



CHA CONNE
SUPER AUDIO CD

HANDEL'S LAST
PRIMA DONNA
—
GIULIA FRASI
IN LONDON

RUBY HUGHES

Orchestra of the Age of Enlightenment
LAURENCE CUMMINGS

CHANDOS early music



John Christopher Smith, c. 1763

Etching, published 1799, by Edward Harding (1755 - 1840),
after portrait by Johann Joseph Zoffany (1733 - 1810) © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Handel's last prima donna: Giulia Frasi in London

George Frideric Handel (1685 – 1759)

- [1] **Susanna: Crystal streams in murmurs flowing** 8:14
Air from Act II, Scene 2 of the three-act oratorio *Susanna*,
HWV 66 (1749)
Andante larghetto e mezzo piano

Vincenzo Ciampi (?1719 – 1762)

- premiere recording*
[2] **Emirena: O Dio! Mancar mi sento** 8:35
Aria from Act III, Scene 7 of the three-act 'dramma per musica'
Adriano in Siria (1750)
Edited by David Vickers
Cantabile – Allegretto

- premiere recording*
[3] **Camilla: Là per l'ombrosa sponda** 4:39
Aria from Act II, Scene 1 of the 'dramma per musica'
Il trionfo di Camilla (1750)
Edited by David Vickers
[]

Thomas Augustine Arne (1710 – 1778)

- [4] **Arbaces: Why is death for ever late** 2:21
Air from Act III, Scene 1 of the three-act serious opera *Artaxerxes* (1762)
Sung by Giulia Frasi in the 1769 revival
Edited by David Vickers
[Larghetto]

John Christopher Smith (1712 – 1795)

- [5] **Eve: Oh! do not, Adam, exercise on me thy hatred –** 1:02
[6] **It comes! it comes! it must be death!** 5:45
Accompanied recitative and song from Act III of the three-act oratorio
Paradise Lost (1760)
Edited by David Vickers
Largo – Largo
premiere recording
[7] **Rebecca: But see, the night with silent pace steals on –** 1:32
[8] **O balmy Sleep!** 4:51
Accompanied recitative and song from Act II of the three-act oratorio
Rebecca (1761)
Edited by David Vickers
Larghetto Piano – Larghetto

Thomas Augustine Arne

- 9 Eltruda: Gracious Heav'n, O hear me! 6:45
Air from Act II, Scene 2 of the three-act masque *Alfred* (1740)
Added for Giulia Frasi in the 1753 revival
Edited by David Vickers
AllegriSSimo

George Frideric Handel

- | | | |
|------|---|------|
| [10] | Sinfonia – | 0:56 |
| [11] | Theodora: O thou bright Sun! – | 0:33 |
| [12] | With Darkness deep as is my Woe | 4:05 |
| [13] | Symphony of soft Musick | 1:35 |
| [14] | Theodora: But why art thou disquieted – | 0:31 |
| [15] | O that I on Wings cou'd rise | 3:18 |

Sinfonie, accompanied recitatives, and airs from Act II, Scene 2 of the three-act oratorio *Theodora*, HWV 68 (1750)

Philip Hayes (1738 – 1797)

premiere recording

- [16] **Parthenope: Soon arrives thy fatal hour** 8:02
Air from Act I of the two-act masque *Telemachus* (1763 – 66)
Edited by David Vickers
Larghetto e sostenuto

George Frideric Handel

- [17] **Pleasure: There the brisk sparkling nectar drain** 2:43
Air from Scene 1 of the one-act oratorio *The Choice of Hercules*,
HWV 69 (1751)
Allegro
- [18] **Iphis: Ye sacred priests –** 0:41
- [19] **Farewell, ye limpid springs and floods** 5:36
Accompanied recitative and air from Act III, Scene 1 of the three-act
oratorio *Jephtha*, HWV 70 (1752)
[] – Larghetto – Andante larghetto – Adagio

[20] Queen of Sheba: Will the Sun forget to streak 5:49
Air from Act III of the three-act oratorio *Solomon*, HWV 67 (1749)
Largo TT 78:25

Ruby Hughes soprano
Orchestra of the Age of Enlightenment
Margaret Faultless leader
Laurence Cummings

Handel's last prima donna: Giulia Frasi in London

Introduction

Giulia Frasi (fl. 1740 – 1774) is best known to posterity for having given the first performances of the principal soprano parts in Handel's last oratorios – all of them containing vivid scenes of sentimental and spiritual drama that depict suffering women reacting to extremely distressing events with courage, dignity, and selflessness. This album explores her speciality: playing characters whose emotional journeys are charted with affecting pathos. However, the thirty-one-year career that Frasi enjoyed in London was broader, more complicated, and richer than being merely Handel's last prima donna. Retracing her music making in different environments – not only operas and oratorio concerts in theatres but also music in numerous other contexts – reveals a perfect microcosm of the cultural and stylistic diversity of musical life in mid-eighteenth-century Britain. It is a story that has seldom been told (even by expert scholars), and has never before been presented through a cross-section of Frasi's musical repertoire.

Reputedly trained in Milan and having made her operatic debut at Lodi (1740) before singing briefly in Alessandria (1740), Bergamo (1741), and Modena (1742), Frasi came to Britain to join Lord Middlesex's Italian opera company in autumn 1742 – not long after Handel had decided to stop composing and performing operas on the London stage. Initially allocated minor roles but gradually rising in importance to the company, Frasi participated in at least fourteen opera seasons at the King's Theatre on the Haymarket between November 1742 and 1761. Her early London appearances in Galuppi's *Enrico*, in 1743, prompted this recollection by her friend Charles Burney in his *General History of Music* (1789):

Giulia Frasi was at this time young, and interesting in person, with a sweet and clear voice, and a smooth and chaste style of singing, which, though, cold and unimpassioned, pleased natural ears, and escaped the censure of critics.

It was also in 1743 that the soprano began her long association with the annual charity concerts in aid of the 'Fund for Decay'd

Musicians or Their Families' (which later evolved into the Royal Society of Musicians); within a few years these proved to be significant opportunities for Frasi to add Handel's English music to her repertoire. The fundraiser on 25 March 1746 was the first documented occasion on which she performed English-language airs by Handel in public, and the experiment was repeated a year later (on 14 April 1747). Burney praised the fact that,

having come to this country at an early period of her life, she pronounced our language in singing in a more articulate and intelligible manner than the natives[.]

It seems that Handel's attention was attracted by her determination to sing articulately in English – which coincided with her increasing usefulness to the topsy-turvy Italian opera company – and an emerging knack for conveying musical pathos. When Handel needed to recruit a new principal soprano soloist for his revival of *Judas Maccabaeus* (4 March 1748), Frasi managed to squeeze in her fully fledged English oratorio debut for him between performances of a revival of Galuppi's *Enrico*. Thereafter she sang in all of the Covent Garden concerts that Handel gave for the

remainder of his life. The experienced master nurtured her abilities to new heights – but Burney hints at the composer's scepticism about Frasi's work ethic:

When Frasi told him, that she should study hard; and was going to learn Thorough-Base, in order to accompany herself: HANDEL, who well knew how little this pleasing singer was addicted to application and diligence, says, 'Oh – vaat may we not expect!'

Nevertheless, hard work was obviously required from Frasi during the 1749 season. For example, within the space of a few weeks she put on her own benefit concert at the New Theatre (6 April), appeared at a concert for the benefit of the five-year-old singer Cassandra Frederick (10 April), sang in a benefit concert for her opera and oratorio colleague Caterina Galli (13 April), and also performed in Mr Tozzi's concert at Hickford's Room (24 April) – all whilst also appearing twice weekly with the tenor John Beard at his noon concerts at Ranelagh, and having recently created the principal soprano roles in Handel's new oratorios *Susanna* (10 February) and *Solomon* (17 March).

Handel: Susanna

Susanna is based on a tale from the Apocrypha.

The title-heroine has been left alone for a week whilst her new husband, Joacim, is away on business; she is about to bathe in a nearby stream when she sings ‘Crystal streams in murmurs flowing’ (the blissful pastoral environment is depicted by the murmuring exchanges between first and second violins in conjunction with a sublime voice part). Soon afterwards, she repels unwanted sexual advances from predatory elders, who vengefully accuse her of adultery; the blameless Susanna narrowly escapes a death sentence when the young boy Daniel discerns and exposes the lies of the spiteful perverts (who are themselves sentenced to death).

Handel: Solomon

There is a comparable mingling of eloquence, seductiveness, sincerity, and sublimity in the three different parts that Frasi created in *Solomon*: the rapturous new bride of the wise king of Israel (Act I), the anguished mother in a dispute with a malicious rival claimant for her baby son (Act II), and Nicaule, the Queen of Sheba (Act III). In Act III, having been given the grand tour of the glories of Jerusalem, culminating in a celebration of the holy temple, the awestruck visitor offers the cathartic response that she will never forget the splendour she has seen, nor the knowledge

that she has acquired: ‘Will the Sun forget to streak’, featuring oboes and flutes melded together.

