



HENRY PURCELL

VICTORIOUS LOVE
CAROLYN SAMPSON

LAURENCE CUMMINGS
ELIZABETH KENNY
ANNE-MARIE LASLA



SUPER AUDIO CD

‘What magic has victorious love!’ [*Sweeter than Roses*]

PURCELL, HENRY (1659–95)

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | SWEETER THAN ROSES
Z. 585 No. 1, from the incidental music to <i>Pausanias, the Betrayer of his Country</i> (1695).
Text: Richard Norton · bass viol, theorbo, harpsichord | 3'21 |
| [2] | THE FATAL HOUR
Z. 421. Text: anon. · theorbo | 3'40 |
| [3] | WHEN FIRST AMINTAS SUED FOR A KISS
Z. 430. Published in <i>The Theater of Music</i> , Book IV (1687).
Text: Thomas d'Urfey · bass viol, archlute, harpsichord | 2'01 |
| [4] | THE PLAINT
Z. 629 No. 40 (1693), from <i>The Fairy Queen</i> . Text: anon. · violin, bass viol, archlute, harpsichord | 7'23 |
| [5] | THEY TELL US THAT YOU MIGHTY POWERS ABOVE
Z. 630 No. 19, from <i>The Indian Queen</i> (1695).
Text: Sir Robert Howard / John Dryden · 2 violins, viola, bass viol, harpsichord | 3'18 |
| [6] | MAN IS FOR THE WOMAN MADE
Z. 605 No. 3, from the incidental music to <i>The Mock Marriage</i> (1695). Text: P. A. Motteux · spinet | 1'24 |
| [7] | FROM SILENT SHADES
Z. 370 (1683). Text: anon. · bass viol, theorbo, harpsichord | 4'31 |
| [8] | MUSIC FOR A WHILE
Z. 583 No. 2, from the incidental music to <i>Oedipus</i> (1692?).
Text: Nathaniel Lee / John Dryden · bass viol, harpsichord | 3'56 |
| [9] | NOW THE NIGHT IS CHAS'D AWAY
Z. 629 No. 28, from <i>The Fairy Queen</i> (1692).
Text: anon. · 2 violins, viola, bass viol, theorbo, harpsichord | 1'33 |
| [10] | IF MUSIC BE THE FOOD OF LOVE
Z. 379. Published in <i>Gentleman's Journal</i> (1692). Text: Henry Heveningham · bass viol, harpsichord | 3'36 |

- 11 **THRICE HAPPY LOVERS (AN EPITHALAMIUM)** 2'56
Z. 629 No. 39, from *The Fairy Queen* (1692). Text: anon. · bass viol, archlute, harpsichord
- 12 **THE BASHFUL THAMES** 2'42
Z. 333 No. 4, from *The Yorkshire Feast Song* (1690). Text: Thomas d'Urfey · 2 violins, bass viol, theorbo
- 13 **I ATTEMPT FROM LOVE'S SICKNESS TO FLY IN VAIN** 1'39
Z. 630 No. 17, from *The Indian Queen* (1695). Text: Sir Robert Howard / John Dryden · spinet
- 14 **OH! FAIR CEDARIA** 3'53
Z. 402. Text: anon. · bass viol, archlute
- 15 **FAIREST ISLE** 3'20
Z. 628 No. 38, from *King Arthur or The British Worthy* (1691).
Text: John Dryden · 2 violins, viola, bass viol, archlute, harpsichord
- 16 **O SOLITUDE** 5'18
Z. 406. Published in *The Theater of Music*, Book IV (1687). Text: Katherine Philips · bass viol, archlute
- 17 **IF LOVE'S A SWEET PASSION** 3'20
Z. 629 No. 17, from *The Fairy Queen* (1692).
Text: anon. · 2 violins, viola, bass viol, archlute, harpsichord
- 18 **THE BLESSED VIRGIN'S EXPOSTULATION** 7'14
Z. 196. Published in *Harmonia Sacra*, Vol. II (1693). Text: Nahum Tate · bass viol, theorbo, harpsichord
- 19 **AN EVENING HYMN** 4'33
Z. 193. Published in *Harmonia Sacra*, Vol. I (1688). Text: Dr William Fuller · theorbo

TT: 71'40

CAROLYN SAMPSON *soprano*

LAURENCE CUMMINGS *harpsichord & spinet*

ELIZABETH KENNY *archlute & theorbo*

ANNE-MARIE LASLA *bass viol*

SARAH SEXTON *violin I* · ANDREA MORRIS *violin II* · JANE ROGERS *viola*

We think of Henry Purcell as a composer definitively ‘better’ than any of his contemporaries. That was not so obvious in the late seventeenth century: *primus inter pares* maybe. To find Purcell’s music (practically every note of it) we now have a 32-volume scholarly edition of his Complete Works to refer to, shelved a few yards to the right of the even bulkier Mozart in most academic libraries but with equally monumental status. When the music was new people had to search for it. His songs appeared in printed collections like *The Theater of Music* mixed up with those of other composers. Most of his instrumental music existed only in manuscript, familiar to those musicians who performed it for a living but not to anyone else. Only one opera was published during his lifetime: *Dioclesian*, a piece of self-promotion for which Purcell himself footed the bill. Week in, week out he jostled for position in the playlists of his day alongside others almost as popular and almost as often performed.

All this changed in 1695, when he sickened and died at the age of 36. With Purcell gone – no longer an active presence on the London music scene – his heirs and publishers (sometimes with permission, sometimes not) moved quickly to collect his works and to issue them in stand-alone form, clearly identified as his. Their motives were part commercial and part tributary. Because the commercial motive predominated, the tributes were reserved for the sort of publication likely to make money.

Orpheus Britannicus (two volumes published in 1698 and 1702 respectively) and *Ayres for the Theatre* (1697) were the most important. Together they inspired the present disc. *Orpheus Britannicus* is an anthology intermingling sacred songs, secular but non-dramatic songs and songs for the theatre. Recital programmes put together from it by the original purchasers (more often for domestic than for public performance, certainly) would have mixed the genres without inhibition.

