



CHAN 0745(3)



CHACONNE

handel

Semele

rosemary joshua

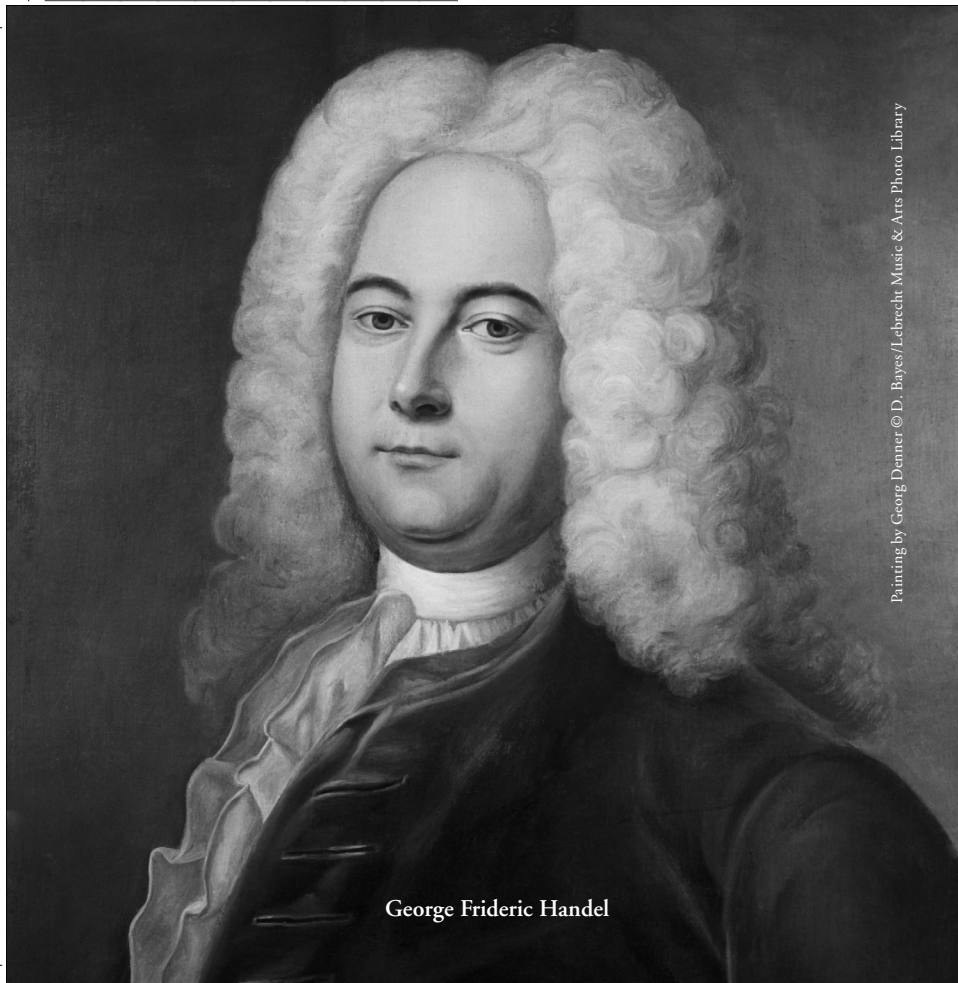
early opera company

christian curnyn

CHANDOS early music

GRANGE
PARK OPERA





Painting by Georg Denner © D. Bayes/Lebrecht Music & Arts Photo Library

George Frideric Handel

George Frideric Handel (1685–1759)

Semele, HWV 58

first complete recording on period instruments

A musical theatrical entertainment in three acts

Based on a libretto by William Congreve

Edited by Clifford Bartlett

Mortals

Semele, engaged to Athamus but in love with Jupiter

Ino, sister to Semele, in love with Athamus

Cadmus, King of Thebes, father of Semele and Ino

Athamus, Prince of Boeotia, in love with Semele

Chorus of Priests and Augurs

Rosemary Joshua *soprano*

Hilary Summers *contralto*

Brindley Sherratt *bass*

Stephen Wallace *counter-tenor*

Chorus of Early Opera Company

Immortals

Jupiter

Juno, wife of Jupiter

Iris, confidant of Juno

Somnus, God of Sleep

Apollo

Chorus of Loves and Zephyrs;

Chorus of Nymphs and Swains;

Attendants

Richard Croft *tenor*

Hilary Summers *contralto*

Gail Pearson *soprano*

Brindley Sherratt *bass*

Richard Croft *tenor*

Chorus of Early Opera Company

Early Opera Company

Christian Curnyn



COMPACT DISC ONE

Time Page

1	No. 1. Overture. [] –	2:32	62
2	Allegro – Adagio –	3:41	62
3	Gavotte	1:30	62

Act I**Scene 1**

4	No. 2. Cadmus: 'Behold! auspicious flashes rise!'	1:23	62
5	No. 3. Chorus: 'Lucky omens bless our rites'	3:15	62
6	No. 4. Cadmus: 'Daughter, obey'	0:55	62
7	No. 5. Semele: 'Ah me! What refuge now is left me?'	2:43	63
8	No. 6. Semele: 'The morning lark to mine accords his note'	7:25	63
9	No. 7. Athamus: 'See, she blushing turns her eyes'	0:16	63
10	No. 8. Athamus: 'Hymen, haste, thy torch prepare'	4:46	63
11	No. 9. Ino: 'Alas! she yields'	0:42	63
12	No. 10. Cadmus: 'Why dost thou thus untimely grieve'	3:02	64
13	No. 11. Chorus: 'Avert these omens, all ye pow'rs!'	2:00	64
14	No. 12. Cadmus: 'Again auspicious flashes rise'	0:38	64
15	No. 13. Athamus: 'Thy aid, pronubial Juno, Athamus implores'	0:14	64
16	No. 14. Chorus: 'Cease, cease your vows, 'tis impious to proceed'	0:32	64

Scene 2

17	No. 15. Athamus: 'O Athamus, what torture hast thou borne!'	0:29	65
18	No. 16. Ino: 'Turn, hopeless lover, turn thy eyes'	8:01	65

Time Page

19	No. 17. Athamus: 'She weeps! The gentle maid, in tender pity'	0:18	65
20	No. 18. Athamus: 'Your tuneful voice my tale would tell'	3:50	65
21	No. 19. Ino: 'Too well I see'	0:43	65
22	No. 20. Ino: 'You've undone me'	2:26	65

Scene 3

23	No. 21. Cadmus: 'Ah, wretched Prince, doom'd to disastrous love!'	–	
----	---	---	--

Scene 4

	Cadmus: 'See, see, Jove's Priests and holy Augurs come'	2:08	66
24	No. 22. Chorus: 'Hail, Cadmus, hail! Jove salutes the Theban King'	1:30	66
25	No. 23. Semele: 'Endless pleasure, endless love'	4:50	66

TT 59: 57

COMPACT DISC TWO

Act II

1	No. 24. Sinfonia. Presto	1:34	67
---	--------------------------	------	----

Scene 1

2	No. 25. Juno: 'Iris, impatient of thy stay'	0:47	67
3	No. 26. Iris: 'There, from mortal cares retiring'	3:39	67
4	No. 27. Juno: 'No more – I'll hear no more'	2:04	67
5	No. 28. Juno: 'Hence, Iris, hence away'	3:50	68



Time Page

Scene 2

[6] No. 30. Semele: 'O sleep, why dost thou leave me?' 2:54 68

Scene 3

[7] No. 31. Semele: 'Let me not another moment' 0:19 68

[8] No. 32. Jupiter: 'Lay your doubts and fears aside' 3:06 68

[9] No. 33. Jupiter: 'You are mortal, and require' 0:17 68

[10] No. 34. Semele: 'With fond desiring' 3:21 69

[11] No. 35. Chorus: 'How engaging, how endearing' 3:04 69

[12] No. 36. Semele: 'Ah me!' –
Jupiter: 'Why sighs my Semele?' 1:07 69

[13] No. 37. Jupiter: 'I must with speed amuse her' 3:56 69

[14] No. 38. Chorus: 'Now Love that everlasting boy invites' 2:21 70

[15] No. 39. Jupiter: 'By my command' 1:03 70

[16] No. 40. Jupiter: 'Where'er you walk, cool gales shall fan the glade' 4:56 70

Scene 4

[17] No. 41. Semele: 'Dear sister, how was your passage hither?' 0:39 70

[18] No. 42. Ino: 'But hark! the heav'nly sphere turns round' 2:26 71

[19] No. 43. Ino and Semele: 'Prepare then, ye immortal choir' 1:57 71

[20] No. 44. Chorus: 'Bless the glad earth with heav'nly lays' 2:42 71

TT 46:10

COMPACT DISC THREE

Time Page

Act III

[1] No. 45. [Sinfonia.] Larghetto e piano per tutto 1:28 71

Scene 1

[2] No. 46. Juno: 'Somnus, awake' 0:31 71

[3] No. 47. Somnus: 'Leave me, loathsome light' 3:26 71

[4] No. 48. Iris: 'Dull God, canst thou attend the water's fall' 0:29 71

[5] No. 49. Somnus: 'More sweet is that name' 2:27 72

[6] No. 50. Juno: 'My will obey' 1:14 72

[7] No. 51. Juno: 'Obey my will, thy rod resign' 1:59 72

Scene 2

[8] No. 52. Semele: 'My racking thoughts by no kind slumbers freed' 2:42 72

Scene 3

[9] No. 53. Juno: 'Thus shap'd like Ino' 1:26 73

[10] No. 54. Semele: 'Myself I shall adore' 7:16 73

[11] No. 55. Juno: 'Be wise, as you are beautiful' 1:48 73

[12] No. 56. Semele: 'Thus let my thanks be paid' 2:20 74

[13] No. 57. Juno: 'Rich odours fill the fragrant air' 0:22 74



Time Page

Scene 4

14	No. 58. Jupiter: 'Come to my arms, my lovely fair'	2:51	74
15	No. 59. Jupiter: 'O Semele'	0:06	74
16	No. 60. Semele: 'I ever am granting'	1:35	74
17	No. 61. Jupiter: 'Speak, speak your desire'	0:37	75
18	No. 62. Semele: 'You'll grant what I require'	0:10	75
19	No. 63. Semele: 'Then cast off this human shape which you wear'	0:16	75
20	No. 64. Jupiter: 'Ah, take heed what you press'	1:14	75
21	No. 65. Semele: 'No, no! I'll take no less'	5:12	75

Scene 5

22	No. 66. Jupiter: 'Ah! whither is she gone! unhappy fair!'	3:06	75
----	---	------	----

Scene 6

23	No. 67. Juno: 'Above measure'	2:22	76
----	-------------------------------	------	----

Time Page

Scene 7

24	No. 68. Semele: 'Ah me! too late I now repent'	3:07	76
----	--	------	----

Scene 8

25	No. 69. Ino: 'Of my ill-boding dream'	0:12	76
26	No. 70. Chorus: 'O terror and astonishment!'	4:00	76
27	No. 71. Ino: 'How I was hence remov'd'	0:41	76
28	No. 72. Athamus: 'Despair no more shall wound me'	5:07	77
29	No. 73. Cadmus: 'See from above the bellying clouds descend'	0:14	77

Scene 9

30	No. 74. Sinfonia. []	1:19	77
31	No. 75. Apollo: 'Apollo comes to relieve your care'	0:43	77
32	No. 76. All: 'Happy, happy shall we be'	3:02	77

TT 63:28



Chorus of Early Opera Company

<i>soprano</i>	Susan Gilmour Bailey Grace Davidson Charlotte Mobbs Rebecca Outram Elizabeth Weisberg
<i>alto</i>	Tim Travers Brown David Clegg Caroline Trevor Claire Wilkinson
<i>tenor</i>	Jeremy Budd Richard Butler George Pooley Richard Rountree
<i>bass</i>	Michael Bandy Eamonn Dougan Julian Empett Jimmy Holliday

Orchestra of Early Opera Company

<i>violin 1</i>	Catherine Martin (leader) Hannah Tibell Ellen O'Dell Ruth Slater George Crawford	<i>theorbo</i>	
		<i>baroque guitar</i>	Richard Sweeney
		<i>oboe</i>	Katharina Spreckelsen Hannah McLaughlin
<i>violin 2</i>	Oliver Webber Andrea Morris David Irving Julia Black	<i>basoon</i>	Zoe Shevlin Rebecca Stockwell
<i>viola</i>	Emma Alter Louise Hogan	<i>horn</i>	Anneke Scott Joseph Walters
<i>cello</i>	Alison McGillivray (continuo) Jonathan Byers Poppy Walshaw	<i>trumpet</i>	David Hendry David Carstairs
<i>double-bass</i>	Cecelia Bruggemeyer	<i>timpani</i>	Stephen Henderson
		<i>harpsichord</i>	Christian Curnyn (continuo) Robert Howarth
		<i>organ</i>	Steven Devine

The string players of the Early Opera Company employ historically accurate equal tension stringing, with the majority (violins and double-bass) using no metal wound strings.

Italian harpsichord by David Evans, after Giusti, provided and tuned by Clare Hammett

Three-stop chamber organ by Ken Tickell, tuned by Claire Hammett

Pitch: A = 415 Hz



Handel: Semele

Handel and 'The Story of Semele'

Handel no longer composed and performed Italian operas in London after 1741, and resolved to confine his main musical output to unstaged English theatre works. Perhaps his advancing age and variable health motivated the composer to change artistic direction and slow the pace of his career. After the first London performances of *Messiah* in March 1743, the oratorio's librettist, Charles Jennens, wrote that 'Handel has a return of his Paralytick Disorder, which affects his Head & Speech. He talks of spending a year abroad, so that we are to expect no Musick next year'. This was probably a recurrence of an illness that had first afflicted Handel six years earlier, but he recovered from this relapse sufficiently enough to start planning ahead for a series of twelve subscription concerts at Covent Garden.

