plus révérée ;
À présent (fatal changement !), parmi les mères, la
[plus désespérée.
Comment, mon âme pourra t-elle s'orienter,
Comment, pourrai-je résister à toutes les vagues, aux marées,
Tandis que la foi et le doute divisent mon âme ?
Tellement captivée par ta vue si chère,
Je crois en Dieu, mais ô combien je crains l'enfant.

(2) **Dans le morne et noir donjon du désespoir**
Bishop William Fuller (1608-1675)

Dans le morne et noir donjon du désespoir
Accablé sous le tourment du malheur,
Supplicié par mes peurs,

Drown'd in my tears,
With dreadful expectation of my doom
And certain horrid judgement soon to come.
Lord, here I lie,
Lost to all hope of liberty,
Hence never to remove
But by a miracle of love,
Which I scarce dare hope for, or expect,
Being guilty of so long, so great neglect.
Fool that I was, worthy a sharper rod,
To slight thy courting, O my God!
For thou did'st woo, intreat, and grieve,
Did'st beg me to be happy and to live;
But I would not; I chose to dwell
With death, far from thee,
Too near to hell.
But is there no redemption, no relief?
Jesu! Thou sav'd'st a Magdalen, a thief;
Thy mercy, Lord, once more advance,
O give me such a glance
As Peter had; thy sweet, kind, chiding look
Will change my heart, as it did melt that rock;
Look on me, sweet Jesu, as thou did'st on him;
'Tis more than to create, thus, to redeem.

Débordant de larmes,
En l'affreuse attente de ma chute
Et de l'horrible et proche damnation.
Me voici, Seigneur, écrasé
Par la perte de tout espoir,
Sans que jamais je ne puisse être libéré
Que par un miracle de l'amour
Qu'à peine je puis espérer ou attendre,
Depuis si longtemps si coupable de tant de
[grandes négligences.
Fou que j'ai été, méritant le pire,
D'avoir rejeté ton amour, Ô mon Dieu !
Car tu m'as tout offert, tout enseigné,
Jusqu'à te tourmenter pour moi;
Mais je n'ai pas voulu, j'ai choisi
De vivre en la mort, loin de toi,
Et trop près de l'enfer.
Mais est-il une rédemption, une rémission?
Jésus ! Tu as sauvé Magdeleine, une voleuse ;
Que miséricorde, Seigneur, une fois encore,
Tu m'accordes ;
Jette sur moi ce regard que Pierre a reçu ! Ton
[doux et bon regard,
Changera mon cœur, comme il a fait fondre ce roc.
Regarde-moi, doux Jésus, comme tu l'as regardé.
C'est plus grand encore que créer, que d'ainsi se
[racheter.

(3) **We sing to Him**
Nathaniel Ingelo (1621-1683)

We sing to him whose wisdom form'd the ear,
Our songs, let him who gave us voices hear!
We joy in God, who is the spring of mirth,
Who loves the harmony of heav'n and earth;
Our humble sonnets shall that praise rehearse,

(3) **Chantons pour Le louer**
Nathaniel Ingelo (1621-1683)

Nous élevons vers toi, dont la sagesse a formé l'oreille,
Nos chants sont pour toi qui nous a donné la voix,
[entends nous !
Dans le ravissement de Dieu qui est le printemps de la joie,
Qui aime l'harmonie des cieux et de la terre ;
Nos humbles sonnets qui répètent tes louanges,

Who is the music of the universe.
And whilst we sing we consecrate our art,
And offer up with ev'ry tongue a heart.

(5) **Great God and just**
"A penitential hymn"
Jeremy Taylor (1613-1667)

Great God, and just! How can'st thou see,
Dear God, our misery,
And not in mercy set us free?
Poor, miserable man! How wert thou born,
Weak as the dewy jewels of the morn,
Wrapp'd up in tender dust,
Guarded with sins and lust,
Who, like court-flatterers, wait,
To serve themselves in thy unhappy fate!
Wealth is a snare, and poverty brings in
Inlets for theft, paving the way for sin;
Each perfum'd vanity doth gently breathe
Sin in thy soul, and whispers it to death.
Our faults like ulcerated sores do go
O'er the sound flesh and do corrupt that too.
Lord, we are sick, spotted with sin,
Thick as a crusty leper's skin;
Like Naaman, bid us wash, yet let it be
In streams of blood that flow from thee.

