

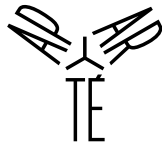


LA FRANCESINA

HANDEL'S NIGHTINGALE

SOPHIE JUNKER

LE CONCERT DE L'HOSTEL DIEU
FRANCK-EMMANUEL COMTE



Enregistré par Little Tribeca au Temple Lanterne de Lyon du 24 au 26 juin 2019

Direction artistique, prise de son et mixage : Florent Ollivier

Montage et mastering : Franck Jaffrès

Conseil artistique : Pedro-Octavio Diaz

Édition des partitions : Franck-Emmanuel Comte, Reynier Guerrero, Nicolas Janot et Benoît Morel

Accord 415 Valotti

English translation by Paul Willenbrock

Traductions françaises par Jean-François Lattarico (italien) and Dennis Collins (anglais)

Photos de Julie Cherki et de Jean-Baptiste Millot

Photo cover par Jean-Baptiste Millot

Graphisme par 440.media

AP233 © © 2020 Little Tribeca - Le Concert de l'Hostel Dieu - Sophie Junker

[LC] 83780 · 1 rue Paul-Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685-1759)

LA FRANCESINA

HANDEL'S NIGHTINGALE

SOPHIE JUNKER soprano

LE CONCERT DE L'HOTEL DIEU

FRANCK-EMMANUEL COMTE direction, harpsichord

1. **“Prophetic raptures swell my breast”** 8’22
(*Joseph and his Brethren*, HWV 59)
Premiered 2 March 1744 at the Royal Opera House (Covent Garden Theatre), London
Libretto: James Miller (1744), based on the Italian libretto by Apostolo Zeno for Antonio Caldara’s *Giuseppe* (1722)
2. **“What passion cannot music raise and quell!”** 7’42
(*Ode to St. Cecilia’s Day*, HWV 76)
Premiered 22 November 1739 at the Lincoln’s Inn Fields Theatre, London
Libretto: John Dryden (1687)
3. **“Và, perfido! quel cor mi tradirà”** 5’34
(*Deidamia*, HWV 42)
Premiered 10 January 1741 at the Lincoln’s Inn Fields Theatre, London
Libretto: Paolo Antonio Rolli (1741), based on Ercole Bentivoglio’s *Achille in Sciro*
4. **“Sinfonia: Allegro Postillons”** 1’44
(*Belshazzar*, HWV 61)
Premiered 27 March 1745 at the London King’s Theatre - Libretto: Charles Jennens (1744)
5. **“Myself I shall adore”** 7’10
(*Semele*, HWV 58)
Premiered 10 February 1744 at the Royal Opera House (Covent Garden Theatre), London
Libretto: William Congreve (1707), originally written for John Eccles’ opera
6. **Overture** 4’58
(*Semele*, HWV 58)

- | | | |
|-----|--|------|
| 7. | <p>“My father! Ah!”
 <i>(Hercules, HWV 60)</i>
 Premiered 5 January 1745 at the London King’s Theatre
 Libretto: Thomas Broughton</p> | 6’14 |
| 8. | <p>Musette from “Sinfonia”
 <i>(The Occasional Oratorio, HWV 62*)</i>
 Premiered 14 February 1746 at the Royal Opera House (Covent Garden Theatre), London
 Libretto: Newburgh Hamilton (1746)</p> | 5’06 |
| 9. | <p>“Mi parto lieta sulla tua fede!”
 <i>(Faramondo, HWV 39)</i>
 Premiered 3 January 1738 at the London King’s Theatre
 Libretto: anonymously adapted from Apostolo Zeno’s <i>Faramondo</i> (1698)</p> | 5’49 |
| 10. | <p>“In sweetest harmony they lived”
 <i>(Saul, HWV 53)</i>
 Premiered 16 January 1739 at the London King’s Theatre
 Libretto: Charles Jennens (1738)</p> | 5’47 |
| 11. | <p>“Nasconde l’usignol in alti rami il nido”
 <i>(Deidamia, HWV 42)</i></p> | 6’16 |
| 12. | <p>“Nè men con l’ombra d’infedeltà”
 <i>(Serse, HWV 40)</i>
 Premiered 15 April 1738 at the London King’s Theatre
 Libretto: anonymously adapted from Silvio Stampiglia’s libretto for Giovanni Bonocini’s opera,
 itself based on Nicolo Minato’s libretto of Francesco Cavalli’s opera (1654)</p> | 2’57 |

* Music taken from the *Concerto grosso* op. 6 n° 6, HWV 323 (1739)



La Francesina

by Sophie Junker, Franck-Emmanuel Comte and Pedro-Octavio Diaz

La Francesina... “The little Frenchwoman”, was a roving spirit who we can suppose to have been lively, original, piquant but profound... Handel loved using her playfulness to the full, just as much as he appreciated her ability to play spiritual roles. With her ability to be at one moment a daughter of Music and at the next moment a cooing damsel, it has been exciting to trace the course of her untypical career (it is true that little is actually known about her: one can surmise that she had a charm that went far beyond coquettish warbling, and Handel knew how to keep track of her vocal evolution...). So much beautiful music written for a little French songbird, indeed the only Frenchwoman for whom Handel ever wrote!