Ciampi: Adriano in Siria

The following season Frasi continued to juggle operas at the King’s Theatre, oratorios at Covent Garden, and concert activities elsewhere. The London adaptation which Vincenzo Ciampi made of his recent Venetian opera, *Adriano in Siria* (20 February 1750), was led by Frasi and the young castrato Guadagni as the beleaguered lovers Emirena and Farnaspe. Set in Antioch after the Roman emperor Hadrian has conquered the Parthians, Metastasio’s libretto takes as its plot an intrigue of political machinations, jealousy, and fidelity: the intransigent vanquished King Osroa is determined to wreak revenge upon the conqueror, Hadrian, who has abandoned his Roman lover, Sabina, and now lusts after the king’s daughter, Emirena. But she and the prince Farnaspe are in love and engaged to be married, and have to overcome political and romantic misunderstandings and the dire outcomes of a failed regicide (for which they are condemned though they are innocent), before Hadrian is sufficiently inspired by the noble selflessness of others to put everything right. An addition

by Ciampi to Act III, Scene 7 for Frasi in the London version, the deeply sentimental ‘Oh Dio! Mancar mi sento’ (featuring muted upper strings, *pizzicato* basses, and mellifluous *concertante* cello) is the complex response by Emirena, of sadness, adoration, and stoicism, to Farnaspe’s heartbroken counsel that she give herself to Hadrian in order to save her father’s life.

Handel: Theodora

Adriano in Siria ran for eight performances, exactly concurrently with the two principals’ realising a similar function as the early Christian martyrs Theodora and Didymus in the first performances of Handel’s *Theodora* (16 March 1750). The oratorio is also set in Antioch but a few centuries later and under considerably different circumstances: the princess Theodora has converted to Christianity and vows not to take part in the pagan worship of Jupiter in rites that celebrate the birthday of the emperor, Diocletian. She is arrested and condemned to solitary confinement in a brothel, where the governor, Valens, intends that ‘the meanest of my guards with lustful joy shall triumph o’er her boasted chastity’. Confronted with a brutal fate, worse than death, the chaste Theodora gives expression to her fears in terms that

demonstrate the subtle artistry and emotional depth of Handel’s writing for Frasi at its most powerful. A plaintive symphony for flutes and strings establishes the lonely despair of Theodora, and her dread for the violation of her chastity is sublimely expressed in ‘With Darkness deep as is my Woe’ – in the extraordinary key of F sharp minor; note its pathos-generating rolling strings and almost unbearable uses of silence between phrases. After an interlude of ‘soft Musick’ the desperate woman prays effusively for divine deliverance in ‘O that I on Wings cou’d rise’.

Ciampi: Il trionfo di Camilla

Only a week after the first run of Handel’s poorly received *Theodora* had ended, Frasi sang the title role in Ciampi’s *Il trionfo di Camilla* (31 March 1750), based on an old comedy by Silvio Stampiglia. Camilla, deposed as Queen of the Volsci and living in disguise as the shepherdess Dorinda, unexpectedly falls in love with Prenesto, the son of her usurper, whom she has saved from being gored to death by a wild boar. The opera flopped miserably and achieved only two performances, but that did not dissuade the London music-seller John Walsh from printing a collection of six ‘Favourite Songs’ from the opera, including four that had been

sung by Frasi. The extrovert ‘Là per l’ombrosa sponda’ conveys Camilla’s valour and charm, using a pair of punctuating rising horns, oscillating fast violins, throbbing bass lines, and a declamatory vocal part built on an ascending arpeggio that unfurls into graceful melodic phrases – all hallmarks of the modern *galant* fashion influenced by Pergolesi and the Neapolitan school. Frasi was certainly aware of these developments. During the 1740s she had performed operas by Porpora, Gluck, and Hasse in London; the penultimate performance of Ciampi’s *Adriano in Siria* had featured Pergolesi’s comic intermezzo *La serva padrona* between its acts; and Burney recorded that a virtuoso aria by Pergolesi ‘was sung at concerts by Frasi for ten years, at least’.

Handel: The Choice of Hercules

A season later, Frasi took the role of a temptress in Handel’s allegorical ode *The Choice of Hercules* (1 March 1751), performed as a new afterpiece to a revival of *Alexander’s Feast*. The fable relates the story of Hercules confronted at a crossroads by the female figures of Pleasure and Virtue. Pleasure, sung by Frasi, attempts to entice him to follow her path with promises of love and worldly delights – ‘There the brisk sparkling nectar drain’, a charming drinking song with

convivial horns – but the diligent hero opts for the nobler destiny offered by Virtue.

Handel: Jephtha

Handel composed his last new oratorio, *Jephtha* (26 February 1752), as he struggled to cope with the onset of blindness. It dramatises the story from Judges 10–12 about the rash vow of the exiled warrior Jephtha to Jehovah that if he is victorious against the Ammonites he will sacrifice the first thing he meets upon his return. It turns out that this is his daughter Iphis – whose extended scene early in Act III conveys her valiant selflessness: she resolves to respect her father’s unbreakable vow to God, rebukes the priests for hesitating, tenderly expresses her sorrowful farewell, and anticipates a heavenly reward. It was another sentimental scene tailor-made for Frasi, who would sing it at her last appearance in aid of the Fund for Decay’d Musicians or Their Families (12 March 1761, King’s Theatre).

Arne: Alfred

Other charities in London began to benefit from regular fundraising concerts. Frasi participated in all of Handel’s annual performances of *Messiah*, in the chapel of the Foundling Hospital (from 1750), and on

12 May 1753 she sang in a performance of Arne's revised version of *Alfred*, organised at the King's Theatre in aid of Jermyn Lying-in Hospital. *Alfred* was originally a concise masque (Cliveden, 1740), the score of which Arne expanded for the 1753 charitable concert, adding the lively da capo *aria di bravura* 'Gracious Heav'n, O hear me!' for Frasi at the centre of Act II, Scene 2. Alfred the Great, having been at his lowest ebb, receives encouragement from benign spirits in his fight to repulse the Danish invaders. His newfound optimism prompts an imperious rejoinder from his queen, Eltruda, that 'Vengeance long suspended' shall 'strike at the guilty Breast' of the Danes (a virtuosic *Allegrissimo*), whereas a graceful middle section observes that the king's 'saving Arm' shall 'succour the Oppress'd'.

Smith: Paradise Lost

Throughout the 1750s Frasi's concert repertoire stretched from Purcell to Terradellas; as her opera career diminished Frasi continued to be the foremost principal soprano soloist in English works in oratorio style. She performed not only for the now-blind Handel, but also at nine consecutive meetings of the Three Choirs Festival (first appearing in 1756 for William Boyce at

Hereford Cathedral), occasionally for Arne, and regularly in concerts at Oxford directed by William Hayes, the Heather Professor of Music. After the death of Handel, in 1759, oratorio concerts at Covent Garden continued under the joint direction of his successors, John Christopher Smith junior (formerly a pupil of Handel, son of his long-serving assistant, and later his amanuensis and artistic deputy) and John Stanley. For two seasons (1760–61) they attempted to produce their own original works alongside old Handelian favourites. Smith's *Paradise Lost* (29 February 1760), taking inspiration from Milton, required Frasi to express the innocence, culpability, and penitence of Eve. In Act III, after their Fall, the reproachful Adam complains to Eve that it was her fault that they ate forbidden fruit and must now be cast out from paradise. She responds beseechingly that they should 'join common enmity' against their mutual foe, Satan, and implores that 'between us two let there be peace and league, while yet we live; but one short hour perhaps'. Then she counsels Adam on the catastrophic consequences of their inevitable mortality, but also expresses pious sorrow for her first experience of grievous sin: 'It comes! it comes! it must be death!', a *Largo* in F minor, solo oboe and a pair of bassoons

creating chords that darken the harmonic texture underneath the voice.

Smith: Rebecca

Smith's next new oratorio, *Rebecca* (4 March 1761), presented an opportunity for Frasi to demonstrate her expertise at characterising moral resolve and hope by means of pathetic music. Based on Genesis 24, the work concerns a trusted servant who has been sent to find the perfect wife for Isaac, the son and heir of the elderly Abraham. She turns out to be the virtuous Chaldean maiden Rebecca (perhaps the anonymous libretto alluded to the difficult search by the unmarried twenty-two-year-old King George III for a suitable Protestant princess). Towards the end of Act II, on the final evening that Rebecca spends at her father's home before her departure, the bride-to-be rejoices at her good fortune and looks forward eagerly to her marriage to Isaac; as she looks at the stars, she prays that 'peaceful visions lull to rest the conscious hope within my breast'. In a number constructed in the manner of an operatic sleep scene, an accompanied recitative illustrates 'solemn stillness' that 'fills the vault of heaven', and a gorgeous air reveals her mixed emotions of nervous excitement: 'O balmy Sleep!', marked by overlapping contrapuntal bassoons, softly

pulsing strings, and a solo oboe that echoes Rebecca's plaintive melody.