(6) **My song shall be alway (psalm 89)**

My song shall be alway of the loving kindness of the Lord; with my mouth will I ever be showing forth thy truth from one generation to another.
O Lord, the very heavens shall praise thy wondrous works, and thy truth in the congregation of the saints.

Sont la musique de l'univers.
Et tandis que nous chantons, nous consacrons ton art,
Et chacun dans sa langue t'offre son cœur.

(5) **Dieu grand et juste**
« Cantique du pénitent »
Jeremy Taylor (1613-1667)

Dieu grand et juste, comment peux-tu nous imposer
Grand Dieu nos misères
Et ne pas nous libérer dans ta clémence ?
Pauvre homme misérable ! Comment m'as-tu fait naître
Faible comme les joyaux humides de la rosée du matin,
Enveloppés d'une fine poussière,
À l'abri du pêché et de la luxure,
Attendant tel le flatteur de cour,
De se servir dans ton malheureux sort !
La santé est un piège et la pauvreté incite à en arriver
Au vol ; semant les embuches du pêché
Chaque parfum dégage les douceurs de la vanité
Le pêché est dans ton âme et le murmure jusqu'à la mort.
Nos fautes telles que des plaies infectées,
Touchent la chair saine, et elle aussi est corrompue.
Mon Dieu, nous somme malades, souillés par le pêché,
Aussi épais que la croûte sur la peau des lépreux ;
Comme Naaman, lave-nous, et ainsi soit-il
Dans les flots de sang qui jaillissent de toi.

(6) **Je chanterai toujours (psaume 89)**

Je chanterai toujours les bontés de l'Éternel; ma bouche fera connaître à jamais ta fidélité de génération en génération.
Les cieux célèbrent tes merveilles, ô Éternel! Et ta fidélité dans l'assemblée des saints.

For who is he among the clouds that shall be compared unto the Lord?
And what is he among the gods that shall be like unto the Lord?

(8) **Lord, what is man?**
"A divine hymn"
Bishop William Fuller (1608-1675)

Lord, what is man, lost man, that thou [should'st be
So mindful of him, that the son of God
Forsook his glory, his abode,
To become a poor tormented man?
The Deity was shrunk into a span,
And that for me, O wondrous love, for me.
Reveal, ye glorious spirits, when ye knew
The way the son of God took to renew
Lost man, your vacant places to supply;
Blest spirits, tell,
Which did excel,
Which was more prevalent,
Your joy or your astonishment,
That man should be assum'd into the Deity,
That for a worm a God should die.
O! for a quill drawn from your wing
To write the praises of th'eternal love;
O! for a voice like yours to sing
That anthem here which once you sung above.
Alleluia.

Car qui, dans le ciel, peut se comparer à l'Éternel?
Et qui est semblable à toi parmi les fils de Dieu?

(8) **Seigneur, qu'est donc l'homme?**
« Hymne divine »
Bishop William Fuller (1608-1675)

Seigneur, qu'est donc l'homme, cet homme perdu, [pour que tu sois
Aussi soucieux de lui, pour que le fils de Dieu
Ait abandonné sa gloire, son séjour,
Afin de devenir un pauvre homme tourmenté ?
Sa divinité se réduisit à une courte durée,
Et ce pour moi, Ô amour merveilleux ! pour moi.
Révélez, Ô esprits glorieux, le jour où vous comprîtes,
La façon dont le fils de Dieu entreprit de rénover
L'homme perdu, pour vous permettre d'occuper les [places libres que vous prîtes ;
Esprits bénis, dites
Ce qui l'emporta,
Ce qui fut plus fort,
Votre joie ou votre étonnement,
Que l'homme puisse devenir divin,
Que pour un ver un Dieu puisse mourir.
Oh ! qu'une plume de vos ailes me soit donnée,
Pour écrire les louanges de l'amour éternel ;
Oh ! et une voix comme la vôtre pour chanter
Ici-bas l'antienne que vous chantâtes jadis là-haut,
Alléluia.