What young singer today would not be drawn to this lively woman who knew how to make the most of the times she was living in, who had already been everywhere as a young singer, and who danced, acted and sang with equal relish... and, as it were, never in her mother-tongue. Without perhaps having the overwhelming privilege of a Cuzzoni, or the heady, sensuous

timbre of a Strada, she always managed to be in Handel’s good books.

However that may be, it has been very amusing for me to find parallels in the first steps of my own career. As a “little Belgian” (often taken for a real Frenchwoman, with my touch of insolence and the regrettable progressive disappearance of my original accent), I adopted Handel as soon as I arrived in London where I pursued my studies. My stay there lasted four years, in the footsteps of Élisabeth Duparc. Without realizing it, I had already “brushed up against” her repertoire: Semele, Iole, or Romilda. Indeed, the impressive and exciting variety of Handel’s colours, styles and characters made it particularly difficult to choose the repertoire for this disc. Between the seductive wiles of Semele, the feminine exultation of Deidamia, the pure nobility of a Michal or of an Iole, the vocal lines, so admirably difficult, of the *Ode to St. Cecilia’s Day*... One can sense behind Duparc’s eclectic repertoire a strong personality; and a voice that was constantly evolving. Who would not be happy

to find herself in the skin of a diva, passing from coquetry to divine elevation in the twinkling of an eye? Isn't that precisely the joy of our vocation?

Handel's music captured my heart and has never left me – French baroque musicians tackle this repertoire less frequently. His

One of the great characteristics of Handel's genius probably lies in its universality: he excelled in every genre, whether instrumental or vocal. Armed with his Saxon heritage, succeeded in creating in London a synthesis of different styles, Germanic, French and Italian, to be able, in the end, to offer a music that gloriously declares its British identity! As for his vocal works, apart from the 39 operas that mark the first 30 years of his career, his oratorios – whether sacred or secular – undeniably form the other major part of his catalogue. They represent at the same time a turning point and a sort of summit in his career, as much in chronological terms as in the quality of their writing. Although he was much more involved in writing operas in the first part of his career, from the 1740s onwards he greatly privileged the composition of oratorios in English, partly

music liberates the spirit and the voice, and I constantly come back to it, in order not to lose sight of the pleasure and the natural joy of singing it. This reincarnation of La Francesina is my own little homage.

Sophie Junker

out of his own personal taste but also out of opportunism and pragmatism: the success of his final operas was mitigated, which weakened his health as well as his financial situation. Moreover, the arrival of a rival opera troupe as early as the 1730s divided the London public... Thus, *Deidamia*, premièred in the Lincoln's Inn Fields Theatre in 1741 with Élisabeth Duparc in the title role, turned out to be his last opera.

The success of his oratorios also illustrates the evolution of taste towards a genre that was more in phase with the times. The public, marked by the emergence of a nationalist sentiment that even manifested itself in artistic creation and in a certain more rigid moral code in English society, now identified more with Handel's oratorios, particularly those treating biblical subjects. Now, it is striking that Handel's collaboration with Élisabeth Duparc coincided

exactly with this period of transition. It is very likely that Duparc's personality, which was more restrained than that of the *prime donne* of the preceding period, contributed to the success of his oratorios! La Francesina thus became, and remained for the following eight years, the *prima donna* of the composer.

From 1739 onwards (the date of the première of *Saul*), the oratorio became Handel's principal field of expression. Being just as dramatic as his operas, these oratorios offer considerable scope for other aspects of composition: a more contrasted orchestration, more varied aria forms, frequently escaping from the model of the *aria da capo*, greater use of choirs...

La Francesina thus found herself entrusted with characters that were at the same time dramatically well rounded and particularly rich from a vocal point of view. The title role in the oratorio *Semele* was one of the high points of her career, a role written specifically to show off her multiple talents, with a total of eleven arias. But other characters such as Michal (*Saul*, 1739), Iole (*Hercules*, 1744), Asenath (*Joseph and his Brethren*, 1744) also offered this young French singer wonderful opportunities to shine and to strengthen her partnership with the old Saxon master.