Hayes: Telemachus

The music of Smith stands at a transitional point between the late baroque masterpieces of his recently deceased master and the emerging styles cultivated by the new generation of proto-classical composers. The move towards a distinctly newer kind of musical vocabulary is even more evident in the masque *Telemachus* (Oxford, 1763) by Philip Hayes. The solemn *vanitas* warning of the siren Parthenope's 'Soon arrives thy fatal hour' seems closer in musical style to J.C. Bach or even Haydn than it does to Handel: its F minor solemnity is infused with graceful looping figures played by the contrapuntally interweaving muted strings, and at the close of the middle section four *pizzicato* bass notes aptly convey the quasi-Shakespearean reference to a tolling funeral knell. A projected London performance of *Telemachus* was advertised in 1764 but seems to have been cancelled. Nevertheless, Frasi continued to play a prominent part in musical life in the British capital whilst the tides of fashion were continuing to change: for example, the Mozart family gave concerts in 1764–65 and annual concert seasons

directed by J.C. Bach and Carl Friedrich Abel commenced in 1765.

Arne: Artaxerxes

Frasi made her last known appearance on the stage in an operatic work at a benefit performance of Arne's *Artaxerxes* (King's Theatre, 1 June 1769), which she herself had organised. On this one-off occasion she chose to play Arbaces, created in the English opera's original production (Covent Garden, 1762) by the castrato Tenducci; Frasi had seldom performed trouser roles since her formative early years in London, and it is possible that by the late 1760s her range had lowered a few notches. We can imagine that her artistic attributes came to the forefront suitably in the afflicted hero's pathetic soliloquy at the start of Act III. Arbaces is unjustly imprisoned and condemned to death after being inadvertently framed by his own treacherous father for the assassination of the Persian king Xerxes: 'Why is death for ever late'.

The end of Frasi's career

Towards the end of her career the hitherto supreme soprano of English music was plagued with bad luck, suffered from poor planning, experienced some vocal problems, or a mixture of all of the above.

Her intention to organise a performance of *Judas Maccabaeus* for her own benefit (Little Theatre, 4 May 1770) was blighted by the unavailability of sufficient performers, so at the last minute Frasi was forced to give a full-scale oratorio concert at the unsociable hour of noon – and her advertisement also apologised that she had 'been confined for some Time by a bad State of Health'. Judging from the rarity of her concert appearances afterwards, we must assume that Frasi more or less retired – which explains the satirical barb three years later in the *Morning Post and Daily Advertiser* (23 February 1773):

Signora Frazi, who may be said, with respect to the musical world, to have been long since dead and buried, is expected to rise again in Lent[.]

In the event, the soprano's comeback comprised a few scattered concerts at inauspicious venues. One of these, at the Little Theatre on 15 April 1774, also featured the professional debut of the eight-year-old Nancy Storace (who a dozen years later would become Mozart's first Susanna). As Frasi was reputedly fond of an extravagant lifestyle, it was inevitable that her profligacy would cause problems when her vocal powers ran out. It is rumoured that, after her last documented concert, at Hickford's Room on 16 May

1774, she fled from her creditors to Calais and died in penurious circumstances. Such a tragic conclusion to an extraordinary career invites us to pity the apparently cruel fate of an artist whose abilities manifestly inspired Handel and his contemporaries to create a fascinating range of sublime music that continues to communicate dramatic insights and emotional resonances to audiences of each new generation.

© 2018 David Vickers

Foreword by the soloist

Music of the baroque has always been at the heart of my repertoire and some of my fondest memories are of performing music from this era. It has had a profound impact on my choice of later repertoire and has come to define where my musical roots lie. The inspiration behind this recording was the research which I undertook into some of my favourite Handel roles, and the discovery that most of them had been composed for Giulia Frasi.

Time and again I found myself drawn to the empathetic temperament and lyrical ease of the vocal writing, embodied in roles such as Susanna, Theodora, and Iphis. These roles seem to engender a depth of female characterisation which may well have subverted the norm at a

time when women did not enjoy rights equal to those of men.

With the help and support of the historian David Vickers, Laurence Cummings and I set about investigating the music and roles that were written for Frasi. It seems that her star began to ascend from the point at which Handel started composing for her.

Upon our delving more deeply into the archives, long-forgotten compositions which complement Handel's work revealed themselves. Having made many such discoveries, I felt a profound desire to explore the catalogue through the process of recording. This allowed me to place well-known arias alongside other sublime pieces, many of which have never been heard in modern times.

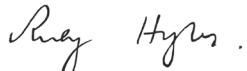
Encountering Frasi through the music that was written for her, and contemplating her career as a musician, has been a tremendous source of inspiration for me. As a woman performing and recording music today, I am struck by the significance of her considerable achievements.

It is an immense joy to be able to share these musical gems with you. I hope that one day they may be published and made available for performance by future generations.

My sincere thanks to Laurence Cummings, my mentor and collaborator, for his

tremendous musicianship, kindness, and commitment; to the Orchestra of the Age of Enlightenment for playing with such sensitivity and warmth; to David Vickers for his passion, enthusiasm, and insight; to Chandos Records for such a wonderful team; to Nicki and Rebeccah for their unfaltering belief and hard work; to my beloved David Okumu for his unconditional love and support; and to the Borletti-Buitoni Trust, without which this project would never have come to fruition.

This CD is dedicated to my son, Django.


© 2018 Ruby Hughes

The Borletti-Buitoni Trust

The Borletti-Buitoni Trust (BBT) helps outstanding young musicians to develop and sustain international careers with awards that fund tailor-made projects. As well as financial assistance the Trust provides invaluable support and encouragement to an ever-growing family of young musicians.
www.bbtrust.com

Orchestra of the Age of Enlightenment

Three decades ago, a group of inquisitive

London musicians took a long hard look at that curious institution we call the orchestra, and decided to start again from scratch. They began by throwing out the rulebook. Put a single conductor in charge? No way. Specialise in repertoire of a particular era? Too restricting. Perfect a work and then move on? Too lazy. The Orchestra of the Age of Enlightenment was born. And as this distinctive ensemble, playing on period-specific instruments, began to get a foothold, it made a promise to itself. It vowed to keep questioning and inventing as long as it lived. Residencies at the Southbank Centre and Glyndebourne Festival Opera did not numb its experimentalist bent. A major record deal did not iron out its quirks. Instead, the Orchestra examined musical notes with ever more freedom and resolve. That creative thirst remains unquenched. Informal night-time performances are redefining concert formats. Searching approaches to varied repertoire see the Orchestra working frequently with symphony and opera orchestras. New generations of exploratory musicians are encouraged into its ranks. Great performances now become recordings on the ensemble's own CD label. The Orchestra thrives internationally: New York and Amsterdam court it; Oxford and Bristol cherish it. In its

thirty-first year, the Orchestra of the Age of Enlightenment is part of our musical furniture. It has even graced the outstanding conducting talents of Sir Mark Elder, Sir Simon Rattle, Vladimir Jurowski, and Iván Fischer with the joint title Principal Artist. But do not ever think that the ensemble has lost sight of its founding vow. Not all orchestras are the same. And there is nothing quite like this one.
www.oae.co.uk

© 2018 Andrew Mellor

Recipient of a Borletti-Buitoni Trust Award and winner of both First Prize and the Audience Prize at the 2009 London Handel Singing Competition, **Ruby Hughes** was shortlisted for a Royal Philharmonic Society Music Award in 2014 and is also a former BBC New Generation Artist. She made her debut at Theater an der Wien as Roggiero (*Tancredi*), conducted by René Jacobs, returning as Fortuna (*L'incoronazione di Poppea*). She has sung major roles at the Buxton International Festival, Edinburgh International Festival, London Handel Festival, Festival d'Aix-en-Provence, Musikfestspiele Potsdam, and Schwetzinger Festspiele, as well as at English National Opera, Garsington Opera, Scottish Opera,