(9) **Let the night perish**
"Job's curse'"
Jeremy Taylor (1613-1667)

Let the night perish; cursed be the morn
Wherein 'twas said: there is a manchild born!
Let not the Lord regard that day, but shroud
Its fatal glory in some sullen cloud.
May the dark shades of an eternal night
Exclude the least kind beam of dawning light;
Let unknown babes, as in the womb they lie,
If it be mentioned, give a groan, and die;
No sounds of joy therein shall charm the ear,
No sun, no moon, no twilight star appear,
But a thick veil of gloomy darkness wear.
Why did I not, when first my mother's womb
Discharg'd me thence, drop down into my tomb?
Then had I been at quiet, and mine eyes
Had slept and seen no sorrow; there the wise
And subtle counsellor, the potentate,
Who for themselves built palaces of state,
Lie hush'd in silence; there's no midnight cry
Caus'd by oppression and the tyranny
Of wicked rulers; here the weary cease
From labour, here the pris'ner sleeps in peace;
The rich, the poor, the monarch and the slave
Rest undisturb'd and no distinction have
Within the silent chambers of the grave.

(9) **Que périsse la nuit**
« La malédiction de Job »
Jeremy Taylor (1613-1667)

Que périsse la nuit, que maudit soit le matin
Où il me fut dit qu'un enfant était né !
Que le Seigneur ne regarde pas ce jour mais enveloppe
Sa gloire fatale dans un épais nuage.
Que les ombres de la nuit éternelle
Bannissent le moindre rayon de la lumière de l'aube.
Que les enfants à naître restent dans leurs limbes,
Et s'il faut le dire, qu'ils gémissent et qu'ils meurent.
Aucun son sauf la joie ne viendra charmer l'oreille,
Ni le soleil, ni la lune, ni les étoiles ne devront apparaitre,
Mais seulement un épais voile de lugubres ténèbres.
Pourquoi, sorti du ventre de ma mère
N'ai-je été précipité dans ma tombe ?
J'y aurais connu la tranquillité, mes yeux
Seraient restés clos et je n'aurais vu aucune peine ;
[là où le sage
Et subtil conseiller, le potentat
Qui, pour eux-mêmes, édifient des palais
Sont confinés dans le silence ; il n'y a point de
[pleurs au plus profond de la nuit
Causés par l'oppression et la tyrannie
Des cruels puissants ; ici cesse la fatigue
Du labeur, ici le prisonnier dort en paix ;
Le riche, le pauvre, le monarque et l'esclave
Reposent sereinement et rien ne les distingue
Dans le silence de leurs tombeaux.

(11) **The night is come**
"An Evening Hymn"
Sir Thomas Browne (1605-1682)

The night is come like to the day,
Depart not thou, Great God, away;

(11) **La nuit est venue**
« Cantique du soir »
Sir Thomas Browne (1605-1682)

La nuit est venue à la suite du jour
Ne t'éloigne pas grand Dieu ;

On thee, O Lord, I do repose,
Protect me from my watchful foes:
So shall I securely lay,
And sweetly pass the hours away.
In heav'nly dreams my son I advance,
O make, O make my sleep a holy trance.
Sleep is a death, O let me try,
By sleeping, how it is to die.

(12) **With sick and famish'd eyes**
Georges Herbert (1593-1633)

With sick and famish'd eyes,
With doubling knees and weary bones,
To thee my cries,
To thee my groans,
To thee my sighs, my tears ascend:
No end?
My throat, my soul is hoarse,
My heart is wither'd like a ground
Which thou dost curse;
My thoughts turn round
And make me giddy; Lord, I fall,
Yet call.
Bowels of pity, hear!
Lord of my soul, love of my mind,
Bow down thine ear!
Let not thy wind
Scatter my words, and in the same,
Thy name!
Look on my sorrows round!
Mark well my furnace! O what flames,
What heats abound!
What griefs, what shames!
Consider, Lord; Lord, bow thine ear
And hear!
Lord Jesu, thou did'st bow

C'est sur toi Seigneur que je me repose,
Protège-moi de mes ennemis vigilants :
Ainsi en sécurité je reposerai,
Et doucement s'écouleront les heures.
Dans les rêves célestes, mon fils, j'avance ;
Oh, fais de mon sommeil une transe sacrée.
Le sommeil est une mort ; oh, laisse-moi voir,
En dormant, ce que c'est que mourir.