So it is all the more surprising that from 1749 Handel seemed to prefer a new arrival on the London stage, the young soprano Giulia Frasi, a protégée of the musicographer Charles Burney. Elisabeth Duparc was mercilessly ousted by this latest arrival, who took the leading role in Handel's subsequent oratorios: *Susanna* (1749), *Theodora* (1750) and *Jephtha* (1752). This is the way of the world as regards the fragile, ephemeral recognition of artists' talents – who are often victims of their public's fickle taste – whereas composers' reputations can often go from strength to strength.

This is to forget the fact that a composer's genius is worth little without the talent of the interpreter. They form an inseparable couple, almost like alchemy, and this is what we aim to illustrate. Handel's writing glorifies the French soprano's technical skills and her feeling for drama, but she, for her part, probably influenced his inspiration, guiding his melodic genius towards new perspectives and bringing unexpected dimensions to the characters of the maestro's operas and oratorios. This secret, exciting alchemy is what we have tried to trace in this recording...

Franck-Emmanuel Comte

Since its birth in France, at the hands of the Lumière brothers Auguste and Louis, cinema literally transformed the former Mexican city of Los Angeles, in its suburb called Hollywood. This industry was enhanced by talented composers such as Erich Korngold who, in the years between 1930 and 1940, dreamed of creating cinematographic operas. This new artistic form originated in France, and it was there that Hollywood found some of its earliest divas, such as Claudette Colbert, Simone Simon or Annabella. Alongside stars such as Bette Davis, Joan Crawford or more recently Nicole Kidman or Angelina Jolie, actresses from the French-speaking world have always held a fascination for the glory of California, and various “petites Françaises” have succeeded one another on the silver screen.

In the 18th century, the 7th art was still a long way off: instead, the art of creating magic was developed on the stages of European theatres. Throughout nearly three centuries opera offered fertile ground for all sorts of theatrical affects and fantastic intrigues. The wide range of music, the cosmopolitan approach of the theatres and the mobility of the artists performing in them gave opera a stylistic openness and richness of expression that are undeniable, depending on the territories in

which it was cultivated. Whereas in France the norm established by *Surintendant* Lully fixed the codes of opera and rendered artistic mobility practically impossible, it was in the countries bordering France that the genres of opera could develop more freely. France was seen as an exception, but some of its artists managed to shine in foreign theatres, at a time when it was still rare for people and their belongings to move around.

At the beginning of the 1730s, London was the most developed metropolis in Europe and a very dynamic international cultural centre. Thanks to Handel and his network of European artists, Italian opera conquered the British capital, even if for the “Caro Sassone”, these years saw the end of a sort of monopoly that he had enjoyed, with the arrival of composers like Porpora, Hasse or again Pescetti or the very young Duni. It was at about the same time that the soprano Élisabeth Duparc, with her *warbler voice* disembarked on the banks of the Thames. The life of this singer *sui generis* is still quite a mystery. She was born in France, but the date and her place of birth are still unknown. Some sources claim that she might have been the granddaughter of Mademoiselle Du Parc, the muse of Molière and Racine. She probably made her *début* as a dancer in French theatres.

In the beginning of the 1730s her name is found on the cast lists of theatres in Tuscany, notably in Pistoia in Schiassi's *Alessandro Severo* in 1732. It is highly probable that she was spotted by Porpora for the troupe that he ran in the King's Theatre in London, the Opera of the Nobility. Her London début was in the role of Laodice in Hasse's *Siroe*, and she also sang in Riccardo Broschi's *Merope* alongside the latter's brother, Carlo Broschi, dit Farinelli. When Handel's rival company caused the Opera of the Nobility to go bankrupt, in 1737, Élisabeth Duparc, by now nicknamed "La Francesina", switched allegiance to Handel, and never left him.

Indeed, starting with the 1737-1738 season, La Francesina inspired Handel to write some of his most beautiful music. From the highly virtuosic "Combattuta da due venti" sung by Clotilde in his *Faramondo* to the very dramatic title role of *Deidamia*, Handel offered Élisabeth Duparc the final flames of his writing for Italian opera. Her light, lyrical soprano voice was widely praised by her contemporaries: "a light, airy, pleasing movement, suited to (her) active throat" (Charles Burney). Throughout her British career it is notable that she was a leading participant in the switch that Handel made from Italian opera to English oratorio. Indeed

she never left the composer's tabernacle, and interpreted such mythical roles as Iole in *Hercules* or the sulphurous Semele. She also created the roles of the Penseroso in *l'Allegro, il Penseroso e il Moderato*; the prophetess Asenath in *Joseph and his Brethren* and the *mater dolorosa* Nitocris in *Belshazzar*. While working for Handel La Francesina had at her disposal a multitude of roles which were able to show off her full vocal range and a real theatrical talent, in spite of the criticisms that Burney made on this aspect of her performance.