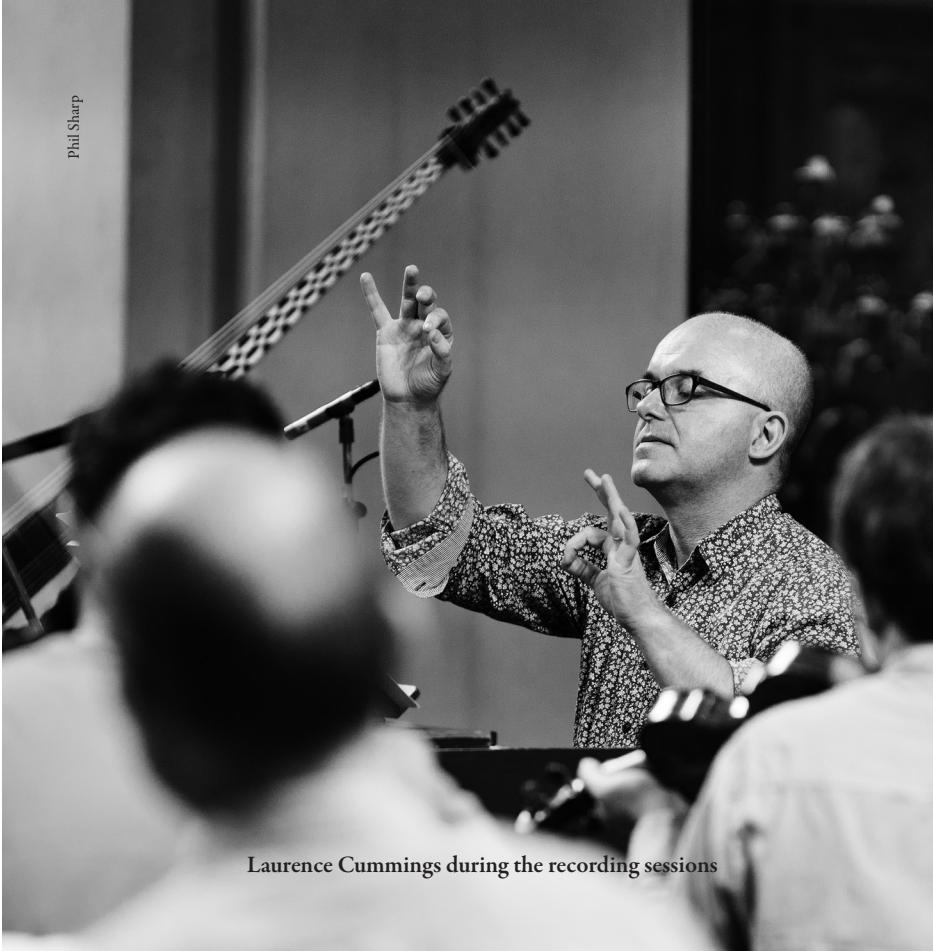
and Opéra de Toulon; she also sang in Jonathan Miller's acclaimed production of Bach's St Matthew Passion at the National Theatre. She has made further appearances at the Cheltenham Music Festival, Manchester International Festival, Spitalfields Music Festival, Internationale Händel-Festspiele Göttingen, Kammermusikfest Lockenhaus, La Folle Journée de Nantes, Lucerne Festival, Marlboro Music Festival, Nürnberg Festival, OdeGand in Gent, and West Cork Chamber Music Festival, as well as with the BBC National Orchestra of Wales and BBC Symphony Orchestra at the BBC Proms. Ruby Hughes has broadcast and recorded extensively, and has sung under many leading conductors; she is also a keen recitalist, working particularly closely with the pianists Julius Drake and Joseph Middleton.
www.rubyhughes.com

One of Britain's most exciting and versatile exponents of historical performance, both as conductor and harpsichord player, **Laurence Cummings** has been Musical Director of the London Handel Festival since 1999 and Artistic Director of the Internationale Händel-Festspiele Göttingen since 2012. He is also Music Director of the Orquestra Barroca Casa da Música in Porto. He has

conducted opera productions at English National Opera, Opera North, Glyndebourne Festival Opera, Garsington Opera, English Touring Opera, GöteborgsOperan, Opernhaus Zürich, Opéra national de Lyon, and Theater an der Wien, as well as the Buxton Festival, Royal Academy of Music, Opera Theatre Company, Linbury Studio Theatre Covent Garden, Handel and Haydn Society in Boston, and in Porto. He regularly conducts The English Concert and the Orchestra of the Age of Enlightenment and has worked with the Hallé, Bournemouth Symphony Orchestra, Britten Sinfonia, Royal Northern Sinfonia, Royal Liverpool Philharmonic, Ulster Orchestra, Royal

Scottish National Orchestra, Academy Baroque Orchestra of the Royal Academy of Music, Scottish Chamber Orchestra, Saint Paul Chamber Orchestra in Minnesota, Kansas City Symphony, Orchester Wiener Akademie, National Symphony Orchestra in Washington DC, Zürcher Kammerorchester, Jerusalem Symphony Orchestra, Kammerorchester Basel, Musikkollegium Winterthur, and Moscow Chamber Orchestra. The discography of Laurence Cummings includes the first recording of Handel's newly discovered Gloria with Emma Kirkby and Handel Arias with Angelika Kirchschlager and the Kammerorchester Basel.

Phil Sharp



Laurence Cummings during the recording sessions

Phil Sharp



Ruby Hughes during the recording sessions

La dernière prima donna de Haendel: Giulia Frasi à Londres

Introduction

La postérité a surtout retenu le nom de Giulia Frasi (célèbre entre 1740 et 1774) comme celui de la créatrice des principaux rôles de soprano dans les derniers oratorios de Haendel – qui contiennent tous des scènes de drame sentimental et spirituel pleines de vie dépeignant des femmes qui souffrent et réagissent à des événements très pénibles avec courage, dignité et désintéressement. Cet album explore ce qui fut sa spécialité: incarner des personnages dont les voyages émotionnels sont planifiés avec un pathétique émouvant. Toutefois, au cours de ses trente-et-un ans d'activité à Londres, Frasi ne se contenta pas d'être la dernière prima donna de Haendel; elle mena une carrière plus vaste, plus compliquée et plus riche. Revenir sur ce qu'elle a chanté dans différents environnements – non seulement les opéras et concerts d'oratorios dans des théâtres, mais aussi la musique dans bien d'autres contextes – révèle un parfait microcosme de la diversité culturelle et stylistique de la vie musicale en Grande-Bretagne au milieu du dix-huitième siècle. C'est une histoire qui a rarement été

racontée (même par les spécialistes) et qui n'a encore jamais été présentée par le biais d'un échantillon du répertoire musical de Frasi.

À ce que l'on dit, elle reçut sa formation à Milan et fit ses débuts lyriques à Lodi (1740) avant de chanter brièvement à Alexandrie (1740), Bergame (1741) et Modène (1742). Frasi se rendit ensuite en Grande-Bretagne pour entrer dans la troupe d'opéra italien de Lord Middlesex à l'automne 1742 – peu de temps après que Haendel ait décidé d'arrêter de composer et de faire représenter des opéras sur la scène londonienne. Au début, Frasi se vit attribuer des rôles mineurs, mais elle prit peu à peu de l'importance dans la troupe et participa à au moins quatorze saisons lyriques au King's Theatre de Haymarket entre novembre 1742 et 1761. Ses premières prestations londoniennes dans *Enrico de Galuppi*, en 1743, susciteront ce souvenir de son ami Charles Burney dans sa *General History of Music* (1789):

Giulia Frasi était à cette époque une personne jeune et intéressante, dotée d'une voix douce et claire, et d'un style de chant fluide et sobre qui, toutefois, froid

et impassible, plut aux oreilles naturelles et échappa à la censure de la critique. C'est aussi en 1743 que la soprano entama un long partenariat avec les concerts caritatifs annuels destinés à venir en aide au "Fonds pour les musiciens sur le déclin ou leur famille" (qui devint ensuite la Royal Society of Musicians); en quelques années, ces concerts constitueront des opportunités importantes qui permirent à Frasi d'ajouter à son répertoire la musique anglaise de Haendel. La collecte du 25 mars 1746 fut la première occasion connue où elle interpréta en public des airs en langue anglaise de Haendel; cette expérience se répéta l'année suivante (le 14 avril 1747). Burney porta aux nues le fait que,

étant venue dans ce pays au début de sa vie, elle prononçait notre langue en chantant d'une manière plus articulée et intelligible que les autochtones[.]

Il semble qu'elle attira l'attention de Haendel par sa détermination à chanter avec aisance et clarté en anglais – qui coïncidait avec son utilité croissante dans la troupe d'opéra italien alors sens dessus dessous – et un don naissant pour traduire le pathos musical. Lorsque Haendel eut besoin d'une nouvelle soliste, soprano principale pour sa reprise de *Judas Maccabaeus* (4 mars 1748),

Frasi réussit à insérer pour lui ses débuts dans un oratorio anglais à part entière entre des représentations d'une reprise d'*Enrico* de Galuppi. Par la suite, elle chanta dans tous les concerts que donna Haendel à Covent Garden jusqu'à la fin de sa vie. Le maître expérimenté veilla au développement de ses capacités – mais Burney fait allusion au scepticisme du compositeur quant à l'éthique professionnelle de Frasi:

Lorsque Frasi lui dit qu'elle devrait travailler dur; et allait apprendre la basse continue, afin de s'accompagner:
HAENDEL, qui savait très bien à quel point cette agréable chanteuse s'adonnait peu à l'application et à la diligence, dit
"Oh – qui aurait pu s'y attendre!"

Néanmoins, Frasi travailla manifestement beaucoup au cours de la saison 1749. Ainsi, en l'espace de quelques semaines, elle organisa son propre concert de bienfaisance au New Theatre (6 avril), se produisit à un concert donné à l'intention d'une chanteuse de cinq ans, Cassandra Frederick (10 avril), participa à un concert de bienfaisance pour sa collègue d'opéra et d'oratorio Caterina Galli (13 avril) et aussi au concert de M. Tozzi à la Hickford's Room (24 avril) – tout en apparaissant aussi deux fois par semaine avec le ténor John Beard dans ses concerts de midi au Ranelagh; et elle

venait de créer les principaux rôles de soprano dans les derniers oratorios de Haendel *Susanna* (10 février) et *Solomon* (17 mars).