(12) **Avec un regard tourmenté et avide,**
Georges Herbert (1593-1633)

Avec un regard tourmenté et avide,
Avec des genoux tremblants et des os fatigués,
Je t'adresse mes pleurs,
Et mes lamentations,
Mes soupirs et mes gémissements :
Sans fin ?
Ma gorge, mon âme sont nouées,
Mon cœur est flétri comme une terre
Que tu aurais maudite ;
Mes pensées vagabondent
Et me tournent la tête ; Seigneur, je tombe,
Et je t'implore.
Entrailles de pitié, écoute !
Dieu de mon âme, amour de mon esprit,
Tend ton oreille !
Ne laisse pas le vent
Effacer mes paroles, et parmi elles,
Ton nom !
Penche-toi sur mes peines ;
Regarde le brasier qui m'étreint ! Quelles flammes,
Cette chaleur qui m'embrasse !
Ces douleurs, cette honte !
Écoute, Seigneur, tend l'oreille,
Et écoute !
Seigneur Jésus, tu as penché

Thy dying head upon the tree;
O be not now
More dead to me!
Lord, hear! shall he that made the ear
Not hear?
Behold! thy dust doth stir,
It moves, it creeps to thee;
Do not defer
To succour me,
Thy pile of dust wherein each crumb
Says 'Come'?
My love, my sweetness, hear!
By these thy feet, at which my heart
Lies all the year,
Pluck out thy dart,
And heal my troubled breast, which cries,
Which dies.

Ta tête mourante sur l'arbre.
Oh ! ne sois pas mort
Pour moi maintenant !
Seigneur, écoute ! Celui qui a fait l'oreille
N'entendrait-il pas ?
Vois ! Ta poussière remue,
Elle bouge, elle rampe vers toi ;
Ne tarde pas
A me secourir,
Moi, ton tas de poussière dont chaque miette
Dit : « Viens ! »
Mon amour, ma douceur, entends !
Par tes pieds, auxquels mon cœur
Se prosterne toute l'année,
Arrache ton dard,
Et guéris mon sein troublé, qui crie,
Qui meurt.

(13) **How have I stray'd**
Bishop William Fuller (1608-1675)

How have I stray'd, my God, where have I been
Since first I wander'd in the maze of sin?
Lord, I have been I know not where,
So intricate youth's follies are;
And age hath its lab'rinths too,
Yet neither hath a wise returning clue.
Thy look, thy call to me
Shall my far better Ariadne be,
O most sweet, dear Jesu.
Hark, I hear my shepherd call away
And in a doleful accent say:
"Why does my lamb thus stray?"
O, blessed voice,
That prompts me to new choice,
And fain, dear shepherd, would I come,
But I can find no track

(13) **Combien je me suis égaré**
Bishop William Fuller (1608-1675)

Combien je me suis égaré ! Mon Dieu, où suis-je allé
Depuis mon premier parcours dans le dédale du pêché ?
Mon Dieu, je ne sais où je suis allé,
Tant les folies de la jeunesse sont tortueuses ;
Et même en vieillissant le labyrinthe,
Nous empêche de retrouver le bon chemin.
Ton regard, ton appel,
Seront mon fil d'Ariane,
Ô doux Jésus.
Je perçois au loin l'appel de mon berger
Et l'entends tristement demander
« Pourquoi ma brebis s'est ainsi égarée ? »
Ô voix bénie
Qui m'encourage à faire de nouveaux choix,
Et sain et cher Berger, je voudrais te rejoindre,
Mais ne trouve pas le chemin

To lead me back,
And if I still go on
I am undone!
'Tis thou, O Lord, must bring me home,
Or show the way,
For poor souls have thousand ways to stray,
Yet to return but only one.

Me ramenant à toi,
Et si je continue,
Je suis perdu.
C'est toi, Ô Seigneur, qui dois me ramener à la maison,
Ou me montrer le chemin,
Car les pauvres âmes ont mille chemins pour se perdre,
Mais un seul pour rentrer.