No less than La Cuzzoni, La Strada or La Bordoni, she helped to nourish the inspiration of Handel who was still just as sublime at the twilight of his life and of his career. At the death of the great man in 1759, all trace of La Duparc is lost until her death in 1778.

In view of the patchy knowledge we have of the life of this exceptional artist, one is tempted to imagine a very full, busy existence, as she was one of those rare examples of a French singer to triumph on the operatic stage both in Italy and in London. This programme attempts to create an implicit portrait of this soloist, a mythological muse of opera librettos and an incarnation of sacred virtues in the *oratorios* that are steeped in the soul of the British.

Notwithstanding, the French muse of the most English of baroque composers still eludes us. Her existence abides in the works she sang, but she remains deliciously enigmatic, as the Mexican diva Maria Felix might have affirmed: "It isn't possible to write the biography of an actress, we are not historical figures; the life of an actress has to be invented, it will always belong to the realm of fiction".

Pedro-Octavio Diaz

Translation: Paul Willenbrock



George Knafton Pinx.

J. Faber fecit 1737.

Sign.^a Lisabetta Du Parc della La Francesina.

Sold by J. Faber at the Golden Hind in Bloomsbury Square.

Elisabeth Duparc, mezzotint by John Faber Jr, after George Knafton, 1737

© National Portrait Gallery, London

La Francesina

par Sophie Junker, Franck-Emmanuel Comte et Pedro-Octavio Diaz

La Francesina... « La petite française », âme voyageuse, qu'on devine vive, contrastée, piquante mais profonde... Händel a aimé exploiter son espièglerie autant que voir en elle des incarnations spirituelles. Tantôt fille de la musique, tantôt damoiselle roucouillante, son parcours atypique a été passionnant à aborder (il est vrai qu'on ne sait pas tant d'elle : on lui devine un charme qui va plus loin que les gazouillis coquets, et Händel a su prendre en compte son évolution vocale...). Tant de belles harmonies pour un petit oiseau français, la seule française d'ailleurs, pour laquelle il ait écrit !

Quelle jeune chanteuse d'aujourd'hui ne la trouverait pas attachante, cette femme vive et forte de son époque, qui jeune avait déjà battu tant de chemins, dansait, jouait et chantait avec le même plaisir... et pour ainsi dire jamais dans sa langue maternelle. Sans avoir peut-être le fracassant apanage d'une Cuzzoni ou le timbre capiteux d'une Strada, elle a su garder sa place dans le giron du grand maître.

Quoi qu'il en soit, il a été très amusant d'y

voir des parallèles avec mes premiers pas. Moi, « petite belge » francophone (souvent prise pour une vraie française, avec mon brin d'insolence et la triste disparition progressive de mon accent du terroir), j'ai adopté Händel dès mon arrivée à Londres, où j'ai poursuivi mes études. Un séjour qui a duré quatre ans, dans les pas d'Élisabeth Duparc. Sans le savoir, j'avais déjà « effleuré » son répertoire, *Semele*, *Iole*, ou *Romilda*.

Une variété passionnante par ailleurs, de couleurs, de styles et de caractères a rendu le choix de répertoire pour ce disque particulièrement ardu. Entre les roueries séductrices de *Semele*, l'exultation féminine de *Deidamia*, la noblesse pure d'une *Michal* ou d'une *Iole*, les lignes, si admirablement difficiles, de *l'Ode to St. Cecilia's Day*... On devine derrière cet éclectisme une sacrée personnalité, et une voix en constante évolution. Qui ne serait pas heureuse de se retrouver dans la peau d'une diva qui passe de la coquetterie à l'élévation divine en un clin d'œil ? N'est-ce point-là le bonheur de notre vocation ?

La musique de Händel m'a prise par le cœur et ne m'a jamais quittée – les incursions des baroqueux français sont plus occasionnelles. Sa musique libère l'esprit et la voix, et je reviens sans cesse vers elle pour ne pas

Une des grandes caractéristiques du génie de Händel réside probablement dans son universalité : il excelle dans tous les genres, instrumentaux et vocaux. Fort de son héritage saxon, il réalise à Londres la synthèse des divers styles germaniques, français et italiens pour, en fin de compte, proposer une musique affichant glorieusement son identité britannique ! Concernant ses partitions vocales, outre les 39 opéras qui émaillent les 30 premières années de sa carrière, ses oratorios – sacrés ou profanes – constituent assurément l'autre grand apport à son catalogue. Ils représentent à la fois un tournant et une sorte d'apogée dans sa carrière, tant sur le plan de la chronologie que celui de la qualité de l'écriture. Davantage engagé lors de la première partie de sa carrière dans la composition d'opéras, il privilégie donc, à partir des années 1740, la composition d'oratorios en langue anglaise, à la fois par goût personnel mais aussi par opportunisme et pragmatisme :

perdre de vue le plaisir et la joie naturelle de chanter. Réincarner La Francesina est mon petit hommage.