Haendel: Susanna

Susanna est basé sur un récit des Apocryphes. L'héroïne du titre est restée seule pendant une semaine tandis que son nouveau mari, Joachim, est en déplacement pour affaires; elle est sur le point de se baigner dans un ruisseau à proximité quand elle chante "Crystal streams in murmurs flowing" (Ruisseau cristallin qui s'écoule en murmures); le délicieux environnement pastoral est dépeint par les échanges murmurés entre les premiers et les seconds violons en conjonction avec une sublime partie vocale. Peu après, elle repousse les avances sexuelles de vieillards rapaces auxquels elle ne veut pas donner suite; ceux-ci l'accusent vindicativement d'adultére: l'innocente Susanne échappe de justesse à la peine de mort lorsque le jeune Daniel devine et révèle les mensonges de ces pervers malveillants (qui sont eux-mêmes condamnés à mort).

Haendel: Solomon

Il y a un mélange comparable d'éloquence, de séduction, de sincérité et de sublimité dans les trois différents rôles de *Solomon* que créa

Frasi: la nouvelle épouse enthousiaste du sage roi d'Israël (acte I), la mère angoissée en conflit avec une rivale malveillante voulant lui arracher son petit garçon (acte II) et Nicaule, la Reine de Saba (acte III). À l'acte III, ayant fait la grande tournée des splendeurs de Jérusalem, culminant dans une célébration du temple sacré, la visiteuse impressionnée donne une réponse cathartique: elle n'oubliera jamais la splendeur qu'elle a vu, ni la connaissance qu'elle a acquise: "Will the Sun forget to streak" (Le Soleil cessera-t-il de passer comme l'éclair), où se mêlent des hautbois et des flûtes.

Ciampi: Adriano in Siria

La saison suivante, Frasi continua à jongler avec des opéras au King's Theatre, des oratorios à Covent Garden et des concerts ailleurs. L'adaptation londonienne que fit Vincenzo Ciampi de son récent opéra vénitien *Adriano in Siria* (20 février 1750), fut menée par Frasi et le jeune castrat Guadagni dans les rôles des amants aux abois, Emirena et Farnaspe. Le livret de Métastase, qui prend pour histoire une intrigue de machinations politiques, de jalousie et de fidélité, se déroule à Antioche après la conquête des Parthes par l'empereur romain Hadrien: l'intransigeant roi vaincu Osroa est déterminé à assouvir sa

vengeance sur le conquérant, Hadrien, qui a abandonné sa fiancée romaine, Sabina, et convoite maintenant la fille du roi, Emirena. Mais cette dernière et le prince Farnaspe s'aiment et sont fiancés; ils doivent surmonter des malentendus politiques et romantiques et les terribles conséquences d'un récide raté (pour lequel ils sont condamnés, malgré leur innocence), avant qu'Hadrien soit suffisamment inspiré par le noble dévouement d'autres personnes pour tout arranger. Le très sentimental "Oh Dio! Mancar mi sento" (avec les cordes aiguës en sourdine, les basses *pizzicato* et le mélodieux violoncelle *concertante*) est un ajout de Ciampi pour Frasi à l'acte III, scène 7, dans la version de Londres. C'est la réponse complexe d'Emirena, réponse pleine de tristesse, d'adoration et de stoïcisme, au conseil désespéré de Farnaspe qui l'incite à se donner à Hadrien pour sauver la vie de son père.

Haendel: Theodora

Adriano in Siria fit l'objet de huit représentations, au moment même où les deux interprètes principaux remplissaient une fonction analogue en incarnant les premiers martyrs chrétiens, Theodora et Didymus, dans les premières représentations de *Theodora* de Haendel (16 mars 1750). L'oratorio se déroule

aussi à Antioche, mais quelques siècles plus tard, et dans des circonstances très différentes: la princesse Theodora s'est convertie au christianisme et jure de ne pas participer au culte païen de Jupiter dans les ritues destinés à célébrer l'anniversaire de l'empereur Dioclétien. Elle est arrêtée et condamnée à une détention solitaire dans une maison close, où le gouverneur, Valens, veut que "le plus méchant de mes gardes triomphe avec une joie concupiscente de la chasteté dont elle se vante". Confrontée à un destin cruel, pire que la mort, la chaste Theodora exprime ses craintes en des termes qui démontrent magistralement l'art et la profondeur émotionnelle de l'écriture de Haendel pour Frasi. Une symphonie plaintive pour flûtes et cordes dépeint le désespoir solitaire de Theodora; "With Darkness deep as is my Woe" (Avec les ténèbres aussi profondes que mon chagrin) traduit de manière sublime, dans l'extraordinaire tonalité de fa dièse mineur, la terreur qu'elle éprouve à l'idée de voir sa chasteté violée; à noter ses roulements de cordes qui créent du pathos et l'utilisation presque insupportable du silence entre les phrases. Après un interlude de "musique douce", la femme désespérée prie avec effusion pour la délivrance divine dans "O that I on Wings cou'd rise" (Ô que sur des ailes je puisse aller très loin).

Ciampi: Il trionfo di Camilla

Une semaine seulement après la fin de la première série de représentations de *Theodora* de Haendel, qui reçut un accueil médiocre, Frasi chanta le rôle titre dans *Il trionfo di Camilla* (31 mars 1750) de Ciampi, d'après une vieille comédie de Silvio Stampiglia. Camilla, reine des Volsques déposée qui vit déguisée en bergère sous le nom de Dorinda, tombe amoureuse contre toute attente de Prenesto, fils de son usurpateur, qu'elle a sauvé d'un sanglier. L'opéra fit un four lamentable et ne connut que deux représentations, mais ça ne dissuada par le marchand de musique londonien John Walsh d'imprimer un recueil de six "Airs favoris" tirés de l'opéra, dont quatre avaient été chantés par Frasi. L'extraverti "Là per l'ombrosa sponda" traduit la bravoure et le charme de Camilla, en utilisant deux cors qui émergent de façon ponctuelle, des violons aux oscillations rapides, des lignes de basse lancinantes et une partie vocale déclamatoire construite sur un arpège ascendant qui se déploie en phrases mélodiques élégantes – toutes les caractéristiques de la mode *galante* moderne influencée par Pergolèse et l'école napolitaine. Frasi était certainement au courant de ces développements. Au cours des années 1740, elle avait chanté dans des opéras de Porpora,

Gluck et Hasse à Londres; l'avant-dernière représentation d'*Adriano in Siria* avait présenté l'intermezzo comique de Pergolèse *La serva padrona* entre ses actes; et Burney rapporta qu'une aria virtuose de Pergolèse "fut chantée pendant au moins dix ans à des concerts de Frasi".

Haendel: The Choice of Hercules

La saison suivante, Frasi prit le rôle d'une tentatrice dans l'ode allégorique de Haendel *The Choice of Hercules* (1er mars 1751), exécutée comme nouveau divertissement de fin de représentation lors d'une reprise d'*Alexander's Feast*. Cette fable relate l'histoire d'Hercule confronté à un choix décisif par les personnages féminins du Plaisir et de la Vertu. Le Plaisir, chanté par Frasi, tente de le persuader de le suivre avec des promesses d'amour et de plaisirs temporels – "Ther the brisk sparkling nectar drain", une charmante chanson à boire avec des cors conviviaux –, mais le héros appliqué opte pour le destin plus noble proposé par la Vertu.

Haendel: Jephtha

Haendel composa son dernier nouvel oratorio, *Jephtha* (26 février 1752), au moment où il lutta pour faire face à son début de cécité. Cette œuvre dépeint

L'histoire des Juges 10 – 12 à propos du vœu imprudent que fit Jephthé, le guerrier exilé, à Jéhovah, selon lequel s'il sortait victorieux des Ammonites, il sacrifierait la première chose qu'il rencontrerait à son retour. Il s'avéra que ce fut sa fille Iphis – dont la très longue scène au début du troisième acte traduit l'altruisme courageux: elle se résout à respecter le vœu sacré de son père envers Dieu, reproche aux prêtres leur hésitation, exprime avec tendresse ses tristes adieux et s'attend à une récompense divine. C'était encore une scène sentimentale spécialement conçue pour Frasi, qui allait la chanter lors de sa dernière prestation en faveur du Fonds pour les musiciens sur le déclin ou leur famille (12 mars 1761, King's Theatre).

Arne: Alfred

D'autres organisations caritatives bénéficiaires de concerts réguliers pour collecter des fonds. Frasi participa à toutes les exécutions annuelles du *Messiah* de Haendel, à la chapelle de l'Hôpital des enfants trouvés (à partir de 1750) et, le 12 mai 1753, elle chanta dans une exécution de la version révisée d'*Alfred* de Thomas Arne, organisée au King's Theatre pour venir en aide au Jermyn Lying-in Hospital. À l'origine, *Alfred* était un masque concis (Cliveden, 1740), dont

Arne enrichit la partition pour le concert de bienfaisance de 1753, y ajoutant l'*aria di bravura* da capo plein d'entrain "Gracious Heav'n, O hear me!" (Ciel bienveillant, écoute moi!) pour Frasi au milieu de l'acte II, scène 2. Alfred le Grand, alors au plus bas, reçoit l'encouragement d'esprits bienveillants dans son combat pour repousser l'envahisseur danois. Son tout nouvel optimisme suscite une repartie impérieuse de sa reine, Eltruda, selon laquelle "Vengeance long suspended" (La vengeance longtemps suspendue) va "strike at the guilty Breast" (frapper la poitrine coupable) des Danois (un *Allegro* virtuose), alors qu'une section centrale élégante observe que le "saving Arm" (Bras sauveur) du roi va "succour the Oppress'd" (secourir les opprimés).