Stretches of opera could have been reconstructed by cross-checking *Orpheus Britannicus* and *Ayres for the Theatre* against copies of the printed word-books for

Dioclesian, *King Arthur* and *The Fairy Queen*, but there were few incentives to editorial effort as painstaking as this. Generally people sang what they liked and played what they liked, in any order they liked – a free-and-easy programming ethos with a potential we were keen to explore. It opens up a sizeable middle ground between voice-and-continuo concerts on the one hand, and full-blown opera on the other. A string quartet cuts in and out. Sometimes one continuo instrument accompanies, sometimes two, sometimes three. Seen from modern historically-informed or ‘authentic’ perspectives a not-quite-familiar Purcell emerges, composer not of *Urtexts* but of *Gebrauchsmusik*, flexibly scored and flexibly interpretable: virtuosic if the performers wish (*If music be the food of love*), innocently affecting if not (*An Evening Hymn*). This *Gebrauchsmusik*-Purcell was the famous one for a good half century after his death. His canonization came later (third quarter of the eighteenth century, with Burney and Hawkins), and with it a hardening of performance expectations that here are very deliberately disrupted.

Purcell was familiar with the songbook published by Pietro Reggio in London in 1680 (he borrowed one of Reggio’s ground basses), and thus also with Reggio’s aim of revealing professional secrets to amateurs. Reggio added ornamentation and figuring suggestions, forestalling professional criticism by explaining that they were intended for those less skilled in music than one could wish. Freedom and imagination were essential. The best English singers had an Italian-based singing technique but knew how to improvise in different styles. French trills and dance-inspired rhythmic inflection added variety, and as theatre and concert audiences gained repertoire experience this mattered more and more. Earlier aristocratic amateurs like Alice Egerton and Lady Anne Blount had cultivated vocal virtuosity in the private sphere, but it wasn’t until after the Restoration (1660) that women turned professional.

The market for domestic singing lessons was still a lucrative one for Purcell; moreover, singers destined for the public stage would have needed appropriate

material to work on. Both needs were served by Purcell's autograph manuscript known as the 'Gresham songbook', a compendium of greater stage hits all transposed into soprano keys, with their original orchestral *ritornelli* either in the bass part only or omitted altogether. We've restored some of these from Ayres *for the Theatre* (in *Fairest isle* for instance, *If love's a sweet passion* and *Now the night*), but others missing in their *Orpheus Britannicus*/Gresham versions are also left out here (*Thrice happy lovers*). *Orpheus Britannicus* also includes some intermediate settings like *The bashful Thames* (from *The Yorkshire Feast Song*), where intertwining instrumental parts are included as part of the package. We've used violins in place of Purcell's recorders.

Sopranos Purcell worked with include Charlotte Butler, who starred as Cupid in *King Arthur*, turning her face away from the audience in difficult passages when it was 'so contorted as is necessary to sound well' (Roger North). Beauty of sound rather than of face would have helped for the lovely and iconic *Fairest isle* in the same semi-opera. If the insertion of *The Complaint* into the 1693 revival of *The Fairy Queen* is anything to go by, the work done raising standards of female singing had paid off. The piece added nothing to the drama, but was a fantastic vehicle for heart-wrenching interplay between a solo voice and violin. Letitia Cross, another of Purcell's heroines, in 1695 sang the beautiful *They tell us that you mighty powers above* in *The Indian Queen*. She and Anne Bracegirdle excelled in mad scenes, which became a feature of Restoration plays and songs, and of which *From Silent Shades (Bess of Bedlam)* is a prime example. Bracegirdle often created stage parts for mature, clever women who acted as foils to more virginal characters. *Man is for the woman made* and *When first Amintas* are one side of this kind of role, where a witty delivery gives back the power to these female types. Purcell brilliantly combined the two stereotypes in his *The Blessed Virgin's Expostulation (Tell me, tell me, some pitying angel)*, his *tour de force* depiction of Mary's anguish over Jesus' disappearance, before he was found three days later talking to the elders in the

Temple – Mary knowing too much yet innocent, the music veering from an unsettling, abandoned virtuosity to dance-like nostalgia. This, from *Harmonia Sacra* (1688), and *O solitude* from the fourth book of Playford's *Theater of Music* (1687), are exceptions to our *Orpheus/Ayres* theme, chosen for their strength of female expression. (The poet Katherine Philips, the 'matchless Orinda' of a Royalist intellectual circle in the 1650s, had translated Antoine Girard Saint-Amand's *La Solitude*. Purcell cut-and-pasted the most evocative lines and set them to music, creating a haunting, mysterious ground.)

Orpheus Britannicus and *Ayres for the Theatre* invite a 'bleeding chunks' programming approach. This doesn't seem to do the music any disservice, perhaps because of the more heterogeneous nature of seventeenth-century dramatic entertainment. Furthermore, anthologizing publishers encouraged genre transfer. Although modern recital favourites like *Music for a while* (*Oedipus*) and *I attempt from love's sickness to fly* (*The Indian Queen*), particularly loved by Michael Tippett, were conceived for the theatre, they can be just as effective away from it. The gain in focus reveals the astonishing expressiveness of every musical detail.

© *Elizabeth Kenny 2007*

One of the most exciting young sopranos to emerge in recent years, **Carolyn Sampson** was born in Bedford and studied music at the University of Birmingham. She made her opera debut with English National Opera as Amor in *The Coronation of Poppea*, returning for Pamina in *The Magic Flute* and a highly-acclaimed interpretation of Handel's *Semele*. Her French opera début was at the Opéra de Paris as First Niece in *Peter Grimes* and she has taken the role of Asteria (*Tamerlano*) in Lille, Caen and Bordeaux. Most recently she sang her first Susanna (*Le Nozze di Figaro*) for Opéra de Montpellier.

Carolyn Sampson has worked with conductors such as Paul McCreesh, Mark Elder, Richard Hickox, Emmanuelle Haïm, Philippe Herreweghe, Nicholas Kraemer,

Robert King, Harry Christophers and Masaaki Suzuki. Besides working with many of the foremost early music groups, she has enjoyed collaborations with the Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre des Champs Elysées, Hallé Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, NDR Symphony Orchestra and RIAS Kammerchor in repertoire including Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert and Stravinsky.

Carolyn Sampson has participated on numerous recordings for various labels. On BIS she regularly appears as soloist in the Bach Collegium Japan cycle of Bach Cantatas, and her performance in Bach's *Wedding Cantata*, BWV 210 [BIS-SACD-1411] was described in *International Record Review* as 'perfect casting. Sampson's rounded, lyrical, glowing tone is just what I want to hear'. Another much acclaimed recording is that of duets from Handel's oratorios with Robin Blaze [BIS-SACD-1436].