Sophie Junker

le succès de ses derniers opéras est mitigé, ce qui fragilise à la fois sa santé et ses finances. De plus, l'arrivée d'une troupe d'opéra concurrente dès les années 1730 divise le public londonien... Ainsi, *Deidamia*, créé au Lincoln's Inn Fields Theatre en 1741 avec Élisabeth Duparc dans le rôle-titre, sera son ultime opéra.

Le succès des oratorios illustre également l'évolution des goûts vers un genre plus en phase avec l'air du temps. Le public, marqué par l'émergence d'un sentiment nationaliste présent jusque dans la création artistique et par une certaine moralité plus prégnante dans la société anglaise, se reconnaît désormais davantage dans les oratorios de Händel, surtout ceux composés sur des sujets bibliques. Or, il est frappant de constater que la collaboration avec Élisabeth Duparc coïncide exactement avec cette période de transition. La personnalité de cette dernière, plus orientée dans la retenue que celle des *prime donne* de l'ère

précédente, y est très probablement pour quelque chose ! La Francesina devient donc, et ce pour huit années consécutives, la *prima donna* du compositeur.

À partir de 1739 (date de la création de *Saul*), les oratorios deviennent le principal champ d'expression du compositeur. Tout aussi dramatiques que les opéras, ceux-ci accordent une place plus importante à d'autres aspects de la musique : une orchestration contrastée, des formes d'airs plus variées, qui s'échappent fréquemment du modèle *aria da capo*, une large utilisation des chœurs...

La Francesina se voit ainsi confier des personnages à la fois profonds sur le plan dramatique et particulièrement riches du point de vue vocal. Le rôle-titre dans l'oratorio *Semele* constitue l'un des sommets de sa carrière, un emploi sur-mesure valorisant ses multiples talents et totalisant pas moins de onze *arie*. Mais d'autres personnages tels que Michal (*Saul*, 1739), Iole (*Hercules*, 1744), Asenath (*Joseph and his Brethren*, 1744) constituent également des opportunités formidables pour la jeune française de briller et de renforcer son partenariat avec le vieux maître saxon.

Aussi, pourrait-on s'étonner qu'à partir de 1749 Händel semble préférer une nouvelle venue sur la scène londonienne, la jeune soprano Giulia

Frasi, protégée par le musicographe Charles Burney. Cette dernière venue supplante impitoyablement Élisabeth Duparc et tient le rôle principal dans les oratorios à venir : *Susanna* (1749), *Theodora* (1750) et *Jephtha* (1752). Ainsi en va-t-il de la fragile et éphémère reconnaissance du talent des interprètes – qui souffre souvent du goût volatil du public – alors que celle des compositeurs se renforce avec le temps.

C'est oublier que le génie des compositeurs ne peut vivre sans le talent des interprètes ! Ils forment un couple indissociable et presque alchimique, que nous avons souhaité mettre en lumière. L'écriture de Händel magnifie les capacités techniques et le sens dramatique de la soprano française, mais celle-ci, en retour, a probablement influencé son inspiration, guidant son génie mélodique vers des perspectives nouvelles et apportant une dimension insoupçonnée aux personnages des opéras et oratorios du maestro. Une alchimie secrète et passionnante que nous esquissons à travers cet enregistrement...

Franck-Emmanuel Comte

Après sa naissance en France, aux mains des frères Auguste et Louis Lumière, le cinéma a littéralement transformé l'ancienne cité Mexicaine de Los Angeles, dans la banlieue de Hollywood. Cette industrie a été sublimée par des compositeurs de talent tels Erich Korngold qui rêvait, dans les années 1930 – 1940, d'opéras cinématographiques. La France fut à l'origine de cette nouvelle forme d'art, et c'est dans son sein que Hollywood trouva certaines de ses premières divas, telles que Claudette Colbert, Simone Simon ou Annabella. Face à Bette Davis, Joan Crawford ou plus récemment Nicole Kidman ou Angelina Jolie, les actrices issues du monde francophone ont toujours fasciné les gloires californiennes, et ces « petites Françaises » se succèdent sur les écrans.