During summer 1743 Charles Sackville, the Earl of Middlesex, attempted to entice Handel to compose new works for an opera company founded four years earlier. The 'Middlesex' opera company, managed by a committee of aristocratic directors,

had failed to win over the London public, and became desperate enough to invite Handel to return from his self-imposed operatic retirement. The fifty-eight-year-old composer initially accepted, but then changed his mind. On 28 July his long-time assistant and chief copyist, John Christopher Smith, informed the Earl of Shaftesbury that:

Mr. Handel promis'd my Lord Middlesex, that if He would give him for two new operas 1000 G[uineas] and his Health would permit, He would compose for him next Season, after which he declin'd his promise and said that He could – or would [–] do nothing for the Opera Directors, altho' the Prince of Wales desired him at several times to accept of their offers, and compose for them, and said that by so doing He would not only oblige the King & the Royal Family but likewise all the Quality. When my Lord Middlesex saw that no persuasion would take place with Him, and seeing himself engaged in such an undertaking without a

Composer He sent for one from Italy, of whom nobody has any great opinion. Nevertheless He would still make some fresh Proposals to Mr. Handel, and let Him know how much regard He had for his composition, and that He would put it in his power to make it as easy to Himself as He pleased.

The Earl of Middlesex was anxious to facilitate the resurrection of Handel's career in opera, but the composer's obstinate refusal irritated Frederick, the Prince of Wales, and led to a long-term estrangement with the mediating Smith. It is possible that his recent experience of chronic illness made Handel reluctant to compromise, but perhaps he felt that returning to work under the control of aristocratic directors was a retrograde step; he had managed his own career with relative independence since the Royal Academy of Music dissolved in 1728. His decision to organise his own Lenten concert season at Covent Garden without interference from the nobility created Handel a fresh set of enemies – who were further aggravated by his composition of a new setting of an old English opera libretto. The composer had commenced writing *Semele* on 3 June 1743, finished Act I on 13 June, Act II on 20 June,

and completed the filled-out score of the entire work on 4 July; it took him only a month and one day to write one of his finest masterpieces (although such a prolific rate of work was common throughout his working life). It might not be coincidental that Handel composed his most extrovertly operatic English musical entertainment at around the time he rejected repeated offers to compose new operas for the Middlesex company. It is possible that he always intended *Semele* to be performed by his own soloists, orchestra and chorus at Covent Garden, but we may speculate that he began *Semele* whilst inclined to accept Middlesex's offer (possibly intending it for the opera company, although presumably it wanted operas in Italian), and that his stubborn change of heart occurred after he finished the work. Perhaps Middlesex did not want an opera in English, or maybe Handel wanted to keep his magnificent new masterpiece for his own concert series.

Handel's choice to produce *Semele* was in any case a defiant gesture towards the Italian opera lobby. The author of the libretto, the esteemed and influential poet and playwright William Congreve (1670–1729), was Sir John Vanburgh's partner in the planning, building and artistic direction of Queen's Theatre in the

Haymarket (renamed the King's Theatre after the succession of George I to the throne of Britain). This was the theatre for which Handel, after his arrival in England in 1711, composed most of his Italian operas, but when it was first built, in 1704, it had been hoped that the venue would nurture the development of all-sung English opera. Congreve based his *Semele*, *An Opera* on a fable in Ovid's *Metamorphoses*, and summarised its action thus:

After Jupiter's Amour with Europa, the Daughter of Agenor, King of Phœnicia, he again incenses Juno by a new Affair in the same Family; viz. with Semele, Niece to Europa, and Daughter to Cadmus King of Thebes. Semele is on the Point of Marriage with Athamus; which Marriage is about to be solemniz'd in the Temple of Juno, Goddess of Marriages, when Jupiter by ill Omens interrupts the Ceremony; and afterwards transports Semele to a private Abode prepar'd for her. Juno, after many Contrivances, at length assumes the Shape and Voice of Ino, Sister to Semele; by the help of which Disguise, and artful Insinuations, she prevails with her to make a Request to Jupiter, which being granted must end in her utter Ruin.

The opera was first composed by John Eccles (c. 1668–1735), the leading London theatre music composer after the death of Henry Purcell, and this fantastic extravaganza was probably intended to celebrate the opening of the new Queen's Theatre, which was carefully designed to have good acoustics and to enable elaborate scenic transformations. In the event, Eccles did not finish composing the music in time. When in January 1707 it was ready to be rehearsed, the disillusioned Congreve had quit the Queen's Theatre project, the actress-singer Anne Bracegirdle (for whom the title role was conceived) was about to retire, and only spoken plays were permitted at the Haymarket, the Lord Chamberlain having granted the rival Drury Lane theatre a monopoly on opera. The Drury Lane manager, Christopher Rich, made a verbal agreement with Eccles to produce *Semele*, but the abject failure of Addison's *Rosamund* in March 1707 discouraged Rich from staging another all-sung English opera. Eccles's *Semele* was permanently abandoned (the autograph score ended up in the Royal College of Music library, and the opera eventually received its staged London premiere at St John's, Smith Square in 1972). The composer, fed up by the shenanigans

of London theatre politics, moved out to Hampton Wick (near Kingston-on-Thames), where he spent most of his time fishing. Congreve was also deeply disappointed by the failure of *Semele* even to get to the stage; but his libretto was printed in *The Second Volume of the Works of Mr. William Congreve* (1710), for which he added a Latin epigram from Seneca's *Epistles*, complaining about the fickleness of public taste: 'We forsake nature and commit ourselves to the public, a bad guide in anything, and in this, as in everything, most inconsistent.'

Surely Handel would have sympathised with Congreve's sentiment, and perhaps the Saxon-born composer heard about the 1707 disaster first-hand from the librettist. Although the writer was less creatively active in the 1710s and 1720s, both men were prominent in London cultural life during those decades, and they certainly had mutual acquaintances (such as Alexander Pope and the portrait painter Sir Godfrey Kneller). At the very least, Handel knew Congreve by reputation, and could have read the libretto of *Semele* in Tonson's 1710 edition. Moreover, Handel may have known Eccles, who after his retirement from theatre work retained his court appointment as the Master of

the Queen's Musick, which obliged him to compose court odes until his death. Regular interaction with the court from 1713 brought Handel into contact with a circle of musicians for whom Eccles still wrote new works, if not with the composer himself. Any such acquaintance could have brought *Semele* to Handel's attention.

Congreve's old-fashioned text was too short to meet the expectations of Handel's audience, so it required some adaptation, and particularly the addition of more choruses and da capo arias. We do not know who arranged Handel's version of the libretto. It has been speculated that the adapter was Newburgh Hamilton, who had performed similar tasks for Handel with first-class English poetry by Dryden (*Alexander's Feast*) and Milton (*Samson*). Alternatively, it may have been James Miller (the author of *Joseph and His Brethren* which Handel also set to music, during August and September 1743). The adapter expanded the opera libretto with texts drawn from other poems by Congreve: Semele's added airs 'The morning lark' and 'My racking thoughts' were both taken from the elegy *To Sleep*, Ino's recitative 'O'er many states' from his translation of the Homeric *Hymn to Venus*, most of the chorus 'O terror and



astonishment!’ from *Of Pleasing: an epistle to Sir Richard Temple*. Most curious among the additional texts is Ino’s ‘But hark! the heav’nly sphere turns round’, taken from the ode *On Mrs Arabella Hunt, singing*, which in the meantime had been quoted in Daniel Prat’s *Ode to Mr Handel On his Playing on the Organ* (1722). Only three new texts were not taken from Congreve’s works: it seems that Athamus’s ‘Despair no more shall wound me’ and the final chorus, ‘Happy, happy shall we be’, were newly written texts, and Jupiter’s famous air ‘Where’er you walk’ was adapted from Alexander Pope’s pastoral *Summer* (perhaps Handel was deliberately paying tribute to Pope in return for the compliment the poet had paid him in *The Dunciad*).

Handel undoubtedly relished the libretto’s ingredients of supernatural events, affectionate humour, extrovert wit, erotic tenderness, unfulfilled longing, murderous jealousy, coquettish vanity, tragic vulnerability, euphoria and loss. He took great care over the composition of his music. Remarkably for a music theatre work packed with magical, pastoral and emotional incidents, flutes and recorders do not appear, and oboes and bassoons are used very sparingly; brass only feature in two choruses. Within a relatively narrow

textural palette, Handel’s music illustrates the emotional or psychological condition of characters in a host of different ways using the simple orchestral scoring of strings and continuo. Also, the score has unusually elaborate and descriptive tempo markings, often implying dance forms (Semele’s ‘Endless pleasure’ is *Alla gavotta*; the chorus ‘Now Love that everlasting boy’ is *Alla hornpipe*). Some even describe the personality of the character singing (‘Behold! auspicious flashes rise!’ is marked *Largo e pomposo*, which arguably tells us something about Cadmus), and others show Handel’s control of musical atmosphere (such as Semele’s ‘O Jove! in pity’, marked *Larghetto andante e piano e sempre*).

Several compositional choices reveal that Handel’s dramatic instinct was still razor-sharp. In Congreve’s original text, ‘Endless pleasure’ was sung by an Augur as a description of Semele’s activities with Jupiter, but Handel assigned it to Semele: it brilliantly establishes her precocious charm and silly vanity. He reorganised the word setting of Jupiter’s ‘I must with speed amuse her’, reversing the first two lines (which in both Congreve’s original and the 1744 printed libretto read, ‘Lest she too much explain, I must with speed amuse

her’), and thereby increasing the urgency of Jupiter’s alarm at Semele’s ambition to become immortal. Similarly, his decision to transfer the line of recitative ‘O terror and astonishment!’ (for Ino, Athamus and Cadmus) to the first line of the subsequent Priests’ chorus magnified the dramatic intensity of the response to Ino’s news of Semele’s death. It is remarkable that Handel created more accompanied recitatives in *Semele* than for any of his other theatre works, and several are of magnificent quality: Iris’s fantastic report of the dragons that guard Semele’s palace, and the twinkling of their ‘thousand fiery eyes Which never know repose’, is wittily illustrated; explosive vengeance is immediately apparent in Juno’s ‘No more – I’ll hear no more’; ‘Ah! whither is she gone!’ shows the eventual resignation of Jupiter that he cannot save the mortal woman he loves (the recurring section ‘Tis past, ’tis past recall, She must a victim fall’ reveals a hitherto unsuspected sincerity and depth in the philandering god).

Winton Dean observed that Juno’s ‘Somnus, awake’ resembles ‘the licensed rudeness of a matron entering a school dormitory’. The autograph score, and an earlier sketch now in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, reveals that Handel

went to considerable trouble to get this scene right. The slow *Andante* portraying Somnus’s sleepy cave, featuring memorable use of bassoons, initially continued through to Juno’s vocal entry. Although the impression of drowsy deep sleep was masterfully achieved in the first draft, Handel preferred to revise the music to incorporate an impetuous interruption from the strings announcing the arrival of the agitated Juno and her sidekick, Iris. Some other music in the autograph was rejected as Handel revised his score before the first performance. Act II, Scene 2 featured an extra aria, Cupid’s languid ‘Come, Zephyrs, come’, which was intended to be sung prior to the stage direction ‘Semele awakes and rises’ (Handel reused the music for ‘How blest the maid’ in *Hercules* a year later). The composer also had second thoughts about the scene in which Juno gives Semele the mirror (Act III, Scene 3), and replaced Juno’s animated E minor air, ‘Behold in this mirror’, with an arioso-like recitative, perhaps in order to emphasise the urgency of Juno’s deception.

Several other revisions made during the compositional process had a significant impact. The role of Athamus, initially composed for a tenor voice, was recast for a counter-tenor. This led to the insertion of



'Despair no more shall wound me', which charmingly conveys the elation of Athamus that he can get married without any further delay. The B section of Jupiter's 'Where'er you walk' was ruthlessly abridged, which increased the impact of Handel's simple yet sentimental music. Handel initially drafted the final chorus using Congreve's text 'Then mortals be merry and scorn the blind boy', set to lively triple time music in F major, but at some point he abandoned it, and instead composed 'Happy, happy shall we be', a steady 4/4 chorus in D major, which enabled a conclusion featuring the sole appearance of trumpets.

The first performance of *Semele* was at the Theatre-Royal in Covent Garden on 10 February 1744. On that day, the Tonsons advertised in the *London Daily Post* that for one shilling the public could acquire a copy of 'The Story of SEMELE; Alter'd from the Semele by Mr. Congreve. Set to Musick by Mr. Handel', and in the same newspaper it was announced that *Semele* would be performed 'after the manner of an oratorio'. Handel was careful not to call it a concert opera or a secular English music drama because such entertainments were strictly disapproved of during Lent, but he appears to have been sensible that he could not describe it as an actual oratorio. The

cast included the trilingual French soprano Élisabeth Duparc ('La Francesina') as Semele, the mezzo-soprano Esther Young as both Ino and Juno, John Beard as Jupiter (and Apollo), Henry Reinhold as Cadmus (and Somnus), Daniel Sullivan as Athamus, and the Italian soprano Christina Maria Avolio as Iris.

The music publisher John Walsh wasted no time in proposing a subscription edition of *Semele*, at the price of half a guinea, and on 11 February Handel's staunch supporter Mrs Delaney wrote to her sister that:

I was yesterday to hear Semele; it is a delightful piece of music... There is a four-part song that is delightfully pretty; Francesina is extremely improved, her notes are more distinct, and there is something in her running-divisions that is quite surprising. She was much applauded, and the house full, though not crowded; I believe I wrote my brother word that Mr. Handel and the Prince had quarrelled, which I am sorry for. Handel says the *Prince* is quite out of *his* good graces! there was no disturbance at the play-house and the Goths were not so very absurd as to declare, in a public manner, their disapprobation of such a composer.