Laurence Cummings is one of Britain's most versatile harpsichordists and conductors. He has performed regularly with leading period-instrument groups such as Les Arts Florissants, The Sixteen, Gabrieli Consort, Handel and Haydn Society Boston, English Concert and Orchestra of the Age of Enlightenment, and at Glyndebourne Festival Opera. He is also head of historical performance at the Royal Academy of Music, and in 2001 conducted the first recording of the newly-discovered *Gloria* by Handel with Emma Kirkby and the RAM Baroque Orchestra for BIS. Laurence Cummings is music director of the London Handel Society and a founder member of the London Handel Players.

Elizabeth Kenny has a solo repertoire ranging from the renaissance to the eighteenth century. She is a principal player in the Orchestra of the Age of Enlightenment, and regularly appears with other leading period instrument groups. She has devised and produced projects such as an Elizabethan pageant for the Royal Academy of Music (where she is professor of lute) and the City of London Festival, as well as much praised tours of Charpentier's music for the Grand Dauphin (2005) and the *Masque*

of Moments (2007). Elizabeth Kenny holds an Arts and Humanities Research Council Fellowship in the creative and performing arts at Southampton University.

After studying the violin with Dominique Hoppenot and the viola da gamba with Wieland Kuijken, **Anne-Marie Lasla** was one of the founders of the ensemble La Mantovana in 1983. She soon embarked on a solo career, as well as founding the Ensemble de violes Orlando Gibbons, of which she is the artistic director. Anne-Marie Lasla performs with some of the most highly regarded baroque ensembles, including Les Talens Lyriques, Collegium Vocale Gent, Les Musiciens du Louvre and Les Arts Florissants, and regularly collaborates with musicians such as Wieland Kuijken, William Christie and Christophe Rousset, as well as with the Amarillis chamber ensemble.



ELIZABETH KENNY

Henry Purcell gilt uns heute als ein Komponist, der „besser“ als jeder seiner Zeitgenossen war. Das war im ausgehenden 17. Jahrhundert nicht ganz so selbstverständlich, wo er eher als *primus inter pares* galt. Purcells Musik (und praktisch jede Note davon) ist heute in einer 32bändigen, wissenschaftlichen Werkausgabe erreichbar, die in den meisten akademischen Bibliotheken einige Schritte rechts neben der noch sperrigeren Mozart-Ausgabe steht – in ähnlicher Monumentalität. Als die Musik neu war, mußten die Menschen nach ihr suchen. Purcells Lieder erschienen neben Stücken anderer Komponisten in gedruckten Sammlungen wie *The Theater of Music*. Die meisten seiner Instrumentalwerke existierten nur im Manuskript und waren daher zwar den Berufsmusikern, nicht aber den Laien bekannt. Nur eine von Purcells Opern wurde zu seinen Lebzeiten veröffentlicht: *Dioclesian* – eine Art Eigenwerbung auf eigene Rechnung. Immer wieder aufs Neue mußte er sich wie andere, fast ebenso populäre und erfolgreiche Komponisten um einen Platz in der Playlist seiner Zeit bemühen.

Das alles änderte sich 1695, als Purcell erkrankte und im Alter von 36 Jahren starb. Nun, da er kein aktiver Teil der Londoner Musikszene mehr war, beeilten sich seine Erben und Verleger (mal mit, mal ohne Erlaubnis), seine Werke zu sammeln und sie in selbständigen, eindeutig ihm zugeschriebenen Ausgaben herauszugeben. Ihre Motive waren teils kommerzieller, teils huldigender Natur. Da die kommerziellen Motive überwogen, wurden die Huldigungen jenen Veröffentlichungen vorbehalten, die Geld zu bringen versprachen.

Orpheus Britannicus (2 Bände, 1698 und 1702) und *Ayres for the Theatre* (1697) sind darunter die bedeutendsten – und sie waren die Inspirationsquelle für diese CD. *Orpheus Britannicus* ist eine Anthologie, die geistliche Lieder, weltliche Lieder außerhalb des Theaters und Lieder für das Theater enthält. Recitals, die die ursprünglichen Käufer daraus zusammengestellt haben mögen (gewiß eher für die private denn die öffentliche Aufführung), dürften diese Gattungen ohne Hemmungen vermischt haben.

Verschiedene Passagen aus Opern hätten durch den Vergleich von *Orpheus Britannicus* und *Ayres for the Theatre* mit den gedruckten Textbüchern zu *Dioclesian*, *King Arthur* und *The Fairy Queen* rekonstruiert werden können, doch gab es wenig Anreize zu solch akribischen editorischen Bemühungen. Im allgemeinen sangen und spielten die Menschen, was sie mochten, in jedweder Reihenfolge, die sie mochten – ein zwangloses Programm-Ethos, dessen Potential wir zu erkunden suchten. Es eröffnet ein beträchtliches Gebiet zwischen Konzerten für Stimme und Basso continuo auf der einen Seite und kompletten Opern auf der anderen. Ein Streichquartett blendet sich ein und aus. Mal begleitet ein Continuoinstrument, mal zwei oder drei. Aus der Sicht der modernen „authentischen“ Aufführungspraxis bildet sich somit ein eher unbekannter Purcell heraus, ein Komponist nicht von Urtexten, sondern von Gebrauchsmusik, die flexibel besetzt und interpretiert werden kann – nach Belieben virtuos (*If music be the food of love*) oder unschuldig rührend (*An Evening Hymn*). Dieser „Gebrauchsmusik-Purcell“ war im halben Jahrhundert nach seinem Tod berühmt. Seine Kanonisierung erfolgte erst im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts im Gefolge von Burney und Hawkins – und damit ineins eine Verkrustung der Aufführungsgepflogenheiten, die hier ganz bewußt aufgebrochen wird.

Purcell kannte die 1680 von Pietro Reggio in London veröffentlichte Liedersammlung (er ließ sich einen „Ground“ – eine ostinate Baßstimme – daraus) und also auch Reggios Bestrebungen, Laien Berufsgeheimnisse zu enthüllen. Reggio notierte Verzierungen sowie Vorschläge für Figurationen und begegnete möglicher Kritik mit der Erklärung, dies sei für jene gedacht, die musikalisch weniger ausgebildet seien, als dies wünschenswert wäre. Freiheit und Fantasie waren unerlässlich. Die Gesangstechnik der besten englischen Sänger beruhte auf italienischem Vorbild, doch wußten sie in unterschiedlichen Stilen zu improvisieren. Französische Triller und tänzerische Rhythmen sorgten für eine Vielseitigkeit, die angesichts der zunehmenden Repertoirevertrautheit des Theater- und Konzertpublikums immer

wichtiger wurde. Frühe aristokratische Amateure wie Alice Egerton und Lady Anne Blount kultivierten ihre gesangliche Virtuosität im privaten Kreis, aber erst nach der Restauration (1660) gab es die ersten Berufssängerinnen.

