

ELEGY

Purcell & Blow

IESTYN DAVIES

James Hall

The King's Consort

Robert King



ELEGY

Countertenor duets by

Henry Purcell (1659–1695) & John Blow (1649–1708)

Purcell	1 Hark how the songsters	[3'00]
	2 In vain the am'rous flute	[6'20]
	3 O solitude, my sweetest choice	[5'40]
	4 Chaconne from Dioclesian 'Two in one upon a ground'	[2'44]
Blow	5 Ah heav'n, what is't I hear?	[3'31]
Purcell	6 Sound the trumpet	[2'23]
	7 Since the toils and the hazards of war	[4'09]
	8 Sing, sing, ye druids	[2'36]
Blow	9 Paratum cor meum	[2'22]

Three Elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary

Purcell	10 The Queen's Epicedium: Incassum Lesbia	[7'37]
Blow	11 The Queen's Epicedium: No, Lesbia, no, you ask in vain	[7'07]
Purcell	12 O dive custos Auriciae domus	[6'26]

Blow	<i>An Ode on the Death of Mr Henry Purcell</i>	[23'27]
	13 Mark how the lark and linnet sing	[3'52]
	14 But in the close of night	[4'57]
	15 So ceas'd the rival crew when Purcell came	[2'55]
	16 We beg not hell, our Orpheus to restore	[1'51]
	17 The pow'r of harmony too well they knew	[2'35]
	18 The heav'nly quire, who heard his notes from high	[4'28]
	19 Ye brethren of the lyre, and tuneful voice	[2'49]

IESTYN DAVIES *countertenor*

JAMES HALL *countertenor*

THE KING'S CONSORT

Rebecca Miles, Ian Wilson *recorder*

Lynda Sayce *theorbo & baroque guitar*

Reiko Ichise *bass viol*

Robert King *chamber organ & harpsichord*

THE KING'S CONSORT

Rebecca Miles *recorder*

Soprano recorder in C by Moeck, Celle, 1990, after Jan Steenbergen, c.1700 [1](#)

Alto recorder in F by Joachim Rohmer, Celle, 2013, after Peter J Bressan, c. 1720 [7](#), [13](#)-[19](#)

Alto recorder in F by Martin Wenner, Singen, 2011, after Thomas Stanesby "Junior", c.1720 [2](#)

Voice flute in D by Tim Cranmore, Malvern, 1988, after Johann C Denner, c.1700 [8](#)

Tenor recorder in C by Moeck, Celle, 2018, after Jean Hotteterre, c.1700 [4](#)

Ian Wilson *recorder*

Soprano recorder in C by Jean-Luc Boudreau, Blainville, 2003, after Jan Steenbergen, c.1700 [1](#)

Alto recorder in F by Joachim Rohmer, Celle, 2015, after Peter J Bressan, c. 1720 [7](#), [13](#)-[19](#)

Alto recorder in F by Martin Wenner, Singen, 2011, after Thomas Stanesby "Junior", c.1720 [2](#)

Voice flute in D by Tim Cranmore, Malvern, 1996, after Johann C Denner, c.1700 [8](#)

Tenor recorder in C by Tim Cranmore, Malvern, 2014, after Peter J Bressan, c.1710 [4](#)

Reiko Ichise *bass viol*

Bass viol by David Rubio, Cambridge, 1986, after Guillaume Barbey, Paris, c.1690

Lynda Sayce *theorbo & baroque guitar*

Theorbo in A by David Van Edwards, Norwich, 2006, after iconography, c.1700

Theorbo in D by Ivo Magherini, Bremen, 2003, after anonymous conversion, c.1700, of bass lute by Wendelio Venere, Padua, c.1610

Baroque guitar by Ivo Magherini, Bremen, 2002, after Giovanni Tesler, Ancona, c.1620

Robert King *harpsichord & chamber organ*

Harpsichord by Colin Booth, 2003, after Ioannes Baptista Bertarinus, Rome, 1577

Chamber organ by Robin Jennings, 1989, after seventeenth century originals

recorded at Alpheton New Maltings, Suffolk, on January 6-8, 2019



ALPHETON
NEW MALTINGS

recording producer & engineer David Hinit

assistant engineer James Waterhouse

photography David Gough

design Carlos Arocha

executive producer Robert King

front photograph Ian Francis (Shutterstock)

performing editions Robert King

pitch: A=415

temperament Thomas Young

keyboard technician Keith McGowan, Arthur Leadbetter

© & © Vivat Music Foundation 2019

THE BACKGROUND

With the restoration of the monarchy in 1660, music in England entered an especially rich period. The church, until then one of the principal sources for musical performance, though severely depleted of performers by the abandonment of the Chapels Royal during the Commonwealth, returned to its former strong musical position and, over the next forty years, supplied a wealth of fine composers and performers, of whom Henry Purcell and John Blow proved to be leading figures. The age also brought about the introduction of opera, and the establishment of the public concert.

The setbacks that Cromwell's interregnum had brought to music-making did not prevent all performance: as Roger North wryly remarked, 'many chose to fiddle at home, than to goe out and be knockt on the head abroad'. The restoration of the monarchy brought a flurry of new musical activity. The king was in prime position to set an example of musical patronage to his subjects and could offer opportunities greater than any other person. Consequently, the best composers and performers of the age were usually found positions on the royal payroll. Whatever his political faults, Charles II was a great patron of the arts. After his death in 1685, the short reign of James II (the second son of Charles I) was something of a contrast for musicians, for James had little time for matters cultural. But his parliament proved to have little time for him, and in 1688 he was deposed and went into exile. His sister Mary, who in 1689 jointly came to the throne with her husband, William of Orange, was considerably more cultured. The musical establishment reciprocated: Mary was much liked by her musicians.

Away from court, the rapid popularity of the theatre also brought new areas in which composers could exercise their talents. The English were not yet great lovers of opera, and there was rarely the finance available to stage them. Incidental music, however, both vocal and instrumental, became popular, and the theatre demanded a constant flow of entr'actes, dances and songs. Domestic music making also led to the composition of smaller-scale works, religious and secular, the former often in the form of the Devotional Song.

Some of the finest vocal settings were elegies, usually written on the death of a notable figure. Their high musical quality perhaps came about because usually there was a particularly personal connection. For instance, Purcell's heartfelt *What hope for us remains now he is gone*, written on the death in 1677 of his mentor Matthew Locke, is a notable example, all the more remarkable for being penned by a composer who was just 18 years old, albeit one who was already a rising star at the Chapel Royal.

The Chapel Royal was central to the musical careers of both Henry Purcell and John Blow. Both were choristers there, and both benefited from the fine tutelage of Henry Cooke (1616-1672). Cooke was responsible at the Restoration for the rebuilding of the choir at the Chapel Royal – a task which he carried out with remarkable results, encouraging his charges not just to sing well, but also to learn musical instruments, and to compose.

The London musical world was a tightly-knit one. Pelham Humfrey (1647-1674) succeeded Cooke as Master of the Children of the Chapel Royal, and so held influence over both Purcell and Blow during their formative years. When Purcell's voice broke at the then unusually early age of 14, he was first appointed as assistant

to the royal instrument keeper, then made tuner of the organ at Westminster Abbey, where he first came under the regular influence of John Blow, then organist of the Abbey. The two musicians became not just colleagues, but also good friends, and in 1679 Blow stood aside from his post to enable Purcell to take his first major position (on Purcell's death in 1695, Blow returned to the Abbey). Besides his work as a composer, choir master and organist, Purcell is reputed to have had a good countertenor voice, and the quantity of his surviving music suitable for the male alto seems to be a good indicator of his fondness for this voice.

THE MUSIC

[1] Shadwell's *Timon of Athens* was one of no fewer than nine plays for which Purcell provided music during 1694 – an indication not only of Purcell's success in writing theatre music, but also of the growing attraction that this form of music held for him over the last years of his life. **Hark how the songsters** is a duet between two characters, Jacob and George, with two obbligato recorder lines, all heard over a constantly-moving and leaping ostinato which must have delighted the theatre orchestra's continuo section.

[2] Purcell's largest-scale Ode, *Hail, bright Cecilia* (written for St Cecilia's Day, 1692) is full of references to music and musical instruments, with violin, flute, guitar, lyre, organ, fife and lute at one with nature. Nicholas Brady's poem was derived directly from John Dryden's ode of 1687, which was the first to call for obbligato instruments. In keeping with the reference within the text to 'flute and soft guitar', **In vain the am'rous flute** begins and ends with instrumental writing for two recorders, in between which comes an ecstatic vocal evocation of music.