Au XVIII^e siècle, le 7^e art était loin d'exister : à sa place, l'art de l'émerveillement développait ses enchantements sur les scènes européennes. L'opéra a offert aux affects et aux intrigues fantastiques un terreau favorable pendant près de trois siècles. La variété des musiques, la politique cosmopolite des théâtres et la mobilité des artistes a offert à l'opéra une ouverture stylistique et une richesse expressive qui ne se sont pas démenties selon les territoires. Alors qu'en France la norme

établie par le surintendant Lully a rendu les codes immuables et la mobilité artistique quasi impossible, c'est dans les pays limitrophes que les genres se sont développés. La France a fait figure d'exception mais certains de ses artistes ont réussi à briller sur des scènes étrangères à une époque où la mobilité des biens et des personnes était rare.

Au tournant des années 1730, Londres était la métropole la plus développée de l'Europe et un centre culturel international très dynamique. Grâce à Händel et son réseau artistique européen, l'opéra italien a conquis la capitale britannique. Même si pour le « Caro Sassone », ces années ont été la fin d'un certain monopole avec l'arrivée des Porpora, Hasse et autres Pescetti ou le tout jeune Duni. C'est à peu près au même moment que débarque sur les quais de la Tamise la soprano à la *warbler voice* (voix de fauvette), Élisabeth Duparc.

Cantatrice *sui generis*, la vie d'Élisabeth Duparc demeure assez mystérieuse. Elle est née en France, mais sa date et son lieu de naissance restent inconnus. Certaines sources attestent qu'elle serait la petite fille de la Du Parc, égérie de Molière et de Racine. Elle a débuté vraisemblablement en tant que danseuse sur les scènes françaises. Au début des années 1730, on retrouve son nom dans les distributions

des théâtres de Toscane, notamment à Pistoia dans *Alessandro Severo* de Schiassi en 1732. Il est fort probable qu'elle ait été repérée par Porpora pour la troupe qu'il dirigeait au King's Theatre de Londres, l'Opera of the Nobility. Elle y débute dans le rôle de Laodice dans le *Siroe* de Hasse, elle chante aussi dans la *Merope* de Riccardo Broschi avec le frère de ce dernier, Carlo Broschi, dit Farinelli. Quand la compagnie rivale de Händel met la clef sous la porte en 1737, Élisabeth Duparc, désormais surnommée « La Francesina », passe chez Händel, qu'elle ne quittera plus.

En effet, à partir de la saison 1737-1738, La Francesina a inspiré à Händel certaines de ses musiques les plus belles. Du très virtuose « *Combattuta da due venti* » chanté par Clotilde dans son *Faramondo* au très dramatique rôle-titre de *Deidamia*, Händel offre à Élisabeth Duparc ses derniers feux dans l'opéra italien.

Sa voix de soprano lyrique léger a été louée par ses contemporains : « a light, airy, pleasing movement, suited to (her) active throat » (Charles Burney). On remarque tout au long de sa carrière britannique qu'elle a principalement accompagné le virage de Händel de l'opéra italien à l'oratorio anglais. En effet, elle ne quittera plus le tabernacle du compositeur

et interprétera des rôles mythiques tels que Iole dans *Hercules* ou la sulfureuse Semele. Elle créera aussi les rôles du Penseroso dans *l'Allegro, il Penseroso e il Moderato* ; la prophétesse Asenath du *Joseph and his Brethren* et la *mater dolorosa* Nitocris dans *Belshazzar*. La Francesina a disposé, chez Händel, d'une multitude de rôles qui ont su mettre en avant toute l'étendue de sa tessiture et un réel talent de comédienne, malgré les reproches de Burney à ce sujet.

À l'égal de La Cuzzoni, La Strada ou La Bordoni, elle a contribué à alimenter l'inspiration de Händel, toujours sublime au crépuscule de sa vie et de sa carrière. À la mort du grand homme en 1759, l'on perd la trace de la Duparc jusqu'à son décès en 1778.

Vu l'existence lacunaire de cette interprète d'exception, la fantaisie voudrait lui prêter une vie trépidante, étant l'un des rares exemples de cantatrice française qui ait triomphé sur la scène lyrique en Italie et à Londres. Ce programme essaye de montrer en filigrane le portrait de cette soliste, égérie mythologique des livrets d'opéra et incarnation des vertus sacrées des *oratorii* imprégnés de l'âme des îles britanniques.

Nonobstant, la muse française du plus anglais des compositeurs baroques nous échappe

encore. Son existence demeure dans les œuvres qu'elle a chantées mais elle reste une délicieuse énigme, comme l'aurait affirmé la diva Mexicaine María Felix : « On ne peut faire la biographie d'une actrice, nous ne sommes pas des êtres d'histoire, la vie d'une actrice doit être inventée, elle appartient pour toujours à la fiction ».