The Prince of Wales was probably still irked that Handel had produced an English concert opera after refusing to compose for the Middlesex opera company. There is no evidence that *Semele* was a critical failure, but after four performances Handel premiered *Joseph and His Brethren*, and then completed his twelve-concert subscription series with performances of *Samson* and *Saul* (which ran for two performances each). It seems that those who attended *Semele* were delighted by it. On 20 February, Mrs Delaney wrote that she found it charming ('the more I hear it the better I like it, and as I am a subscriber I shall not fail one night'), but she also observed that 'Semele has a strong party against it, viz. the fine ladies, petit maitres, and ignoramus's. All the opera people are enraged at Handel'. Not only had Handel irked the pro-opera party, but it seems also that some of those who normally supported him disapproved of *Semele*. Mrs Delaney remarked that her husband, a Doctor of Divinity, did not think it proper for him to attend a profane entertainment during Lent. Charles Jennens, the librettist of both *Saul* and *Messiah*, was a loyal subscriber to Handel's theatre performances, but he took such exception to the immorality of *Semele* that he boycotted its only revival in

December that year. It caused an argument between the two friends, especially when Jennens wished to pay his subscription for Handel's King's Theatre concert season with the exception of *Semele*. The composer angrily refused to take Jennens's money, and the literary man's dislike for *Semele* never faded. In the catalogue of works in John Mainwaring's *Memoirs of the Life of the late George Frideric Handel* (1760), *Semele* is erroneously categorised as an oratorio, but the irritated Jennens wrote in the margin of his copy that it was 'a bawdy Opera'. Perhaps Jennens was right, yet modern audiences have come to adore *Semele* as an emotionally tender, warmly humorous, and psychologically telling masterpiece.

© 2007 David Vickers

Synopsis Act I

Cadmus, King of Thebes, and his family have travelled to the Temple of Juno in Boeotia to solemnise the marriage of his daughter Semele to Prince Athamus. The Priests and Augurs proclaim that the omens for the marriage seem propitious, but Semele has been inventing one excuse after another to delay the wedding because



she is secretly in love with Jupiter. She pleads to Jupiter for help, and his thunder interrupts the ceremony and extinguishes the sacrificial flames on the altar of Juno, his wife. The Priests advise everyone to flee from the temple, but the despairing Athamus and Semele's sister Ino remain behind.

Ino reveals to the astonished Athamus that she loves him. Cadmus interrupts with the shocking news that Semele, surrounded by azure flames, has been abducted by a giant eagle, 'On purple wings descending', that left behind a scent of 'Celestial odour, and ambrosial dew'. The Priests and Augurs identify this eagle as having been Jupiter, and Semele is heard to announce that 'Endless pleasure, endless love, Semele enjoys above'.

Act II

Juno, angered at her husband's adultery, has ordered her messenger Iris to discover where Jupiter and Semele are. Iris reports that Jupiter has built his new mortal lover an elaborate new palace on Mount Cithaeron, and warns that it is guarded by fierce dragons that never sleep. The enraged Juno swears vengeance, and hastens to visit Somnus, the God of Sleep, in order to enlist his aid.

Semele, attended by Loves and Zephyrs, yearns for Jupiter. He arrives, in human form, reassures her of his fidelity, and reminds her that she is only mortal and needs time to rest between their bouts of lovemaking. Semele professes devotion to him, but reveals her discontent that she has not been made immortal. Jupiter, recognising that Semele has dangerous ambition, transforms the palace to Arcadia, charms her with its pastoral delights, and magically summons her sister Ino to keep her company. The enraptured Ino describes the heavenly music she has heard on the way to Mount Cithaeron whilst carried by two winged Zephyrs. The sisters, and a chorus of nymphs and swains, sing of the joys of music.

Act III

The cavernous dwelling of Somnus is rudely disturbed by the arrival of Juno and Iris. He lethargically refuses to help Juno, but is enlivened when Juno promises him the reward of his favourite nymph, Pasithea. Juno orders Somnus to give Jupiter an erotic dream that will make him desperate to enjoy Semele's favours, at any price. Juno takes Somnus's magical lead rod in order to beguile the dragons and Ino to sleep. She assumes the form of

Ino, pretends to believe that Semele has been made immortal, and gives Semele a magical mirror that deceives the foolish girl into thinking herself even more beautiful than usual. Juno advises that if Semele wishes to become truly immortal then she must refuse Jupiter sexual favours until he promises to grant any wish she desires, and that she must request that he come to her in his true, undisguised form ('like himself, the mighty Thunderer'). Semele eagerly accepts this advice. Juno departs when she senses the approach of Jupiter.

Inflamed by desire for Semele, Jupiter is astonished when she acts coldly towards him. He rashly swears an irrevocable vow to grant her whatever she desires, and she demands that he visit her in his natural guise. He reacts with horror, knowing that his lightning bolts will certainly kill her, but Semele refuses to listen to reason, assuming that Jupiter does not wish to grant her immortality. Left alone, Jupiter tries to find a way to save the life of Semele, but dejectedly realises that 'She must a victim fall'. Juno gloats in triumph at her victory. Semele sees Jupiter descend as a fiery cloud of lightning and thunder, laments her folly, and dies consumed in flames. Ino, safely returned to Boeotia, announces the tragic news that Semele

has perished. However, some good has come of it: Jupiter has ordained that Ino and Athamus must be wed, and Apollo prophesies that from Semele's ashes Bacchus, God of Wine, and unborn child of Semele and Jupiter, will arise to bring to the earth a delight 'More mighty than Love'.

© 2007 David Vickers

After completing her studies at the Royal College of Music, the Cardiff-born soprano **Rosemary Joshua** made early operatic appearances as Zerlina (*Don Giovanni*) with Scottish Opera, and both Susanna (*Le nozze di Figaro*) and Sophie (*Der Rosenkavalier*) for English National Opera. More recently she has sung Adèle (*Die Fledermaus*) at The Metropolitan Opera, New York; the title role of *The Cunning Little Vixen* at Teatro alla Scala, Milan, Flanders Opera, Théâtre des Champs-Élysées and The Netherlands Opera; Susanna and Anne Trulove (*The Rake's Progress*) at the Glyndebourne Festival and Zerlina at The Royal Opera, Covent Garden. Elsewhere, she has appeared as Sophie at Deutsche Oper, Berlin; Ilia (*Idomeneo*) in Lisbon; Pamina (*Die Zauberflöte*) and the title role of *Calisto* in Brussels



and Juliette (*Roméo et Juliette*) in San Diego, among others. Since making her debut at the Aix-en-Provence Festival as Angelica (*Orlando*) it is above all as a Handel singer that Rosemary Joshua has built her international reputation, singing Ginevra (*Ariodante*) in San Diego; Poppea (*Agrippina*) in Cologne, Brussels and Paris; Cleopatra (*Giulio Cesare*) in Paris and Florida; Angelica in Munich and at Covent Garden, and the title role in *Semele* at Flanders Opera, Cologne Opera, English National Opera, the Aix-en-Provence and Innsbruck festivals and the BBC Proms. She has appeared in concert across Europe and throughout the UK. Her discography includes, for Chandos, the title role in Handel's *Partenope* and Sophie in highlights from *Der Rosenkavalier*.

The contralto **Hilary Summers** was born in Newport, South Wales, and after gaining a BA in music from Reading University continued her vocal studies in London at the Royal Academy of Music and the National Opera Studio. As a champion of contemporary music, she is closely associated with the work of Elliott Carter, Peter Eötvös, Pierre Boulez, Michael Nyman and Joby Talbot, which she has performed across Europe and North America, often

under the baton of the composer. She works extensively in the baroque repertoire, singing with early instrument directors and orchestras such as Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music, Paul McCreesh and the Gabrieli Consort, Christophe Rousset and Les Talens Lyriques, Thomas Hengelbrock and the Balthasar Neumann Ensemble, Robert King and The King's Consort, Andrew Manze and The English Concert, and William Christie and Les Arts Florissants. On the operatic stage she has sung such contrasting roles as Handel's Giulio Cesare, Legrenzi's Mars (*Il divisione del mondo*), Ligeti's Mescalina (*Le Grande Macabre*), Britten's Mrs Sedley (*Peter Grimes*) and Hippolyta (*A Midsummer Night's Dream*), Stravinsky's Baba the Turk (*The Rake's Progress*) and Strauss's Gaea (*Daphne*), as well as the Washerwoman in Robert Zuidam's *Rages d'amour* and several roles in George Benjamin's *Into the Little Hill*. Hilary Summers is a busy recording artist who on Chandos can be heard in Francesco d'Avalos's *Maria di Venosa* and as Rosmira in Handel's *Partenope*.

Born in Lancashire, the bass **Brindley Sherratt** studied at the Royal Academy of Music. At The Royal Opera, Covent Garden his roles have included Jeronimus

(*Maskerade*), He-Ancient (*The Midsummer Marriage*), Publio (*La clemenza di Tito*) and Marchese di Calatrava (*La forza del destino*). In Salzburg he has sung Balducci (*Benvenuto Cellini*) with Valery Gergiev and Hobson (*Peter Grimes*) with Sir Simon Rattle. At the Glyndebourne Festival he has appeared as Rocco (*Fidelio*), Superintendent Budd (*Albert Herring*) and Immigration Officer (*Flight*). He is a favourite at English National Opera where his roles have included Claudio (*Agrippina*), Sparafucile (*Rigoletto*), Ramfis (*Aida*) and Sarastro (*Die Zauberflöte*). Further afield, he has performed Leporello (*Don Giovanni*), Ferrando (*Il trovatore*), Gremin (*Eugene Onegin*) and Sarastro at Welsh National Opera; Sarastro at Hamburg State Opera; Theseus (*A Midsummer Night's Dream*) at Théâtre de la Monnaie, Brussels; Wurm (*Luisa Miller*) at Opéra de Lausanne; Melisso (*Alcina*) at Opéra de Montpellier; Il Re (*Ariodante*) at Reis Opera, Amsterdam; Rocco in Seville, and Commendatore (*Don Giovanni*) and Claudio at Santa Fe, among others. In concert he has appeared with the Ensemble Intercontemporain under Pierre Boulez, the Mahler Chamber Orchestra under Daniel Harding, the Mozarteum Orchestra of Salzburg under Ivor Bolton and L'Orchestre des Champs-Élysées under Louis Langrée. Brindley Sherratt has broadcast

widely and for Chandos has recorded the role of Count Horn in *A Masked Ball*.

After studying with Neil Howlett at the Royal Northern College of Music, the counter-tenor **Stephen Wallace** worked with Anthony Rolfe Johnson at the Britten Pears School and now studies with Robert Dean. With conductors and ensembles of the front rank, at festivals and on opera stages throughout Europe and North America, he has sung, among many other roles, Athamus (*Semele*), Speranza and Orfeo (*Orfeo*), the Voice of Apollo (*Death in Venice*), Radamisto, Didymus (*Theodora*), Narciso (*Agrippina*), L'humana fragilità and Anfinomo (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), the Fairy Queen (*Iolanthe*), Orfeo (*Orfeo ed Euridice*), Prince Orlofsky (*Die Fledermaus*), Ottone and Nerone (*L'incoronazione di Poppea*), Handel's Flavio, Endymion (*Calisto*) and Truth (Gerald Barry's *Triumph of Beauty and Deceit*); and he participated in the world premiere of Birtwistle's *The Last Supper*. As a committed concert and recording artist he has performed Agostino in Hasse's *La conversione di Sant'Agostino*, Odes and *Dido and Aeneas* by Purcell, Vivaldi's *Dixit Dominus* and *Stabat Mater*, Bach's *Magnificat*, *St John Passion*, *St Matthew Passion* and B minor Mass,



Handel's Nisi Dominus, *Messiah* and *Saul*, Arne's *Alfred* and George Lloyd's Requiem. On Chandos Stephen Wallace may be heard on the disc *Elisa is the fayrest Quene* and as Armindo in Handel's *Partenope*.



The American tenor **Richard Croft** is internationally renowned for his performances with leading opera companies and orchestras around the world. Among other roles, he has sung Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) and Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) at The Metropolitan Opera; Ferrando at Houston Grand Opera and Washington Opera; Belmonte and Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) at Santa Fe Opera; Don Ottavio at Opéra national de Paris–Bastille; Ferrando, Almaviva and the Composer (Gassmann's *L'opera seria*) at the Staatsoper Berlin; Pelléas at the Deutsche Oper Berlin; Abaris (Rameau's *Les Boréades*) at Zurich Opera; Mitridate (Mozart's *Mitridate, re di Ponto*) at the Salzburg Festival; and he participated in the world premiere of Elliot Goldenthal's *Grendel* at the Los Angeles Opera, and subsequently at Lincoln Center. He has further sung Pelléas with The Cleveland Orchestra under Pierre Boulez and in

the Royal Albert Hall under Sir Andrew Davis; Mozart's Requiem in Carnegie Hall under Sir Neville Marriner and with the Boston Symphony Orchestra under Bernard Haitink; Handel's Jephtha with the Orchestra of the Age of Enlightenment in Alice Tully Hall, New York; Hyllus (Handel's *Hercules*) at the Konzerthaus, Vienna, and Orphée (Gluck's *Orphée et Eurydice*) with Les Musiciens du Louvre under Marc Minkowski at the Großes Festspielhaus in Salzburg. Richard Croft has made numerous recordings, and been Professor of Voice at the University of North Texas since 2004.

