



VIVAT

YOUR TUNEFUL VOICE

Handel Oratorio Arias

IESTYN DAVIES

CAROLYN SAMPSON
THE KING'S CONSORT
ROBERT KING

YOUR TUNEFUL VOICE

Handel Oratorio Arias

- | | | |
|-----------|--|--------|
| 1 | O sacred oracles of truth (from <i>Belshazzar</i>) | [5'01] |
| 2 | Mortals think that Time is sleeping (from <i>The Triumph of Time and Truth</i>) | [7'05] |
| 3 | Tune your harps to cheerful strains (from <i>Esther</i>)
with Rachel Chaplin oboe | [4'45] |
| 4 | Mighty love now calls to arm (from <i>Alexander Balus</i>) | [2'35] |
| 5 | Overture to Jephtha
5 [Grave] – Allegro – [Grave] [5'09] 6 Menuet [1'38] | [6'47] |
| 7 | Eternal source of light divine (from <i>Birthday Ode for Queen Anne</i>)
with Crispian Steele-Perkins trumpet | [3'35] |
| 8 | Welcome as the dawn of day (from <i>Solomon</i>)
with Carolyn Sampson soprano | [3'32] |
| 9 | Your tuneful voice my tale would tell (from <i>Semele</i>)
with Kati Debretzeni solo violin | [5'12] |
| 10 | Yet can I hear that dulcet lay (from <i>The Choice of Hercules</i>) | [3'49] |
| 11 | Up the dreadful steep ascending (from <i>Jephtha</i>) | [3'36] |
| 12 | Overture to Samson
12 Andante – Adagio [3'17] 13 Allegro – Adagio [1'37] 14 Menuetto [2'49] | [7'43] |
| 15 | Thou shalt bring them in (from <i>Israel in Egypt</i>) | [3'15] |

- 16** **Who calls my parting soul from death** (from *Esther*) [3'13]
with Carolyn Sampson soprano
- 17** **On the valleys, dark and cheerless** (from *The Triumph of Time and Truth*) [4'00]
- 18** **How can I stay when love invites** (from *Esther*) [3'06]

IESTYN DAVIES countertenor

Carolyn Sampson soprano **8** & **16**

THE KING'S CONSORT

on authentic instruments · mit Originalinstrumenten
sur instruments originaux · con strumenti originali

ROBERT KING conductor

recorded at The Menuhin Hall, Surrey, on September 6-8 2013

recording producer Adrian Peacock

recording engineers David Hinitt, Andrew Mellor

design Carlos Arocha

executive producer Robert King

performing editions by Robert King

front photograph: Baroque candlestick, private collection (photo: Philip Evans)

℗ & © Vivat Music Foundation 2014

Recording generously supported by Philip Evans

THE KING'S CONSORT

VIOLIN 1

Kati Debretzeni
Daniel Edgar
Alice Evans
Colin Scobie
Sarah Moffatt

Ferdinando Gagliano, c.1770, Naples
Edward Pamphilon, London, 1668
Anonymous, Mittenwald, c.1750
Anonymous, French, 1780
Anonymous, Roman school, mid 18th century

VIOLIN 2

Matthew Truscott
Nia Lewis
Jill Samuel
Rebecca Miles

Anonymous, early 17th century Italian
Anonymous, English, mid 18th century
Anonymous, Klingenthal, Saxony, c.1750
J.J Simpson, London, c.1770

VIOLA

Dorothea Vogel
Lisa Cochrane

Anonymous, English, c.1760
Joseph Hill, London, 1771

CELLO

Joseph Crouch
Timothy Smedley

George Stoppani, 1995, after anonymous late 17th century Italian
John Johnson, London, c.1750

DOUBLE BASS

Timothy Amherst

Anonymous, Venice, c.1700

ALTO RECORDER

Rebecca Miles
Emma Murphy

von Huene, 1995, after Stanesby Junior, c.1730
von Huene, 2000, after Stanesby Junior, c.1730

OBOE

Rachel Chaplin
Mark Baigent

Pau Orriols, Vilanova, 2010, after Thomas Stanesby, London, c.1730
Paul van der Linden, Oss, Netherlands, 2010, after Anciuti, 1735

BASSOON

Zoe Shevlin

Mathew Dart, London, 1999, after Denner, Nürnberg, 1705

TRUMPET

Crispian Steele-Perkins
John Hutchins

Crispian Steele-Perkins, 2003, after William Shaw, London c.1787
John Hutchins, 1996, after Johann Leonhard Ehe II, Nürnberg, c.1700

THEORBO

Lynda Sayce

Michael Lowe, Wootton-by-Woodstock, 2000, after early
18th century examples

BAROQUE HORN

Anneke Scott
David Bentley

Webb & Halstead, 1996, after M. Leichamschneider, Vienna, c.1720
Webb & Halstead, 1998, after M. Leichamschneider, Vienna, c.1720

HARPSICHORD

Christopher Bucknall

Robert Goble & Sons, Oxford, 1989, after Fleischer, Hamburg, 1716

CHAMBER ORGAN

Christopher Bucknall

Robin Jennings, 1992, after 18th century originals

Pitch: A=415 temperament after Vallotti
keyboard technician Tania Staite
video producer & session stills photography Simon Wall (TallWall Media)
session manager Eugenia Pino



YOUR TUNEFUL VOICE

Prof. Donald Burrows

In the Preface to the published text of *Samson* in 1743, the librettist Newburgh Hamilton attempted a definition of the genre of English oratorio as it had been developed by Handel in London, describing it as 'a musical Drama ... in which the Solemnity of Church-Musick is agreeably united with the most pleasing Airs of the Stage'. At that date the history of Handel's theatre oratorios stretched back only just over a decade, a period in which the genre had developed in a rather unpredictable course along with Handel's continuing activity in Italian opera. To the oratorios he naturally brought his experience of composition from the arias of the operas, but Hamilton probably had a rather broader frame of reference for the 'airs of the stage', which included the songs that were performed in the other London theatres, sometimes within plays but more often as items between the acts. This alternative, and complementary, culture of English theatre songs and their performers featured in Horace Walpole's description of Handel's performances of *Samson* at the time:

"Handel has set up an Oratorio against the Operas; and succeeds. He has hired all the Goddesses from farces and the Singers of *Roast Beef* [a popular song] from between the acts at both Theatres, with a Man with one note in his voice, & a girl without ever an one; & so they sing, & make brave Hallelujahs; and the good company encore the recitative, if it happens to have any cadence like what they call a tune".