Smith: Paradise Lost

Tout au long des années 1750, le répertoire de concert de Frasi s'étendit de Purcell à Terradellas; au fur et à mesure que diminuait sa carrière à l'opéra, Frasi continua à être la plus grande soprano principale dans les œuvres anglaises dans le style de l'oratorio. Elle chanta non seulement pour Haendel, qui était devenu aveugle, mais aussi à neuf rencontres du Three Choirs Festival (tout d'abord en 1756 pour William Boyce à

la Cathédrale de Hereford), de temps à autre pour Arne et régulièrement dans des concerts à Oxford dirigés par William Hayes, détenteur de la chaire Heather de professeur de musique. À la mort de Haendel, en 1759, les concerts d'oratorio à Covent Garden se poursuivirent sous la direction conjointe de ses successeurs, John Christopher Smith junior (ancien élève de Haendel, fils de son assistant qui le servit longtemps, puis son copiste et adjoint artistique) et John Stanley. Pendant deux saisons (1760 – 1761), ils tentèrent de produire leur propres œuvres originales à côté des anciennes œuvres à succès de Haendel. *Paradise Lost* (29 février 1760) de Smith, qui prend son inspiration chez Milton, avait besoin de Frasi pour exprimer l'innocence, la culpabilité et le repentir d'Ève. Dans le troisième acte, après leur chute, Adam se plaint à Ève sur un ton réprobateur car c'est sa faute à elle s'ils ont mangé du fruit défendu et doivent maintenant être chassés du paradis. Elle lui répond d'un ton implorant qu'ils devraient "se joindre à l'hostilité générale" contre leur ennemi mutuel, Satan, et implore qu'"entre nous deux il y ait la paix et la connivence, pendant que nous vivons encore; mais juste une petite heure". Elle conseille ensuite Adam sur les conséquences catastrophiques de leur inévitable mortalité,

mais exprime aussi une pieuse tristesse pour leur grave péché: "Elle vient! Elle vient! Ce doit être la mort!", un *Largo* en fa mineur, un hautbois solo et deux bassons créant des accords qui assombrissent la texture harmonique au-dessous de la voix.

Smith: Rebecca

Le nouvel oratorio de Smith qui suivit, *Rebecca* (4 mars 1761), offrit à Frasi une occasion de montrer son talent dans l'interprétation de la détermination morale et de l'espérance au moyen d'une musique pathétique. Fondée sur la Genèse, 24, cette œuvre concerne un serviteur digne de confiance que l'on a envoyé chercher la femme parfaite pour Isaac, fils et héritier du vieil Abraham. Elle s'avère être la vertueuse jeune fille Rebecca (le livret anonyme faisait peut-être allusion à la difficile recherche du roi Georges III, célibataire de vingt-deux ans, d'une princesse protestante à sa convenance). À la fin de l'acte II, au cours de la dernière soirée que Rebecca passe chez son père avant son départ, la future mariée se réjouit de sa bonne fortune et attend avec impatience son mariage avec Isaac; en regardant les étoiles, elle prie pour que "des visions paisibles apaisent l'espérance conscient au sein de mon cœur". Dans un numéro construit

à la manière d'une scène lyrique de sommeil, un récitatif accompagné illustre le "calme solennel" qui "remplit la voute céleste", et un air magnifique révèle ses diverses émotions d'excitation nerveuse: "O balmy Sleep!" (Ô doux sommeil!), marqué par des bassons contrapuntiques qui se chevauchent, des cordes aux douces pulsations rythmiques, et un hautbois solo qui se fait l'écho de la mélodie plaintive de Rebecca.

Hayes: *Telemachus*

La musique de Smith représente une transition entre les chefs-d'œuvre de son maître, récemment disparu, dans le style de la fin de l'ère baroque et les styles émergents cultivés par la nouvelle génération de compositeurs proto-classiques. Le cheminement vers un genre de vocabulaire musical nettement nouveau est encore plus évident dans le masque *Telemachus* (Oxford, 1763) de Philip Hayes. Le solennel avertissement *vanitas* de la sirène Parthénope "Soon arrives thy fatal hour" (Bientôt arrive ton heure fatale) semble plus proche du style musical de J.C. Bach ou même de Haydn que de celui de Haendel: sa solennité de fa mineur est insufflée avec des figures élégantes en forme de boucles jouées par les cordes en sourdine qui s'entrelacent de manière contrapuntique, et à la conclusion

de la section centrale quatre notes graves *pizzicato* traduisent bien la référence quasi shakespearienne à un glas funèbre. Une représentation de *Telemachus* prévue à Londres fut annoncée en 1764, mais semble avoir été annulée. Néanmoins, Frasi continua à jouer un rôle important dans la vie musicale de la capitale britannique alors que le cours de la mode continuait à changer: par exemple, la famille Mozart donna des concerts en 1764 – 1765 et les saisons annuelles de concert dirigées par J.C. Bach et Carl Friedrich Abel commencèrent en 1765.

Arne: *Artaxerxes*

Frasi fit sa dernière apparition connue sur scène dans un ouvrage lyrique donné pour une représentation de bienfaisance qu'elle organisa elle-même, *Artaxerxes* d'Arne (King's Theatre, 1er juin 1769). En cette occasion exceptionnelle, elle choisit de jouer le rôle d'Arbace, créé dans la production originale de l'opéra anglais (Covent Garden, 1762) par le castrat Tenducci; Frasi avait rarement joué des rôles travestis depuis ses premières années de formation à Londres, et il est possible qu'à la fin des années 1760 sa tessiture ait baissé de quelques degrés. On peut imaginer que ses attributs artistiques se trouvèrent, comme il se doit, au premier plan dans le pathétique

soliloque du héros affligé au début de l'acte III. Arbace est injustement emprisonné et condamné à mort après avoir été victime par mégarde de son propre père perfide et soupçonné de l'assassinat du roi perse Xerxes: "Why is death for ever late" (Pourquoi la mort est-elle toujours en retard).

La fin de la carrière de Frasi
Vers la fin de sa carrière, celle qui était jusqu'alors la suprême soprano de la musique anglaise fut en proie à la malchance, souffrit d'une mauvaise planification, eut quelques problèmes vocaux ou un mélange de tout cela. Son projet d'organiser une exécution de *Judas Maccabaeus* à son propre profit (Little Theatre, 4 mai 1770) fut anéanti par l'indisponibilité d'interprètes suffisants, si bien qu'à la dernière minute Frasi dut donner un concert complet d'oratorio à une heure indue (midi) – et son annonce disait aussi qu'elle s'excusait d'avoir "été confinée pendant quelque temps par une mauvaise santé". À en juger par la rareté de ses apparitions en concert par la suite, on peut supposer que Frasi se retira plus ou moins – ce qui explique la pique satirique publiée trois ans plus tard dans le *Morning Post and Daily Advertiser* (23 février 1773):

On s'attend à ce que la Signora Frasi dont on pourrait dire, avec respect envers le

monde musical, qu'elle était morte et enterrée depuis longtemps, ressuscite en carême[.]

En l'occurrence, le retour de la soprano se manifesta dans quelques concerts épars en des lieux peu propices. L'un d'entre eux, au Little Theatre le 15 avril 1774, présentait aussi les débuts professionnels de Nancy Storace âgée de huit ans (une douzaine d'années plus tard, elle allait devenir la première Susanna de Mozart). Comme Frasi aimait, paraît-il, un style de vie extravagant, sa débauche allait inévitablement être la cause de problèmes quand elle perdit sa puissance vocale. On dit que, après son dernier concert connu, à Hickford's Room le 16 mai 1774, elle fuit ses créanciers jusqu'à Calais et mourut dans des circonstances misérables. Une conclusion aussi tragique à une carrière extraordinaire nous invite à avoir pitié du sort apparemment cruel d'une artiste dont le talent inspira manifestement à Haendel et à ses contemporains la création d'une multitude fascinante d'œuvres sublimes qui continuent à transmettre des idées dramatiques et des résonances émotionnelles à des auditeurs de chaque nouvelle génération.

© 2018 David Vickers

Traduction: Marie-Stella Pâris

Avant-propos du soliste

La musique de l'ère baroque a toujours été au cœur de mon répertoire et certains de mes meilleurs souvenirs sont des exécutions de musique de cette époque-là. Elle a eu un impact profond sur mon choix de répertoire postérieur et en est venue à définir où se situent mes racines musicales. Ce disque a trouvé son inspiration dans la recherche que j'ai entreprise à propos de certains de mes rôles haendeliens préférés, et dans la découverte que la plupart d'entre eux avaient été composés pour Giulia Frasi.