The soprano **Gail Pearson** made her debut at The Royal Opera, Covent Garden as Pepík (*The Cunning Little Vixen*), returning to sing Jano (*Jenůfka*), a Flower Maiden (*Parsifal*), Papagena, and Pernille (*Maskarade*) among others. At English National Opera her many roles have included Nannetta (*Falstaff*), Naiad (*Ariadne auf Naxos*), Alyeya (*From the House of the Dead*), Second Niece (*Peter Grimes*), Oberto (*Alcina*), Caroline (*The Fairy Queen*), Salvation Army Girl (*From Morning to Midnight*), Karen (*A Better Place*), Poussette (*Manon*), Frasquita (*Carmen*) and Musetta

(*La bohème*), while at Welsh National Opera she has sung Gilda, Despina, Frasquita, Clorinda (*La Cenerentola*), Gretel, Oscar, Musetta and Naiad. She has sung Gilda also at Opera Holland Park, and in 2002 created the role of Mary Wollstonecraft Godwin in the world premiere of Sally Beamish's *Monster* for Scottish Opera where she has also sung Pamina and Asteria (*Tamerlano*). Abroad Gail Pearson has appeared at the Théâtre musical du Châtelet and Opéra national de Paris–Bastille, at Opéra de Nancy, Opéra national de Lyon and Zurich Opera. A frequent collaborator with Richard Hickox (*Gloriana*, *Messiah*, Mahler's Eighth Symphony), she has performed in concert with the Academy of Ancient Music under Paul Goodwin, the Philharmonia Orchestra under Wolfgang Sawallisch, and the Vienna Philharmonic Orchestra under Sir Charles Mackerras at the Salzburg Festival. Her discography includes, for Chandos, First Medium in Vaughan Williams's *The Poisoned Kiss*.

Christian Curnyn read music at the University of York and studied harpsichord at the Guildhall School of Music and Drama. He founded the **Early Opera Company** in 1994, an ensemble dedicated



to the performance of baroque opera using period instruments. Handel featuring prominently in its repertoire, the Company has given notable performances of *Agrippina* in New York, *Ariodante* at the BOC Covent Garden Festival, *Orlando* at the South Bank Centre Early Music Festival and *Partenope* at the Buxton and Aldeburgh festivals. The Company has also performed Purcell's *Dido and Aeneas* and Charpentier's *Actéon* in a double bill at St John's, Smith Square, *The Fairy Queen*, *Acis and Galatea* and *King Arthur* at the Wigmore Hall, Monteverdi's *Ballo delle ingrate* and *Combattimento di Tancredi e Clorinda* at the York Early Music Festival, Monteverdi's *Orfeo* and *L'incoronazione di Poppea*, Charpentier's *Medée* and Handel's *Rinaldo* at the Guildhall School of Music and Drama, and Lully's *Le Bourgeois Gentilhomme* at the English Bach Festival and the Théâtre de Reims. For the Batignano Festival in Italy Christian Curnyn has conducted Cesti's *Il pomo d'oro*, Handel's *Acis, Galatea e Polifemo* and three staged Bach cantatas. His recent engagements have included performances of Rameau's *Platée* in Lisbon, *Messiah* in Girona, *Le Malade imaginaire* in Blois and Reims, *Orlando* for the Opera Theatre Company, Dublin, a national



tour of Handel's *Susanna* with the Early Opera Company, *Semele* with the British Youth Opera at the South Bank Centre and with Budapest Chamber Opera, *L'elisir d'amore* and *Le nozze di Figaro* at Grange

Park Opera, *Jephtha* at the Halle Handel Festival, *Saul* with Opera North, and *Semele* and *Tamerlano* for Scottish Opera. The Early Opera Company's recording of *Partenope* is available on Chandos.



Rosemary Joshua

Hilary Summers

Brindley Sherratt



Händel: Semele

Händel und “Die Geschichte der Semele”

Händel hatte seit 1741 keine italienischen Opern mehr komponiert oder in London aufgeführt, sondern vielmehr beschlossen, den Hauptteil seines musikalischen Schaffens auf nicht-szenische, englischsprachige Theaterwerke zu beschränken. Vielleicht waren es sein fortschreitendes Alter sowie seine wechselhafte Gesundheit, die den Komponisten dazu bewogen, die künstlerische Richtung zu ändern und das Tempo, mit dem seine Karriere voranschritt, zu drosseln. Nach den ersten Londoner Aufführungen des *Messiah* im März 1743 schrieb der Librettist des Oratoriums, Charles Jennens: “Händel ist wieder von jenen Lähmungserscheinungen, welche seine Hände und seine Sprache befallen, heimgesucht worden. Er spricht davon, ein Jahr im Ausland zu verbringen, so dass wir im nächsten Jahr keine Musik von ihm erwarten mögen.” Es handelte sich dabei wahrscheinlich um die Wiederkehr einer Krankheit, die Händel erstmalig sechs Jahre zuvor geplagt hatte, doch er holte sich ausreichend von seinem

Rückfall, um mit der Planung einer Reihe von zwölf Abonnementskonzerten im Londoner Covent Garden zu beginnen.

Im Sommer des Jahres 1743 bemühte sich Charles Sackville, Graf von Middlesex, Händel zur Komposition neuer Werke für eine vier Jahre zuvor gegründete Opernkompanie zu überreden. Der Middlesex-Opernkompanie, welche von einem Ausschuss adeliger Direktoren geleitet wurde, war es nicht gelungen, das Londoner Publikum zu erobern, und in ihrer Verzweiflung luden die Herrschaften Händel ein, sein selbst auferlegtes Opernexil zu verlassen. Der achtundfünfzig-jährige Komponist stimmte zunächst auch zu, änderte dann aber seine Meinung. Am 28. Juli 1743 informierte John Christopher Smith, Händels langjähriger Assistent und leitender Kopist, den Grafen von Shaftesbury:

Herr Händel versprach seiner Lordschaft, Lord Middlesex, dass, wenn dieser ihm für zwei neue Opern 1000 G[uineas] gäbe und seine Gesundheit es zuließe, er für ihn in der nächsten Saison komponieren

würde, um dann jedoch später sein Versprechen zurückzuziehen und zu sagen, er könne – oder wolle [–] nichts für die Operndirektoren tun, und das, obwohl der Prinz von Wales mehrfach den Wunsch äußerte, dass er ihre Angebote annehmen und für sie komponieren möge, und ihm versicherte, dass er dadurch nicht nur dem König und der königlichen Familie, sondern auch dem gesamten vornehmen Stand zu Gefallen sein würde. Als seine Lordschaft, Lord Middlesex, erkannte, dass keine Art von Überredungskünsten Erfolg haben würde, und sich einem solchen Unterfangen ohne Komponisten gegenüber sah, ließ er einen aus Italien holen, von dem niemand eine hohe Meinung hat. Dennoch möchte er Herrn Händel einige neue Vorschläge unterbreiten und ihn wissen lassen, wie viel Achtung er dessen Kompositionen entgegenbringt, und dass er es ihm ermöglichen wolle, es sich so einfach zu machen, wie es ihm gefalle.

Der Graf von Middlesex war sehr darum bemüht, Händels Opernlaufbahn wiederzubeleben, doch die hartnäckige Weigerung des Komponisten verärgerte

Frederick, den Prinzen von Wales, und führte zu einem langfristigen Überwürfnis mit dem vermittelnden Smith. Vielleicht war es die jüngste Erfahrung mit chronischer Krankheit, die Händel unwillig machte, einen Kompromiss einzugehen, es ist aber auch möglich, dass ihm die Vorstellung, diese Arbeit unter der Ägide aristokratischer Direktoren wieder aufzunehmen, als Rückschritt erschien – schließlich hatte er seit der Auflösung der Royal Academy of Music im Jahre 1728 seine Karriere relativ unabhängig bestritten. Seine Entscheidung, während der Fastenzeit im Covent Garden eine eigene Konzertsaison ohne Einflussnahme seitens des Adels ins Leben zu rufen, verschaffte Händel eine neue Gruppe von Gegnern, welche dann durch seine Vertonung einer neuen Fassung eines alten englischen Opernlibrettos noch mehr verärgert wurde. Der Komponist hatte am 3. Juni 1743 mit der Arbeit an *Semele* begonnen, bis zum 13. Juni hatte er den ersten und bis zum 20. Juni den zweiten Akt vollendet, und die vollständige Partitur des gesamten Werks war am 4. Juli fertig. Händel brauchte nur einen Monat und einen Tag, um eines seiner größten Meisterwerke zu erschaffen (obwohl eine solch hohe Produktivität während seines gesamten Arbeitslebens durchaus typisch

war). Es ist vielleicht kein Zufall, dass Händel sein äußerlich opernhafestes Unterhaltungswerk in englischer Sprache gerade zu jener Zeit schuf, als er wiederholt Angebote der Kompanie von Middlesex zur Komposition neuer Opern ausschlug. Möglicherweise war es von Anfang an seine Absicht, *Semele* durch seine eigenen Solisten, sein eigenes Orchester und seinen eigenen Chor im Covent Garden zur Aufführung zu bringen, obwohl die Vermutung nahe liegt, dass Händel bereits mit der Arbeit an *Semele* begann, als er durchaus noch geneigt war, das Angebot Middlesex' anzunehmen (vielleicht war das Stück selbst für die Opernkompanie vorgesehen, obwohl diese ja wohl italienische Opern wollte), und dass seine sture Kehrtwende erst nach Vollendung des Werks eintrat. Möglicherweise wollte Middlesex keine englischsprachige Oper, oder vielleicht wollte Händel sein großartiges neues Meisterwerk für seine eigene Konzertreihe behalten.

In jedem Fall handelte es sich bei Händels Entscheidung, *Semele* auf die Bühne zu bringen, um eine trotzige Geste gegenüber der Lobby der italienischen Oper. Der Verfasser des Librettos, der geschätzte und einflussreiche Dichter und Dramatiker William Congreve

(1670–1729), war als Partner von Sir John Vanburgh an der Planung, Erbauung und künstlerischen Leitung des Queen's Theatre am Haymarket (nach der Thronbesteigung Georges I. in King's Theatre umbenannt) beteiligt gewesen. Dies war das Theater, für welches Händel nach seiner Ankunft in England im Jahre 1711 die meisten seiner italienischen Opern geschrieben hatte, doch war es 1704 in der Hoffnung begründet worden, die Spielstätte möge der Entwicklung der ausschließlich gesungenen, englischsprachigen Oper förderlich sein. Congreve basierte sein *Semele*, *An Opera* auf einer Fabel aus Ovids *Metamorphosen* und fasste die Handlung wie folgt zusammen:

Nach Jupiters Liebelei mit Europa, der Tochter von Agenor, König von Phönizien, bringt er Juno erneut in Rage, indem er eine weitere Affäre in der gleichen Familie beginnt, nämlich mit Semele, der Nichte Europas und Tochter von Kadmos, König von Theben. Semele steht kurz vor der Heirat mit Athamos, und die Eheschließung soll im Tempel der Juno, Schutzgöttin der Ehe, feierlich vollzogen werden. Doch Jupiter unterbricht mit schlechten Omen die Zeremonie und entführt

dann Semele zu einem privaten, für sie vorbereiteten Unterschlupf. Schließlich nimmt Juno nach vielen anderen Listen die Gestalt und Stimme Inos, der Schwester Semeles, an, und mit Hilfe dieser Tarnung und vieler geschickter Andeutungen gelingt es ihr, Semele dazu zu bringen, Jupiter eine Bitte zu unterbreiten, welche, sollte sie erfüllt werden, zu deren vollkommener Zerstörung führen muss.

Die Oper wurde zunächst von John Eccles (ca. 1668–1735) vertont, der nach dem Tod Henry Purcells Londons führender Komponist von Bühnenmusik war, und dieses fantastische Bühnenspektakel war wahrscheinlich für die Eröffnung des neuen Queen's Theatre vorgesehen, dessen Konstruktion sorgfältig geplant worden war, um eine gute Akustik zu erzielen und komplizierte Szenenwechsel zu ermöglichen. Letztlich wurde Eccles dann aber mit der Komposition der Musik nicht rechtzeitig fertig. Als sie im Januar 1707 für die ersten Proben bereit war, hatte der desillusionierte Congreve das Projekt des Queen's Theatre aufgegeben, die Schauspielerinnen-Sängerin Anne Bracegirdle, für welche die Titelrolle geschaffen worden war, stand kurz davor, ihren Abschied von

der Bühne zu nehmen, und am Haymarket waren nur gesprochene Theaterstücke erlaubt, da der Lord Chamberlain dem rivalisierenden Theater Drury Lane das Monopol für Oper zugesprochen hatte. Der Direktor des Drury Lane Theaters, Christopher Rich, traf mit Eccles eine verbale Vereinbarung zur Aufführung von *Semele*, doch der jämmerliche Misserfolg von Addisons *Rosamund* im März 1707 ließ Rich davon Abstand nehmen, eine weitere ausschließlich gesungene englische Oper auf die Bühne zu bringen. Eccles' *Semele* wurde endgültig aufgegeben; das Manuskript landete in der Bücherei des Royal College of Music in London, und das Werk erhielt seine szenische Londoner Uraufführung schließlich im Jahre 1972 in St. John's Smith Square. Der Komponist, der von den Intrigen der Londoner Theaterpolitik genug hatte, zog sich nach Hampton Wick (in der Nähe von Kingston-on-Thames) zurück, wo er den größten Teil seiner Zeit mit Angeln zubrachte. Auch Congreve war zutiefst enttäuscht, dass *Semele* es nicht einmal bis auf die Bühne geschafft hatte, doch das Libretto wurde in *The Second Volume of the Works of Mr. William Congreve* (1710) abgedruckt, wobei der Autor noch ein Epigramm aus Senecas *Episteln* anfügte,

in dem dieser die Wankelmütigkeit des öffentlichen Geschmacks beklagt: "Wir geben die Natur auf und verlassen uns auf die Öffentlichkeit, einen schlechten Ratgeber in jedwedem Ding und dabei, wie in allem, höchst unbeständig."