Der Markt für privaten Gesangsunterricht war noch für Purcell attraktiv; zudem benötigten auch Nachwuchssängerinnen und Sänger geeignetes Übungsmaterial. Beiden Bedürfnisse entsprach ein eigenhändiges Manuskript Purcells, das als *Gresham Songbook* bekannt ist – ein Kompendium bekannter „Bühnenhits“, die allesamt für Sopran gesetzt sind und deren originale Orchesterritornelle entweder dem Baß zugewiesen oder ganz gestrichen wurden. Einige davon haben wir anhand der *Ayres for the Theatre* rekonstruiert (z.B. in *Fairest isle*, *If love's a sweet passion* und *Now the night*), andere hingegen, zu denen keine *Orpheus Britannicus*/*Gresham*-Versionen vorliegen, sind auch hier weggelassen wurden (*Thrice happy lovers*). *Orpheus Britannicus* enthält außerdem einige Vertonungen für Fortgeschrittene wie *The bashful Thames* (aus *The Yorkshire Feast Song*) mit seinem Geflecht von Instrumentalstimmen. Für unsere Aufnahme haben wir anstelle der bei Purcell vorgesehenen Blockflöten Violinen verwendet.

Zu den Sopranistinnen, mit denen Purcell zusammenarbeitete, gehört Charlotte Butler, die den Cupid in *King Arthur* verkörperte und ihr Gesicht bei schwierigen Passagen – wenn es „so verzerrt war, wie es für einen guten Klang erforderlich ist“ (Roger North) – vom Publikum abwandte. Solche Schönheit des Klanges statt der des Gesichts dürfte bei dem herrlichen, legendären *Fairest isle* aus derselben Semi-Opera geholfen haben. Wenn man nach dem bei der Wiederaufnahme von *The Fairy Queen* 1693 eingefügten *The Plaint* urteilen kann, dann hat sich die Arbeit an der Perfektionierung des weiblichen Gesangs ausgezahlt. Das Stück ist zwar im dramatischen Kontext belanglos, aber ein fantastisches Vehikel für den herzerreißenden Dialog einer Solostimme und einer Violine. Letitia Cross, eine weitere von Purcells Heroinen, sang 1695 in *The Indian Queen* das wunderschöne *They tell us that you mighty powers above*. Sie und Anne Bracegirdle brillierten in Wahn-

sinnsszenen, die ein besonderes Merkmal von Theaterstücken und Liedern der Restaurationszeit sind und unter denen *From Silent Shades (Bess of Bedlam)* ein herausragendes Beispiel ist. Bracegirdle spielte häufig reife, raffinierte Frauen, die als Kontrastfiguren zu unschuldigeren Charakteren fungierten. *Man is for the woman made* und *When first Amintas* zeigen die eine Seite dieses Rollentyps, wie er mit Esprit neue Kräfte sammelt. Purcell hat die beiden Stereotype in *The Blessed Virgin's Expostulation (Tell me, tell me, some pitying angel)* vereint, seiner eindringlichen Schilderung von Mariens Angst nach Jesu Verschwinden (drei Tage später fand man ihn im Disput mit den Ältesten im Tempel) – jener Maria, die zuviel weiß und doch unschuldig ist, dazu eine Musik, die von beunruhigender, ungezählter Virtuosität in tänzerische Nostalgie umschlägt. Dieses Stück aus *Harmonia Sacra* (1688) sowie *O solitude* aus dem Vierten Buch von Playfords *Theater of Music* (1687) scheren aus dem *Orpheus/Ayres*-Konzept aus; sie wurden wegen der Kraft femininen Ausdrucks gewählt. (Die Dichterin Katherine Philips, die „unvergleichliche Orinda“ eines royalistischen Intellektuellenzirkels der 1650er Jahre, hatte Antoine Girard Saint-Amans *La Solitude* übersetzt. Purcell suchte sich die bewegendsten Zeilen aus und vertonte sie über einem eindringlichen, geheimnisvollen Ground.)

Orpheus Britannicus und *Ayres for the Theatre* laden zu einer häppchenweisen Programmzusammenstellung ein. Das scheint der Musik durchaus nicht zum Nachteil zu gereichen, was vielleicht an den heterogeneren Elementen des Theaters im 17. Jahrhundert liegt. Darüber hinaus förderten Anthologien den Gattungstransfer. Wenngleich heutige Recital-Favoriten wie *Music for a while (Oedipus)* und das von Michael Tippett besonders geschätzte *I attempt from love's sickness to fly (The Indian Queen)* für das Theater geschrieben wurden, können sie auch außerhalb ähnliche Wirkungen zeitigen. Der stärkere Fokus offenbart den erstaunlichen Ausdrucksreichtum eines jeden musikalischen Details.

© Elizabeth Kenny 2007

Carolyn Sampson ist eine der faszinierendsten jungen Sopranistinnen, die in den letzten Jahren die Szene betreten haben. Sie wurde in Bedford geboren und studierte Musik an der University of Birmingham. Ihr Operndebüt gab sie als Amor (*L'incoronazione di Poppea*) an der English National Opera, wohin sie als Pamina (*Zauberflöte*) und mit einer hoch gelobten Interpretation von Händels *Semele* zurückkehrte. In Frankreich debütierte sie an der Opéra de Paris als Erste Nichte (*Peter Grimes*); daneben hat sie die Asteria (*Tamerlano*) in Lille, Caen und Bordeaux gesungen. Vor kurzem gab sie ihre erste Susanna (*Le nozze di Figaro*) an der Opéra de Montpellier.

Carolyn Sampson hat unter der Leitung von Dirigenten wie Paul McCreesh, Mark Elder, Richard Hickox, Emmanuelle Haïm, Philippe Herreweghe, Nicholas Kraemer, Robert King, Harry Christophers und Masaaki Suzuki gesungen. Neben ihrer Zusammenarbeit mit vielen der bedeutendsten Alte-Musik-Ensembles ist sie mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Orchestre des Champs Elysées, dem Hallé Orchestra, dem Detroit Symphony Orchestra, dem NDR Sinfonieorchester und dem RIAS Kammerchor in Werken von Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Strawinsky aufgetreten.