[3] The text of **O solitude, my sweetest choice** was drawn by Purcell from three verses of Katherine Philips's skilful translation of *La solitude* by Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661). Philips, who died of smallpox in 1664, was one of the most popular poets of Purcell's youth, and the theme of this poem, published in 1667, had a personal appeal to her for, despite having literary friends in London, most of her life was lived in relative seclusion in Denbighshire. Purcell's setting may date from around 1684-5, and is based on twenty-eight repetitions of a ground bass – the same one on which he had based the delicious symphony to the anthem 'In thee, O Lord, do I put my trust'. Over this hypnotic anchor Purcell illustrates the visionary text with a ravishing melody, covering the regularity of the bass with overlapping vocal phrases and wonderful harmonic variety. Word painting abounds: 'O solitude' recurs throughout the song, set with a selection of desolately falling intervals, 'restless' meanders in its melisma, 'today as fresh and green' optimistically rises through the scale, the harmony of 'their hard fate' turns marvellously, 'woes' droop and 'as only death can cure' drops to the bottom of the voice. *O solitude* is one of Purcell's masterpieces.

[4] Purcell's semi-opera *Dioclesian* tells of a power struggle in ancient Rome, but more widely characterises the pull between love and duty. By Act III, Dioclesian's thoughts have turned to wooing, and to love, and the recorder is used to represent the 'amorous flute'. To that end, Purcell provides a fine **Chaconne** 'Two in one, upon a ground'. Over fourteen repetitions of the slow ground bass the two melody instruments (in this recording, the delicious sound of two tenor recorders) weave their hypnotic lines. Purcell's customary contrapuntal ingenuity does not simply involve writing over a ground bass, for he also has the two instruments play in canon, two bars apart.

Reiko Ichese



Iestyn Davies



Lynda Sayce



Rebecca Miles, Ian Wilson



[5] At the Restoration John Blow was conscripted into the choir at the Chapel Royal from his native Nottinghamshire, joining a line whose members included Pelham Humfrey and Michael Wise, under the direction of Henry Cooke. After his voice broke, Blow's first major appointment was that of organist at Westminster Abbey, a post which he retained until 1679, when he stepped aside for Purcell. Blow also became Master of the Children of the Chapel Royal in 1674, retaining this influential post for the rest of his life and exerting his influence on a generation of future composers and performers, amongst them Jeremiah Clarke, Daniel Purcell and William Croft. Although Purcell and Blow became personal and professional friends, there is a difference of emphasis in their two outputs. The largest part of Blow's output was of music for the church: he did not to any significant degree follow Purcell's transition into writing instrumental music and works for the stage.

Blow's 'Song for two voices', **Ah, heav'n! What is't I hear?**, was published in *Amphion Anglicus* in 1700, but was originally a movement from his setting of Tom D'Urfey's *An Ode for the Anniversary Feast of St Cecilia* of 1691, *The glorious day is come*. The duet shows an elegant control of vocal line and adventurous harmony. Though Blow himself published the duet separately, in its original context the answer to the posed question is provided by the full chorus and orchestra at the start of the next movement: 'Music!'.

[6] **Sound the trumpet** comes from the last of the six odes which Purcell wrote between 1689 and 1694 to celebrate the birthday of Queen Mary, *Come ye Sons of Art*. The text, probably by Nahum Tate, is treated to one of Purcell's most insistently lively ground basses which modulates through two related keys during the second section. Over this the two countertenors demonstrate their virtuosity. There would have been smiles in the orchestra at 'you make the listening Shores rebound', for two of the instrumentalists sitting in the band would have been the famous trumpeters Matthias and William Shore.

7 Since the toils and the hazards of war. In Act II of *Dioclesian*, Purcell's 'A Symphony of Flutes' (two treble recorders, representing the 'other world') creates a somewhat sombre celebration of Diocles' enthronement in an unusual, intricately accompanied recitative. At the mid-point the mood changes and, set over seventeen repetitions of a ground bass (typically irregular of Purcell by being five bars in length), 'With dances and songs' gently lifts.

8 Sing, sing ye druids comes from the extensive music, both vocal and instrumental, that Purcell wrote in 1695 for a production of *Bonduca, or the British Heroine*. An adaptation of John Fletcher's tragedy about Boadicea, the first performance seems to have taken place only a month before Purcell's death. The busy ostinato bass over which the movement is written is treated to an ingenious array of transpositions and inversions, prefaced by a substantial instrumental ritornello for two recorders.

9 John Blow's setting of Psalm 107, **Paratum cor meum Deus**, is an early work, clearly showing the influence of his studies of early seventeenth century Italian music. The autograph score also contains Blow's transcriptions of madrigals by Monteverdi, Carissimi and others, which were presumably copied by the young composer from the large collection of Italian music made in the 1630s and '40s by a variety of musicians for the library at Christ Church, Oxford. This cheerful duet is set (like many of the motets at Christ Church) over a ground bass, itself unusually melodious, which is repeated fourteen times, whilst the two singers above weave and intertwine their vocal lines.

Three Elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary

The death of Queen Mary in December 1694 shocked the country, for she was a fit, tall lady, only 32 years old, liked by her court and her subjects. But smallpox was no respecter of status: her death devastated the court and country. During an especially cold winter, her body lay in state at Whitehall Banqueting House until her funeral at Westminster Abbey on 5 March 1695, at which Purcell's March and Canzona and settings of the Funeral Sentences were performed.

During the months that followed, tributes were penned, including from the musical world the publication by John Playford of *Three Elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary*, containing two settings by Purcell, and one by Blow. The words of the two elegies for solo voice were by a Mr Herbert (not the famous George Herbert who died in 1633), cleverly incorporating both a version in Latin (which was set to music by Purcell) and Herbert's own 'side-by-side' English version (which was set by Blow). The third elegy in the publication, *O dive custos Auriculae domus*, was brilliantly set as a duet by Purcell. The sharing of the two Herbert elegies between Purcell and Blow brings to mind their joint contribution to the 1685 coronation, when (scoring for exactly the same combination of voices and instruments) Purcell set *My heart is inditing* and Blow presented an equally extensive, and equally fine, anthem, *God spake sometime in visions*.

[10] Purcell's setting of the Latin version of *The Queen's Epicedium*, ***Incassum Lesbiam, incassum rogas*** saw him divide up the text into three sections. He set the outer two as semi-recitative, and the central section as a lilting aria. The opening is filled with grieving, with Purcell wonderfully picturing a discordant lute ('*lyra mea est immodulata*') and the world filled with chromatically-rising grief ('*dolorum pleno*'). The

triple-time aria 'En nymphas, en pastores' presents a pastoral view of the mourning, with 'admodum fletur' ('there is much shedding of tears') set to a lachrimose melisma, and 'moerore perdit' ('lost in mourning') sadly falling. The third section grows more desolate, with cries of 'heu' ('alas'), a winding roulade on 'singultu turbido' ('unrelenting sobbing') and further expressions of sadness leading to an outpouring of grief on two descending scales, 'mirum abiit' ('the marvel is gone'). Purcell's setting of the last phrase, 'stella sua fixa coelum ultra lucet' ('her star, immovable, shines on in the heavens') is quite magical.

[11] The musical setting of Mr Herbert's English version of that same elegy, **No, Lesbia, no, you ask in vain**, was taken by Blow. His scheme is musically brilliant, presenting a four bar ostinato bass which he varies, pushes and pulls, layering over it a vocal line which at times is surprisingly modern in its use and creation of discord. The opening verse sees the bass presented in triple metre, over which the singer disbelievingly questions that in the face of such tragedy anyone could require a song. The second verse finds the bass line transformed into a more compact duple time, the vocal line introducing more melismas and further discords at poignant words, notably 'weep' and 'sorrows'. At the third verse the ground suddenly ceases, replaced by a mix of recitative and arioso; 'loss' is several times repeated, and 'sigh' and 'groan' given especial emphasis. The final verse returns to the opening triple meter: Mary is gone, but her place in heaven is assured. This remarkable setting shows Blow to be a composer of both considerable technical skill and real invention.

[12] The third elegy, **O dive custos Auriacae domus** was written in 1695 by Henry Parker, a scholar of New College, Oxford. The text is a skilful piece of verse whose references to the respective rivers of Oxford

and Cambridge would have drawn knowing nods from scholars. Purcell's setting, for two matched voices, is one of genius. His ability to create beautifully melodic lines that are at the same time powerfully expressive, backed by glorious harmony, is amply demonstrated at every turn. Whether in the opening verse, with its intertwining melismas and gentle interplay between the two voices, or in the triple metre, flowing second and third verses, or in the final, desolate verse which passes through the remotest of keys, here is music of exquisite quality and genuine melancholy.

An Ode on the Death of Mr Henry Purcell

[13] - [19] When Purcell died on 21 November 1695, his death at the age of only 36 came as a shock to London's musical community. Poetic tributes to him began to appear, and soon his colleagues had set some of them to music. More than a dozen poems in memory of Purcell survive, and five of them are known to have been set to music. Two remain lost: Daniel Purcell's *A gloomy mist o'erspreads the plains* and Gottfried Finger's *Ode for the Consort at York Buildings upon the Death of Mr. HP*. Odes however survive by Jeremiah Clarke (an especially fine and substantial work for choir, soloists and orchestra), Henry Hall and John Blow. The latter, setting John Dryden's **Mark how the lark and linnet sing**, was published by Henry Playford in July 1696. In addition, the theatre composer Thomas Morgan introduced a short but expressive tribute to Purcell in the music he wrote at the end of 1695 for Aphra Behn's Drury Lane production of *The Younger Brother*.