That description of the singers no doubt had an element of exaggeration in order to tell a good story: in context, Walpole set up a satirical comparison between the 'wars' in the London theatres and the preparations for the current military campaign in Europe. Even the briefest glance at the score of *Samson*

shows that it required performers of good calibre, but Walpole's description does convey one important fact: that the singers in Handel's oratorios were more diverse than in his previous opera companies. This was partly because singers for Italian opera worked to what might be described as a European specification, while Handel had to evolve his own practices for the oratorios, using such singers as were available to him in London to best advantage. The circumstance that he usually gave only about a dozen performances a year from 1743 onwards meant that he had to cast his net widely to assemble an effective cast of soloists: for the singers, this was a very different situation of employment from that in the opera companies, where they were contracted for a season of about fifty performances and thus had a regular year-round commitment.

There were in fact three professional cultures in London – distinct, but with some overlap in personnel – from which Handel could draw his singers: the Italian opera, the English theatres, and the ecclesiastical choirs of the Chapel Royal, Westminster Abbey and St Paul's Cathedral. (The best church singers held simultaneous posts in more than one choir.) Even after he had ceased to be active in the world of opera, Handel continued to employ some Italian opera singers. In his last decade he relied on the Italian ladies Giulia Frasi and Caterina Galli, and he employed the castrati Guadagni and Ricciarelli; furthermore, some non-Italian singers such as John Beard, William Savage and Henry Reinhold had previously been in his opera casts, though they also developed parallel careers in the English theatre companies. The bass Robert Wass was the only singer to become a major oratorio soloist for Handel while holding a post in the Chapel Royal choir, but men from London's main church choirs feature in the surviving lists of chorus singers for Handel's performances of *Messiah* in 1754, 1758 and 1759. It was the 'goddesses from the farces' and the 'singers of Roast Beef' from the theatres, however, who provided the essential complement to the opera-trained soloists.

The combination of singers in Handel's oratorio casts is a rich but sometimes perplexing mixture, and nowhere is this more true than in the voices of the alto register. While, for example, Frasi, Beard and Reinhold fit neatly into pigeon-holes as soprano, tenor and bass voices, the singers that might variously be described as contraltos, altos and countertenors defy generalisation. The most objective definition of vocal ranges should derive from the clefs in which Handel notated the singers' music. The 'C' clef placed on different lines of the stave provided for distinct soprano, mezzo-soprano, alto and tenor clefs, and Handel used them all. In the case of the castrati, for example, he wrote for Senesino in the alto clef, but Carestini in the soprano clef. However, no tidy distinction emerges when we come to look at the music. All his new music for Caterina Galli is in the soprano clef, but her music sits in a lower range than that for Giulia Frasi: her preferred register was clearly that of a mezzo-soprano, and on occasion it looks as if Handel regarded her as interchangeable with Guadagni, an 'alto-clef' castrato. Singers no doubt developed different parts of their range at different times, and there is particular confusion about the nomenclature of the church singers, where music designated for the same singer is variously found for 'alto' and 'tenor'. In the day-to-day maintenance of church services these singers probably had to maintain versatility in covering the vocal parts as necessary within the choirs. The extent to which the non-castrato male singers used head voice ('falsetto') is not known, as no-one ever commented coherently about this at the time: what mattered, however, was the musicianship and projection with which the music was performed. When Mrs Delany described the theatre singer Daniel Sullivan as '*a block with a very fine voice*' at a rehearsal of Handel's *Joseph*, she was paying tribute to his vocal powers while disapproving of his musicianship or stage presence. In Dublin Handel spoke of having 'formed' a tenor voice among his new singers: similarly, we can expect that Sullivan was subjected to Handel's intervention at rehearsals, to direct the singer's potential towards the requirements of his music.



This recording brings together some of the rich repertory of the music from the oratorios that is associated with the middle-register voices, and was originally sung for Handel by performers from all three cultures. The earliest (and also the latest) music represented is two arias from *The Triumph of Time and Truth*, an English-language version of Handel's oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, originally composed for Rome in 1707 but renewed for London fifty years later. The two arias for the character of Counsel derived from the original role of Disinganno, which would have been sung by a castrato in Rome: 'Mortals think that Time is sleeping' is a particularly well-composed example of Handel's early style. In 1757 Counsel was sung by Isabella Young and, as with the matter of 'falsetto', we do not need to make anachronistic assumptions about the significance of the gender of the singer. In Italian opera companies there were many women, usually singing in the mezzo-soprano or alto register, who specialised in taking male roles: this seems to have been a matter of established practice and not merely a response to the limited supply of castrati. Caterina Galli was one such woman: she had come to London in 1742 to sing with the 'Middlesex' opera company, and performed almost exclusively in male roles. It is therefore not surprising that Handel wrote the roles of Alexander in *Alexander Balus* and the title role in *Solomon* for her: both are represented here. The role of Daniel in *Belshazzar* was composed for Susanna Cibber, who is now famous as the first alto soloist in *Messiah* but at the time principally followed a career as an actress: her first singing stage appearance, ten years previously, had been as the soprano Galatea in *Acis and Galatea*, though not under Handel. 'Oh sacred oracles of truth' is Daniel's second aria in *Belshazzar*, and is in the flowing, lyrical yet earnest style that Handel seems to have associated with the key of E flat major, as in 'He was despised' (*Messiah*) and 'Return, O God of hosts' (*Samson*). Sadly, Mrs Cibber fell ill at the last moment in 1745 and the role of Daniel had to be quickly re-allocated to another singer, Miss Robinson.