Sicherlich hätte Händel Congreves Gefühle nachempfinden können, und vielleicht hat der sächsische Komponist von dem Fiasko des Jahres 1707 ja auch aus erster Hand vom Librettisten selbst gehört. Obwohl Congreve in den 1710er und 1720er Jahren weniger kreativ tätig war, waren beide Männer doch während dieser Jahrzehnte wichtige Figuren im kulturellen Leben Londons und hatten sicherlich gemeinsame Bekannte, wie etwa Alexander Pope und den Porträtmaler Sir Godfrey Kneller. Zumindest wird Händel Congreve dem Namen nach gekannt und etwa das Libretto von *Semele* in der Tonson-Ausgabe von 1710 gelesen haben. Außerdem könnte Händel Eccles gekannt haben, der, auch nachdem er sich aus der Theaterwelt zurückgezogen hatte, seine Position bei Hofe als Master of the Queen's Musick beibehielt, welche ihn dazu verpflichtete, bis zu seinem Tode Oden für das Königshaus zu verfassen. Die regelmäßigen Verbindungen, welche Händel seit 1713 mit dem Hof unterhielt,

brachten ihn, wenn vielleicht auch nicht mit dem Komponisten selbst, so doch mit Musikern in Kontakt, für die Eccles immer noch neue Werke schrieb. Jede dieser Bekanntschaften hätte Händel auf *Semele* aufmerksam machen können.

Congreves altmodischer Text war zu kurz, um den Erwartungen von Händels Publikum gerecht zu werden, so dass eine Überarbeitung notwendig war und insbesondere die Hinzufügung von weiteren Chören und Da-capo-Arien. Wer die Bearbeitung des Librettos für Händel vornahm, ist nicht bekannt. Es gibt Vermutungen, dass es Newburgh Hamilton war, der bereits bei anderen herausragenden Werken englischer Lyrik (Dryden / *Alexander's Feast*; Milton / *Samson*) für Händel ähnliche Aufgaben übernommen hatte, oder aber James Miller, der Autor von *Joseph and His Brethren*, von Händel ebenfalls im August und September 1743 vertont. Das Opernlibretto wurde durch Texte aus anderen Gedichten Congreves ergänzt: Semeles zusätzliche Arien "The morning lark" und "My racking thoughts" entstammen beide der Elegie *To Sleep*, Inos Rezitativ "O'er many states" seiner *Hymn to Venus*, einer Übersetzung Homers, und der größte Teil des Chors "O terror and astonishment!" dem Text

Of Pleasing: an epistle to Sir Richard Temple. Der sonderbarste unter den hinzugefügten Texten ist Inos "But hark! the heav'nly sphere turns round", der Ode *On Mrs Arabella Hunt, singing* entnommen, welche wiederum in Daniel Prats *Ode to Mr Handel On his Playing on the Organ* (1722) zitiert worden war. Nur drei der neuen Texte sind nicht von Congreve: Es scheint, dass für Athamus' "Despair no more shall wound me" und den Schlusschor "Happy, happy shall we be" neuverfasste Texte verwendet wurden, während es sich bei Jupiters berühmtem Air "Where'er you walk" um eine Bearbeitung von Alexander Popes pastoralem Gedicht *Summer* handelt. Möglicherweise war dies auch Händels Art und Weise Pope Tribut zu zollen, um so das Kompliment, welches ihm der Dichter in *The Dunciad* gemacht hatte, zurückzugeben.

Händel hatte zweifellos seine Freude an den übernatürlichen Ereignissen, dem liebevollen Humor, dem extrovertierten Witz, der erotischen Zärtlichkeit, den unerfüllten Sehnsüchten, der mörderischen Eifersucht, der koketten Eitelkeit, der tragischen Verwundbarkeit, der Euphorie und dem Verlust, welche die Zutaten des Librettos ausmachen. Er widmete der Komposition seiner Musik große Sorgfalt. Es ist bemerkenswert, dass in einem

musikalischen Bühnenwerk, das von magischen, pastoralen und emotionalen Geschehnissen geradezu überströmt, keine Block- oder Querflöten vorkommen, Oboen und Fagotti nur sehr sparsam eingesetzt werden und allein in zwei Chören Blechbläser besetzt sind. Innerhalb einer relativ schmalen Texturpalette illustriert Händels Musik den emotionalen bzw. psychologischen Zustand der Charaktere auf das Vielfältigste, indem er nur die einfache Orchesterbesetzung von Streichern und Continuo nutzt. Außerdem weist die Partitur ungewöhnlich detaillierte und beschreibende Tempobezeichnungen auf, die oft auf Tanzformen Bezug nehmen (Semeles "Endless pleasure" trägt die Bezeichnung *Alla gavotta*, der Chor "Now Love that everlasting boy" *Alla hornpipe*). Manche Anweisungen beschreiben sogar die Persönlichkeit der Rolle ("Behold! auspicious flashes rise!" ist mit *Largo e pomposo* bezeichnet, woraus man auf den Charakter des Kadmos schließen könnte), und andere demonstrieren Händels Meisterschaft der musikalischen Atmosphäre (wie etwa Semeles "O Jove! in pity", das als *Larghetto andante e piano e sempre* beschrieben wird).

Mehrere kompositorische Entscheidungen zeigen deutlich, dass

Händels dramatischer Instinkt noch immer messerscharf war. In Congreves Originaltext wurde "Endless pleasure" von einem Augur gesungen, um Semeles Verhältnis zu Jupiter zu beschreiben, doch Händel ordnete den Text Semele selbst zu und verdeutlicht so auf brillante Art und Weise ihren frühreifen Charme und ihre törichte Eitelkeit. Der Komponist veränderte auch in Jupiters "I must with speed amuse her" die Textverteilung, indem er die ersten zwei Zeilen vertauscht, welche sowohl in Congreves Original als auch im gedruckten Libretto aus dem Jahre 1744 "Lest she too much explain, I must with speed amuse her" lauten, und so die Dringlichkeit von Jupiters Besorgnis angesichts Semeles Strebens nach Unsterblichkeit steigert. Auch seine Entscheidung, die Rezitativzeile "O terror and astonishment!" (Ino, Athamus und Kadmos) als erste Zeile in den darauf folgenden Priesterchor zu übertragen, verstärkt die dramatische Intensität der Reaktion auf Inos Nachricht von Semeles Tod. Es ist bemerkenswert, dass Händel für *Semele* mehr *accompagnato*-Rezitative schrieb als für jedes andere seiner Bühnenwerke, und davon einige von hervorragender Qualität. So wird etwa Iris' fantastischer Bericht von den Drachen, die

Semeles Palast bewachen, und das Glitzern derer "thousand fiery eyes Which never know repose" geistreich illustriert; in Junos "No more – I'll hear no more" kommt mörderische Rachsucht zum Vorschein, während "Ah! whither is she gone!" zeigt, wie Jupiter sich schließlich damit abfinden muss, dass er die sterbliche Frau, die er liebt, nicht retten kann (tatsächlich lässt der wiederkehrende Abschnitt "'Tis past, 'tis past recall, She must a victim fall" eine Aufrichtigkeit und Tiefe erkennen, die man dem untreuen Gott bisher nicht zugetraut hätte).

Winton Dean merkte an, dass Junos "Somnus, awake" der "sanktionierten Ruppigkeit einer Schulmatrone, die einen Schlafsaal betritt" ähnele. Die autografe Partitur sowie ein früherer Entwurf, der sich jetzt im Fitzwilliam Museum in Cambridge befindet, zeigen, dass Händel einige Mühe darauf verwandte, diese Szene richtig zu treffen. Das langsame *Andante*, welches die verschlafene Höhle des Somnus beschreibt und in dem die Fagotti auf bemerkenswerte Art und Weise eingesetzt werden, setzt sich zunächst bis zu Junos Gesangsinsatz fort. Obwohl der Eindruck trägen, tiefen Schlafs im ersten Entwurf aufs Meisterlichste gelungen war, zog Händel es vor, die Musik zu überarbeiten,

um eine ungestüme Unterbrechung seitens der Streicher einzufügen, welche die Ankunft der aufgebrauchten Juno und ihrer Handlangerin Iris ankündigt. Auch andere Musik aus dem Manuskript wurde verworfen, als Händel seine Partitur für die Uraufführung überarbeitete. Die zweite Szene des 2. Akts beinhaltete eine zusätzliche Arie, nämlich Cupidos träges "Come, Zephyrs, come", welche vor der Szenenanweisung "Semele awakes and rises" (Semele erwacht und erhebt sich) gesungen werden sollte; Händel benutzte die Musik ein Jahr später in *Hercules* für "How blest the maid". Auch was die Szene anbelangt, in der Juno Semele den Spiegel gibt (3. Akt, 3. Szene), überlegte es sich der Komponist anders und ersetzte Junos lebhaftes Air in e-Moll, "Behold in this mirror", mit einem *arioso*-artigen Rezitativ, wodurch er vielleicht die Dringlichkeit von Junos Täuschung unterstreichen wollte.

Auch einige weitere Änderungen, die während des kompositorischen Prozesses vorgenommen wurden, hatten weitreichende Folgen. Die Rolle des Athamus, die zunächst für einen Tenor vorgesehen war, wurde für Kontratenor umgearbeitet. Dieser Umstand führte zur Hinzufügung von "Despair no more shall wound me", welches auf charmante

Art und Weise Athamus' Begeisterung darüber spüren lässt, dass er ohne weitere Verzögerung heiraten kann. Der B-Teil von Jupiters "Where'er you walk" wurde schonungslos gekürzt, was die Wirkung von Händels schlichter und doch gefühlvoller Musik noch verstärkte. Den Schlusschor hatte Händel zunächst zu Congreves Text "Then mortals be merry and scorn the blind boy" als lebhaften Dreier in F-Dur angelegt, doch irgendwann verwarf er diese Idee und komponierte stattdessen "Happy, happy shall we be", einen Chor im gleichmäßigen 4/4-Takt und in D-Dur, wodurch ein Abschluss, bei dem das einzige Mal in diesem Werk die Trompeten erscheinen, möglich wurde.

Die Uraufführung von *Semele* fand am 10. Februar 1744 am Theatre-Royal im Covent Garden statt. An diesem Tag platzierte Tonsons eine Anzeige in der *London Daily Post*, welche das Publikum darüber informierte, dass es für einen Shilling eine Ausgabe von "The Story of SEMELE; Alter'd from the Semele by Mr. Congreve. Set to Musick by Mr. Handel" (Die Geschichte der Semele. Überarbeitet nach der Semele von Herrn Congreve. Zu Musik gesetzt von Herrn Händel) erwerben könne, und in der gleichen Zeitung wurde



bekannt gegeben, dass *Semele* “in der Manier eines Oratoriums” aufgeführt würde. Händel war darauf bedacht, das Werk nicht eine Konzertoper oder ein weltliches englisches Musikdrama zu nennen, denn derartige Unterhaltung wurde während der Fastenzeit gar nicht gern gesehen. Andererseits war ihm wohl klar, dass er *Semele* nicht als Oratorium im eigentlichen Sinne bezeichnen konnte. Zur Besetzung gehörten die dreisprachige französische Sopranistin Élisabeth Duparc (“La Francesina”) als Semele, die Mezzosopranistin Esther Young als Ino und Juno, John Beard als Jupiter (und Apollo), Henry Reinhold als Kadmos (und Somnus), Daniel Sullivan als Athamus, sowie die italienische Sopranistin Christina Maria Avolio als Iris.

Der Musikverleger John Walsh verlor keine Zeit, *Semele* als Subskription zum Preis von einer halben Guinea anzubieten, und am 11. Februar schrieb Händels getreue Anhängerin Mrs. Delaney an ihre Schwester:

Ich habe gestern Semele gehört; es ist ein reizendes Musikstück ... Es gibt da ein vierstimmiges Lied, das wunderhübsch ist; Francesina hat sich sehr verbessert, ihre Töne sind deutlicher, und es gibt da etwas in

ihren Läufen, das ganz überraschend ist. Sie bekam viel Applaus und das Haus war voll, aber nicht überfüllt; ich glaube, ich habe meinem Bruder geschrieben, dass Herr Händel und der Prinz eine Unstimmigkeit hatten, was mir leid tut. Händel sagt, der *Prinz* sei bei *ihm* in Ungnade gefallen! Es gab keine Zwischenfälle im Theater, und die Goten waren nicht ganz so absurd, als dass sie öffentlich ihr Missfallen für einen solchen Komponisten erklärt hätten.