Following the long-standing tradition of composers commemorating the deaths of their colleagues and teachers, Purcell himself had composed elegies for his mentor Matthew Locke, the publisher John Playford, and the violinist and composer Thomas Farmer. The number of elegies on Purcell's death was however unprecedented. Conceived in three large sections, which correspond to Dryden's three verses, the outer

parts are scored for both singers, with the middle section divided into a series of solos for the second voice. The inclusion of two recorders continued the association of these instruments with mourning, or the 'other world'.

At the start, unconcerned, lark and linnet merrily chirrup, competing with each other: Dryden and Blow's opening is no sombre funeral tribute, but a scene of nature to 'welcome in the Spring'. Only at the 'Close of night' does nature settle down. The extensive central section is given to the second voice. In a mixture of melismatic recitative and arioso, the singer explains that at Purcell's arrival on the musical scene, the musical establishment was 'struck dumb' in admiration. (In doing so, Blow surely settles the pronunciation of his colleague's surname by, twice, clearly laying all emphasis on the first syllable of 'Pur-cell'). 'The pow'r of harmony' is richly harmonised, the ornate vocal line gloriously soaring. At 'the jarring spheres' Blow makes a direct reference to Purcell's setting of 'the jarring seeds of matter' in his great ode of 1692, *Hail, bright Cecilia*. The final verse returns to duet, the heavenly 'scale of music' descending as Purcell's influence on music is passed from musician to musician. The closing section has a glorious sweep: the rich layering of voices and instruments closes a heartfelt tribute to Blow's fallen friend and colleague.



LE CONTEXTE

Avec la restauration de la monarchie en 1660, la musique en Angleterre est entrée dans une période particulièrement riche. Malgré une sévère réduction de l'effectif des interprètes due à l'abandon des chapelles royales durant le Commonwealth, l'Église, jusqu'alors l'une des principales sources d'exécution musicale, retrouva la force de son ancienne position musicale et, au cours des quarante années suivantes, elle livra une mine de bons compositeurs et interprètes, dont Henry Purcell et John Blow furent les figures majeures. L'époque vit aussi l'introduction de l'opéra et l'instauration du concert public.

En dépit des revers subis par la pratique musicale pendant l'interrègne de Cromwell, certaines exécutions subsistèrent : comme le remarqua Roger North avec ironie, « ils furent nombreux à choisir de jouer du violon chez eux au lieu de sortir et de se faire taper sur la tête à l'extérieur ». La restauration de la monarchie suscita un débordement d'activité musicale. Le roi était aux premières loges pour donner l'exemple du patronage musical à ses sujets et pouvait offrir davantage de possibilités que quiconque. En conséquence, les meilleurs compositeurs et interprètes de l'époque étaient généralement rémunérés par la cour. Quelles qu'aient été ses erreurs politiques, Charles II fut un grand protecteur des arts. Après sa mort en 1685, le court règne de Jacques II (le deuxième fils de Charles I^{er}) fut assez différent pour les musiciens, car Jacques II n'avait pas beaucoup de temps à consacrer aux affaires culturelles. Mais son parlement n'en avait guère pour lui et, en 1688, il fut détrôné et dut s'exiler. Sa sœur Marie qui, en 1689, monta sur le trône avec son époux, Guillaume d'Orange, était beaucoup plus cultivée. L'établissement musical la paya de retour : Marie fut très aimée de ses musiciens.

Loin de la cour, la rapide popularité du théâtre donna aussi naissance à de nouveaux domaines dans lesquels les compositeurs purent exercer leur talent. Les Anglais n'aimaient pas encore beaucoup l'opéra et l'on trouvait rarement le financement nécessaire pour monter les ouvrages lyriques. Mais la musique de scène, tant vocale qu'instrumentale, gagna en popularité avec une demande constante d'entr'actes, de danses et de chants pour le théâtre. La pratique musicale domestique donna aussi lieu à la composition d'œuvres de plus modeste envergure, religieuses et profanes, les premières souvent sous la forme de chants de dévotion.

Certaines des plus belles musiques vocales étaient des élégies, généralement écrites à la mort d'un personnage marquant. Leur grande qualité musicale résultait sans doute du fait qu'il y avait en général, un lien particulièrement personnel. Le sincère *What hope for us remains now he is gone* de Purcell, écrit à la mort de son mentor Matthew Locke en 1677, en est un exemple notable, d'autant plus remarquable qu'il fut écrit par un compositeur qui n'avait que dix-huit ans, même si c'était déjà une étoile montante à la Chapelle royale.

La Chapelle royale joua un rôle essentiel dans les carrières musicales de Henry Purcell et John Blow. Tous deux y furent choristes et tous deux bénéficièrent de la belle tutelle de Henry Cooke (1616-1672). Cooke fut chargé de reconstruire le chœur de la Chapelle royale à la Restauration — tâche qu'il mena à bien avec de remarquables résultats, encourageant ses subordonnés non seulement à bien chanter, mais aussi à apprendre à jouer de certains instruments de musique et à composer.

Le monde musical londonien était un petit univers clos. Pelham Humfrey (1647-1674) succéda à Cooke comme maître des enfants de la Chapelle royale et exerça donc une influence sur Purcell et sur Blow au cours de leurs années de formation. Lorsque la voix de Purcell mua à quatorze ans, ce qui était alors d'une rare

précocité, il fut tout d'abord nommé assistant du gardien des instruments royaux, puis accordeur de l'orgue de l'Abbaye de Westminster, où il fut influencé en permanence par John Blow, alors organiste de cette abbaye. Les deux musiciens devinrent non seulement collègues, mais bons amis et, en 1679, Blow abandonna cette fonction pour permettre à Purcell d'occuper son premier poste majeur (à la mort de Purcell en 1695, Blow retourna à l'abbaye). En dehors de son travail de compositeur, chef de chœur et organiste, Purcell passe pour avoir eu une belle voix de contreténor, et la quantité de musique qui nous est parvenue destinée à la voix d'alto masculine semble être un bon indice de son penchant pour cette voix.

LA MUSIQUE

[1] *Timon of Athens* de Shadwell fut l'une des neuf pièces (peut-être davantage) pour lesquelles Purcell écrivit de la musique en 1694 — ce qui indique non seulement le succès qu'il remporta dans le domaine de la musique pour le théâtre, mais également l'intérêt croissant qu'il porta à cette forme au cours des dernières années de sa vie. **Hark how the songsters** est un duo entre deux personnages, Jacob et George, avec deux lignes de flûtes à bec obligées, sur un ostinato constamment en mouvement et bondissant qui dut ravir la section continuo de l'orchestre de théâtre.

[2] La très grande ode de Purcell, *Hail, bright Cecilia* (écrite pour le jour de la Sainte-Cécile, 1692) regorge de références à la musique et aux instruments de musique, avec violon, flûte, guitare, lyre, orgue, fifre et luth en harmonie avec la nature. Le poème de Nicholas Brady est directement tiré de l'ode de John Dryden de 1687, qui fut le premier à demander des instruments obligés. Illustration logique de la référence à la « flûte et à la douce guitare » au sein du texte, **In vain the am'rous flute** commence et s'achève avec une écriture instrumentale pour deux flûtes à bec, entre lesquelles se place une évocation vocale extatique de la musique.

[3] Purcell tira le texte d'**O solitude, my sweetest choice** de trois strophes de la traduction avisée de *La solitude* d'Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) réalisée par Katherine Philips. Philips, qui mourut de la variole en 1664, fut l'une des poétesses les plus populaires de la jeunesse de Purcell et le thème de ce poème, publié en 1667, devait avoir un charme particulier pour elle car, même si elle avait des amis lettrés à Londres, elle passa la majeure partie de sa vie plus ou moins retirée du monde dans le Denbighshire. La musique de Purcell date sans doute de 1684-85 environ et repose sur vingt-huit répétitions d'une basse obstinée — la même sur laquelle il avait construit la délicieuse symphonie sur l'hymne « In thee, O Lord, do I put my trust ». Au-dessus de ce point d'ancrage envoûtant, Purcell illustre le texte visionnaire avec une ravissante mélodie, couvrant la régularité de la basse avec des phrases vocales qui se chevauchent et une merveilleuse variété harmonique. La peinture des mots abonde : « O solitude » revient du début à la fin, mis en musique avec une sélection d'intervalles descendants d'un air accablé, « restless » (« inquiétude ») traîne en longueur dans son mélisme, « today as fresh and green » (« être encore aussi beaux et verts ») s'élève avec optimisme dans la gamme, l'harmonie de « their hard fate » (« la cruauté de leur sort ») apporte un merveilleux changement, les « woes » (« malheurs ») s'affaissent et « as only death can cure » (« comme seule la mort peut guérir ») tombe dans le grave de la voix. *O solitude* est l'un des chefs-d'œuvre de Purcell.