With 'Eternal source of light divine' we move into the different professional world of the Chapel Royal singers – but perhaps not so different, for Richard Elford began a London career as an English theatre singer but diverted to the Chapel Royal when public enthusiasm shifted to Italian opera in the first decade of the eighteenth century. The leading Chapel Royal composer William Croft described him as 'being in a peculiar Manner eminent for giving such a due Energy and proper Emphasis to the Words of his *Musick*'. This opening movement of the court ode that Handel composed for Queen Anne's birthday in 1713 is remarkable in particular for Handel's ingenious use of the skills of the singer and trumpet player, for his command in setting of the English language so soon after his arrival in London, and for his reworking of the Purcellian alto-and-trumpet aria genre into the new Baroque style of the eighteenth century. 'Thou shalt bring them in' was first performed in *Israel in Egypt* by William Savage who, like John Beard, had been a chorister in one of the London church choirs but then made a career in the theatre: in 1739, as an alto, his voice was in transition between a boy treble and a bass. (He sang for Handel at all three stages.) 'Your tuneful voice', an aria for Athamas in *Semele*, was written for Daniel Sullivan: it is a sensitive response to Semele's reluctance to proceed with her betrothal to Athamas, suggesting that Sullivan may not have been such a 'block' after all. 'Up the dreadful steep ascending', for Hamor in *Jephtha*, was originally sung by Charles Brent, who seems to have had only a brief diversion as a concert and oratorio singer from his main career as a fencing master, in which he perhaps imparted the relevant skills to stage performers. 'Yet can I hear that dulcet lay', for the character of Hercules in *The Choice of Hercules*, was sung by the castrato Gaetano Guadagni. The aria had originally been composed to a different text as part of the incidental music for a stage production of *Alceste* that never came to performance, for the soprano Cecilia Arne as Calliope, but Handel adapted the music to the alto voice for Guadagni.

The remaining vocal items come from Handel's early score of *Esther*, composed around 1720, almost certainly for James Brydges, the Duke of Chandos. No document has yet come to light about the circumstances of the first performance, but for the moment we can assume that the oratorio was intended to be performed by the musicians currently employed by Brydges. The scoring of the church music that Handel had composed for him in 1717-18 is remarkable for the absence of alto vocal parts but a plethora of tenors, until the very latest works. Much of the music for the 'tenors', however, lies in the ambiguous alto/tenor range, and that is true of the roles of the First Israelite and Assuerus in *Esther*, for whom Handel wrote in the tenor clef. When he subsequently revived *Esther* for theatre performance, Assuerus was sung at various times by the castrati Senesino, Annibali and Guadagni, the tenor John Beard and the alto/countertenor Walter Powell. For some of these Handel adapted the music to a higher tessitura, but for others he did not: as far as we can tell, the alto Powell took over the original tenor-clef music without change. Whether sung by a castrato, a countertenor or a mezzo-soprano, what mattered to Handel for his alto-range music was that it should be performed by a 'tuneful voice'.



YOUR TUNEFUL VOICE

Prof. Donald Burrows

Dans sa préface au texte de *Samson* publié en 1743, le librettiste Newburgh Hamilton s'essayait à définir l'oratorio anglais tel que Haendel l'avait illustré à Londres, en disant qu'il s'agissait d'un « drame musical [...] dans lequel la solennité de la musique d'église se combinait agréablement aux airs de scène les plus plaisants ». À cette date l'histoire des oratorios de théâtre de Haendel ne couvrait pas plus de dix années au cours desquelles il avait fait évoluer le genre d'une manière assez imprévisible, parallèlement à la poursuite de son activité du compositeur dans l'opéra italien. Il faisait naturellement bénéficier ses oratorios de son expérience dans la composition des airs d'opéra, mais en parlant d'« airs de scène » Hamilton faisait probablement allusion à un cadre plus large qui incluait les airs chantés dans d'autres théâtres de Londres, parfois en tant qu'éléments d'une pièce, mais le plus souvent comme divertissements indépendants chantés entre les actes. Horace Walpole, dans la description qu'il donne à l'époque des représentations du *Samson* de Haendel, évoque cette culture alternative et complémentaire des chansons de théâtre et de leurs interprètes en Angleterre :

« Haendel fait concurrence aux opéras avec un oratorio, et il réussit ! Il a embauché toutes les déesses des farces et les artistes qui chantent *Roast Beef* entre les actes dans les deux théâtres, et entre autres un homme qui n'a qu'une note dans la voix et une demoiselle qui n'en a même pas une ; et ma foi ils chantent, et se lancent dans d'audacieux alléluias ; et le brave public bisse le récitatif lorsqu'il comporte par hasard quelque chose qui ressemble à une mélodie ».

Walpole forçait le trait en parlant des chanteurs, sans doute pour amuser les lecteurs qu'il avait habitués à sa manière satirique de comparer les « guerres » entre les théâtres de Londres et les préparatifs pour la campagne militaire qui se déroulait en Europe. Il suffit d'un très rapide coup d'œil à la partition de *Samson* pour comprendre qu'elle exigeait des interprètes d'un bon niveau, mais la description de Walpole a l'avantage de souligner un point important : les chanteurs des oratorios de Haendel étaient d'origines plus diverses que ceux de ses troupes d'opéra précédentes. Cela tenait entre autres au fait que les chanteurs d'opéras italiens travaillaient selon ce qu'on pourrait appeler des critères européens, tandis que pour ses oratorios Haendel devait inventer ses propres pratiques, et utiliser les chanteurs disponibles à Londres dans les meilleures conditions possibles pour lui. Et comme à partir de 1743 il ne donna en général qu'une douzaine de représentations par an, il devait ratisser large pour réunir une troupe de solistes convaincante : pour les chanteurs c'était un emploi très différent de ce qu'offraient les compagnies d'opéra qui embauchaient pour une saison d'environ cinquante représentations, et qui proposaient par conséquent des contrats à l'année.