Pedro-Octavio Diaz

1. « Prophetic raptures swell my breast »

Joseph and his Brethren
Act II, scene 2

ASENATH

Prophetic raptures swell my
breast,
And whisper we shall still be blest;
That this black gloom shall break
away,
And leave more heavenly bright
the day.

ASENATH

De prophétiques extases enflent
ma poitrine
Et murmurent que nous serons
toujours bénis ;
Que ces noires ténèbres se
dissiperont
Et rendront au jour une clarté plus
céleste.

2. « What passion cannot music raise and quell! »

Ode to St. Cecilia's Day

What passion cannot music raise
and quell!
When Jubal struck the chorded
shell,
His listening brethren stood
around,
And wondering, on their faces fell,
To worship that celestial sound.
Less than a God they thought
there could not dwell
Within the hollow of that shell
That spoke so sweetly and so well.
What passion cannot music raise
and quell!

Quelle passion la musique ne
peut-elle éveiller et apaiser !
Quand Jubal pinça les cordes de
sa lyre,
Ses frères autour de lui écoutaient,
Et, étonnés, tombèrent face contre
terre
Pour vénérer ce son céleste.
Ce ne pouvait être moins qu'un
dieu, pensaient-ils,
Qui vivait dans le creux de cette
coque
Qui parlait si doucement et si bien.
Quelle passion la musique ne
peut-elle éveiller et apaiser !

3. « Vâ, perfido! quel cor mi tradirà »

Deidamia

Act II, scene 9

DEIDAMIA

Vâ, perfido!

Quel cor mi tradirà,

Ah! barbaro,

Nò, che non sei fedel, nò, che
non m'ami.

Ah, misera

quest'alma resterà,

Ma libera la morte mi farà: crudel,
lo brami.

DEIDAMIA

Go, perfidious man!

This heart will betray me,

Ah! barbarous man,

No, you are not faithful, you don't
love me.

Ah, miserable

this soul will remain,

But death will make me free: cruel
man, that is what you wish.

DEIDAMIA

Va, perfide !

Ce cœur me trahira,

Ah ! barbare,

Non, tu n'es pas fidèle, non, tu ne
m'aimes pas.

Ah, cette âme

Restera misérable,

Mais la mort me rendra libre : cruel,
c'est ce que tu veux.

5. « Myself I shall adore »

Semele

Act III, scene 3

SEMELE

Myself I shall adore

If I persist in gazing.

No object sure before

Was ever half so pleasing.

SEMELE

Je m'adorerais moi-même

Si je continue à regarder.

Il est sûr que nul objet auparavant

N'a jamais été à demi aussi plaisant.

7. « My father! Ah! »

Hercules

Act I, scene 5

IOLE

My father! Ah! me thinks I see

The sword inflict the deadly
wound:

He bleeds, he falls in agony,

Dying he bites the crimson
ground.

Peaceful rest, dear parent shade,

Light the earth be on thee laid!

In thy daughter's pious mind

All thy virtues live enshrined.

IOLE

Mon père ! Ah ! Il me semble voir

L'épée infliger le coup mortel :

Il saigne, il tombe, agonisant,

En mourant il mord le sol cramoisi.

Repose en paix, parent défunt chéri,

Que la terre jetée sur toi soit légère !

Dans la pieuse pensée de ta fille

Toutes tes vertus vivent enchâssées.

9. « Mi parto lieta sulla tua fede! »

Faramondo

Act I, scene 15

CLOTILDE

Mi parto lieta sulla tua fede,

E alla tua fede giuro costanza.

Dolci promesse non m'ingannate,

Non lusingate la mia speranza.

CLOTILDE

I depart happy, sure of your trust

And to your trust I swear constancy.

Sweet promises, do not deceive me,

Do not flatter my hopes.

CLOTILDE

Je pars heureuse, confiante en
ta foi,

Et à ta foi je jure constance.

Douces promesses, ne me
trompez pas,

Ne flattez pas mon espérance.

10. « In sweetest harmony they lived »

Saul

Act III, scene 5

MICHAL

In sweetest harmony they lived,
Nor death their union could
divide.
The pious son never left his
father's side,
But him defending bravely died:
A loss too great to be survived!
For Saul, ye maids of Israel, moan,
To whose indulgent care
You owe the scarlet and the gold
you wear,
And all the pomp in which your
beauty long has shone.