[4] Le semi-opéra *Dioclesian* de Purcell raconte une lutte de pouvoir dans la Rome antique, mais dépeint plus largement le va-et-vient entre amour et devoir. À l'acte III, les pensées de Dioclétien se tournent vers la séduction et l'amour, et la flûte à bec est utilisée pour représenter la « flûte amoureuse ». À cette fin, Purcell nous offre une belle **Chaconne** « Two in one, upon a ground » (« Deux en un, sur une basse »). Sur quatorze répétitions de la lente basse obstinée, les deux instruments mélodiques (dans cet enregistrement, le son

exquis de deux flûtes à bec ténor) tissent leurs lignes hypnotiques. L'ingéniosité contrapuntique habituelle de Purcell ne se limite pas à écrire sur une basse obstinée ; il fait également jouer les deux instruments en canon, à deux mesures d'écart.

[5] À la Restauration, John Blow fut enrôlé de force dans le chœur de la Chapelle royale depuis son Nottinghamshire natal, s'inscrivant dans une lignée qui comprenait Pelham Humfrey et Michael Wise, sous la direction de Henry Cooke. Lorsque sa voix mue, la première nomination importante de Blow fut le poste d'organiste à l'Abbaye de Westminster, qu'il conserva jusqu'en 1679, date à laquelle il se retira pour laisser sa place à Purcell. Blow devint également Maître des enfants de la Chapelle royale en 1674 ; il conserva ce poste important jusqu'à la fin de sa vie et exerça son influence sur une génération de futurs compositeurs et musiciens, notamment Jeremiah Clarke, Daniel Purcell et William Croft. Bien que Purcell et Blow soient devenus amis tant sur le plan personnel que professionnel, l'importance de leurs productions respectives diffère. La majeure partie de l'œuvre de Blow est de la musique d'église : contrairement à Purcell, il ne suivit pas de manière significative la transition vers l'écriture de musique instrumentale et d'œuvres pour la scène.

Le « Chant pour deux voix » de Blow, **Ah, heav'n! What is't I hear ?**, fut publié dans *Amphion Anglicus* en 1700, mais c'était à l'origine un mouvement de la musique qu'il composa sur *An Ode for the Anniversary Feast of St Cecilia* de Tom D'Urfey en 1691, *The glorious day is come*. Ce duo montre une maîtrise élégante de la ligne vocale et une harmonie novatrice. Bien que Blow ait lui-même publié ce duo séparément, dans son contexte original, la réponse à la question posée est fournie par l'ensemble du chœur et l'orchestre au début du mouvement suivant : « Music ! ».

[6] Sound the trumpet provient de la dernière des six odes que Purcell composa entre 1689 et 1694 pour l'anniversaire de la reine Mary, *Come ye Sons of Art*. Le texte, probablement de Nahum Tate, est traité sur l'une des basses obstinées les plus animées de Purcell qui module via deux tonalités voisines au cours de la seconde section. Au-dessus, les deux contreténors font preuve de leur virtuosité. Il dut y avoir des sourires dans l'orchestre sur « you make the listening Shores rebound » (« vous faites résonner les rives qui écoutent »), car deux des instrumentistes de l'orchestre devaient être les célèbres trompettistes Matthias et William Shore.

[7] Since the toils and the hazards of war. À l'acte II de *Dioclesian*, « A Symphony of Flutes » de Purcell (deux flûtes à bec soprano, représentant « l'autre monde »), il crée une célébration assez sombre de l'intronisation de Dioclès sous la forme d'un récitatif inhabituel accompagné de façon complexe. Au milieu, l'atmosphère change et, au-dessus de dix-sept répétitions d'une basse obstinée (très rare chez Purcell car elle dure cinq mesures), « With dances and songs » chante mélodieusement.

[8] Sing, sing ye druids est tiré de l'abondante musique à la fois vocale et instrumentale que Purcell composa en 1695 pour une production de *Bonduca, or the British Heroine*. Adaptation de la tragédie de John Fletcher sur Boudicca, la première exécution semble n'avoir eu lieu qu'un mois avant la mort de Purcell. La basse obstinée chargée sur laquelle le mouvement est écrit est traitée sur une ingénieuse batterie de transpositions et de renversements, préfacés par une importante ritournelle instrumentale pour deux flûtes à bec.

[9] La musique de John Blow pour le psaume 107, **Paratum cor meum Deus**, est une œuvre de jeunesse, qui montre clairement l'influence de la musique italienne du début du XVII^e siècle qu'il avait étudiée. La partition autographe contient aussi des transcriptions par Blow de madrigaux de Monteverdi, Carissimi et d'autres compositeurs, que le jeune compositeur copia sans doute dans le grand recueil de musique italienne réalisé dans les années 1630 et 1640 par divers musiciens pour la bibliothèque de Christ Church, à Oxford. Ce joyeux duo est écrit (comme beaucoup de motets de Christ Church) sur une basse obstinée, elle-même inhabituellement mélodieuse, qui est répétée quatorze fois, pendant que les deux chanteurs tissent et entrelacent au-dessus leurs lignes vocales.

Three Elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary

(« Trois Élégies sur la disparition très déplorée de notre très regrettée très gracieuse reine Marie »)

La mort de la reine Mary en décembre 1694 provoqua un choc dans le pays, car c'était une belle et grande femme, âgée seulement de trente-deux ans, aimée de sa cour et de ses sujets. Mais la variole ne tenait aucun compte de la condition : sa mort anéantit la cour et le pays. Au cours d'un hiver particulièrement froid, son corps resta exposé à la Whitehall Banqueting House jusqu'à ses funérailles à l'Abbaye de Westminster le 5 mars 1695; où furent exécutées la Marche, la Canzona et les Funeral Sentences mises en musique par Purcell.

Des hommages furent rendus au cours des mois suivants, notamment, venant du monde musical, la publication par John Playford de *Three Elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary* (« Trois élégies sur la perte très déplorée de notre regrettée très gracieuse reine Marie »), qui

contenait deux pièces de Purcell et une de Blow. Les paroles des deux élégies pour voix soliste étaient d'un certain M. Herbert (pas le célèbre George Herbert qui mourut en 1633), comportant astucieusement une version en latin (mise en musique par Purcell) et côte-à-côte la propre version anglaise de Herbert (mise en musique par Blow). La troisième élégie de la publication, *O dive custos Auriciae domus*, fut brillamment mise en musique sous forme de duo par Purcell. Le partage des deux élégies de Herbert entre Purcell et Blow fait penser à leur contribution conjointe au couronnement de 1685, où (pour exactement la même combinaison de voix et d'instruments) Purcell composa *My heart is inditing* et Blow présenta un hymne tout aussi long et beau, *God spake sometime in visions*.

[10] Lorsque Purcell mit en musique la version en latin de *The Queen's Epicedium*, **Incassum Lesbia**, **incassum rogas**, il divisa le texte en trois sections: les deux sections externes en semi-récitatif et la section centrale en aria cadencée. Le début regorge de chagrin, Purcell dépeignant merveilleusement un luth discordant (« *Lyra mea est immodulata* ») et l'univers rempli de douleur par une montée chromatique (« *dolorum pleno* »). L'aria à trois temps « *En nymphas, en pastores* » apporte une idée pastorale du deuil, avec « *admodum fletur* » (« il y a beaucoup de larmes répandues ») sur un mélisme larmoyant, et « *moerore perdit* » (« perdu dans le deuil ») descendant tristement. La troisième section est de plus en plus affligée, avec les cris de « *heu* » (« hélas »), une roulade sinueuse sur « *singultu turbido* » (« sanglots incessants ») et d'autres expressions de tristesse menant à un épanchement de chagrin sur deux gammes descendantes, « *mirum abiit* » (« la merveille a disparu »). La musique de Purcell pour la dernière phrase, « *stella sua fixa coelum ultra lucet* » (« son étoile, immuable, continue à briller dans les cieux ») est absolument magique.

[11] C'est Blow qui mit en musique la version anglaise de M. Herbert de la même élégie, **No, Lesbia, no, you ask in vain**. Son plan est brillant sur le plan musical, avec une basse obstinée de quatre mesures qu'il manie dans tous les sens, y superposant une ligne vocale parfois d'un modernisme étonnant dans son utilisation et la discordance qu'il crée. Le premier vers voit la basse présentée en rythme ternaire, sur laquelle le chanteur, incrédule, met en doute que face à une telle tragédie quiconque pourrait avoir besoin d'un chant. Dans le deuxième vers, la ligne de basse est transformée en rythme binaire plus compact, la ligne vocale introduisant davantage de mélismes et d'autres discordances sur les mots poignants, notamment « weep » (« larme ») et « sorrows » (« chagrins »). Au troisième vers, la basse disparaît soudain, remplacée par un mélange de récitatif et d'arioso ; « loss » (« perte ») est répété plusieurs fois, et « sigh » (« soupir ») et « groan » (« gémissement ») reçoivent une attention particulière. Le dernier vers revient au rythme ternaire initial : Marie est partie, mais sa place est assurée au paradis. Cette musique remarquable montre que Blow était un compositeur d'un niveau technique considérable et très inventif.