(18) **My opening eyes are purged**
"A divine song of the passion of our saviour"

My opening eyes are purged, and lo!
A dismal scene of mighty woe!
What is I see?
Mankind's Redeemer stretched upon the
[cursed Tree;
With ghastly wounds his body torn,
His limbs with ruder scourges worn
No room for doubt, alas ! 'tis He !
See, my soul, the purple pride, that adorns his
[thorny crown
See, the streams that hast to meet another
[headlong bloody tide,
From his hands, and from his side
To his no less wounded feet, trickling down,
See the streams trickling down
Look how the meriting drops gush out from
[their wide wound
Mysterious drops of mighty price
Each an offending world's sufficient sacrifice
Like common gore they stain the blushing
[earth around,
From all his emptied veins they flow
Profuse, and prodigal, as worthless streams;
Ah see them how they fall!

(18) **Mes yeux purifiés s'ouvrent**
« Un chant divin sur la passion de notre Sauveur »

Mes yeux purifiés s'ouvrent et voient
Une scène lugubre de puissant malheur !
Que vois-je ?
Le Rédempteur de l'humanité attaché à la Croix
D'horribles blessures lacérant son corps,
Ses membres torturés par la brutalité des fouets
Aucune place pour le doute ! hélas, c'est Lui !
Vois mon âme, la fierté pourpre, qui pare
[sa couronne d'épines,
Vois les flots qui convergent en vagues sanglantes
Le long de ses mains et de ses flancs,
Jusqu'à ses pieds tout autant blessés, ruisselant vers le sol,
Vois les rivières ruisselantes,
Regarde comment de grosses gouttes s'échappent
[de sa large blessure,
Des gouttes mystérieuses, si précieuses,
Chacune comme le sacrifice suffisant d'un monde
[offensant,
Comme du sang commun, elles éclaboussent la
[terre rougie,
Elles s'échappent de ses veines exsangues,
À profusion et en abondance, comme des flots sans prix
Ah regarde les tomber !

(19) **How long, great God**
"The aspiration"
John Norris (1657-1711)

How long, great God, must I
Immured in this dark prison lie?
Where, at the grates and avenues of sense
My soul must watch to have intelligence;
Where but faint gleams of thee salute my sight,
Like doubtful moonshine in a cloudy night.
When shall I leave this magic sphere,
And be all mind, all eye, all ear?
How cold this clime! And yet my sense
Perceives ev'n here thy influence,
Ev'n here thy strong magnetic charms I feel,
And pant and tremble like the amorous steel;
To lower good, and beauties not divine,
Sometimes my erroneous needle does decline;
But yet, to strong the sympathy,
It turns and points again to thee.
I long to see this excellence
Which at such distance strikes my sense;
My impatient soul struggles to disengage
Her wings from the confinement of her cage.
Would'st thou, great Love, this pris'ner once
[set free?
How would she hasten to be link'd to thee.
She'd for no angel's conduct stay,
But fly, and love on all the way.

(19) **Combien de temps mon Dieu**
« L'aspiration »
John Norris (1657-1711)

Combien de temps, mon Dieu, dois-je
Rester emmuré dans cette sombre prison ?
Où mon âme doit-elle veiller aux grilles et
Allées des sens pour avoir l'intelligence ;
Où m'apparaîtra la faible lueur de ton salut,
Comme un incertain clair de lune
[dans une nuit nuageuse,
Quand verrais-je la sphère magique,
Et tout mon esprit, mes yeux et mes oreilles ?
Combien cette contrée est froide ! Bien que mes sens
Y perçoivent tout de même ton influence,
Même ici, je sens le puissant magnétisme de tes charmes,
Et haletant et tremblant comme le fer amoureux ;
Vers la plus simple générosité et les beautés non divines
Parfois mon harcèlement erroné décline ;
Mais la sympathie l'emporte,
Elle se tourne et s'adresse à toi.
Je suis impatient de voir cette excellence ;
Qui à cette distance frappe mes sens,
Mon âme impatiente lutte pour libérer
Ses ailes du confinement de sa cage.
Ne veux-tu, mon Aimé, redonner la liberté à cette
[prisonnière ?
Avec quelle hâte elle voudrait se lier à toi.
Elle ne se conduirait comme aucun ange
Mais volerait et aimerait tout au long du chemin.