Der Prinz von Wales war wahrscheinlich immer noch verärgert, dass Händel, nachdem er sich geweigert hatte, für die Middlesex Opernkompanie zu komponieren, eine englische Konzertoper geschrieben hatte. Es gibt keine Anhaltspunkte, dass *Semele* in der Kritik durchgefallen wäre, doch nach vier Vorstellungen brachte Händel *Joseph and His Brethren* auf die Bühne und vervollständigte dann seine zwölfkonzertige Abonnementsreihe mit je zwei Aufführungen von *Samson* und *Saul*. Es scheint, dass diejenigen, die den Vorstellungen von *Semele* beigewohnt hatten, sehr davon angetan waren. Am 20. Februar schrieb Mrs. Delaney, dass sie das Werk reizend fände (“je öfter ich

es höre, desto mehr gefällt es mir, und da ich Abonnentin bin, werde ich keinen Abend verpassen”), doch sie merkte auch an, dass “Semele eine große Partei von Gegnern hat, nämlich die feinen Damen, ‘petits maitres’ und Ignoranten. Alle Opernleute sind gegen Händel aufgebracht.” Händel hatte nicht allein die Fraktion der Opernbefürworter verärgert, sondern es scheint, als ob auch einige derer, die ihn normalerweise unterstützten, *Semele* ablehnten. Mrs. Delaney schrieb, dass ihr Ehemann, ein Doktor der Theologie, es nicht für schicklich hielt, während der Fastenzeit eine solch profane Unterhaltungsveranstaltung zu besuchen. Charles Jennens, der Librettist von *Saul* und *Messiah*, war ein treuer Abonnent von Händels Theaterreihen, aber die Unsittlichkeit von *Semele* widerstrebte ihm so sehr, dass er die einzige Wiederaufnahme des Stücks im Dezember des gleichen Jahres boykottierte. Es kam zum Streit zwischen den beiden Freunden, besonders als Jennens sein Abonnement für Händels Konzertsaison am King’s Theatre bezahlen wollte – mit Ausnahme von *Semele*. Der Komponist weigerte sich wütend, Jennens Geld anzunehmen, und die Abneigung des Literaten *Semele* gegenüber ließ nie nach. Im Werkkatalog von John Mainwarings *Memoirs*

of the Life of the late George Frideric Handel (1760) wird *Semele* fälschlicherweise als Oratorium kategorisiert, doch der verärgerte Jennens schrieb in den Rand seiner Ausgabe, es handele sich um “eine derbe Oper”. Vielleicht hatte Jennens ja recht, aber das heutige Musikpublikum liebt *Semele* mittlerweile als ein emotional zartfühlendes, warm humorvolles und psychologisch aufschlussreiches Meisterwerk.

© 2007 David Vickers

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Zusammenfassung

1. Akt

Kadmos, König von Theben, und seine Familie sind zum Tempel der Juno in Böotien gereist, um dort die Eheschließung seiner Tochter Semele mit Prinz Athamus feierlich vollziehen zu lassen. Die Priester und Auguren verkünden, dass die Vorzeichen für die Heirat günstig scheinen, doch Semele selbst erfindet eine Entschuldigung nach der anderen, um die Hochzeit hinauszuzögern, da sie heimlich in Jupiter verliebt ist. Sie fleht Jupiter um Hilfe an, und sein Donner unterbricht die Zeremonie und löscht die Flammen des Opferfeuers auf dem Altar Junos, Jupiters Gemahlin. Die Priester raten allen, aus dem



Tempel zu fliehen, doch der verzweifelte Athamus und Semeles Schwester Ino bleiben zurück.

Ino enthüllt dem erstaunten Athamus, dass sie ihn liebt. Kadmos unterbricht die beiden mit der schockierenden Nachricht, dass Semele, umgeben von azurblauen Flammen, von einem riesigen Adler, "auf violetten Flügeln herabstoßend", der einen Duft von "himmlischem Wohlgeruch und Ambrosia-Tau" hinterließ, entführt wurde. Die Priester und Auguren erkennen in diesem Adler Jupiter, und man hört Semele, die verkündet: "Endlose Freude, endlose Liebe, genießt Semele heroben."

2. Akt

Juno, erbost über den Ehebruch ihres Gatten, hat ihre Botin Iris beauftragt herauszufinden, wo sich Jupiter und Semele aufhalten. Iris berichtet, dass Jupiter seiner neuen sterblichen Geliebten einen prachtvollen Palast auf dem Berg Kithairon erbaut hat, und warnt, dass dieser von wilden Drachen bewacht wird, die niemals schlafen. Die erzürnte Juno schwört Rache und eilt zu Somnus, dem Gott des Schlafes, um seine Hilfe zu erbitten.

Semele, von Liebesgöttern und Zephyren umgeben, sehnt sich nach Jupiter. Er erscheint in Menschengestalt,

versichert sie seiner Treue und erinnert sie daran, dass sie sterblich ist und deshalb zwischen ihren Liebeleien Zeit braucht, um sich auszuruhen. Semele bekennt ihre Ergebenheit, doch sie zeigt sich auch unzufrieden, weil Jupiter sie nicht unsterblich gemacht hat. Jupiter, der erkennt, dass Semele gefährliche Ambitionen hegt, verwandelt den Palast in Arkadien, bezaubert sie mit dessen pastoralen Freuden und lässt ihre Schwester Ino erscheinen, um ihr Gesellschaft zu leisten. Die entzückte Ino beschreibt die himmlische Musik, die sie hörte, als sie von zwei geflügelten Zephyren zum Berg Kithairon gebracht wurde. Die Schwestern besingen in einem Chor von Nymphen und Burschen die Freuden der Musik.

3. Akt

Das Höhlengemach des Somnus wird durch die Ankunft von Juno und Iris rüde gestört. Er weigert sich träge, Juno zu helfen, doch als sie ihm als Belohnung seine Lieblingsnymphe Pasithea verspricht, kehren seine Lebensgeister wieder. Juno befiehlt Somnus, Jupiter einen erotischen Traum zu schicken, der ihn dazu bringen wird, Semele um jeden Preis zu begehnen. Dann nimmt Juno Somnus' magischen Bleistab, um die Drachen und Ino derart

zu betören, dass sie einschlafen. Sie nimmt die Gestalt Inos an, gibt vor zu glauben, dass Semele Unsterblichkeit verliehen wurde, und schenkt ihr einen Zauberspiegel, der dem törichten Mädchen vorgaukelt, sie sei noch schöner als sonst. Juno rät Semele, sie müsse, um wahrhaft unsterblich zu werden, Jupiter alle erotischen Bitten abschlagen, bis er verspricht, ihr jeden Wunsch zu erfüllen, und dass sie dann verlangen müsse, er möge in seiner wahren, ungetarnten Gestalt zu ihr kommen ("wie er selbst, der mächtige Donnerer"). Semele nimmt diesen Rat bereitwillig an. Juno verschwindet, als sie das Nahen Jupiters spürt.

Entflammt von Verlangen nach Semele ist Jupiter erstaunt ob der Kühle, die sie ihm entgegenbringt. Unbesonnen schwört er einen unwiderruflichen Schwur, ihr jeden Wunsch zu erfüllen, und sie verlangt, dass er in seiner natürlichen Gestalt zu ihr kommen möge. Er reagiert voller Schrecken, denn er weiß, dass seine Blitzschläge sie sicherlich töten werden, doch Semele weigert sich, auf seine Einwände zu hören, da sie annimmt, Jupiter wolle ihr nur die Unsterblichkeit verweigern. Allein versucht Jupiter, einen Weg zu finden, um Semeles Leben zu retten, doch er erkennt niedergeschlagen, dass sie "zum Opfer werden muss". Juno freut sich hämisch triumphierend über ihren Sieg.

Semele sieht, wie Jupiter als Feuerwolke von Blitz und Donner hernieder fährt, beklagt ihre Torheit, und stirbt, von Flammen verzehrt. Ino, die sicher nach Böotien zurückgekehrt ist, verkündet die tragische Neuigkeit von Semeles Tod. Das Ganze hat jedoch auch noch ein gutes Ende: Jupiter hat befohlen, dass Ino und Athamus heiraten sollen, und Apollo prophezeit, dass aus Semeles Asche Bacchus, der Gott des Weins und das ungeborene Kind Semeles und Jupiters, auferstehen wird, um der Erde eine Freude "mächtiger als die Liebe" zu bringen.

© 2007 David Vickers

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Nach Abschluss ihres Studiums am Royal College of Music in London sammelte die in Cardiff geborene Sopranistin **Rosemary Joshua** ihre ersten Erfahrungen auf der Opernbühne als Zerlina (*Don Giovanni*) mit der Scottish Opera sowie als Susanna (*Le nozze di Figaro*) und Sophie (*Der Rosenkavalier*) an der English National Opera. In jüngster Vergangenheit sang sie Adele (*Die Fledermaus*) an der Metropolitan Opera New York; die Titelrolle in *Das schlaue Füchselein* am Teatro alla Scala Mailand, der Flämischen Oper, dem Théâtre des Champs-Élysées



und der Niederländischen Oper; Susanna und Anne Trulove (*The Rake's Progress*) beim Glyndebourne Festival und Zerlina an der Royal Opera Covent Garden. Des Weiteren trat sie als Sophie an der Deutschen Oper Berlin, als Ilia (*Idomeneo*) in Lissabon, als Pamina (*Die Zauberflöte*) sowie in der Titelrolle der Oper *Calisto* in Brüssel und als Juliette (*Roméo et Juliette*) in San Diego auf. Seit ihrem Debüt beim Festival von Aix-en-Provence in der Rolle der Angelica (*Orlando*) hat sich Rosemary Joshua in erster Linie als Händel-Sängerin international einen Namen gemacht, und sie sang Ginevra (*Ariodante*) in San Diego; Poppea (*Agrippina*) in Köln, Brüssel und Paris; Cleopatra (*Giulio Cesare*) in Paris und Florida; Angelica in München und am Covent Garden und die Titelpartie von *Semele* an der Flämischen Oper, an der Oper Köln, der English National Opera, bei den Festivals von Aix-en-Provence und Innsbruck und den BBC Proms. Ihre Konzerttätigkeit führt sie durch ganz Europa und Großbritannien. Zu ihren Einspielungen gehören für Chandos die Titelrolle in Händels *Partenope* und Sophie in Ausschnitten aus dem *Rosenkavalier*.

Die Altistin **Hilary Summers** wurde im südwalisischen Newport geboren und setzte, nachdem sie an der Universität von

Reading ein Musikstudium abgeschlossen hatte, ihre Gesangsstudien an der Royal Academy of Music und im National Opera Studio in London fort. Als große Befürworterin der neuen Musik steht sie dem Werk von Komponisten wie Elliott Carter, Peter Eötvös, Pierre Boulez, Michael Nyman und Joby Talbot sehr nahe und führt es in ganz Europa und Nordamerika auf, oft unter Leitung der Komponisten. Ein weiterer Schwerpunkt liegt in ihrer intensiven Beschäftigung mit dem Barock-Repertoire, wo sie mit auf alte Musik spezialisierten Dirigenten und Orchestern wie Christopher Hogwood und der Academy of Ancient Music, Paul McCreesh und dem Gabrieli Consort, Christophe Rousset und Les Talens Lyriques, Thomas Hengelbrock und dem Balthasar Neumann Ensemble, Robert King und dem King's Consort, Andrew Manze und The English Concert und William Christie und Les Arts Florissants zusammenarbeitet. Auf der Opernbühne hat sie solch unterschiedliche Rollen wie Händels Giulio Cesare, Legrenzis Mars (*Il divisione del mondo*), Ligetis Mescalina (*Le Grand Macabre*), Britten's Mrs. Sedley (*Peter Grimes*) und Hippolyta (*A Midsummer Night's Dream*), Strawinskis Baba the Turk (*The Rake's*

Progress) und Strauss' Gaea (*Daphne*), sowie die Wäscherin in Robert Zuidams *Rages d'amour* und verschiedene Rollen in George Benjamins *Into the Little Hill* interpretiert. Unter Hilary Summers' zahlreichen Einspielungen liegen bei Chandos Francesco d'Avalos' *Maria di Venosa* und ihre Rosmira in Händels *Partenope* vor.

Der im englischen Lancashire geborene Bass **Brindley Sherratt** absolvierte sein Studium an der Royal Academy of Music in London. Zu seinen Rollen an der Royal Opera Covent Garden zählten bisher Jeronimus (*Maskerade*), Der Alte (*The Midsummer Marriage*), Publio (*La clemenza di Tito*) und Marchese di Calatrava (*La forza del destino*). In Salzburg sang er Balducci (*Benvenuto Cellini*) unter Valery Gergiev und Hobson (*Peter Grimes*) unter Sir Simon Rattle. Beim Glyndebourne Festival war er als Rocco (*Fidelio*), Polizeichef Budd (*Albert Herring*) und Einwanderungsoffizier (*Flight*) zu erleben. Auch an der English National Opera ist Brindley Sherratt gern gesehen, und hier gehören zu seinen Rollen Claudio (*Agrippina*), Sparafucile (*Rigoletto*), Ramfis (*Aida*) und Sarastro (*Die Zauberflöte*). Zu weiteren Opernengagements zählten Leporello (*Don Giovanni*), Ferrando

(*Il trovatore*), Gremin (*Eugen Onegin*) und Sarastro an der Welsh National Opera; Sarastro an der Hamburgischen Staatsoper; Theseus (*A Midsummer Night's Dream*) am Théâtre de la Monnaie Brüssel; Wurm (*Luisa Miller*) an der Opéra de Lausanne; Melisso (*Alcina*) an der Opéra de Montpellier; Il Re (*Ariodante*) an der Reisopera Amsterdam; Rocco in Sevilla, und der Commendatore (*Don Giovanni*) und Claudio in Santa Fe. Als Konzertsänger ist er mit dem Ensemble Intercontemporain unter Leitung von Pierre Boulez, dem Mahler Chamber Orchestra unter Daniel Harding, dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Ivor Bolton und dem Orchestre des Champs-Élysées unter Louis Langrée aufgetreten. Auch im Radio war Brindley Sherratt oft zu hören, und für Chandos spielte er die Rolle des Count Horn in *A Masked Ball* ein.