[12] La troisième élégie, **O dive custos Auriacae domus** fut écrite en 1695 par Henry Parker, un érudit de New College à Oxford. Le texte est une poésie savante dont les références aux rivières d'Oxford et de Cambridge durent susciter des signes de tête entendus chez les gens cultivés. La musique de Purcell, pour deux voix appariées, est un coup de génie. Sa capacité à créer des lignes merveilleusement mélodiques et en même temps très expressives, soutenues par une magnifique harmonie, est largement démontrée à chaque instant. Que ce soit dans la première strophe, avec ses mélismes mêlés et l'interaction entre les deux voix, ou dans la deuxième et la troisième strophes fluides de rythme ternaire, ou dans la dernière strophe désespérément triste qui passe par les tonalités les plus éloignées, il s'agit d'une musique d'une qualité irréprochable et d'une authentique mélancolie.

An Ode on the Death of Mr Henry Purcell

(« Une Ode sur la mort de M. Henry Purcell »)

[13]-[19] Lorsque Purcell mourut le 21 novembre 1695, sa disparition à l'âge de trente-six ans seulement fut ressentie comme un choc par la communauté musicale londonienne. Des hommages poétiques le concernant commencèrent à voir le jour et, bientôt, ses collègues en mirent quelques uns en musique. Plus d'une douzaine de poèmes à la mémoire de Purcell nous sont parvenus et cinq d'entre eux ont été mis en musique. Deux sont perdus : *A gloomy mist o'erspreads the plains* de Daniel Purcell et *Ode for the Consort at York Buildings upon the Death of Mr. HP* de Gottfried Finger. Néanmoins, il nous est parvenu des odes de Jeremiah Clarke (une œuvre particulièrement belle et importante pour chœur, solistes et orchestre), de Henry Hall et de John Blow. Cette dernière sur **Mark how the lark and linnet sing** de John Dryden fut publiée par Henry Playford en juillet 1696. En outre, Thomas Morgan, un compositeur de musique pour le théâtre, introduisit un hommage à Purcell, bref mais expressif, dans la musique qu'il composa à la fin de l'année 1695 pour la production de *The Younger Brother* d'Aphra Behn à Drury Lane.

Dans la longue tradition des compositeurs commémorant la mort de leurs collègues et professeurs, Purcell lui-même avait composé des élégies pour son mentor Matthew Locke, pour l'éditeur John Playford et pour le violoniste et compositeur Thomas Farmer. Le nombre d'élégies sur la mort de Purcell fut toutefois sans précédent. Celle-ci est onctueuse en trois grandes sections, qui correspondent aux trois strophes de Dryden ; les parties externes sont écrites pour les deux chanteurs, alors que la section centrale est divisée en une série de solos pour la seconde voix. L'inclusion de deux flûtes à bec perpétue le lien entre ces instruments et le deuil ou l'« autre monde ».

Au début, insouciant, Lark et Linnet (l'alouette et la linotte) pépient joyeusement, se faisant concurrence : le début de Dryden et Blow n'est pas un sombre hommage funèbre, mais une scène de la nature pour « accueillir le printemps ». C'est seulement sur « the close of night » (« à la tombée de la nuit ») que la nature se calme. La longue section centrale est confiée à la seconde voix. Dans un mélange de récitatif mélismatique et d'arioso, le chanteur explique qu'à l'arrivée de Purcell sur la scène musicale, l'établissement musical resta muet d'admiration (ce faisant, Blow insiste sûrement sur la prononciation du nom de famille de son collègue en mettant tout l'accent, à deux reprises, sur la première syllabe de « Pur-cell »). « The pow'r of harmony » (« La puissance de l'harmonie ») est richement harmonisé, avec une ligne vocale ornée qui s'élève magnifiquement. Sur « the jarring spheres » (« les sphères discordantes »), Blow fait directement référence à la musique de Purcell pour « the jarring seeds of matter » dans sa grande ode de 1692, *Hail, bright Cecilia*. La dernière strophe revient au duo, la divine « scale of music » (« gamme de musique ») descendant comme l'influence de Purcell sur la musique est passée d'un musicien à un autre. La section finale a une superbe ampleur : la riche superposition des voix et des instruments conclut un hommage sincère à l'ami et collègue de Blow à jamais disparu.

© 2019 Robert King

Traduction : Marie-Stella Pâris



James Hall, Iestyn Davies

ZUM HINTERGRUND

Mit der Wiederherstellung der Monarchie im Jahre 1660 begann in England eine musikalische Blütezeit. Die Kirche, die bis dahin tonangebend für musikalische Aufführungen gewesen war, hatte zwar während der Commonwealth-Periode unter Cromwell große Einbußen an Sängern verschmerzen müssen, da die Hofkapellen (die Chapels Royal) sozusagen stillgelegt worden waren, doch konnte ihre ehemals starke musikalische Position nun neu etabliert werden: Über die folgenden 40 Jahre brachte sie eine Fülle von ausgezeichneten Komponisten und Interpreten hervor, unter denen Henry Purcell und John Blow als führende Figuren in Erscheinung traten. In eben jener Zeit wurde in England auch die Oper sowie das öffentliche Konzert eingeführt.

Zwar war das Musikleben Englands während der Cromwell-Zeit stark reduziert, doch kam es bei weitem nicht zum Erliegen – Roger North bemerkte trocken: „Viele zogen es vor, zu Hause zu fiedeln, anstatt auszugehen und sich den Kopf einschlagen zu lassen“. Die Stuart-Restauration brachte dann ein reges musikalisches Treiben mit sich. Der König hatte die ideale Möglichkeit, als Musikmäzen ein Beispiel zu setzen – er konnte seinen Untertanen Gelegenheiten bieten wie kein Zweiter. Dementsprechend fanden sich die besten Komponisten und Interpreten der Zeit zumeist auf den königlichen Gehaltslisten. Wenn er auch politische Schwächen gehabt haben mag, so war Karl II. jedoch ein vorbildlicher Förderer der Künste. Nach seinem Tod im Jahre 1685 erwies sich die kurze Herrschaft von Jakob II. (der zweite Sohn Karls I.) als starker Kontrast für die Musiker, da James sich für kulturelle Angelegenheiten nicht begeisterte. Allerdings

konnte sich sein Parlament für ihn auch nicht begeistern, so dass er 1688 abgesetzt wurde und ins Exil ging. Seine Schwester Maria, die 1689 zusammen mit ihrem Ehemann, Wilhelm von Oranien, den Thron bestieg, war deutlich kultivierter als Jakob. Die Musikwelt zeigte sich erkenntlich: Maria war unter ihren Musikern sehr beliebt.

Außerhalb des Hofes brachte die rasch aufkommende Popularität des Theaters weitere Bereiche mit sich, in denen die Komponisten ihre Talente erproben konnten. Die Engländer waren zu dem Zeitpunkt noch keine großen Liebhaber der Oper, und nur selten konnten die entsprechenden finanziellen Mittel für Inszenierungen aufgebracht werden. Bühnenmusik, sowohl mit Gesang als auch rein instrumental, wurde allerdings populär, so dass im Theater bald ein ständiger Strom von Zwischenaktmusiken, Tänzen und Liedern benötigt wurde. Zudem führte das häusliche Musizieren zur Komposition von kleiner angelegten Werken, sowohl religiöser – dann oft in Form des sogenannten Devotional Song [andächtiges Lied] – als auch weltlicher Art.

Zu den besten Vokalkompositionen gehörten Elegien, die zumeist anlässlich des Todes einer bekannten Person komponiert wurden. Das hohe musikalische Niveau erklärte sich möglicherweise dadurch, dass es oft eine besondere persönliche Verbindung gab. So war etwa Purcells tiefempfundenes Werk *What hope for us remains now he is gone* von 1677 nach dem Tod seines Mentors Matthew Locke entstanden – umso bemerkenswerter, als dass der Komponist erst 18 Jahre alt, aber schon ein aufsteigender Stern im Dunstkreis der Chapel Royal war.

Die Chapel Royal war für den musikalischen Werdegang sowohl von Henry Purcell als auch John Blow bestimmend. Beide waren dort Sängerknaben gewesen, und beide hatten die hervorragende Anleitung von Henry Cooke (1616-1672) genossen. Cooke war während der Restaurationszeit für den Wiederaufbau des

Chors der Chapel Royal zuständig, eine Aufgabe, die er mit erstaunlichen Ergebnissen ausführte, wobei er seine Zöglinge nicht nur dazu anhielt, gut zu singen, sondern sie auch ermutigte, Instrumente zu lernen und zu komponieren.

Die Mitglieder der Londoner Musikszene waren eng miteinander verbunden. Pelham Humfrey (1647-1674) übernahm die Nachfolge von Cooke als Master of the Children of the Chapel Royal und war damit ein wichtiger Einfluss auf Purcell und Blow in ihren prägenden Jahren. Als Purcell mit 14 Jahren in den Stimmbruch kam – damals ungewöhnlich früh –, wurde er zunächst als Assistent des königlichen Instrumenten-Pflegers angestellt, dann als Stimmer der Orgel der Westminster Abbey, wodurch er erstmals in den Einflussbereich von John Blow gelangte, und schließlich als Organist der Abbey. Die beiden Musiker wurden nicht nur Kollegen, sondern auch gute Freunde, und im Jahr 1679 trat Blow beruflich zurück, so dass Purcell seinen ersten wichtigen Posten antreten konnte (nach Purcells Tod im Jahre 1695 kehrte Blow an die Abbey zurück). Damit war Purcell bald als Komponist, Chorleiter und Organist tätig, und soll zudem eine schöne Countertenor-Stimme besessen haben; die Anzahl der überlieferten Werke, die sich für die männliche Altstimme eignen, scheinen ein gutes Indiz für seine Vorliebe dieser Stimmlage zu sein.