(21) **Sleep, Adam, and take thy rest**

Sleep, Adam, sleep, and take thy rest;
Let no sad thoughts possess thy breast;
But when thou wak'st, look up, and see
What thy creator hath done for thee:

(21) **Dors, Adam, et repose-toi**

Dors, Adam, dors et repose-toi ;
Que nulle pensée triste n'oppresse ta poitrine ;
Mais, en te réveillant, lève les yeux et vois
Ce que ton Créateur a fait pour toi :

A creature from thy side is ta'en,
Who till thou wak'st she wants a name;
Flesh of my flesh, bone of thy bone,
A mate most fit for thee alone.
Wake, Adam, wake, to embrace thy bride,
Who is newlyrisen from thy side;
But in the midst of thy delights beware
Lest her enticements prove thy snare.

Une créature tirée de ton flanc,
Qui jusqu'à ton réveil n'aura pas de nom ;
Chair de ma chair, os de ton os,
Une compagne vraiment faite pour toi seul.
Réveille-toi, Adam, réveille-toi pour étreindre ton épouse,
Qui vient de jaillir de ton flanc ;
Mais, au milieu de tes délices, prends garde,
De crainte que ses attraits ne soient pour toi un piège.

(22) **Thou wakeful shepherd**
"A morning hymn"
Bishop William Fuller (1608-1675)

Thou wakeful shepherd, that does Israel keep,
Rais'd by thy goodness from the bed of sleep,
To thee I offer up this hymn
As my best morning sacrifice;
May it be gracious in thine eyes
To raise me from the bed of sin.
And do I live to see another day?
I vow, my God, henceforth to walk thy ways,
And sing thy praise
All those few days
Thou shalt allow.
Could I redeem the time I have mis-spent
In sinful merriment,
Could I untread
Those paths I led I would so expiate each past [offence,
That ev'n from thence
The innocent would wish themselves like me
When with such crimes they such repentance see.
With joy I'd sing away my breath,
Yet who can die so to receive his death?

(22) **Toi vigilant berger**
« Cantique du matin »
Bishop William Fuller (1608-1675)

Toi vigilant berger, gardien d'Israël,
Réveillé de la couche par ta bonté,
Vers toi s'élève mon cantique
Comme mon meilleur sacrifice du matin.
Qu'il trouve grâce à tes yeux
Pour me délivrer du lit du pêché.
Et si je vis encore un jour ?
Je fais vœu ô mon Dieu, maintenant, de suivre ta voie
Et de chanter tes louanges
Tout au long
Des jours que tu m'accorderas.
Puisses-tu me permettre de racheter le temps
Où j'ai pêché dans la joie.
Si je pouvais
Retourner sur mes pas, j'expirerais chacune des [offenses passées
Et même au-delà,
L'innocent souhaiterait me ressembler
En voyant une telle repentance de mes crimes.
Plein de joie un chant s'élèverait de ma poitrine,
Qui peut encore mourir, recevant ainsi sa mort ?

(23) **The earth trembled**
"On our Saviour's Passion"
Francis Quarles (1592-1644)

The earth trembled; and heav'ns clos'd eye
Was loath to see the Lord of glory die:
The sky was clad in mourning, and the spheres
Forgot their harmony; the clouds dropp'd tears:
Th' ambitious dead arose to give him room;
And ev'ry grave did gape to be his tomb;
Th' affrighted heav'ns sent down elegious [thunder;
The world's foundations loos'd, to lose its [founder;
Th' impatient temple rent her veil in two,
To teach our hearts what our sad hearts should do.
Can senseless things do this, and shall not I
Melt one poor drop to see my Saviour die?
Drill forth, my tears; and trickle one by one,
Till you have pierc'd this heart of mine, this stone.

(23) **La terre a tremblé**
« Pour la Passion de notre Sauveur »
Francis Quarles (1592-1644)

La terre a tremblé et les cieux se sont refermés
Quelle affliction que de voir mourir le Seigneur,
Les cieux étaient drapés de deuil et les sphères
Oublièrent leurs harmonies. Des larmes coulaient [des nuages
La mort ambitieuse se dressa pour lui faire place,
Et chaque tombe s'ouvrit pour devenir sa tombe ;
Des cieux épouvantés descendit un tonnerre d'élégies
La création du monde se déchaîna d'avoir perdu son créateur
Le voile du temple impatient se déchira en deux
Montrant la voie à suivre à nos cœurs désolés.
Des choses insensées le feront-elles et ne devrais-je pas
Me fondre dans l'immensité pour voir la mort de [mon Sauveur ?
Que mes larmes coulent et roulent l'une après l'autre
Jusqu'à percer ce cœur de ma pensée, cette pierre.