Carolyn Sampson hat zahlreiche Aufnahmen bei verschiedenen Labels vorgelegt. Für BIS singt sie regelmäßig im Bach-Kantatenzyklus des Bach Collegium Japan; bei Bachs *Hochzeitskantate* BWV 210 [BIS-SACD-1411] wurde sie von der *International Record Review* als „perfekte Besetzung“ gelobt: „Sampsons ausgeglichener, lyrischer und leuchtender Ton ist genau das, was ich hören will“. Auch die Einspielung von Duetten aus Oratorien Händels mit Robin Blaze [BIS-SACD-1436] wurde von der Kritik gefeiert.

Laurence Cummings ist einer der vielseitigsten Cembalisten und Dirigenten Großbritanniens. Regelmäßig tritt er mit führenden Alte-Musik-Ensembles wie Les Arts Florissants, The Sixteen, dem Gabrieli Consort, der Handel and Haydn Society Boston, dem English Concert, dem Orchestra of the Age of Enlightenment sowie

beim Glyndebourne Opernfestival auf. Außerdem ist er Direktor der Abteilung für Historische Aufführungspraxis an der Royal Academy of Music und leitete 2001 die Ersteinspielung des neuentdeckten *Gloria* von Händel mit Emma Kirkby und dem RAM Baroque Orchestra für BIS. Laurence Cummings ist Musikalischer Leiter der London Handel Society und Gründungsmitglied der London Handel Players.

Elizabeth Kennys Solorepertoire reicht von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert. Sie ist festes Mitglied im Orchestra of the Age of Enlightenment und tritt regelmäßig mit anderen führenden Alte-Musik-Ensembles auf. Sie hat Projekte entwickelt und realisiert wie den Elisabethanischen Festzug für die Royal Academy of Music (an der sie Professorin für Laute ist) und das City of London Festival sowie vielgelobte Tournées mit Charpentiers *Musik für den Grand Dauphin* (2005) und die *Masque of Moments* (2007). Elizabeth Kenny forscht im Rahmen eines Arts and Humanities Research Council Fellowship in the creative and performing arts an der Southampton University.

Nach ihrem Studium der Violine bei Dominique Hoppenot und der Viola da gamba bei Wieland Kuijken gehörte **Anne-Marie Lasla** 1983 zu den Gründern des Ensembles La Mantovana. Bald schon schlug sie eine Solokarriere ein und gründete außerdem das Ensemble de violes Orlando Gibbons, dessen Künstlerische Leiterin sie ist. Anne-Marie Lasla tritt mit renommiertesten Barockensembles auf, wie etwa Les Talens Lyriques, Collegium Vocale Gent, Les Musiciens du Louvre und Les Arts Florissants, und arbeitet mit Musikern wie Wieland Kuijken, William Christie und Christophe Rousset sowie mit dem Kammerensemble Amarillis zusammen.



LAURENCE CUMMINGS



ANNE-MARIE LASLA

Nous voyons dans Henry Purcell un compositeur incontestablement « meilleur » que n'importe lequel de ses contemporains mais cela n'était pas si évident à la fin du 17^e siècle : *primus inter pares* peut-être. Quiconque cherchera la musique de Purcell pourra maintenant la trouver (presque toutes les notes) dans une édition savante de 32 volumes de ses œuvres complètes ; les volumes sont rangés, dans la plupart des bibliothèques académiques, un peu à droite de ceux de Mozart qui sont plus nombreux encore mais le statut des deux collections est également monumental. Quand la musique était encore nouvelle, les gens devaient la chercher. Ses chansons sortirent dans des collections imprimées comme *The Theater of Music* mêlées avec celles d'autres compositeurs. La plupart de sa musique instrumentale n'existait qu'en manuscrit, connue exclusivement des musiciens qui la jouaient pour gagner leur vie. Un seul opéra fut publié pendant sa vie : *Dioclesian*, une pièce d'auto-présentation dont il paya la douloureuse. Semaine après semaine il jouait des coudes pour une place dans les programmes populaires du temps, au milieu de confrères presque aussi populaires que lui et dont les œuvres étaient presque aussi souvent jouées.

Tout cela changea en 1695 quand il tomba malade et mourut à l'âge de 36 ans. Purcell mort – sans plus sa présence active sur la scène musicale de Londres – ses héritiers et éditeurs (parfois avec permission, parfois sans permission) se hâtèrent de rassembler ses œuvres et de les imprimer une à une, clairement identifiées comme siennes. Leurs motifs étaient en partie commerciaux, en partie tributaires. Comme les raisons commerciales dominaient, les hommages furent réservés à la sorte de publication qui devait rapporter.

Orpheus Britannicus (deux volumes publiés en 1698 et 1702) et *Ayres for the Theatre* (1697) en furent les plus importantes. Toutes deux fournirent l'inspiration pour ce disque. *Orpheus Britannicus* est une anthologie où se côtoient chansons religieuses, chansons profanes mais non-dramatiques et chansons pour le théâtre. Les programmes de récital composés à partir du recueil par les acheteurs originaux

(certainement pour des fins plus souvent domestiques que publiques) auraient mêlé les genres sans aucun scrupule.

Des passages d'opéra pourraient avoir été reconstruits en comparant *Orpheus Britannicus* et *Ayres for the Theatre* avec des copies des livrets imprimés pour *Dioclesian*, *King Arthur* et *The Fairy Queen* mais il y a peu de bonnes raisons motivant un effort d'édition aussi minutieux. En général, les gens chantaient et jouaient ce qu'ils aimaient et dans l'ordre qui leur plaisait – une culture de programme sans contrainte au potentiel qu'il nous tentait d'explorer. Il nous ouvre un terrain vague considérable entre les concerts de voix et continuo d'un côté et d'opéra en bonne et due forme de l'autre. Un quatuor à cordes fait son entrée et ressort. On choisit parfois un instrument de continuo, parfois deux, parfois trois. Vu d'une perspective moderne historiquement informée ou « authentique », c'est un Purcell pas tout à fait familier qui émerge, un compositeur non pas d'*urtexts* mais de *gebrauchsmusik*, orchestrée et interprétée avec flexibilité : avec virtuosité si c'est le souhait des interprètes (*If music be the food of love*), ou bien avec un effet d'innocence (*An Evening Hymn*). Ce Purcell de *gebrauchsmusik* fut le Purcell connu pendant une bonne cinquantaine d'années après sa mort. Sa canonisation vint plus tard (troisième quart du 18^e siècle avec Burney et Hawkins) et, avec elle, un affermissement des attentes de l'interprétation qu'on a ici délibérément interrompu.