ZUR MUSIK

[1] *Timon of Athens* von Shadwell war eines von nicht weniger als neun Stücken, zu denen Purcell im Jahre 1694 die Musik komponierte, was nicht nur Purcells Erfolg im Bereich der Theatermusik dokumentiert, sondern auch den wachsenden Reiz, den diese Musikform auf ihn in seinen letzten Lebensjahren ausübte, belegt. **Hark how the songsters** ist ein Duett zwischen zwei Figuren in dem Stück, Jacob und George, mit zwei obligaten Blockflötenstimmen, die alle über einem sich konstant bewegendem und springendem

Ostinato erklingen, was für die Continuo-Gruppe des Theaterorchesters eine wahre Freude gewesen sein muss.

[2] Purcells groß angelegte Ode *Hail, bright Cecilia* (die anlässlich des Festtags der Heiligen Cäcilie im Jahre 1692 entstand) ist voller Anspielungen auf die Musik und auf Musikinstrumente, wobei Geige, Flöte, Gitarre, Lyra, Orgel, Pfeife und Laute im Einklang mit der Natur sind. Das Gedicht von Nicholas Brady war direkt von der Ode John Drydens von 1687 abgeleitet, in der erstmals obligate Instrumente verlangt wurden. Entsprechend der Textstelle „flute and soft guitar“ [Flöte und leise Gitarre] beginnt und endet **In vain the am'rous flute** mit instrumentaler Besetzung für zwei Blockflöten und dazwischen erklingt eine ekstatische gesangliche Musikdarstellung.

[3] Den Text von **O solitude, my sweetest choice** hatte Purcell aus drei Versen von Katherine Philips' eleganter Übersetzung der Dichtung *La solitude* von Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) entnommen. Philips, die 1664 an Pocken starb, war eine der populärsten Dichterinnen in Purcells Jugend, und das Thema dieser Dichtung, die 1667 veröffentlicht wurde, hatte für sie einen besonderen Reiz – obwohl sie in London Literatenfreunde hatte, verbrachte sie den größten Teil ihres Lebens in relativer Abgeschiedenheit in Denbighshire. Purcells Vertonung stammt wohl etwa aus den Jahren 1684-85 und basiert auf 28 Wiederholungen eines ostinaten Basses – derselbe, den er auch der wunderschönen Sinfonie zu dem Anthem „In thee, O Lord, do I put my trust“ zugrunde gelegt hatte. Über diesem hypnotischen Anker illustriert Purcell den visionären Text mit einer herrlichen Melodie, wobei auf den regelmäßigen Bass einander überlappende Vokalphrasen und eine wundervolle harmonische Vielfältigkeit gelegt werden. Wortmalerei ist auch reichlich vorhanden: „O solitude“ [Oh Einsamkeit] erklingt

immer wieder und ist mit verschiedenen, trostlos abfallenden Intervallen vertont, „restless“ [ruhelos] schlängelt sich in Melismen dahin, „today as fresh and green“ [heute so frisch und grün] steigt optimistisch die Tonleiter empor, die Harmonie bei „their hard fate“ [ihr hartes Schicksal] wendet sich wunderschön, die „woes“ [Leiden] hängen herab und bei „as only death can cure“ [wie nur der Tod sie heilen kann] geht es bis zum tiefsten Punkt der Stimme hinab. *O solitude* ist eins der Meisterwerke Purcells.

[4] Purcells Semi-Oper *Dioclesian* handelt von einem Machtkampf im Alten Rom, im weiteren Sinne jedoch von dem Sog zwischen Liebe einerseits und Pflicht andererseits. Im dritten Akt kreisen die Gedanken Dioclesians um die Liebe und das Werben, und mit der Blockflöte wird die „amorous flute“ [verliebte Flöte] dargestellt. Hierzu komponierte Purcell eine ausgezeichnete **Chaconne**, die den Untertitel „Two in one, upon a ground“ [Zwei Stimmen in einer, über einem Ostinato] trägt. Über 14 Wiederholungen des langsamen Basso ostinato spinnen zwei Melodieinstrumente (für diese Aufnahme wurden zwei Tenorblockflöten gewählt) ihre hypnotischen Linien. Doch lässt Purcell die beiden Stimmen nicht einfach über dem Ostinato erklingen, sondern er setzt sie – mit gewohnter kontrapunktischer Raffinesse – als Kanon mit einem Abstand von zwei Takten.

[5] In der Restaurationszeit wurde John Blow aus seiner Heimat in Nottinghamshire in den Chor der Chapel Royal geholt, wo er zusammen mit Pelham Humfrey und Michael Wise unter der Leitung von Henry Cooke sang. Nach seinem Stimmbruch war Blows erste wichtige Anstellung die eines Organisten der Westminster Abbey. Diesen Posten sollte er bis 1679 beibehalten, als er ihn Purcell zuliebe aufgab. 1674 wurde Blow ebenfalls Master of the Children of the Chapel Royal und behielt diese einflussreiche Anstellung für den Rest seines Lebens, wobei er seinen Einfluss auf eine ganze Generation zukünftiger Komponisten und Interpreten ausübte, darunter Jeremiah Clarke, Daniel Purcell und William Croft. Obwohl Purcell und Blow

Freunde und Kollegen waren, zeichnet sich ihr Oeuvre doch jeweils durch unterschiedliche Schwerpunkte aus. Blows Werke waren in erster Linie für die Kirche entstanden – Purcells Hinwendung zur Instrumentalmusik sowie zu Bühnenwerken spiegelt sich bei Blow nicht wider.

Blows „Song for two voices“, **Ah, heav’n! What is’t I hear?**, wurde 1700 im *Amphion Anglicus* herausgegeben, war jedoch ursprünglich ein Satz aus seiner Vertonung der *Ode for the Anniversary Feast of St Cecilia* von Tom D’Urfey, *The glorious day is come* (1691). Das Duett weist eine elegante Stimmführung und kühne Harmonien auf. Obwohl Blow selbst das Duett separat veröffentlichte, wird im ursprünglichen Zusammenhang die Antwort auf die gestellte Frage vom gesamten Chor und Orchester zu Beginn des folgenden Satzes gegeben: „Musici“.

[6] Sound the trumpet stammt aus der letzten der sechs Oden, die Purcell zwischen 1689 und 1694 anlässlich des Geburtstags von Queen Mary komponierte: *Come ye Sons of Art*. Der Text, wahrscheinlich verfasst von Nahum Tate, erhält von Purcell einen besonders energischen ostinaten Bass, der im zweiten Abschnitt durch zwei verwandte Tonarten moduliert. Darüber demonstrieren die beiden Countertenöre ihre Virtuosität. Die Stelle „you make the listening Shores rebound“ [du lässt die lauschenden Ufer (=Shores) widerhallen] wird in Purcells Orchester sicherlich für Heiterkeit gesorgt haben, denn zwei der Instrumentalisten waren die berühmten Trompeter Matthias und William Shore.

[7] Since the toils and the hazards. Im zweiten Akt des *Dioclesian* stellt Purcells „Symphony of Flutes“ (zwei Altblockflöten, die die „andere Welt“ darstellen) eine etwas düstere Feier anlässlich der Thronbesteigung Dioclesians mit einem ungewöhnlichen, komplex begleiteten Rezitativ dar. In der Mitte ändert sich die Stimmung und die Musik bei „With dances and songs“ schwingt sanft in den 17 Wiederholungen des Ostinato, das mit einer Länge von fünf Takten für Purcell typisch unregelmäßig ist.

8 **Sing, sing ye druids** stammt aus der umfangreichen Bühnenmusik, mit sowohl vokalen als auch instrumental Nummern, die Purcell 1695 für eine Inszenierung von *Bonduca, or the British Heroine* geschrieben hatte. Es war dies eine Bearbeitung der Tragödie von John Fletcher über Boudicca, deren Premiere offensichtlich nur einen Monat vor Purcells Tod stattfand. Der geschäftige ostinate Bass erklingt zu einer ausgeklügelten Anordnung von Transpositionen und Umkehrungen, denen ein beträchtliches Instrumental-Ritornell für zwei Blockflöten vorangestellt ist.

9 Blows Vertonung von Psalm 107, **Paratum cor meum Deus**, ist ein Frühwerk, in dem sich deutlich die Prägung durch seine Studien der italienischen Musik des frühen 17. Jahrhunderts zeigt. Die autographe Partitur enthält zudem Blows Transkriptionen von Madrigalen von Monteverdi, Carissimi und anderen, die der junge Komponist offensichtlich aus einer großen Sammlung italienischer Werke abgeschrieben hatte, welche in den 1630er und 1640er Jahren von verschiedenen Musikern für die Bibliothek von Christ Church, Oxford, angefertigt worden war. Dieses fröhliche Duett ist (wie viele der Christ-Church-Motetten) über ein Ostinato gesetzt, das selbst ungewöhnlich melodios ist und 14 Mal wiederholt wird, während die Sänger darüber ihre Stimmen miteinander verflechten.