(24) **Now that the sun**
"An evening hymn on a ground"
Bishop William Fuller (1608-1675)

Now, now that the sun hath veil'd his light
And bid the world goodnight;
To the soft bed my body I dispose,
But where shall my soul repose?
Dear, dear God, even in Thy arms,
And can there be any so sweet security!
Then to thy rest, O my soul!
And singing, praise the mercy
That prolongs thy days.
Hallelujah!

(24) **Maintenant que le soleil**
«Cantique du soir sur un *ground*»
Bishop William Fuller (1608-1675)

Maintenant que le soleil a voilé sa lumière
Et souhaité bonne nuit au monde,
Sur le doux lit je déploie mon corps,
Mais où mon âme se reposera-t-elle?
Dieu, ô mon Dieu, dans tes bras mêmes,
Et peut-il y avoir une aussi douce sécurité ?
Alors à ton repos, Ô mon âme!
Et en chantant, loue la miséricorde
Qui prolonge tes jours.
Alléluia!

La Galerie dorée de la Banque de France

Située au cœur du siège de la Banque de France, la Galerie dorée doit la perfection de ses proportions au génie de François Mansart. Celui-ci entreprit la construction, aux environs de 1635, d'un hôtel particulier pour le compte de M. de La Vrillière, secrétaire d'État. La construction prit quelques années et la Galerie dorée, destinée à accueillir la collection de peinture de Louis Phélypeaux, marquis de La Vrillière, ne fut terminée que vers 1640, faisant à l'époque de cette maison l'une des plus renommées de Paris Après M. de La Vrillière, l'hôtel fut la propriété de M. Rouillier avant d'être acquis en 1713, par le comte de Toulouse, second fils légitimé de Louis XIV et de Madame de Montespan. L'édifice, qui prit désormais le nom de ce prince, fut aménagé au goût du jour. La Galerie dorée est remaniée vers 1718 dans l'esprit Régence sous la direction de Robert de Cotte, premier architecte du roi, assisté des plus grands artistes. Si la voûte du plafond, divisée en cinq grandes fresques et peinte en 1645 par François Perrier est conservée, les nouvelles boiseries, œuvres de François-Antoine Vassé, ont pour thèmes la marine et la chasse, allusion aux fonctions du comte de Toulouse, grand amiral de France et grand veneur. Son hôtel ainsi réaménagé, celui-ci quitta Versailles pour s'y installer. Son fils unique, le duc de Penthièvre, y résida jusqu'à sa mort en 1793.

Lorsque la Banque de France, fondée par Bonaparte en 1800, achète l'hôtel le 31 mars 1808, la Galerie a beaucoup changé. Elle a servi d'entrepôt pendant la révolution ; l'Imprimerie nationale occupe les lieux ; les tableaux ont été envoyés dans les musées et les cadres vides sont tendus de papier peint tricolore. En 1810 s'y tient pourtant la première assemblée générale des 200 principaux actionnaires de la Banque de France.

Au fil du temps cependant, le bâtiment se dégrade et, en 1854, certains des régents souhaitent le détruire. Heureusement, le Conseil général de la Banque de France décide de conserver et restaurer la Galerie dorée. Les travaux commencent en 1870, sous la direction de l'architecte Charles-Auguste Questel. Le corps de bâtiment est reconstruit. Les boiseries et les stucs, préalablement démontés, sont réinstallés tels qu'ils étaient au XVIIIe siècle. Tous les éléments disparus sont remplacés par des copies fidèles : la cheminée, les tableaux, les statues des angles. Des artistes peintres, MM. Balze frères et Denuelle travaillent un an à la restitution fidèle des fresques de la voûte de Perrier.

De cet ensemble unique, émane encore aujourd'hui tout le raffinement du début XVIIIe siècle. Il accueille colloques et séminaires internationaux mais aussi des concerts qui bénéficient de son excellente acoustique.

© banque-france

© banque-france