Nach Abschluss seines Studiums bei Neil Howlett am Royal Northern College of Music studierte der Kontratenor **Stephen Wallace** an der Britten Pears School bei Anthony Rolfe Johnson und setzt jetzt seine Studien bei Robert Dean fort. Mit Dirigenten und Ensembles von allererstem Rang sang er bisher bei Festivals und auf Opernbühnen in ganz

Europa und Nordamerika viele Rollen, u.a. Athamus (*Semele*), Speranza und Orfeo (*Orfeo*), die Stimme von Apollo (*Death in Venice*), Radamisto, Didymus (*Theodora*), Narciso (*Agrippina*), L'humana fragilità und Anfinomo (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), die Feenkönigin (*Iolanthe*), Orfeo (*Orfeo ed Euridice*), Prinz Orlovsky (*Die Fledermaus*), Ottone und Nerone (*L'incoronazione di Poppea*), Händels Flavio, Endymion (*Calisto*) und Truth (in Gerald Barrys *Triumph of Beauty and Deceit*); außerdem war er an der Uraufführung von Birtwistles *The Last Supper* beteiligt. Als vielbeschäftigter Konzertsänger mit vielen Einspielungen sang er den Agostino in Hasses *La conversione di Sant'Agostino*, Oden sowie *Dido and Aeneas* von Purcell, Vivaldis Dixit Dominus und Stabat Mater, Bachs Magnificat, *Johannespassion*, *Matthäuspasion* und h-Moll Messe, Händels Nisi Dominus, *Messiah* und *Saul*, Arnes *Alfred* und George Lloyds Requiem. Bei Chandos ist Stephen Wallace auf der CD *Elisa is the fayrest Quene* und als Armindo in Händels *Partenope* zu hören.

Der amerikanische Tenor **Richard Croft** ist durch seine weltweiten Auftritte mit führenden Opernensembles und

Orchestern international bekannt. Er sang u.a. die Rolle des Don Ottavio (*Don Giovanni*) sowie Ferrando (*Così fan tutte*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) und Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) an der Metropolitan Opera; außerdem Ferrando an der Houston Grand Opera und der Washington Opera; Belmonte und Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) an der Santa Fe Opera; Don Ottavio an der Opéra national de Paris–Bastille; Ferrando, Almaviva und die Rolle des Komponisten (in Gassmanns *L'opera seria*) an der Staatsoper Berlin; Pelléas an der Deutschen Oper Berlin; Abaris (in Rameaus *Les Boréades*) am Opernhaus Zürich; Mitridate (in Mozarts *Mitridate, re di Ponto*) bei den Salzburger Festspielen, und er wirkte bei der Uraufführung von Elliot Goldenthals *Grendel* an der Los Angeles Opera mit, sowie später bei der Aufführung des Werks im Lincoln Center in New York. Außerdem gab Richard Croft mit dem Cleveland Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez sowie unter Sir Andrew Davis in der Royal Albert Hall die Rolle des Pelléas; in der Carnegie Hall sang er unter Sir Neville Marriner Mozarts Requiem, ebenso mit dem Boston Symphony Orchestra unter Bernard Haitink; weiterhin sang er mit dem

Orchestra of the Age of Enlightenment in der New Yorker Alice Tully Hall Händels Jephtha, den Hyllus (in Händels *Hercules*) im Konzerthaus in Wien und mit Les Musiciens du Louvre unter Marc Minkowski den Orphée (in Glucks *Orphée et Eurydice*) im großen Festspielhaus in Salzburg. Er spielte zahlreiche Aufnahmen ein und ist seit 2004 Gesangsprofessor an der University of North Texas.

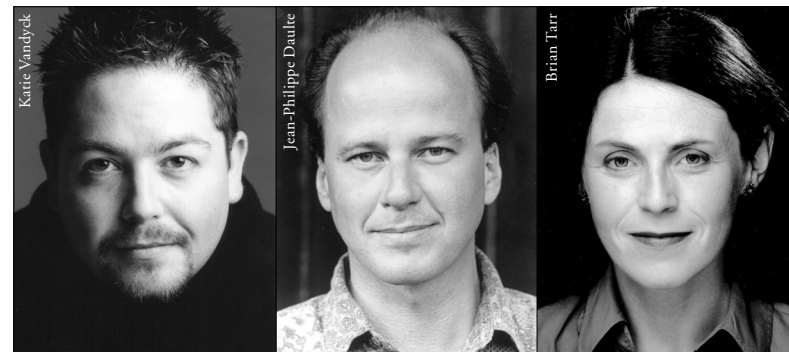
Die Sopranistin **Gail Pearson** debütierte als Pepík (*Das schlaue Fuchslein*) an der Royal Opera Covent Garden, wo sie dann später u.a. auch die Rolle der Jano (*Jenůfa*), ein Blumenmädchen (*Parisfal*), Papagena und Pernille (*Maskerade*) sang. Zu ihren vielen Rollen an der English National Opera zählen Nannetta (*Falstaff*), Najade (*Ariadne auf Naxos*), Aljeja (*Aus einem Totenhaus*), Zweite Nichte (*Peter Grimes*), Oberto (*Alcina*), Caroline (*The Fairy Queen*), Salvation Army Girl (*From Morning to Midnight*), Karen (*A Better Place*), Poussette (*Manon*), Frasquita (*Carmen*) und Musetta (*La bohème*), während sie an der Welsh National Opera bereits als Gilda, Despina, Frasquita, Clorinda (*La Cenerentola*), Gretel, Oscar, Musetta und Najade zu hören war. Die Rolle der Gilda sang sie ebenfalls mit der Opera Holland Park, und

im Jahre 2002 schuf sie die Rolle der Mary Wollstonecraft Godwin in der Uraufführung von Sally Beamishs Oper *Monster* an der Scottish Opera, wo sie außerdem bereits Pamina und Asteria (*Tamerlano*) gesungen hat. Außerhalb Großbritanniens war Gail Pearson am Théâtre musical de Châtelet, an der Opéra national de Paris–Bastille, der Opéra de Nancy, der Opéra national de Lyon und am Opernhaus Zürich zu Gast. Neben ihrer häufigen Zusammenarbeit mit Richard Hickox (*Gloriana*, *Messiah*, Mahler 8. Sinfonie) schließt ihre Tätigkeit als Konzertsängerin Projekte mit der Academy of Ancient Music unter der Leitung von Paul Goodwin, dem Philharmonia Orchestra unter Wolfgang Sawallisch und den Wiener Philharmonikern unter Sir Charles Mackerras bei den Salzburger Festspielen ein. Zu ihren Aufnahmen gehört bei Chandos das Erste Medium in Vaughan Williams' *The Poisoned Kiss*.

Christian Curnyn absolvierte ein Musikstudium an der Universität von York, bevor er sein Cembalostudium an der Guildhall School of Music and Drama in London fortsetzte. 1994 gründete er die **Early Opera Company**, ein Ensemble, das sich der Aufführung barocker Opern auf Originalinstrumenten widmet.

Händel ist daher ein Hauptvertreter seines Repertoires, und das Ensemble gab wichtige Aufführungen von *Agrippina* in New York, *Ariodante* beim BOC Covent Garden Festival, *Orlando* beim South Bank Centre Early Music Festival und *Partenope* bei den Festivals von Buxton und Aldeburgh. Weiterhin führte die Early Opera Company in St. John's Smith Square in einem gemeinsamen Programm Purcells *Dido and Aeneas* und Charpentiers *Actéon*, sowie *The Fairy Queen*, *Acis and Galatea* und *King Arthur* in der Wigmore Hall, Monteverdis *Ballo delle ingrate* und *Combattimento di Tancredi e Clorinda* beim York Early Music Festival, Monteverdis *Orfeo* und *L'incoronazione di Poppea*, Charpentiers *Medée* und Händels *Rinaldo* an der Guildhall School of Music and Drama, und Lullys *Le Bourgeois Gentilhomme* beim English Bach Festival

und am Théâtre de Reims auf. Beim Batignano-Festival in Italien dirigierte Christian Curnyn Cestis *Il pomo d'oro*, Händels *Acis, Galatea e Polifemo* und drei szenische Bachkantaten. Zu seinen jüngsten Engagements zählen Rameaus *Platée* in Lissabon, *Messiah* in Girona, *Le Malade imaginaire* in Blois und Reims, *Orlando* mit der Opera Theatre Company in Dublin, eine landesweite Tournee mit Händels *Susanna* und der Early Opera Company, *Semele* mit der British Youth Opera im South Bank Centre und mit der Budapester Kammeroper, *L'elisir d'amore* und *Le nozze di Figaro* mit der Grange Park Opera, *Jephtha* bei den Händelfestspielen in Halle, *Saul* mit der Opera North, und *Semele* und *Tamerlano* mit der Scottish Opera. Die Einspielung der Early Opera Company von *Partenope* liegt bei Chandos vor.



Stephen Wallace

Richard Croft

Gail Pearson



Haendel: Semele

Haendel et “L’Histoire de Sémélé”

Haendel cessa de composer et de diriger des opéras italiens à Londres après 1741, et décida de limiter l’essentiel de sa production musicale à des œuvres théâtrales anglaises données sans mise en scène. Il est possible que son âge avançant et sa santé précaire l’aient incité à changer sa direction artistique et à ralentir le rythme de sa carrière. Après les premières exécutions londoniennes du *Messiah* en mars 1743, le librettiste de l’oratorio, Charles Jennens, écrivit que “Haendel est frappé par le retour de son désordre paralytique, qui affecte sa tête et sa parole. Il parle d’aller passer un an à l’étranger, aussi nous ne devons espérer aucune musique l’année prochaine.” Il s’agissait probablement de la récurrence d’une maladie qui frappa le compositeur pour la première fois six ans plus tôt, mais il se rétablit suffisamment pour pouvoir commencer à organiser une série de douze concerts par abonnement à Covent Garden.

Au cours de l’été 1743, Charles Sackville, comte de Middlesex, chercha à convaincre Haendel de composer de nouvelles œuvres pour une compagnie lyrique fondée quatre

ans plus tôt. Administrée par un comité de directeurs appartenant à la noblesse, la compagnie d’opéra “Middlesex” n’avait pas réussi à conquérir le public londonien, et se désespéra au point d’inviter Haendel à sortir de la retraite du monde de l’opéra qu’il s’était imposé lui-même. Après avoir d’abord accepté, le compositeur, âgé de cinquante-huit ans, changea d’avis. Le 28 juillet, son assistant et principal copiste depuis longtemps, John Christopher Smith, informa le comte de Shaftesbury que:

M. Haendel a promis à Monseigneur Middlesex, que s’il lui donnait pour deux nouveaux opéras 1000 G[uinées] et que si sa santé le lui permettait, il composerait pour lui la saison prochaine, après quoi il a décliné sa promesse et déclaré qu’il ne pouvait – ou ne ferait [–] rien pour les directeurs de l’opéra, bien que le prince de Galles eût désiré plusieurs fois qu’il acceptât leurs offres, et composât pour eux, et dit qu’en faisant cela il obligerait non seulement le roi et la famille royale, mais également tous les gens de qualité. Quand

Monseigneur Middlesex vit qu’il serait impossible de le persuader, et se voyant lui-même engagé dans une telle entreprise sans compositeur, il en fit venir un d’Italie, que personne ne tient en très grande estime. Néanmoins il serait encore prêt à faire de nouvelles propositions à M. Haendel, et lui faire savoir combien il tient en haute estime ses compositions, et qu’il mettrait en son pouvoir de rendre tout aussi facile pour lui-même qu’il lui plairait.

Le comte de Middlesex était très désireux de faciliter la résurrection de la carrière de Haendel à l’opéra, mais le refus obstiné du compositeur fâcha Frederick, le prince de Galles, et provoqua une longue séparation avec le médiateur John Christopher Smith. S’il est possible que la récente expérience d’une maladie chronique ait rendu Haendel peu disposé à trouver un compromis, il estima peut-être que de retravailler sous le contrôle d’aristocrates constituait un pas en arrière; il avait mené sa carrière avec une relative indépendance depuis la dissolution de la Royal Academy of Music en 1728. La décision d’organiser sa propre saison de concerts de Carême à Covent Garden sans l’ingérence de la noblesse valut à Haendel une nouvelle brochette d’ennemis – rendus encore

plus mécontents par sa composition d’une œuvre sur un vieux livret d’opéra anglais. Il commença la composition de *Semele* le 3 juin 1743, compléta l’Acte I le 13 juin, l’Acte II le 20 juin et acheva l’instrumentation de la partition intégrale le 4 juillet; il lui fallut seulement un mois et un jour pour écrire l’un de ses chefs-d’œuvre les plus remarquables (cependant un tel rythme de travail fut habituel tout au long de sa carrière). Ce n’est peut-être pas une coïncidence si Haendel composa son ouvrage lyrique en anglais le plus extraverti à l’époque où il rejeta les offres répétées de composer de nouveaux opéras pour la compagnie de Middlesex. Il est possible que son intention ait toujours été de faire exécuter *Semele* par ses propres solistes, son orchestre et chœur à Covent Garden; toutefois, nous pouvons supposer qu’il commença *Semele* en même temps qu’il était tenté d’accepter l’offre de Middlesex (destinant peut-être l’œuvre à la compagnie d’opéra, même celle-ci voulait sans doute des opéras chantés en italien), et qu’il changea d’idée de manière entêtée après avoir terminé l’ouvrage. Middlesex ne voulait peut-être pas d’un opéra en anglais, ou Haendel voulait peut-être garder son magnifique nouveau chef-d’œuvre pour sa propre série de concerts.