Purcell connaissait le livre de chansons publié par Pietro Reggio à Londres en 1680 (il emprunta une des basses fondamentales de Reggio) et ainsi aussi le but de Reggio de révéler des secrets professionnels aux amateurs. Reggio ajoutait des suggestions d'ornements et d'accords, devançant les critiques professionnelles en expliquant qu'elles étaient destinées à des musiciens au savoir limité. La liberté et l'imagination étaient essentielles. Les meilleurs chanteurs anglais possédaient une technique de chant italienne mais savaient comment improviser dans divers styles. Les trilles français et des inflexions rythmiques inspirées de danses ajoutaient de la variété, ce qui importa de plus en plus au fur et à mesure que le public de concert et

de théâtre acquérait la connaissance du répertoire. Des amateurs de l'aristocratie d'autrefois comme Alice Egerton et Lady Anne Blount avaient cultivé une virtuosité vocale dans leur environnement privé mais ce n'est qu'après la Restauration (1660) que les femmes purent faire du chant professionnel.

Les leçons de chant privées étaient encore un marché lucratif pour Purcell ; de plus, les chanteurs destinés à la scène publique nécessitaient un matériel approprié sur lequel travailler. Les deux besoins furent satisfaits par le manuscrit autographe de Purcell connu sous le nom de *Gresham songbook*, un condensé de bons succès sur scène, tous transposés en clé de soprano, soit avec leurs ritournelles orchestrales originales dans la partie de basse ou omises tout simplement. Nous avons restauré certaines chansons tirées de *Ayres for the Theatre* (dans *Fairest Isle* par exemple, *If love's a sweet passion* et *Now the night*) mais d'autres, manquant dans leur version de l'*Orpheus Britannicus* (*Gresham*) sont omises ici aussi (*Thrice happy lovers*). *Orpheus Britannicus* renferme aussi des arrangements intermédiaires dont *The bashful Thames* (de *The Yorkshire Feast Song*) où des parties instrumentales entrelacées sont incluses. Nous avons utilisé des violons au lieu des flûtes à bec de Purcell.

Purcell travailla avec, entre autres, la soprano Charlotte Butler qui chanta Cupid dans *King Arthur*, détournant son visage du public dans des passages difficiles quand « il était aussi contracté que nécessaire pour bien chanter » (Roger North). La beauté du son plutôt que du visage aurait aidé pour la charmante *Fairest isle* dans le même semi-opéra. A en juger par l'insertion de *The Complaint* dans la nouvelle production de *The Fairy Queen* en 1693, le travail pour hausser le niveau du chant féminin donna des résultats. La pièce n'ajoute rien à l'histoire mais elle traduit un dialogue déchirant entre une voix solo et le violon. Letitia Cross, une autre des héroïnes de Purcell, chanta en 1695 la merveilleuse *They tell us that you mighty powers above* de *The Indian Queen*. Elle et Anne Bracegirdle excellaient dans des scènes de folie qui devinrent un trait des chansons et des pièces de la Restauration

et dont *From Silent Shades (Bess of Bedlam)* est un exemple éminent. Bracegirdle incarnait souvent des rôles de femme mûre et sage qui servait de repoussoir à des personnages plus virginaux. *Man is for the woman made* et *When first Amintas* montrent un aspect de ce genre de rôle où un style de chant spirituel spirituelle redonne le pouvoir à ces types de femmes. Purcell combina les deux stéréotypes dans *The Blessed Virgin's Expostulation (Tell me, tell me, some pitying angel)*, son tour de force à décrire l'angoisse de Marie à la disparition de Jésus, avant de le trouver trois jours plus tard parlant avec les anciens dans le temple – Marie qui en savait trop et qui était pourtant innocente, la musique passant d'une virtuosité agitée et abandonnée à une nostalgie dansante. Ceci, de *Harmonia Sacra* (1688) et *O solitude* du quatrième livre de *Theater of Music* (1687) de Playford, sont des exceptions à notre thème d'*Orpheus/Ayres*, choisies pour la force de leur expression féminine. (Le poète Katherine Philips, l'« inégalable Orinda » d'un cercle intellectuel de royalistes dans les années 1650, avait traduit *La Solitude* d'Antoine Girard Saint-Amand. Purcell choisit les vers les plus évocateurs et fit un arrangement musical, créant un fond hantant et mystérieux.)

Orpheus Britannicus et *Ayres for the Theatre* demandent une programmation de tronçons. La musique ne semble pas s'en porter mal, peut-être à cause de la nature plus hétérogène du divertissement dramatique du 17^e siècle. De plus, les éditeurs d'anthologies encouragèrent le transfert de genre. Même si les favoris du récital moderne comme *Music for a while (Œdipus)* et *I attempt from love's sickness to fly (The Indian Queen)*, particulièrement aimés de Michael Tippett, furent conçus pour le théâtre, ils ont tout autant d'effet hors du théâtre. L'avantage ainsi gagné révèle l'extraordinaire expressivité de chaque détail musical.

© Elizabeth Kenny 2007

L'une des jeunes sopranos les plus excitantes de ces dernières années, **Carolyn Sampson** est née à Bedford et a étudié la musique à l'université de Birmingham. Elle fit ses débuts à l'opéra avec l'English National Opera comme Amor dans le *Couronnement de Poppée*, y retournant pour Pamina dans *La flûte enchantée* et une interprétation chaudement saluée de *Semele* de Haendel. Elle débuta à l'opéra français à l'Opéra de Paris comme la Première Nièce dans *Peter Grimes* et elle a chanté le rôle d'Asteria (*Tamerlano*) à Lille, Caen et Bordeaux. Elle a chanté récemment sa première Susanne (*Les noces de Figaro*) à l'Opéra de Montpellier.

Carolyn Sampson a travaillé avec les chefs Paul McCreesh, Mark Elder, Richard Hickox, Emmanuelle Haïm, Philippe Herreweghe, Nicholas Kraemer, Robert King, Harry Christophers et Masaaki Suzuki entre autres. En plus de chanter avec plusieurs des plus célèbres groupes de musique ancienne, elle s'est produite avec l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre des Champs Elysées, l'Orchestre Hallé, l'Orchestre symphonique de Détroit, l'Orchestre symphonique du NDR et RIAS Kammerchor dans du répertoire de Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert et Stravinsky.

Carolyn Sampson a participé à de nombreux enregistrements sur disques. Sur étiquette BIS, elle apparaît régulièrement comme soliste avec le Collegium Bach du Japon dans son cycle de cantates de Bach et son interprétation de la *Cantate de noces* de Bach BWV 210 [BIS-SACD-1411] fut décrite dans l'*International Record Review* comme un « lancer parfait. La sonorité ronde, lyrique, embrasée, est juste ce que je veux entendre. » Un autre enregistrement très renommé est celui de duos tirés des oratorios de Haendel avec Robin Blaze [BIS-SACD-1436].