MICHAL

Ils vivaient dans la plus douce
harmonie,
Et même la mort ne put les séparer.
Le pieux fils ne quitta jamais le côté
de son père,
Mais mourut en le défendant
bravement :
Une perte trop grande pour qu'il y
survive !
Filles d'Israël, pleurez Saül,
Aux soins attentifs de qui vous devez
l'écarlate et l'or que vous portez,
Et tout l'éclat dont rayonne votre
beauté.

11. « Nasconde l'usignol in alti rami il nido »

Deidamia

Act I, scene 5

DEIDAMIA

Nasconde l'usignol
in alti rami il nido
Al serpe e al cacciator,
ma il volo spesso è fido
Dove lo porta amor;
che il può tradir non sà.
Lontano, sì, ma in pene,
quest'alma dal suo bene
Più l'arte ingannerà.

DEIDAMIA

The nightingale hides
her nest in the high branches,
away from the serpent and the
hunter,
but she doesn't know that the
frequent faithful flying, to which love
drives her,
can betray her.
Yes, far from her beloved,
although suffering, this soul
will not let herself be deceived.

DEIDAMIA

Sur de hautes branches, le rossignol
Cache son nid
Au serpent et au chasseur,
Mais, fidèle, il ne sait pas que son vol
fréquent
Où amour le porte,
Est ce qui peut le trahir.
Bien qu'en peine
Et loin de son trésor,
Cette âme ne se laissera pas tromper
Par d'astucieux ennemis.

12. « Nè men con l'ombra d'infedeltà »

Serse

Act I, scene 7

ROMILDA

Nè men con l'ombra d'infedeltà
voglio tradire l'anima mia;
E se il mio bene suo mal si fà,
incolpi amore, non gelosia.

ROMILDA

Not even with a shadow of infidelity
would I betray my soul;
And if my beloved does himself
harm,
he should blame love, not jealousy.

ROMILDA

Pas même avec une ombre
d'infidélité
Je ne trahirai mon âme ;
Et si malheur arrivait à mon
bien-aimé,
L'amour et non la jalousie en serait
la cause.

Sony by Sig.^{na} Francesina in Faramondo 35

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sony by Sig.^{na} Francesina in Faramondo". The score is written in a single system with three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The tempo is marked "Allegro". The music is in a 6/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score includes several systems of music, with lyrics written below the grand staff. The lyrics are: "lieta su la tua fo...do e alla tua fede giuro costan...", "za e alla tua fede giuro costanza giuro costan...", and "za". There are also markings such as "Mi parto" and "Veda" scattered throughout the score. The handwriting is in an old cursive style, and the paper shows signs of age and wear.



Le Concert de l'Hostel Dieu

Franck-Emmanuel Comte

harpsichord and direction

(Dominique Laperle, Annecy 1995)

Reynier Guerrero

solo violin

(Anonymous, mid-xvith century, German school)

violin 1

Aleksandra Brzóskowska

(Antoine Lescombe, Bordeaux 2014, after Antonio & Girolamo Amati, Cremona, 1628)

Minori Deguchi

(Paul Collins, Chadenac 2015, after Nicola Amati, Cremona, 1666)

violin 2

André Costa

(Marcelo Vianna Cruz, Belo Horizonte 2011, after Giovanni Battista Guadagnini, Milano, 1751)

Sayaka Shinoda

(Filip Kujiken, Warime 2006)

Angelina Holzhofer

(Aline Oberle, Steuerberg 2006, after Stradivarius, Cremona)

viola

Florian Verhaegen

(Marc Genevrier, Nîmes 2016)

Aurélie Métivier

(Léopold Renaudin, Paris 1778)

cello

Aude Walker-Viry

(Joseph Charlotte, Mirecourt c. 1820)

Benoît Morel

(Massimo Negroni, Cremona 2001)

double-bass

Nicolas Janot

(Anonymous, France, XIXth century)

theorbo and baroque guitar

Manuel de Grange

(Maurice Ottiger, Switzerland 1995/Stephen Murphy, Mollans sur Ouvèze 2003,
after Stradivarius, Cremona)

oboe

Élisabeth Passot

(Marcel Ponsele, Damme 2006, after Thomas Stanesby Jr., London, c. 1730)

Maria Raffaele

(Randall Cook, Basel 2008, after Jonathan Bradbury, London c. 1720)

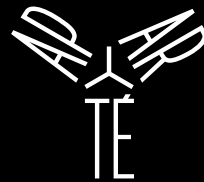
bassoon

Florian Gazagne

(Olivier Cottet, Boutigny Prouais 2010, after Johann H. Eichentopf, Leipzig, early XVIIIth century)



concert-hosteldieu.com



all our catalogue on
apartemusic.com