À de multiples reprises, j'ai été attirée par le tempérament empathique et l'aisance lyrique de l'écriture vocale qu'on trouve dans des rôles comme Susanna, Theodora et Iphis. Ces rôles semblent engendrer une profondeur de caractérisation féminine qui a peut-être ébranlé la norme à une époque où les femmes ne jouissaient pas de droits égaux à ceux des hommes.

Avec l'aide et le soutien de l'historien David Vickers, Laurence Cummings et moi-même avons entrepris d'étudier la musique et les rôles écrits pour Frasi. Il semble que son étoile ait débuté son ascension à partir du moment où Haendel a commencé à composer pour elle.

En fouillant plus profondément dans les

archives, se sont révélées des compositions oubliées depuis longtemps qui complètent l'œuvre de Haendel. Ayant fait beaucoup de découvertes de ce genre, j'ai ressenti le profond désir d'explorer le catalogue par le biais de l'enregistrement. Ceci m'a permis de placer des arias célèbres à côté d'autres pièces sublimes, dont un grand nombre n'ont jamais été entendues aux temps modernes.

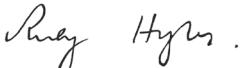
Cette rencontre avec Frasi par le biais de la musique qui fut écrite à son intention et la possibilité de contempler sa carrière de musicienne furent pour moi une immense source d'inspiration. En tant que femme interprétant et enregistrant de la musique aujourd'hui, je suis frappée par l'importance de ses réussites considérables.

C'est une joie immense de pouvoir partager avec vous ces joyaux musicaux. J'espère qu'un jour ils pourront être publiés et mis à la disposition des générations futures pour qu'elles les interprètent.

Mes sincères remerciements à Laurence Cummings, mon mentor et collaborateur, pour son énorme talent musical, sa gentillesse et son engagement; à l'Orchestra of the Age of Enlightenment qui joue avec une telle sensibilité et chaleur; à David Vickers pour sa passion, son enthousiasme et son intuition; à Chandos Records et à son équipe

si merveilleuse; à Nicki et Rebeccah pour leur confiance à toute épreuve et pour leur dur travail; à mon bien-aimé David Okumu pour son amour et son soutien inconditionnels; et au Borletti-Buitoni Trust, sans qui ce projet ne se serait jamais réalisé.

Ce DC est dédié à mon fils, Django.



© 2018 Ruby Hughes
Traduction: Marie-Stella Pâris

Le Borletti-Buitoni Trust

Le Borletti-Buitoni Trust (BBT) aide des jeunes musiciens remarquables à développer et à poursuivre des carrières internationales grâce à des prix qui financent des projets conçus spécialement. En plus d'une aide financière, le Trust apporte un soutien et une incitation inestimables à une famille sans cesse croissante de jeunes musiciens.
www.bbtrust.com

Traduction: Marie-Stella Pâris

Orchestra of the Age of Enlightenment

Il y a trente ans, un groupe de musiciens londoniens particulièrement curieux étudia-

sérieusement cette étrange institution que l'on appelle l'orchestre et décida de repartir à zéro. Ils commencèrent par envoyer promener les conventions. Confier la charge à un seul chef d'orchestre? Pas question. Se spécialiser dans le répertoire d'une époque particulière? Trop limité. Mettre au point une œuvre, puis passer à autre chose? Trop paresseux. L'Orchestra of the Age of Enlightenment était né. Et lorsque cet ensemble caractéristique, jouant sur des instruments d'époque spécifiques, s'imposa, il se fit une promesse: continuer à se poser des questions et à inventer aussi longtemps qu'il vivrait. Des résidences au Southbank Centre et au Glyndebourne Festival Opera n'engourdiront pas son penchant pour les expériences. Un important contrat avec une maison de disque ne fit pas disparaître ses excentricités. Au lieu de ça, l'orchestre examina les partitions avec toujours plus de liberté et de détermination. Cette soif créatrice reste inassouvie. Des exécutions informelles nocturnes redéfinissent la présentation des concerts. La recherche d'approches et de répertoire varié voit cet orchestre travailler souvent avec des orchestres symphoniques et lyriques. De nouvelles générations de musiciens passionnés par l'exploration sont les bienvenus dans ses rangs. Les grandes exécutions font maintenant

l'objet de CD enregistrés sous le propre label de l'ensemble. L'orchestre prospère sur le plan international: New York et Amsterdam le recherchent; Oxford et Bristol le chérissent. Dans sa trente-et-unième année, l'Orchestra of the Age of Enlightenment fait partie de nos meubles musicaux. Il a même honoré pour leur remarquable talent des chefs d'orchestre comme Sir Mark Elder, Sir Simon Rattle, Vladimir Jurowski et Iván Fischer en leur décernant le titre commun d'Artiste principal. Mais ne pensez surtout pas que l'ensemble a perdu de vue son serment fondateur. Les orchestres ne sont pas tous pareils. Et il n'y a rien qui puisse se comparer à celui-ci. www.oae.co.uk

© 2018 Andrew Mellor
Traduction: Marie-Stella Pâris

Récipiendaire d'un prix du Borletti-Buitoni Trust et lauréat du premier prix comme du prix du public au Concours de chant Haendel de Londres, **Ruby Hughes** a été sélectionnée pour une Royal Philharmonic Society Music Award en 2014. C'est aussi une ancienne Artiste de la nouvelle génération de la BBC. Elle a fait ses débuts au Theater an der Wien dans le rôle de Roggiero (*Tancredi*), sous la direction de René Jacobs, avant d'y retourner

pour interpréter Fortuna (*L'incoronazione di Poppea*). Elle a chanté des rôles majeurs au Festival international de Buxton, au Festival international d'Édimbourg, au Festival Haendel de Londres, au Festival d'Aix-en-Provence, aux Musikfestspiele de Potsdam et aux Festspiele de Schwetzingen, ainsi qu'à l'English National Opera, à l'Opéra de Garsington, au Scottish Opera et à l'Opéra de Toulon; elle a aussi chanté dans la production de la Passion selon Saint Mathieu de Bach réalisée par Jonathan Miller au National Theatre, qui a connu un grand succès. Elle s'est produite également au Festival de musique de Cheltenham, au Festival international de Manchester, au Festival de musique de Spitalfields, aux Internationale Händel-Festspiele de Göttingen, à la Kammermusikfest de Lockenhaus, à la Folle Journée de Nantes, au Festival de Lucerne, au Festival de musique de Marlboro, au Festival de Nuremberg, à OdeGand à Gand et au Festival de musique de chambre de West Cork, ainsi qu'avec le BBC National Orchestra of Wales et le BBC Symphony Orchestra aux Proms de la BBC. Ruby Hughes participe à de nombreuses émissions radiophoniques et enregistre beaucoup; elle a chanté sous la baguette de nombreux chefs d'orchestre importants; elle aime beaucoup

le récital et travaille en collaboration étroite avec les pianistes Julius Drake et Joseph Middleton. www.rubyhughes.com

Laurence Cummings, l'un des interprètes les plus passionnants et polyvalents de Grande-Bretagne en matière d'exécution historique, à la fois chef d'orchestre et claveciniste, est directeur musical du Festival Haendel de Londres depuis 1999 et directeur artistique des Internationale Händel-Festspiele de Göttingen depuis 2012. Il est aussi directeur musical de l'Orquestra Barroca Casa da Música de Porto. Il dirige des productions lyriques à l'English National Opera, à Opera North, au Glyndebourne Festival Opera, à l'Opéra de Garsington, à l'English Touring Opera, à GöteborgsOperan, à l'Opernhaus Zürich, à l'Opéra national de Lyon et au Theater an der Wien, ainsi qu'au Festival de Buxton, à la Royal Academy of Music, à l'Opera Theatre Company, au Linbury Studio Theatre Covent Garden, à la Handel and Haydn Society de

Boston, et à Porto. Il dirige régulièrement The English Concert et l'Orchestra of the Age of Enlightenment et travaille avec le Hallé Orchestra, le Bournemouth Symphony Orchestra, le Britten Sinfonia, le Royal Northern Sinfonia, le Royal Liverpool Philharmonic, l'Ulster Orchestra, le Royal Scottish National Orchestra, l'Academy Baroque Orchestra de la Royal Academy of Music, le Scottish Chamber Orchestra, le Saint Paul Chamber Orchestra dans le Minnesota, le Kansas City Symphony, l'Orchester Wiener Akademie, le National Symphony Orchestra à Washington, le Zürcher Kammerorchester, l'Orchestre symphonique de Jérusalem, le Kammerorchester de Bâle, le Musikkollegium Winterthur et l'Orchestre de chambre de Moscou. La discographie de Laurence Cummings comprend le première enregistrement du Gloria récemment découvert de Haendel avec Emma Kirkby et des arias de Haendel avec Angelika Kirchschlager et le Kammerorchester de Bâle.