Laurence Cummings compte parmi les clavecinistes et chefs d'orchestre les plus souples de l'Angleterre. Il a joué régulièrement avec des groupes d'instruments d'époque dont Les Arts Florissants, The Sixteen, Gabrieli Consort, Handel and Haydn Society Boston, English Concert et Orchestra of the Age of Enlightenment

ainsi qu'à l'Opéra du festival de Glyndebourne. Il est chef du département de musique ancienne à la Royal Academy of Music et, en 2001, il dirigea le premier enregistrement du *Gloria* de Haendel nouvellement découvert, avec Emma Kirkby et l'Orchestre baroque RAM sur étiquette BIS. Laurence Cummings est directeur musical de la Société Haendel de Londres et un membre fondateur des London Handel Players.

Le répertoire solo d'**Elizabeth Kenny** couvre de la Renaissance au 18^e siècle. Elle est chef de pupitre à l'Orchestre of the Age of Enlightenment et elle se produit régulièrement avec d'autres éminents groupes d'instruments anciens. Elle a conseillé et réalisé des projets comme le spectacle élisabéthain à la Royal Academy for Music ainsi que des tournées très applaudies de la musique de Charpentier pour le Grand Dauphin (2005) et le *Masque of Moments* (2007). Elizabeth Kenny est boursière du Conseil de recherches en Arts and Humanités au département de composition et d'interprétation à l'université de Southampton.

Après avoir étudié le violon avec Dominique Hoppenot et la viole de gambe avec Wieland Kuijken, **Anne-Marie Lasla** fut cofondatrice de l'ensemble La Mantovana en 1983. Elle entreprit rapidement une carrière de soliste tout en fondant l'Ensemble de violes Orlando Gibbons dont elle est directrice artistique. Anne-Marie Lasla joue avec certains des ensembles baroques les plus en vue dont Les Talens Lyriques, Collegium Vocale Gent, Les Musiciens du Louvre et Les Arts Florissants ; elle collabore régulièrement avec Wieland Kuijken, William Christie et Christophe Rousset ainsi qu'avec l'ensemble de chambre Amarillis.

① Sweeter than roses

Sweeter than roses, or cool evening breeze
On a warm flowery shore, was the dear kiss,
First trembling made me freeze,
Then shot like fire all o'er.
What magic has victorious love!
For all I touch or see since that dear kiss,
I hourly prove, all is love to me.

② The fatal hour

The fatal hour comes on apace,
Which I had rather die than see,
For when fate calls you from this place,
You go to certain misery.
The thought does stab me to the heart,
And gives me pangs no word can speak,
It wracks me in each vital part,
Sure when you go, my heart will break.
Since I for you so much endure,
May I not hope you will believe,
'Tis you alone these wounds can cure,
Which are the fountains of my grief.

③ When first Amintas sued for a kiss

When first Amintas sued for a kiss,
My innocent heart was tender,
That though I push'd him away from the bliss,
My eyes declar'd my heart was won.
I fain an artful coyness would use,
Before I the fort did surrender,
But love would suffer no more such abuse

And soon, alas! my cheat was known.
He'd sit all day, and laugh and play,
A thousand pretty things would say;
My hand he'd squeeze, and press my knees,
'Till further on he got by degrees.

My heart, just like a vessel at sea,
Would toss when Amintas was near me,
But ah! so cunning a pilot was he,
Through doubts and fears he'd still sail on.
I thought in him no danger could be,
So wisely he knows how to steer me,
And soon, alas! was brought to agree
To taste of joys before unknown.
Well might he boast his pain not lost,
For soon he found the golden coast,
Enjoyed the ore, and touched the shore
Where never merchant went before.

[4] The Complaint

O, let me weep
O, let me forever weep:
My eyes no more shall welcome sleep.
I'll hide me from the sight of day,
And sigh my soul away.
He's gone, his loss deplore,
And I shall never see him more.

O, let me weep
O, let me forever weep.

5 They tell us that you mighty powers above

They tell us that you mighty powers above
Make perfect your joys and your blessings by Love.
Ah! Why do you suffer the blessing that's there,
To give a poor lover such sad torments here?
Yet though for my passion such grief I endure,
My love shall like yours still be constant and pure.
To suffer for him gives an ease to my pains
There's joy in my grief and there's freedom in chains;
If I were divine he could love me no more
And I in return my adorer adore
O let his dear life then, kind Gods, be your care
For I in your blessings have no other share.

6 Man is for the woman made

Man is for the woman made,
And the woman made for man;
As the spur is for the jade,
As the scabbard for the blade,
As for digging is the spade,
As for liquor is the can,
So man is for the woman made,
And the woman for the man.
As the scepter to be sway'd,
As for night's the serenade,
As for pudding is the pan,
And to cool us is the fan,
So man is for the woman made,
And the woman for the man.

Be she widow, be she maid,
Be she wanton, be she staid,
Be she well or ill array'd,
Queen, slut, or harridan,
Yet man is for the woman made,
And the woman for the man.

[7] From silent shades

From silent shades and the Elysium groves
Where sad departed spirits mourn their loves
From crystal streams and from that country where
Jove crowns the fields with flowers all the year,
Poor senseless Bess, cloth'd in her rags and folly,
Is come to cure her lovesick melancholy.

Bright Cynthia kept her revels late
While Mab, the Fairy Queen, did dance,
And Oberon did sit in state
When Mars at Venus ran his lance.

In yonder cowslip lies my dear,
Entomb'd in liquid gems of dew;
Each day I'll water it with a tear,
Its fading blossom to renew.

For since my love is dead and all my joys are gone,
Poor Bess for his sake
A garland will make,
My music shall be a groan.

I'll lay me down and die within some hollow tree,
The rav'n and cat,
The owl and bat
Shall warble forth my elegy.

Did you not see my love as he pass'd by you?
His two flaming eyes, if he come nigh you,
They will scorch up your hearts: Ladies beware ye,
Lest he should dart a glance that may ensnare ye!
Hark! Hark! I hear old Charon bawl,
His boat he will no longer stay,
And furies lash their whips and call:
'Come, come away, come, come away.'
Poor Bess will return to the place whence she came,
Since the world is so mad she can hope for no cure.
For love's grown a bubble, a shadow, a name,
Which fools do admire and wise men endure.
'Cold and hungry am I grown.
Ambrosia will I feed upon,
Drink Nectar still, and sing.'
Who is content,
Does all sorrow prevent?
And Bess in her straw,
Whilst free from the law,
In her thoughts is as great, great as a king.