Il existait en fait trois cultures professionnelles différentes dans lesquelles Haendel pouvait puiser parmi les chanteurs à Londres, même s'il y avait quelques transfuges : l'opéra italien, les théâtres anglais, et les chœurs d'église de la Chapelle Royale, de Westminster Abbey et de St. Paul's Cathedral (les meilleurs chanteurs d'église menaient de front des emplois dans plusieurs chœurs). Haendel continua à employer quelques chanteurs d'opéra, même après avoir cessé son activité dans ce domaine. Au cours de ses dix dernières années il employa régulièrement les chanteuses italiennes Giulia Frasi et Caterina Galli, ainsi que les castrats Guadagni et Ricciarelli ; par ailleurs, certains chanteurs non italiens comme John Beard, William Savage et Henry Reinhold avaient fait partie de ses troupes d'opéra, bien qu'ils aient aussi

poursuivi des carrières parallèles dans des compagnies de théâtre anglais. Avec sa voix de basse, Robert Wass fut le seul chanteur à devenir un soliste d'oratorio permanent pour Haendel tout en faisant carrière dans le chœur de la Chapelle Royale ; mais on trouve des chanteurs empruntés aux principaux chœurs d'église de Londres dans les listes de choristes qui nous sont parvenues des représentations que donna Haendel lui-même de son *Messie* (*Messiah*) en 1754, 1758 et 1759. Ce sont cependant les « déesses des farces » et les « chanteurs de *Roast Beef* » des théâtres qui fournissaient le complément essentiel aux solistes professionnels de l'opéra.

La répartition des voix dans les oratorios de Haendel constitue une distribution riche mais parfois déconcertante, et cela n'est nulle part plus vrai que pour les voix du registre alto. Alors que, par exemple, Frasi, Beard et Reinhold s'installent à l'aise sous les étiquettes soprano, ténor et basse, les chanteurs qui se disputent les désignations de contraltos, altos et contre-ténors défient en réalité la classification. La définition la plus objective qu'on pourrait donner de l'étendue des voix devrait s'appuyer sur les clés utilisées par Haendel pour situer chaque voix. La clé d'ut placée à différentes hauteurs sur la portée permettait d'affecter une clé différente aux voix de soprano, mezzo-soprano, alto et ténor, et le compositeur utilisait toutes ces possibilités. Dans le cas des castrats, par exemple, il utilisait une clé d'alto pour Senesino tandis que la partie de Carestini était en clé de soprano. Et pourtant on ne trouve pas de véritable cohérence lorsqu'on regarde la musique : toute sa nouvelle musique pour Caterina Galli est dans la clé de soprano, mais sa musique se situe plus bas que celle de Giulia Frasi : son registre préféré était clairement celui de mezzo-soprano, et à une certaine occasion il semble que Haendel la considérait comme interchangeable avec Guadagni, un castrat « clé d'alto ». Les chanteurs, c'est certain, cultivaient différentes parties de leurs tessitures selon les époques, et on se perd particulièrement dans la nomenclature des



chanteurs d'église où la musique affectée à un même chanteur se retrouve aussi bien qualifiée d'alto que de ténor. Dans la pratique quotidienne des services religieux ces chanteurs devaient probablement apprendre à s'adapter pour couvrir les différentes parties vocales requises dans les chœurs. On ne sait guère jusqu'où les chanteurs non castrés pouvaient utiliser leur voix de tête (*falsetto*), car personne n'en a parlé de façon cohérente à l'époque. Ce qui comptait en revanche, c'était le sens de la musique et la projection de la voix. Lorsque Mrs Delaney disait du chanteur de théâtre Daniel Sullivan qu'il était « un lourdaud avec une très belle voix » lors d'une répétition du *Joseph* de Haendel, elle rendait hommage à sa puissance vocale tout en dénigrant sa musicalité ou sa présence en scène. À Dublin Haendel disait avoir « formé » une voix de ténor parmi ses nouveaux chanteurs ; nous pouvons ainsi supposer qu'il dirigeait Sullivan pendant les répétitions de façon à mettre son potentiel au service des exigences de la musique.

Cet enregistrement rassemble une partie du riche répertoire des oratorios qui concerne les voix intermédiaires, et qui a été chanté à l'origine pour Haendel par des artistes appartenant aux trois traditions. La musique la plus ancienne (mais aussi la plus récente) proposée ici est constituée de deux arias du *Triumph of Time and Truth*, version en anglais de l'oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* que Haendel composa à l'origine à Rome en 1707 avant de le remanier à Londres cinquante ans plus tard. Les deux airs du personnage de Counsel, avatar anglais du Disinganno d'origine, qui auraient été chantés par un castrat à Rome : « Mortals think that Time is sleeping », est un exemple particulièrement bien composé du premier style de Haendel. En 1757 Counsel était interprété par Isabella Young, et, comme pour le *falsetto*, il n'y a pas lieu de faire des suppositions anachroniques sur la signification que pouvait revêtir le sexe de l'interprète : dans les compagnies d'opéra italiennes il y avait de nombreuses femmes, le plus souvent dans les registres mezzo-soprano ou alto, qui se spécialisaient dans les rôles d'hommes : cela

semble avoir été une pratique bien établie plutôt qu'un expédient pour compenser le nombre limité de castrats. Caterina Galli en faisait partie : elle était venue à Londres en 1742 pour chanter avec la compagnie d'opéra Middlesex où elle interprétait presque exclusivement des rôles masculins. Il n'est donc pas surprenant que Haendel ait écrit pour elle les rôles d'Alexander dans *Alexander Balus*, ainsi que le rôle titre de *Solomon*. On les retrouve tous les deux dans cet enregistrement. Le rôle de Daniel dans *Belshazzar* fut composé pour Susanna Cibber, qui est aujourd'hui célèbre pour avoir été la première alto soliste du *Messie*, bien qu'à l'époque elle ait surtout fait une carrière d'actrice : sa première apparition sur scène en tant que chanteuse, dix ans auparavant, avait été le rôle de soprano de Galatea dans *Acis and Galatea*, mais pas sous la direction du compositeur. « Oh sacred oracles of truth » est le deuxième air de Daniel dans *Belshazzar*, et il est dans ce style fluide, lyrique et pourtant sérieux que Haendel semble avoir associé à la tonalité de mi bémol majeur, comme dans « He was despised » (*Le Messie*), et dans « Return, O God of hosts » (*Samson*). Malheureusement pour elle Mrs Cibber tomba malade au dernier moment en 1745, et le rôle de Daniel dut être rapidement attribué à une autre chanteuse, Miss Robinson.