Three Elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary

Der Tod von Königin Maria im Dezember 1694 schockierte ihr Land, da sie eine gesunde, hochgewachsene Dame von gerade einmal 32 Jahren war, an ihrem Hof und unter ihren Untertanen sehr beliebt. Die Pocken nahmen jedoch auf Status keine Rücksicht – ihr Tod bestürzte den Hof und das Land. Während des besonders kalten Winters war ihr Körper im Whitehall Banqueting House öffentlich aufgebahrt, bis ihre Beerdigung am 5. März 1695 in der Westminster Abbey stattfand, bei der Purcells Trauermarsch und Canzona sowie seine *Funeral Sentences* aufgeführt wurden.

In den folgenden Monaten wurden diverse Huldigungen verfasst, so etwa, von musikalischer Seite, die Ausgabe von John Playford der *Three Elegies upon the much lamented loss of our late most gracious Queen Mary*, die zwei Werke von Purcell und eins von Blow enthält. Die Texte der beiden Elegien für Solostimme stammten von einem Mr. Herbert (wobei es sich nicht um den berühmten George Herbert handelte, der 1633 gestorben war), der dabei sowohl eine lateinische Version (die Purcell vertonte) und seine eigene, ins Englische übertragene Fassung (die Blow vertonte) angefertigt hatte. Die dritte Elegie, *O dive custos Auriculae domus*, verarbeitete Purcell brillant als Duett. Dass Purcell und Blow sich die Herbert-Elegien geteilt hatten, erinnert an ihr Gemeinschaftswerk für den Krönungsgottesdienst von 1685, für den die beiden Komponisten jeweils ein Werk mit exakt derselben Kombination von Instrumental- und Singstimmen geschrieben hatten – Purcell hatte *My heart is inditing* komponiert und Blow hatte mit *God spake sometime in visions* ein ebenso ausgedehntes und ebenso gelungenes Anthem vorgelegt.

[10] Purcells Vertonung der lateinischen Version von *The Queen's Epicedium, Incassum Lesbia, incassum rogas*, hat drei Abschnitte. Die beiden Außenteile sind semi-rezitativisch und der Mittelteil als schwungvolle Arie vertont. Der Beginn ist trauervoll, wobei Purcell eine misstönende Laute („lyra mea est immodulata“) treffend darstellt und die Welt von einer chromatisch aufsteigenden Trauer („dolorum pleno“) geprägt ist. Die Arie „En nymphas, en pastores“ steht im Dreiertakt und zeichnet ein pastorales Bild des Kummers; „admodum fletur“ [es wird viel geweint] erklingt zu einem tränenreichen Melisma und „moerore perditum“ [verloren in Kummer] fällt traurig ab. Der dritte Abschnitt wird noch trostloser – es kommen mehrere klagende Ausrufe („heu“ – „Ach“) vor, eine sich windende Roulade bei „singultu turbido“ [erbarmungsloses Schluchzen] und schließlich äußert sich die ganze Trauer auf zwei absteigenden Tonleitern mit den Worten „mirum abiit“ [das Wunder ist fort]. Purcells Vertonung der letzten Phrase, „stella sua fixa coelum ultra lucet“ [ihr steter Stern scheint im Himmel weiter] ist zauberhaft.

[11] Die Vertonung von Mr. Herberts englischer Version derselben Elegie, **No, Lesbia, no, you ask in vain**, wurde von Blow übernommen. Seine Anlage ist brilliant: er präsentiert einen viertaktigen Basso ostinato, den er variiert und verwandelt und auf den er eine Vokallinie legt, die zuweilen überraschend modern klingt, besonders was den Einsatz von Dissonanzen anbelangt. In der ersten Strophe erklingt der Bass im Dreiertakt, worüber die Singstimme ungläubig fragt, wie man wohl angesichts einer derartigen Tragik ausgerechnet ein Lied benötigen könne. In der zweiten Strophe ist der Bass in einen kompakteren geraden Takt eingefasst, während in der Vokallinie weitere Melismen und Dissonanzen bei ergreifenden Worten, insbesondere „weep“ [weinen] und „sorrows“ [Kümmernisse] vorkommen. In der dritten Strophe wird dem Ostinato plötzlich Halt geboten und es erklingt stattdessen eine Mischung aus Rezitativ und Arioso; das Wort „loss“ [Verlust] wird mehrmals wiederholt und „sigh“ [Seufzer] und „groan“ [Stöhnen] besonders betont. In der letzten Strophe kehrt der Dreiertakt vom Beginn wieder: Maria ist fort, doch ihr Platz im Himmel ist gesichert. Mit dieser bemerkenswerten Vertonung zeigt Blow sich als Komponist sowohl von beträchtlicher technischer Fertigkeit, als auch von wirklicher Erfindungskraft.

[12] Die dritte Elegie, **O dive custos Auriacae domus** war im Jahre 1695 von Henry Parker, der am New College in Oxford tätig war, verfasst worden. Der Text ist eine gewandte Dichtung, deren Anspielungen auf die Flüsse in Oxford und Cambridge wohl wissendes Kopfnicken unter den Gelehrten hervorriefen. Purcells musikalische Vertonung für zwei gleichartige Stimmen ist genial. Seine Fähigkeit, wunderschöne melodische Linien zu komponieren, die zugleich äußerst ausdrucksvoll sind und von herrlicher Harmonie unterstützt werden, tritt hier deutlich in den Vordergrund. Ob in der Anfangsstrophe, wo ineinandergreifende Melismen erklingen und ein sanftes Wechselspiel zwischen den Stimmen stattfindet, oder im Dreierhythmus der fließenden zweiten und dritten Strophe, oder in der letzten, kummervollen Strophe, die

sich durch die entferntesten Tonarten zieht: hier haben wir es mit einer Musik von exquisiter Qualität und genuiner Melancholie zu tun.

An Ode on the Death of Mr Henry Purcell

[13]-[19] Als Purcell am 21. November 1695 im Alter von gerade einmal 36 Jahren starb, war die Musikwelt Londons schockiert. Dichterische Huldigungen erschienen, von denen bald mehrere von seinen Kollegen musikalisch vertont wurden. Mehr als ein Dutzend Gedichte zum Andenken an Purcell sind heute überliefert, und fünf davon sind bekanntermaßen vertont. Zwei Vertonungen sind noch immer verschollen: *A gloomy mist o'erspreads the plains* von Daniel Purcell sowie die *Ode for the Consort at York Buildings upon the Death of Mr. HP* von Gottfried Finger. Überliefert jedoch sind Oden von Jeremiah Clarke (ein besonders gelungenes und großangelegtes Werk für Chor, Solisten und Orchester), Henry Hall und John Blow. Letzterer vertonte **Mark how the lark and linnet sing** von John Dryden; das musikalische Werk wurde im Juli 1696 von Henry Playford herausgegeben. Zudem fügte der Theaterkomponist Thomas Morgan seiner Bühnenmusik für *The Younger Brother* von Aphra Behn (1695) eine kurze, aber ausdrucksvolle Hommage an Purcell bei.

Unter den Komponisten gab es die althergebrachte Tradition, ihrer verstorbenen Kollegen und Lehrer musikalisch zu gedenken: Purcell selbst hatte Elegien für seinen Mentor Matthew Locke, den Verleger John Playford und den Geiger und Komponisten Thomas Farmer komponiert. Die Anzahl der Elegien nach dem Tode Purcells war jedoch ohnegleichen. Blows Werk fällt in drei große Abschnitte, die jeweils mit den Strophen Drydens korrespondieren. Die Rahmenteile sind für beide Singstimmen angelegt, während der mittlere Abschnitt aus einer Reihe von Solopassagen für die zweite Stimme besteht. Die Einbezie-

hung zweier Blockflöten setzte die Verbindung dieser Instrumente mit Trauer oder auch der „anderen Welt“ fort.

Zu Beginn zwitschern Lerche und Hänfling fröhlich in einem Wettstreit miteinander: der Beginn Drydens und Blows ist keine triste Leichenrede, sondern eine Naturszene, um den „Frühling zu begrüßen“ („welcome in the Spring“). Erst bei „Close of night“ [Nachteinbruch] beruhigt sich die Natur. Der ausgedehnte Mittelteil gehört der zweiten Singstimme. In einer Mischung von melismatischem Rezitativ und Arioso erklärt sie, dass man vor Bewunderung „dumb struck“ [überwältigt] gewesen sei, als Purcell sich in der Musikszene etablierte. (Zudem klärt Blow sicherlich die Aussprache des Nachnamens seines Kollegen endgültig, wenn er zweimal ganz deutlich die erste Silbe von „Pur-cell“ betont.) „The pow’r of harmony“ [Die Kraft der Harmonie] hat eine reichhaltige harmonische Aussetzung und die verzierte Vokallinie schwingt sich herrlich empor. Bei „the jarring spheres“ [die misstönenden Sphären] bezieht Blow sich direkt auf Purcells Vertonung der Worte „the jarring seeds of matter“ [die misstönenden Teile der Materie] aus dessen großen Ode von 1692, *Hail, bright Cecilia*. Die letzte Strophe ist wieder als Duett gesetzt, wobei die himmlische „scale of music“ [Leiter der Musik] abwärts gerichtet ist, während Purcells Einfluss auf die Musik von Musiker zu Musiker weitergereicht wird. Der Schlussteil hat einen herrlichen Schwung – die üppige Schichtung von Singstimmen und Instrumenten beendet eine tiefempfundene Ehrung für Blows verstorbenen Freund und Kollegen.