8 Music for a while

Music for a while
Shall all your cares beguile:
Wond'ring how your pains were eas'd
And disdaining to be pleas'd
Till Alecto free the dead
From their eternal bands,
Till the snakes drop from her head,
And the whip from out her hand.
Music for a while
Shall all your cares beguile.

[9] Now the night is chas'd away

Now the night is chas'd away,
All salute the rising sun.
'Tis that happy, happy day,
The birthday of King Oberon.

[10] If music be the food of love

If music be the food of love,
Sing on till I am fill'd with joy;
For then my list'ning soul you move
To pleasures that can never cloy.
Your eyes, your mien, your tongue declare
That you are music ev'rywhere.

Pleasures invade both eye and ear,
So fierce the transports are, they wound,
And all my senses feasted are,
Tho' yet the treat is only sound,
Sure I must perish by your charms,
Unless you save me in your arms.

[11] Thrice happy lovers (An Epithalamium)

Thrice happy lovers, may you be for ever free
From the tormenting devil Jealousy,
From all the anxious cares and strife
That attends a married life.

Be to one another true,
Kind to her as she's to you.
And since the errors of the night are past,
May he be ever constant, she be ever chaste.

12 The bashful Thames

The bashful Thames, for beauty so renown'd,
In haste ran by her puny town;
And poor Augusta was asham'd to own.
Augusta then did drooping lie;
Tho' now she rears her tow'ring front so high.

13 I attempt from Love's sickness to fly in vain

I attempt from Love's sickness to fly in vain,
Since I am myself my own fever and pain.
No more now, fond heart, with pride no more swell,
Thou canst not raise forces enough to rebel.
I attempt from Love's sickness to fly in vain,
Since I am myself my own fever and pain.
For Love has more power and less mercy than fate,
To make us seek ruin and love those that hate.
I attempt from Love's sickness to fly in vain,
Since I am myself my own fever and pain.

14 Oh! fair Cedaria

Oh! fair Cedaria, hide those eyes
That hearts enough have won;
For whosoever sees them dies,
And cannot ruin shun.
Such beauty and charms are seen
United in your face,
The proudest can't but own you,
Queen of beauty, wit and grace.

Then pity me, who am your slave,
And grant me a reprieve;
Unless I may your favour have,
I can't one moment live.

15 Fairest isle

Fairest isle, of isles excelling,
Seat of pleasure and of loves
Venus here will choose her dwelling,
And forsake her Cyprian groves.
Cupid from his fav'rite nation
Care and envy will remove;
Jealousy, that poisons passion,
And despair, that dies for love.
Gentle murmurs, sweet complaining,
Sighs that blow the fire of love,
Soft repulses, kind disdaining,
Shall be all the pains you prove.
Ev'ry swain shall pay his duty,
Grateful ev'ry nymph shall prove;
And as these excel in beauty,
Those shall be renown'd for love.

16 O solitude

O solitude, my sweetest choice!
Places devoted to the night,
Remote from tumult and from noise,
How ye my restless thoughts delight!
O solitude, my sweetest choice!
O heav'ns! what content is mine
To see these trees, which have appear'd

From the nativity of time,
And which all ages have admir'd,
To look today as fresh and green
As when their beauties first were seen.
O, how agreeable a sight
These hanging mountains do appear,
Which th' unhappy would invite
To finish all their sorrows here,
When their hard fate makes them endure
Such woes as only death can cure.
O, how I solitude adore!
That element of noblest wit,
Where I have learnt Apollo's law,
Without the pains to study it.
For thy sake I in love am grown
With what thy fancy does pursue;
But when I think upon my own,
I hate it for that reason too,
Because it needs must hinder me
From seeing and from serving thee.
O solitude, O how I solitude adore!

17 If love's a sweet passion

If love's a sweet passion, why does it torment?
If a bitter, oh tell me whence comes my content?
Since I suffer with pleasure, why should I complain,
Or grieve at my fate, when I know 'tis in vain?
Yet so pleasing the pain is, so soft is the dart,
That at once it both wounds me and tickles my heart.
I press her hand gently, look languishing down,
And by passionate silence I make my love known.

But oh! how I'm blest when so kind she does prove,
By some willing mistake to discover her love.
When in striving to hide, she reveals all her flame,
And our eyes tell each other what neither dares name.

18 The Blessed Virgin's Expostulation

Tell me some pitying angel,
Tell quickly, quickly say,
Where does my soul's sweet darling stay,
In tiger's or more cruel Herod's way?
Ah, rather let his little footsteps press
Unregarded through the wilderness,
Where milder savages resort,
The desert's safer than a tyrant's court.
Why, fairest object of my love,
Why dost thou from my longing eyes remove?
Was it a waking dream that did fortell thy wondrous birth?
No vision from above?
Where's Gabriel now that visited my cell?
I call: Gabriel! Gabriel!
He comes not.
Flatt'ring hopes, farewell.
Me Judah's daughters once caress'd,
Call'd me of mothers the most bless'd.
Now fatal change, of mothers most distress'd.
How shall my soul its motions guide?
How shall I stem the various tide,
Whilst faith and doubt my lab'ring soul divide?
For whilst of thy dear sight beguil'd,
I trust the God, but oh! I fear the child.

19 An Evening Hymn

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

INSTRUMENTARIUM

- Elizabeth Kenny: Archlute: Martin Haycock, 1994, after Venere
Theorbo: Klaus Jacobsen, 1992, after Italian model
- Anne-Marie Lasla: Bass viol: François Bodart in Belgium, 1999, copy of an instrument by Joachim Tielke, Hamburg 1699
- Laurence Cummings: Italian harpsichord after Guisti by David Evans
English wing spinet after Thomas Hitchcock by Miles Hellon
Tuned $1/6$ comma meantone at $A = 415$

This recording was conceived and managed by Caroline Phillips for Arcangelo Productions with generous financial support from John P. Love.



The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded in January 2006 at St Paul's Church, New Southgate, London, England

Keyboard tuning: Claire Hammett

Recording producer and sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Bastian Schick

Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Protools Workstation; STAX headphones

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Elizabeth Kenny 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Photograph of Carolyn Sampson: © Michael J. Lutch

Photograph of Elizabeth Kenny: © Richard Haughton

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1536 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



HENRY PURCELL

Portrait attributed to Godfrey Kneller
National Portrait Gallery, London