Avec « Eternal source of light divine » nous abordons l'univers professionnel différent des chanteurs de la Chapelle Royale, mais peut-être pas si différent, car Richard Elford commença une carrière à Londres comme chanteur de théâtre anglais, puis changea de voie lorsque l'enthousiasme du public se porta sur l'opéra italien dans la première décade du dix-huitième siècle. Le principal compositeur de la Chapelle Royale, William Croft, le décrivait comme « particulièrement admirable par sa façon si judicieuse de conférer tant d'énergie et d'emphase aux mots de sa musique ». Ce mouvement d'ouverture de l'ode de cour que Haendel composa pour l'anniversaire de la reine Anne en 1713 est remarquable par l'usage ingénieux qu'il fait des talents du chanteur et du trompettiste, par la maîtrise avec laquelle il met en musique la langue anglaise si rapidement après son arrivée à Londres, et par sa façon de s'écarter du

style purcellien de l'aria pour alto et trompette au profit du nouveau style baroque du dix-huitième siècle. « Thou shalt bring them in » fut interprété pour la première fois dans *Israel in Egypt* par William Savage qui, comme John Beard, avait été choriste dans l'un des chœurs d'église de Londres, mais avait fait carrière au théâtre ; en 1739 sa voix d'alto était dans une phase de transition entre l'aigu d'un jeune garçon et la basse (il chanta pour Haendel successivement dans ces trois registres). L'air d'Athamas « Your tuneful voice », dans *Semele*, fut écrit pour Daniel Sullivan ; c'est une élégante réponse au désir de *Semele* de ne pas persévérer dans son projet d'union avec Athamas, ce qui laisse penser que Sullivan n'était peut-être pas un tel lourdaud, finalement. « Up the dreadful steep ascending », pour Hamor dans *Jephtha*, était chanté à l'origine par Charles Brent, lequel semble n'avoir fait qu'une brève incursion dans le métier de chanteur de concert ou d'oratorio pour revenir ensuite à celui de maître d'armes qui lui permettait peut-être de former des acteurs de théâtre à sa discipline. « Yet can I hear that dulcet lay », pour Hercule dans *The Choice of Hercules*, était chanté par le castrat Gaetano Guadagni. L'air avait été composé à l'origine pour un texte différent, destiné à une musique incidente dans une production théâtrale d'*Alceste* qui ne fut jamais donnée, et pour la soprano Cecilia Arne dans le rôle de Calliope ; Haendel adapta alors la musique à la voix d'alto de Guadagni.

Les autres pièces vocales viennent des premières partitions d'*Esther* composées autour de 1720, presque certainement pour James Brydges, duc de Chandos. Aucun document ne nous éclaire sur les circonstances de la première représentation, mais on peut supposer que l'oratorio devait être interprété par les musiciens du duc. Les pièces de musique d'église composées pour lui par Haendel en 1717-18 se font remarquer par l'absence de parties d'alto et par une pléthore de ténors, jusqu'aux pièces les plus tardives. Une grande partie de ces musiques pour ténors, cependant, se situe à la frontière ambiguë

alto/ténor, et c'est vrai aussi pour les rôles du First Israelite et d'Assuérus dans *Esther*, pour lesquels Haendel écrivit dans la clé de ténor. Lorsqu'il reprit *Esther* plus tard pour une représentation théâtrale, Assuérus fut chanté à différentes occasions par les castrats Senesino, Annibali et Guadagni, le ténor John Beard et l'alto/contre-ténor Walter Powell. Pour certains d'entre eux Haendel adapta la musique à un registre plus haut, pour d'autres il s'en abstint : pour ce que nous en savons l'alto Powell reprit la partie écrite pour ténor sans changement. Qu'elle soit chantée par un castrat, un contre-ténor ou une mezzo-soprano, ce qui comptait pour Haendel c'était que sa musique alto soit interprétée par une voix mélodieuse, a '*tuneful voice*'.

© Donald Burrows, 2014

Traduction: Joël Surleau

YOUR TUNEFUL VOICE - EURE KLANGVOLLE STIMME

Prof. Donald Burrows

Im Vorwort zu dem veröffentlichten Text von *Samson* (1743) bemühte sich der Librettist Newburgh Hamilton um eine Genre-Definition des englischen Oratoriums, welches von Händel in London entwickelt worden war, und beschrieb es als „ein musikalisches Drama ... in dem die Feierlichkeit der Kirchenmusik in angenehmer Weise mit den ergötzlichsten Arien der Bühne vereint ist“. Zu diesem Zeitpunkt hatte Händel seine Theater-Oratorien gerade etwas über 10 Jahre lang komponiert. Es war eine Phase, in der sich das Genre neben Händels fortlaufender Tätigkeit im Bereich der italienischen Oper in recht unberechenbarer Weise entwickelt hatte. Natürlich wandte er die Erfahrungen, die er beim Komponieren von Opernarien gesammelt hatte, in den Oratorien an, doch hatte Hamilton wahrscheinlich einen größeren Bezugsrahmen im Sinn, als er von den „Arien der Bühne“ sprach, zu denen auch die Lieder gehörten, die in den anderen Londoner Theatern aufgeführt wurden, zuweilen innerhalb von Theaterstücken, häufiger jedoch als musikalische Zwischenspiele. Diese alternative und komplementäre Kultur englischer Theaterlieder sowie ihre Ausführenden waren Gegenstand von Horace Walpoles Beschreibung der Aufführungen von Händels Oratorium *Samson*:

„Händel hat gegen die Opern ein Oratorium eingeführt; und hat Erfolg damit. Er hat alle Göttinnen aus den Posen und die Sänger des *Roast Beef* [Anspielung auf ein populäres Lied der Zeit, Anm.d.Ü.], das an beiden Theatern als Zwischenspiel erklingt, angeheuert; ein Mann hat einen Ton in seiner Stimme & ein Mädchen hat niemals einen & so singen sie, & machen brave Hallelujas; und das gute Ensemble wiederholt das Rezitativ, wenn es jedwede Kadenz hervorbringen kann, die sie eine Melodie nennen“.