© Robert King 2019

Übersetzung: Viola Scheffel

Robert King, Iestyn Davies



James Hall, David Hinnitt, Iestyn Davies



Ian Wilson, Rebecca Miles



TEXTS AND TRANSLATIONS

[1] Hark how the songsters of the grove
Sing anthems to the God of Love,
Hark how each am'rous winged pair,
With Love's great praises fills the air,
On ev'ry side the charming sound
Does from the hollow woods rebound.

Thomas Shadwell (c.1642-1692)

[2] In vain the am'rous flute and soft guitar
Jointly labour to inspire
Wanton heat and loose desire,
Whilst thy chaste airs do gently move
Seraphic flames and heav'nly love.

Nicholas Brady (1659-1726)

3 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'n! what content is mine

To see these trees, which have appear'd

From the nativity of time,

And which all ages have rever'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 lore,

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,

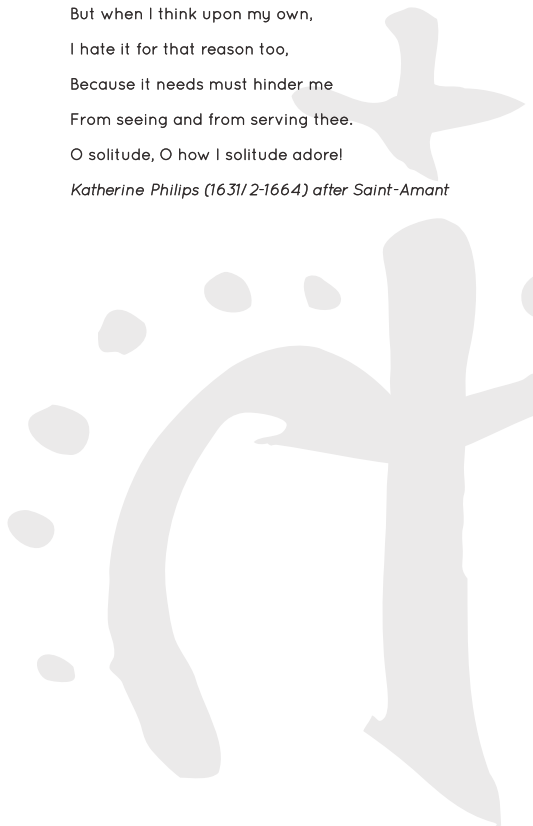
I hate it for that reason too,

Because it needs must hinder me

From seeing and from serving thee.

O solitude, O how I solitude adore!

Katherine Phillips (1631/ 2-1664) after Saint-Amant



[5] Ah Heav'n! What is't I hear?

The warbling lute enchants my ear:

Now beauty's pow'r inflames my breast again,

I sigh, I languish in a pleasing pain.

The note's so soft, so sweet the air,

The soul of love must sure be there,

That mine in rapture charms,

And drives away despair.

Ah Heav'n! What is't I hear?

Tom D'Urfey (1653-1723)

[6] Sound the trumpet, till around

You make the list'ning shores rebound;

On the sprightly hautboy play

All the instruments of joy

That skilful numbers can employ,

To celebrate the glories of this day.

?Nahum Tate (1652-1715)

7 Since the toils and the hazards of war's at an end,
The pleasures of love should succeed 'em;
The fair should present what the senators send,
And complete what they've decreed 'em.

With dances and songs, with tambours and flutes,
Let the maids show their joy as they meet 'em;
With cymbals and harps, with viols and lutes,
Let the husbands and true lovers greet 'em.

Thomas Betterton (c1635-1710) after Massinger & Fletcher

8 Sing, sing ye druids,
All your voices raise
To celebrate divine Andate's praise.
after John Fletcher (1579-1625)



Reiko Ichese, Robert King, Iestyn Davies



9 Paratum cor meum Deus, paratum cor meum:

cantabo et psallam in gloria mea.

Exsurge psalterium et cithara:

exurgam diluculo:

Confitebor tibi in populis Domine:

et psallam tibi in nationibus.

Quia magna super caelos misericordia tua:

et usque ad nubes veritas tua.

Exaltare super caelos Deus,

et super omnem terram gloria tua.

Psalms 107: 2-6

My heart is ready, O God, my heart is ready:

I will sing, and will give praise, with my glory.

Arise, my glory, arise, psalter and harp:

I will arise early in the morning.

I will praise you, O Lord, among the people:

and I will sing to you among the nations.

For your mercy is great above the heavens:

and your truth even unto the clouds.

Be you exalted, O God, above the heavens,

and your glory over all the earth.

10 *The Queen's Epicedium*

Incassum Lesbia, incassum rogas:
Lyra mea mens est immodulata;
Terrarum orbe lachrymarum pleno
Dolorum rogitas tu cantilenam?

En nymphas! En pastores! caput omne reclinat
Iuncorum instar! admodum fletur!
Nec Galitea canit, nec ludit Tityrus agris;
Non curant oves, moerore perdit.

Regina, heu! Arcadiae regina
Periit! O! damnum non exprimendum;
Non, non suspiriis, gementibus imis,
Pectoris aut queruli singultu turbido.

Miseros, Arcadas! O quam lugentes!
Suorum gaudium oculorum mirum
Abiit! nunquam, O nunquam reversurum!
Stella sua fixa coelum ultra lucet.
Mr Herbert (1695)

11 *The Queen's Epicedium*

No, Lesbia, no, you ask in vain,
My harp, my mind's unstrung;
When all the world's in tears, in pain,
Do you require a song?

See, see how ev'ry nymph and swain
Hang down their pensive heads, and weep!
No voice nor pipe is heard in all the plain:
So great their sorrows, they neglect their sheep.

The Queen! the Queen of Arcadie is gone!
Lesbia, the loss can't be expressed;
Not by the deepest sigh, or groan,
Or throbblings of the breast.

Ah, poor Arcadians! How, how they mourn!
O the delight and wonder of their eyes!
She's gone! and never, never must return;
Her star is fix'd, and shines beyond the skies.
Mr Herbert (1695)

12 O dive custos Auriacae domus
Et spes labantis certior imperi;
O rebus adversis vocande,
O superum decus in secundis.

Seu te fluentem pronus ad Isida
In vota fervens Oxonidum chorus,
Seu te precantur, quos remote
Unda lavat properata Cami,

Descende caelo non ita creditas
Visurus aedes praesidiis tuis
Descende visurus penates
Caesaris, et penetrali sacrum.

Maria musis flebilis occidit,
Maria, gentis deliciae brevis;
O flete Mariam, flete, Camoenae,
O flete, Divae, dea moriente.
Henry Parker (1695)

O divine guardian of the house of Auriaca
and firmer hope when the empire was stumbling;
there for our prayers in adversities,
in prosperous times our glory supreme.

Whether it is the passionate chorus
of Oxford's children that prays to you,
prostrate by the flowing Isis, or those whom
the Cam's distant water, hastening, laps,

come down from heaven to see those shrines entrusted
to your votaries to guard, but not for this entrusted
Come down, O Caesar's genius spirits,
into the shrine within.

For Mary has died and the muses are weeping,
Mary beloved of mortals short-lived,
O weep for Mary, weep, you muses,
weep, goddesses: divinity is dead.
translation Malcolm Smith

An Ode on the Death of Henry Purcell

[13] Mark how the lark and linnet sing,

With rival notes

They strain their warbling throats,

To welcome in the spring.

[14] But in the close of night,

When Philomel begins her heav'nly lay.

They cease their mutual spite,

Drink in her music with delight,

And list'ning and silent obey.

[15] So ceas'd the rival crew when Purcell came,

They sung no more, or only sung his fame.

Struck dumb they all admir'd the matchless man,

Alas, too soon retir'd,

As he too late began.

[16] We beg not hell, our Orpheus to restore,

Had he been there,

Their sovereign's fear

Had sent him back before.

[17] The pow'r of harmony too well they knew,

He long e'er this had tun'd their jarring sphere,

And left no hell below.

[18] The heav'nly quire, who heard his notes from high,

Let down the state of music from the sky:

They handed him along,

And all the way he taught, and all the way they sung.

[19] Ye brethren of the lyre, and tuneful voice

Lament his lot; but at your own rejoice.

Now live secure and linger out your days,

The gods are pleas'd alone with Purcell's layes,

Nor know to mend their choice.

John Dryden (1631-1700)



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.