Phil Sharp



Ruby Hughes, right, with
the producer, Rachel Smith,
during the recording sessions

Crystal streams in murmurs flowing

Susanna

[1] Crystal streams in murmurs flowing,
Balmy breezes gently blowing,
Rob of sweets the jasmine bow'r;

Bow the pines that shade yon mountain,
Curl the softly trickling fountain,
Cool the noontide's raging pow'r.

from *Susanna*
attributed to Moses Mendes (d. 1758)

O Dio! Mancar mi sento

Emirena

[2] Oh Dio! Mancar mi sento
Mentre ti lascio o caro,
Oh Dio che tanto amaro
Forse il morir non è.

Ah non dickesti, è vero,
Ben mio quando dickesti
Che tu per me nascesti
Che io nacqui sol per tè.

from *Adriano in Siria*
by Pietro Metastasio
(1698 – 1782)

[O Heav'ns! while I part from thee
I find my spirits fail:
Oh Heav'ns! death itself
Perhaps is not so bitter.

Thou errd'st
When thou said'st
Thou'rt born, my life, for me,
And I for thee was born.]

Là per l'ombrosa sponda

Camilla

[3] Là per l'ombrosa sponda,
Già parmi di vedere,
Lo squallido nocchiero
Vendetta minacciar.

E al suon di torbid'onda,
Parmi, che in mesti accenti,
In mezzo, a suoi tormenti,
Sentirlo, sospirar.

from *Il trionfo di Camilla*
by Silvio Stampiglia
(1664 – 1725)

[On yonder shady bank
Methinks I already see
The bleak ferryman
Threatening revenge.

And as the turbid waves sound,
Methinks I hear him
Amid his torment,
Sighing his sorrow.]

Translation: Emanuela Guastella

Why is death for ever late

Arbaces

- 4 Why is death for ever late
To conclude a wretch's woe?
Those who live in happy state
Feel too soon th' untimely blow.

from *Artaxerxes*
by ? Richard Rolt (1724 – 1770)
and Thomas Arne
after Pietro Metastasio

**Oh! do not, Adam, exercise on me thy
hatred –
It comes! it comes! it must be death!**

Eve

- 5 Oh! do not, Adam, exercise on me
Thy hatred for this misery befall'n,
On me already lost. Against the foe,
Let us join common enmity; but ah!
Between us two let there be peace and league,
While yet we live; but one short hour perhaps.

- 6 It comes! it comes! it must be death!
My eye-sight fails, my limbs grow weak,
My pulse scarce moves, I lose my breath,
I feel my heart begin(s) to break!

O sin! thou first did'st lay me low,
And cruel Adam aids the blow.

from *Paradise Lost*
by Benjamin Stillingfleet (1702 – 1771)
after John Milton (1608 – 1674)

But see, the night with silent pace steals

on –

O balmy Sleep!

Rebecca

- 7 But see! the night with silent pace steals on,
And sheds her drowsy influence o'er the world;
The face of nature wears a sable hue,
And solemn stillness fills the vault of heaven.

I will lay me down in peace,
And take my rest,
For it is thou, Lord, only,
That makest me dwell in safety.

- 8 O balmy Sleep! O hither come,
And spread around thy aweful gloom!
With peaceful visions lull to rest
The conscious hope within my breast.

from *Rebecca*
by ? Benjamin Stillingfleet

Gracious Heav'n, O hear me!

Eltruda

- 9 Gracious Heav'n, O hear me!
Let Vengeance long suspended
Strike at the guilty Breast.

The heathen Race shall fear thee,
Thy saving Arm extended,
To succour the Oppress'd.

from *Alfred*
by David Mallet (c. 1705 – 1765)
and James Thomson (1700 – 1748)

[10] **Sinfonia –**

O thou bright Sun! –
With Darkness deep as is my Woe
Theodora

[11] O thou bright Sun! how sweet thy Rays,
To Health, and Liberty! but here, alas!
They swell the agonizing Thought of Shame,
And pierce my Soul with Sorrows yet unknown.

[12] With Darkness deep as is my Woe,
Hide me, ye Shades of Night.
Your thickest Veil around me throw,
Conceal'd from human Sight.
Or come, thou Death, thy Victim save,
Kindly embosom'd in the Grave.

[13] **Symphony of soft Musick**

But why art thou disquieted –
O that I on Wings cou'd rise
Theodora

[14] But why art thou disquieted, my soul?
Hark! Heav'n invites thee in sweet rapt'rous
Strains,
To join the ever-singing, ever-loving Choir
Of Saints and Angels in the Courts above.

[15] O that I on Wings cou'd rise,
Swiftly sailing through the Skies,
As skims the silver Dove;
That I might rest,
For ever blest,
With Harmony and Love.

from *Theodora*
by Thomas Morell (1703 – 1784)

Soon arrives thy fatal hour
Parthenope

[16] Soon arrives thy fatal hour,
Death and Hell assert their pow'r.

Vain man, thy tale is told,
Thy charnels built, thy knell is knoll'd.

from *Telemachus*
after George Graham (1728? – 1767)
by Thomas Morell (1703 – 1784)

There the brisk sparkling nectar drain
Pleasure

[17] There the brisk sparkling nectar drain,
Cool'd with the purest summer snows,
There, tir'd with sporting on the plain,
Beneath the woodbine shade repose.

There, as serene thou liest along,
Soft warbling voices melting lays
Shall sweetly pour the tender song
To Love or Beauty's rapt'rous praise.

from *The Choice of Hercules*
attributed to Thomas Morell
after Robert Lowth (1710 – 1787)

Ye sacred priests –
Farewell, ye limpid springs and floods

Iphis

[18] Ye sacred priests, whose hands ne'er yet were
stain'd
With human blood, why are ye thus afraid
To execute my father's will? The call of Heav'n
With humble resignation I obey.

[19] Farewell, ye limpid springs and floods,
Ye flow'ry meads and leafy woods;
Farewell, thou busy world where reign
Short hours of joy and years of pain.

Brighter scenes I seek above
In the realms of peace and love.

from *Jephtha*
by Thomas Morell

Will the Sun forget to streak

Queen of Sheba

[20] 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 Splendor she has seen,
All the Knowledge thou hast taught.

from *Solomon*
attributed to Moses Mendes

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

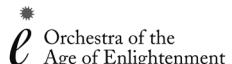
Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)
Schoeps: MK22 / MK41 / MK6
DPA: 4006
Neumann: U87 / U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



Orchestra of the
Age of Enlightenment



Project consultant David Vickers

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Rosanna Fish

Editor Rosanna Fish

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Church of St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London NW11;
27, 28, and 30 July 2017

Front cover Photograph of Ruby Hughes by Phil Sharp

Back cover Photograph of Laurence Cummings by Anton Säckl

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2018 Chandos Records Ltd

© 2018 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Phil Sharp



Laurence Cummings and
the Orchestra of the Age
of Enlightenment during
the recording sessions

CHANDOS

Hughes/OAE/Cummings

CHSA 0403

CHA CONNE DIGITAL

CHSA 0403

CHANDOS

HANDEL'S LAST PRIMA DONNA

CHSA 0403

HANDEL'S LAST PRIMA DONNA: GIULIA FRASI IN LONDON

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

- 1 Susanna: Crystal streams in murmurs flowing 8:14

VINCENZO CIAMPI (?1719–1762)

premiere recordings

- 2 Emirena: O Dio! Mancar mi sento 8:35

- 3 Camilla: Là per l'ombrosa sponda 4:39

THOMAS AUGUSTINE ARNE (1710–1778)

- 4 Arbaces: Why is death for ever late 2:21

JOHN CHRISTOPHER SMITH (1712–1795)

- 5 Eve: Oh! do not, Adam, exercise on me thy hatred – 1:02

- 6 It comes! it comes! it must be death! 5:45

premiere recording

- 7 Rebecca: But see, the night with silent pace steals on – 1:32

- 8 O balmy Sleep! 4:51

THOMAS AUGUSTINE ARNE

- 9 Eltruda: Gracious Heav'n, O hear me! 6:45

GEORGE FRIDERIC HANDEL

- 10 Sinfonia – 0:56

- 11 Theodora: O thou bright Sun! – 0:33

- 12 With Darkness deep as is my Woe 4:05

- 13 Symphony of soft Musick 1:35

- 14 Theodora: But why art thou disquieted – 0:31

- 15 O that I on Wings cou'd rise 3:18



Orchestra of the
Age of Enlightenment



Borletti-Buitoni Trust
Artist www.bbtrust.com

PHILIP HAYES (1738–1797)

premiere recording

- 16 Parthenope: Soon arrives thy fatal hour 8:02

GEORGE FRIDERIC HANDEL

- 17 Pleasure: There the brisk sparkling nectar drain 2:43

- 18 Iphis: Ye sacred priests – 0:41

- 19 Farewell, ye limpid springs and floods 5:36

- 20 Queen of Sheba: Will the Sun forget to streak 5:49

TT 78:25

RUBY HUGHES SOPRANO

Orchestra of the Age of Enlightenment

Margaret Faultless leader

LAURENCE CUMMINGS

© 2018 Chandos Records Ltd © 2018 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are trademarks
of Sony.



All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid CD can
be played on any
standard CD player.