Diese Beschreibung der Sänger ist sicherlich nicht ganz wörtlich zu nehmen, sondern diene wohl der Unterhaltung: Walpole hatte einen satirischen Vergleich zwischen den „Kriegen“ an den Londoner Theatern und den Vorbereitungen für die zeitgenössische Militärkampagne in Europa angestellt. Selbst ein kursorischer Blick durch die Partitur von *Samson* verrät, dass das Werk Ausführende eines hohen Kalibers verlangte, doch vermittelt Walpoles Beschreibung eine wichtige Tatsache, und zwar, dass die Sänger der Händel'schen Oratorien breitgefächelter waren als in seinen früheren Opernensembles. Das lag zum Teil daran, dass die Sänger der italienischen Oper sich an eine Praxis hielten, die als europäisch bezeichnet werden könnte, während Händel für seine Oratorien seinen eigenen Stil entwickeln musste und die Sänger engagierte, die dafür am geeignetsten waren und ihm in London zur Verfügung standen. Da er ab 1743 meist nur etwa ein Dutzend Aufführungen pro Jahr gab, musste er seine Fühler in alle Richtungen ausstrecken, um eine entsprechende Solisten-Riege zusammenstellen zu können: für die Sänger war dies eine völlig andere Arbeitssituation als an den Opernhäusern, wo sie für eine Saison mit etwa fünfzig Aufführungen angestellt wurden und damit das ganze Jahr über regelmäßige Einkünfte bezogen.

Tatsächlich gab es in London drei professionelle Bereiche (die sich zwar deutlich voneinander absetzten, aber doch einige Überschneidungen in der Besetzung aufwiesen), aus denen Händel seine Sänger beziehen konnte: die italienische Oper, die englischen Theater und die Kirchenchöre der Chapel Royal, Westminster Abbey und St. Paul's Cathedral. (Die besten Kirchensänger waren in mehreren Chören gleichzeitig angestellt.) Selbst als er seine Tätigkeit im Bereich der Oper bereits beendet hatte, engagierte Händel weiterhin mehrere italienische Opernsänger. In seinem letzten

Jahrzehnt verließ er sich auf die italienischen Damen Giulia Frasi und Caterina Galli, und stellte die Kastraten Guadagni und Ricciarelli an; außerdem engagierte er einige nicht-italienische Sänger, wie etwa John Beard, William Savage und Henry Reinhold, die zuvor in seinen Opern aufgetreten waren, jedoch daneben auch Karriere bei den englischen Theaterensembles gemacht hatten. Der Bass Robert Wass war der einzige Sänger, der ein wichtiger Oratorien-Solist Händels wurde und gleichzeitig einen Posten im Chor der Chapel Royal innehatte, obwohl sich diverse Männer der wichtigsten Kirchenchöre Londons in den überlieferten Listen der Chorsänger von Händels Aufführungen des *Messiah* in den Jahren 1754, 1758 und 1759 finden. Dagegen waren es die „Göttinnen aus den Possen“ und die „Sänger des Roast Beef“ aus den Theatern, die die wesentliche Ergänzung zu den Opernsängern bildeten.

Die Sängerkombinationen in Händels Oratoriumsbesetzungen sind reichhaltig und zuweilen auch verblüffend, und nirgends äußert sich dies deutlicher als in den Stimmen des Alt-Registers. Während Sänger wie etwa Frasi, Beard und Reinhold unmissverständlich jeweils als Sopran-, Tenor- und Basstimme eingestuft werden können, ließen sich die Sänger, die verschiedentlich als Contralto, Alt und Countertenor bezeichnet wurden, nicht so einfach kategorisieren. Die objektivste Definition der Stimmregister sollte sich wohl auf die Notenschlüssel beziehen, die Händel für die Notation der Sängerpartien verwendete. Der auf jeweils verschiedenen Notenlinien platzierte „C“-Schlüssel gab eindeutig einen Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Tenorschlüssel an, die Händel alle verwendete. Im Falle der Kastraten schrieb er beispielsweise für Senesino im Altschlüssel, für Carestini hingegen im Sopranschlüssel. Wenn man sich jedoch das Notenmaterial näher ansieht, so lässt sich kein offensichtlicher Unterschied festmachen. Sämtliche neukomponierten Werke Händels für Caterina Galli sind im Sopranschlüssel notiert, doch befindet sich ihre Musik in einem tieferen Register als die für



Giulia Frasi komponierten Partien: sie bevorzugte offenbar die tiefere Mezzosopran-Lage und gelegentlich tauschte Händel sie wohl mit Guadagni aus - ein „Altschlüssel-Kastrat“. Sicherlich bildeten die Sänger zu verschiedenen Zeitpunkten in ihrer Laufbahn verschiedene Register ihrer Stimme weiter, und besondere Verwirrung bezüglich der Nomenklatur herrschte bei den Kirchensängern, wo die Musik, die für ein- und denselben Sänger gedacht war, wechselnd einer Altstimme wie auch einer Tenorstimme zugeordnet wurde. Im kirchenmusikalischen Alltag mussten diese Sänger wahrscheinlich entsprechend flexibel sein und die jeweils gefragten Partien innerhalb der Chöre übernehmen können. Inwiefern die (männlichen) Sänger, die keine Kastraten waren, hierbei die Kopfstimme („Falsett“) einsetzten, ist nicht bekannt, da sich zu der Zeit niemand explizit dazu äußerte. Worauf es jedoch ankam, war das musikalische Können und die Tragfähigkeit der Stimme, womit die Musik ausgeführt wurde. Als Mrs. Delany den Theatersänger Daniel Sullivan bei einer Probe von Händels *Joseph* als einen „Holzkopf mit einer sehr schönen Stimme“ bezeichnete, würdigte sie sein stimmliches Vermögen, während sie sein musikalisches Handwerk oder auch seine Bühnenpräsenz kritisierte. In Dublin sprach Händel davon, unter seinen neuen Sängern eine Tenorstimme „geformt“ zu haben; man kann wohl davon ausgehen, dass Sullivan in den Proben von Händel in ähnlicher Weise gelenkt wurde, um das Potenzial des Sängers den Anforderungen seiner Musik anzunähern.

Für die vorliegende Aufnahme wurde eine Reihe von Werken des reichhaltigen Oratorien-Repertoires zusammengetragen, die mit Stimmen des mittleren Registers in Verbindung gebracht werden und die ursprünglich für Händel von Interpreten gesungen wurden, die aus allen drei angesprochenen Musikkulturen stammten. Sowohl beim ältesten als auch beim jüngsten Stück handelt es sich um Arien aus *The Triumph of Time and Truth*, eine englischsprachige Version von Händels Oratorium *Il Trionfo*

del Tempo e del Disinganno, welches ursprünglich im Jahre 1707 in Rom entstanden war, dann jedoch 50 Jahre später für London überarbeitet wurde. Die beiden Arien für die Figur des Counsel waren von der ursprünglichen Rolle des Disinganno abgeleitet, die in Rom von einem Kastraten gesungen wurde: „Mortals think that Time is sleeping“ ist ein besonders gelungenes Beispiel für Händels Frühstil. 1757 wurde der Counsel von Isabella Young gesungen und, ebenso wie bei der Frage des „Falsett“, ist es hier unnötig, anachronistische Vermutungen bezüglich der Bedeutung des Geschlechts des Sängers anzustellen. In den italienischen Opernensembles waren viele Frauen, die zumeist in Mezzosopran- oder Alt-Lage sangen und darauf spezialisiert waren, männliche Rollen zu übernehmen – es scheint dies eine weitverbreitete Praxis gewesen zu sein und nicht allein eine Reaktion auf die begrenzte Anzahl von Kastraten. Caterina Galli war eine solche Sängerin: sie war 1742 nach London gekommen, um für die „Middlesex Opera Company“ zu singen und trat fast ausschließlich in Männerrollen auf. Es ist daher nicht weiter überraschend, dass Händel die Rolle des Alexander in *Alexander Balus* und die Titelrolle in *Solomon* für sie schrieb – beide sind hier vertreten. Die Rolle des Daniel in *Belshazzar* entstand für Susanna Cibber, die heute als erste Altsolistin des *Messiah* berühmt ist, zu jener Zeit sich allerdings in erster Linie einer Schauspielkarriere widmete. Ihren ersten Gesangsauftritt hatte sie zehn Jahre zuvor in der Sopranrolle Galatea in *Acis and Galatea* gehabt, allerdings nicht unter der Leitung von Händel. „Oh sacred oracles of truth“ ist Daniels zweite Arie im Oratorium *Belshazzar* und steht in dem fließenden, lyrischen und doch ernsten Stil, den Händel offenbar mit der Tonart Es-Dur assoziierte; weitere Beispiele dafür sind „He was despised“ (*Messiah*) und „Return, O God of hosts“ (*Samson*). Unglücklicherweise erkrankte Mrs. Cibber 1745 in letzter Minute, so dass die Rolle des Daniel kurzfristig einer anderen Sängerin, Miss Robinson, zugeteilt werden musste.

Mit „Eternal source of light divine“ begeben wir uns in eine andere Sphäre, nämlich die der Sänger der Chapel Royal – möglicherweise war sie jedoch gar nicht so anders, da Richard Elford sich in London eine Karriere als englischer Theatersänger aufbaute, dann jedoch, als das Publikum sein Interesse während des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts auf die italienische Oper verlagerte, zur Kirchenmusik wechselte. Der führende Komponist der Chapel Royal, William Croft, beschrieb ihn als „hervorragend in einer besonderen Weise, nämlich dass er eine derartige Energie und rechte Betonung den *Worten* seiner *Musik* zugutekommen lässt“. Dieser Eröffnungssatz der höfischen Ode, die Händel anlässlich des Geburtstags von Königin Anne im Jahre 1713 komponierte, ist insbesondere aufgrund Händels genialen Einsatzes der Singstimme und der Trompete, aufgrund seiner Meisterung der englischen Textvertonung so kurz nach seiner Ankunft in London sowie aufgrund seiner Bearbeitung des Purcell'schen Genres der Alt-und-Trompeten-Arie im neuen Barockstil des 18. Jahrhunderts bemerkenswert. „Thou shalt bring them in“ wurde erstmals in *Israel in Egypt* von William Savage gegeben, der, ebenso wie John Beard, Chorknabe in einem der Londoner Kirchenchöre gewesen war, doch dann im Theater Karriere machte. Im Jahre 1739 sang er Alt, als er sich im Übergangsstadium zwischen Knabensopran und Bass befand. (Für Händel sang er in allen drei Phasen.) „Your tuneful voice“, eine Arie des Athamas im Oratorium *Semele*, entstand für Daniel Sullivan; es ist dies eine einfühlsame Reaktion auf Semeles Widerstreben, eine Verlobung mit Athamas einzugehen, was darauf hindeuten könnte, dass Sullivan vielleicht doch kein „Holzkopf“ war. „Up the dreadful steep ascending“, für die Rolle des Hamor in *Jephtha*, wurde erstmals von Charles Brent gesungen, der offenbar nur für kurze Zeit als Konzert- und Oratoriensänger tätig war und sich bald wieder seiner Hauptkarriere als Fechtmeister zuwandte; möglicherweise vermittelte er als solcher die entsprechenden Fertigkeiten an Darsteller und Interpreten. „Yet can I hear that dulcet lay“ ist eine Arie

des Titelhelden in *The Choice of Hercules* und wurde von dem Kastraten Gaetano Guadagni gesungen. Ursprünglich war das Stück für die Sopranistin Cecilia Arne als Calliope zu einem anderen Text als Teil der Bühnenmusik zu einer Inszenierung von *Alceste* entstanden, die jedoch nie aufgeführt wurde, doch richtete Händel die Musik für die Altstimme Guadagnis ein.

Die übrigen Vokalwerke stammen aus der frühen Version von *Esther*, die Händel um 1720 und höchstwahrscheinlich für James Brydges, Herzog von Chandos, komponierte. Bisher hat sich noch keinerlei Dokument bezüglich der ersten Aufführung gefunden, doch kann man wohl annehmen, dass das Oratorium von den Musikern, die zu der Zeit bei Brydges angestellt waren, aufgeführt werden sollte. Die Besetzung der kirchenmusikalischen Werke, die Händel 1717-18 für ihn komponiert hatte, zeichnet sich durch ein Fehlen von Altstimmen, jedoch, bis zu den letzten Werken, eine Vielzahl von Tenorstimmen aus. Ein Großteil der Musik für die „Tenöre“ liegt allerdings in jener uneindeutigen Alt/Tenor-Lage, und so verhält es sich auch mit den Rollen des First Israelite sowie des Assuerus in *Esther*, für die Händel den Tenorschlüssel verwendete. Als er *Esther* später für eine Theateraufführung wiederaufnahm, wurde die Rolle des Assuerus mehrfach von den Kastraten Senesino, Annibali und Guadagni sowie dem Tenor John Beard und dem Altus, bzw. Countertenor Walter Powell gesungen. Für einige dieser Sänger richtete Händel die Musik in höherer Lage ein, für andere jedoch nicht – soweit es sich feststellen lässt, übernahm der Altist Powell die ursprüngliche Version im Tenorschlüssel, ohne dass Änderungen nötig waren. Ob es sich nun um einen Kastraten, einen Countertenor oder einen Mezzosopran handelte, für Händel war es entscheidend, dass seine Werke in der Alt-Lage von einer „klangvollen Stimme“ gesungen wurden.

BIOGRAPHIES

IESTYN DAVIES



Praised as having “one of the most glorious countertenor voices in the world today”, Iestyn Davies has rapidly risen to become one of the world’s most sought-after countertenors. Equally at home on the opera and concert stage, he has performed widely across the world, including in New York at the Metropolitan Opera, Carnegie Hall and Lincoln Center, in Milan at Teatro alla Scala, in Amsterdam at the Concertgebouw, in Zurich at the Tonhalle, in Paris at Théâtre des Champs-Élysées, and in London at the Royal Opera House, Barbican Centre and at the Royal Albert Hall in the Last Night of the Proms.

For an up to date biography of Iestyn Davies, please visit www.iestyndavies.com

BIOGRAPHIES

THE KING'S CONSORT



THE KING'S CONSORT is one of the world's leading period instrument orchestras. Founded in 1980 by Robert King, The King's Consort and its equally renowned Choir of The King's Consort have toured in five continents and appeared in almost every European country, in Japan, Hong Kong and the Far East, as well as North and South America. With more than one hundred CDs in the catalogue, selling in excess of 1,500,000 CDs, The King's Consort is one of the world's most-recorded historical instrument orchestras.

For an up-to-date biography of The King's Consort, please visit www.tkcworld.org

TEXTS

1 O sacred oracles of truth

O sacred oracles of truth,
O living spring of purest joy!
By day be ever in my mouth,
And all my nightly thoughts employ.
Whoe'er withhold attention due,
Neglect themselves, despising you.

2 Mortals think that Time is sleeping

Mortals think that Time is sleeping,
When so swiftly unseen he's sailing.
But he comes, with ruin sweeping,
In his triumph never failing.

3 Tune your harps to cheerful strains

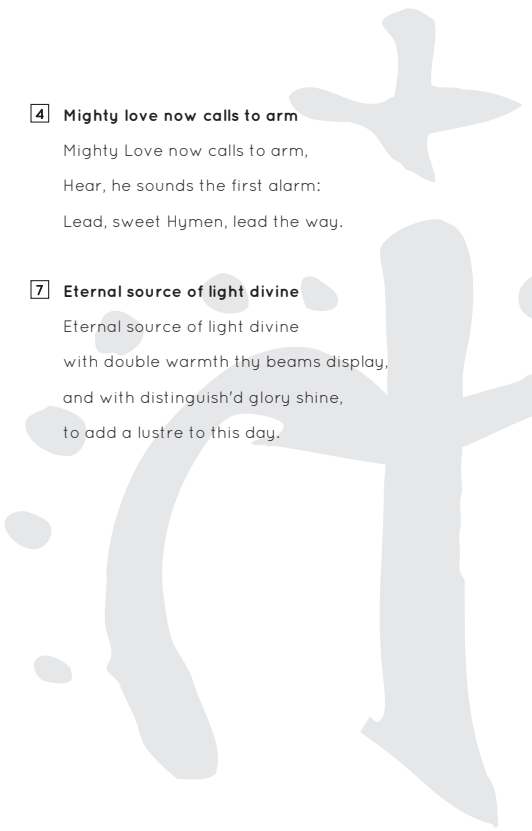
Tune your harps to cheerful strains,
Moulder idols into dust!
Great Jehovah lives and reigns,
We in great Jehovah trust.

4 Mighty love now calls to arm

Mighty Love now calls to arm,
Hear, he sounds the first alarm:
Lead, sweet Hymen, lead the way.

7 Eternal source of light divine

Eternal source of light divine
with double warmth thy beams display,
and with distinguish'd glory shine,
to add a lustre to this day.



8 Welcome as the dawn of day

Queen

Welcome as the dawn of day
To the pilgrim on his way,
Whom the darkness caus'd to stray,
Is my lovely king to me.

Solomon

Myrtle grove, or rosy shade,
Breathing odours through the glade
To refresh the village maid,
Yields in sweets, my queen, to thee.

9 Your tuneful voice

Your tuneful voice my tale would tell,
In pity of my sad despair;
And with sweet melody compel
Attention from the flying fair.

10 Yet can I hear that dulcet lay

Yet can I hear that dulcet lay,
As sweet as flows the honey dew?
Can I those wilds of joy survey,
Nor wish to share the bliss I view?

11 Up the dreadful steep ascending

Up the dreadful steep ascending,
While for fame and love contending,
Sought I thee, my glorious prize.
And now, happy in the blessing,
Thee, my sweetest joy possessing,
Other honours I despise.

15 Thou shalt bring them in

Thou shalt bring them in,
And plant them in the mountain of thine
inheritance,
In the place, O Lord,
Which thou hast made for thee to dwell in,
In the sanctuary, O Lord,
Which thy hands have established.

16 Who calls my parting soul

Esther

Who calls my parting soul from death?

Assuerus

Awake, my soul, my life, my breath!

Esther

Hear my suit, or else I die.

Assuerus

Ask, my queen, can I deny?

17 On the valleys, dark and cheerless

On the valleys, dark and cheerless,
From the mountain's summit, fearless,
Soon you'll with contempt look down;
And these darling pleasures slighting,
In sublimer views delighting,
Disbelieve that choice your own.

18 How can I stay when love invites

How can I stay when love invites?

I come, my queen, to chaste delights.

With joy, with pleasure, I obey,

To thee I give the day.

Photo of The King's Consort, Lucerne, by Keith Saunders
Other booklet photography by Simon Wall (TallWall Media)

Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.