Quoi qu'il en soit, le choix de Haendel de produire *Semele* était un geste de défi envers les partisans de l'opéra italien. L'auteur du livret, le poète et dramaturge estimé et influent William Congreve (1670–1729), fut l'associé de Sir John Vanburgh pour la planification, la construction et la direction artistique du Queen's Theatre à Haymarket (rebaptisé King's Theatre après la succession de George I au trône d'Angleterre). Ce fut le théâtre pour lequel Haendel, après son arrivée à Londres en 1711, composa la plupart de ses opéras italiens. Mais quand il fut construit en 1704, l'espoir avait été que ce lieu favoriserait le développement d'opéras entièrement chantés en anglais. Congreve s'inspira d'une fable d'Ovide tirée des *Métamorphoses* pour écrire *Semele*, *An Opera*, et résuma ainsi l'action:

Après les amours de Jupiter avec Europe, fille d'Agenor, roi de Phénicie, il met de nouveau en fureur Junon avec une nouvelle liaison dans la même famille; c'est-à-dire avec Sémélé, nièce d'Europe et fille de Cadmus, roi de Thèbes. Sémélé est sur le point d'épouser Athamas; ce mariage est prêt à être célébré dans le temple de Junon, déesse des mariages, quand Jupiter sous le signe de mauvais présages

interrompt la cérémonie; il transporte ensuite Sémélé dans une demeure privée préparée pour elle. Junon, après de nombreux stratagèmes, prend la forme et la voix d'Ino, sœur de Sémélé; grâce à ce déguisement et à des insinuations habiles, elle parvient à lui faire demander une requête à Jupiter, qui, étant accordée, doit provoquer sa ruine complète.

L'opéra fut d'abord composé par John Eccles (vers 1668–1735), le plus important compositeur de musique de théâtre à Londres après la mort de Henry Purcell. Cette féerie somptueuse fut probablement destinée à célébrer l'ouverture du nouveau Queen's Theatre, qui fut soigneusement conçu pour avoir une bonne acoustique et pour permettre des changements de scènes complexes. Cependant, Eccles n'acheva pas la partition à temps. Quand l'ouvrage fut prêt pour les répétitions en janvier 1707, Congreve, désabusé, avait abandonné le projet du Queen's Theatre, l'actrice et chanteuse Anne Bracegirdle (pour qui le rôle-titre avait été conçu) était sur le point de prendre sa retraite, et seuls des pièces parlées étaient autorisées à Haymarket, le Lord Chamberlain ayant accordé le monopole de l'opéra au théâtre rival de Drury Lane. Christopher Rich,

le directeur du Drury Lane, accepta verbalement de produire *Semele* avec Eccles, mais le lamentable échec de *Rosamund* d'Addison en mars 1707 découragea Rich de produire un autre opéra entièrement chanté en anglais. La *Semele* d'Eccles fut définitivement abandonnée (la partition autographe se retrouva à la bibliothèque du Royal College of Music, et l'opéra ne fut mis en scène pour la première fois à Londres qu'en 1972 à St John's, Smith Square). Le compositeur, dégoûté des intrigues du monde du théâtre londonien, vint s'installer à Hampton Wick (situé près de Kingston-on-Thames au sud-ouest de Londres), et y passa la majeure partie de son temps à pêcher. Congreve fut également profondément déçu par l'échec de *Semele* de ne pouvoir pas même être représentée sur scène; mais son livret fut imprimé dans *The Second Volume of the Works of Mr. William Congreve* (1710), pour lequel il ajouta une épigramme latine extraite des *Lettres* de Sénèque, se plaignant de la versatilité du goût du public: "Nous abandonnons la nature et nous nous vouons au public, un mauvais guide en tout, et en cela, comme toujours, fort capricieux."

Haendel aurait sûrement compris le sentiment de Congreve, et il est possible que le compositeur né en Saxe ait eu

connaissance du désastre de 1707 de la bouche même du librettiste. Même si Congreve devint moins créatif pendant les années 1710 et 1720, les deux hommes étaient au premier plan de la vie culturelle londonienne pendant cette période, et ils eurent certainement des relations communes (telles que Alexander Pope et le portraitiste Sir Godfrey Kneller). À tout le moins, Haendel connaissait Congreve de réputation, et pouvait avoir lu le livret de *Semele* dans l'édition Tonson de 1710. De plus, Haendel connaissait peut-être Eccles qui, après s'être retiré du théâtre, conserva sa fonction à la cour de Master of the Queen's Musick, ce qui l'obligea à composer des odes de cour jusqu'à sa mort. À partir de 1713, les rapports réguliers de Haendel avec la cour le mirent en contact avec le cercle des musiciens pour lesquels Eccles composait encore de nouvelles partitions, sinon avec le compositeur lui-même. Quelqu'un parmi ces connaissances a pu attirer l'attention de Haendel sur *Semele*.

Le texte suranné de Congreve était trop court pour convenir à l'attente du public de Haendel, aussi demanda-t-il quelques adaptations, et en particulier l'ajout de chœurs et d'arias da capo. Nous ne savons pas qui arrangea la version du livret de



Haendel. Certains pensent que l'auteur fut Newburgh Hamilton, qui avait réalisé des travaux semblables pour Haendel avec des poèmes anglais de tout premier ordre de Dryden (*Alexander's Feast*) et Milton (*Samson*). Sinon, ce pourrait être James Miller (l'auteur de *Joseph and His Brethren* que Haendel mit également en musique au cours des mois d'août et septembre 1743). L'adaptateur allongea le livret de l'opéra avec des textes empruntés à d'autres poèmes de Congreve: les airs supplémentaires de Sémélé "The morning lark" et "My racking thoughts" sont tous deux extraits de l'élégie *To Sleep*; le récitatif d'Ino "O'er many states" provient de sa traduction de l'*Hymn to Venus* homérique; la majeure partie du chœur "O terror and astonishment!" provient de *Of Pleasing: an epistle to Sir Richard Temple*. Le plus curieux de ces ajouts est "But hark! the heav'nly sphere turns round" chanté par Ino, extrait de l'ode *On Mrs Arabella Hunt, singing*, qui entre-temps avait été cité dans l'*Ode to Mr Handel On his Playing on the Organ* (1722) de Daniel Prat. Seuls trois nouveaux textes ne proviennent pas d'œuvres de Congreve: il semble que "Despair no more shall wound me" d'Athamas et le chœur final "Happy, happy shall we be" furent spécialement écrits, tandis que le célèbre

air de Jupiter "Where'er you walk" est une adaptation de la pastorale *Summer* d'Alexander Pope (Haendel rendit peut-être délibérément un hommage à Pope en retour du compliment que le poète lui avait fait dans *The Dunciad*).

Haendel prit un plaisir évident aux ingrédients du livret – événements surnaturels, humour plein d'affection, esprit exubérant, tendresse érotique, désirs insatisfaits, jalousie meurtrière, vanité aguichante, vulnérabilité tragique, euphorie, perte – et composa sa partition avec un très grand soin. Fait remarquable pour une musique de théâtre aussi riche en incidents magiques, pastoraux et lourds d'émotion, il n'y a ni flûtes, ni flûtes à bec, les hautbois et les bassons sont utilisés de manière très parcimonieuse, tandis que les cuivres n'apparaissent que dans deux chœurs. Avec cette palette orchestrale relativement restreinte, la musique de Haendel dépeint l'état émotionnel ou psychologique des personnages de mille manières en utilisant simplement les cordes et le continuo. En outre, la partition possède, de manière inhabituelle, des indications de tempo élaborées et descriptives, suggérant souvent des formes dansées ("Endless pleasure" de Sémélé est un *Alla gavotta*; le chœur "Now

Love that everlasting boy" est un *Alla hornpipe*). Certains décrivent même le caractère du personnage en train de chanter ("Behold! auspicious flashes rise!" porte l'indication *Largo e pomposo*, ce qui nous dit certainement quelque chose à propos de Cadmus); d'autres montrent le contrôle de Haendel dans l'ambiance musicale (comme par exemple "O Jove! in pity" de Sémélé, noté *Larghetto andante e piano e sempre*).

Plusieurs choix compositionnels montrent que l'instinct dramatique de Haendel était encore des plus acérés. Dans le texte original de Congreve, "Endless pleasure", chanté par un Augure, décrivait les activités de Sémélé avec Jupiter, mais Haendel choisit de le confier à Sémélé qui établit ainsi de manière brillante son charme précoce et sa vanité stupide. Il modifia l'ordre des paroles dans "I must with speed amuse her" de Jupiter, inversant les deux premiers vers (qui dans l'original de Congreve et dans le livret publié en 1744 se présentent ainsi: "Lest she too much explain, I must with speed amuse her"), et ainsi accroît la gravité de l'inquiétude de Jupiter devant l'ambition de Sémélé de devenir immortelle. De la même manière, sa décision de transférer le vers du récitatif "O terror and astonishment!" (pour Ino, Athamas et Cadmus) en première ligne

du chœur des Prêtres qui suit renforce l'intensité dramatique de la réponse à la mort de Sémélé annoncée par Ino. Il est remarquable que Haendel ait inséré dans *Semele* un nombre plus grand de récitatifs accompagnés que dans aucune autre de ses œuvres théâtrales, et plusieurs sont d'une qualité admirable: l'extraordinaire compte rendu d'Iris à propos des dragons qui gardent le palais de Sémélé, et du scintillement de leurs "mille yeux pleins de feu qui ne connaissent jamais le repos", est illustré avec beaucoup d'esprit; la vengeance explosive est immédiatement apparente dans "No more – I'll hear no more" de Junon; "Ah! whither is she gone!" montre la résignation de Jupiter de ne pas pouvoir à la fin sauver la femme mortelle dont il est amoureux (le retour de la section "'Tis past, 'tis past recall, She must a victim fall" révèle une sincérité et une gravité jusque-là insoupçonnées chez le dieu coureur de jupons).

Winton Dean a remarqué que le "Somnus, awake" de Junon fait songer à la "rudesse autorisée d'une infirmière entrant dans le dortoir d'une école". La partition autographe, ainsi qu'une esquisse plus ancienne aujourd'hui conservée au Fitzwilliam Museum de Cambridge, révèle que Haendel se donna beaucoup de peine

pour obtenir l'effet exact de cette scène. Le lent *Andante* qui dépeint la grotte endormie de Somnus, et utilise les bassons de manière inoubliable, se poursuivait à l'origine jusqu'à l'entrée vocale de Junon. Bien que l'impression d'engourdissement d'un sommeil profond ait été obtenue de manière admirable dans la première esquisse, Haendel préféra réviser la musique pour lui incorporer une interruption impétueuse des cordes annonçant l'arrivée de Junon inquiète accompagnée de son acolyte, Iris. Haendel élimina d'autres passages de l'autographe quand il révisa sa partition avant la première exécution publique. À l'Acte II, la Scène 2 possédait un air supplémentaire, le languide "Come, Zephyrs, come" de Cupidon, qui devait être chanté avant l'indication scénique "Sémélé s'éveille et se lève" (Haendel réutilisa cette musique pour le "How blest the maid" dans *Hercules* un an plus tard). Il changea également d'idée pour la scène dans laquelle Junon donne le miroir à Sémélé (Acte III, Scène 3), et remplaça l'air animé en mi mineur de Junon, "Behold in this mirror", par un récitatif en forme d'arioso, sans doute afin de souligner l'urgence de la tromperie de Junon.

D'autres révisions faites pendant la composition de l'ouvrage eurent un

impact significatif. Le rôle d'Athamas, conçu à l'origine pour un ténor, fut remanié pour voix de haute-contre. Cela eut pour effet l'ajout de "Despair no more shall wound me", qui exprime avec charme l'enthousiasme d'Athamas de pouvoir se marier sans plus tarder. La section B de "Where'er you walk" de Jupiter fut impitoyablement écourtée, ce qui accroît l'impact de la musique simple et sentimentale de Haendel. Le compositeur esquissa au départ le chœur final sur le texte de Congreve "Then mortals be merry and scorn the blind boy" en une musique enjouée à trois temps en fa majeur, mais il l'abandonna et la remplaça par "Happy, happy shall we be", un chœur en ré majeur à 4/4 plein de fermeté, offrant une conclusion dans laquelle les trompettes font leur unique apparition.

La première représentation de *Semele* eut lieu au Theatre-Royal à Covent Garden le 10 février 1744. Ce jour-là, la maison d'édition Tonson fit paraître une annonce dans le *London Daily Post* indiquant que pour un shilling le public pouvait acquérir un exemplaire de "L'Histoire de SÉMÉLÉ; Modifiée d'après la Sémélé de M. Congreve. Mise en musique par M. Haendel", et dans le même journal, il était annoncé que *Semele* serait exécutée "à la manière d'un

oratorio". Haendel prit grand soin de ne pas lui donner le nom d'opéra de concert ou de drame musical profane anglais en raison du fait que de tels spectacles étaient strictement condamnés pendant la période de Carême; toutefois, il semble avoir été conscient qu'il ne pouvait pas le décrire comme étant un véritable oratorio. La distribution incluait la soprano française trilingue Élisabeth Duparc ("La Francesina") dans le rôle de Sémélé, la mezzo-soprano Esther Young dans les rôles de Ino et Junon, John Beard dans ceux de Jupiter et Apollon, Henry Reinhold dans ceux de Cadmus et Somnus, Daniel Sullivan dans celui d'Athamas et la soprano italienne Christina Maria Avolio dans celui d'Iris.

L'éditeur musical John Walsh ne perdit pas de temps pour proposer une édition par souscription de *Semele* au prix d'une demi-guinée, et le 11 février, la fervente défenseuse de Haendel, Mrs Delaney, écrivait à sa sœur:

Je suis allé hier entendre Sémélé; c'est un morceau de musique charmant... Il y a une chanson à quatre parties d'une beauté délicieuse; Francesina s'est extrêmement améliorée, ses notes sont plus distinctes, et il y a quelque chose de tout à fait surprenant dans ses ornements. Elle fut très applaudie, et la salle était pleine, mais non pas

bondée; je crois avoir écrit à mon frère qu'il paraît que M. Haendel et le Prince se sont querellés, ce dont je suis navré. Haendel dit que le *Prince* est totalement exclu de ses bonnes grâces! Il n'y a eu aucun désordre au théâtre et les Goths ne furent pas absurdes au point de déclarer, de manière publique, leur désapprobation d'un tel compositeur.

Le prince de Galles était probablement encore irrité par le fait que Haendel ait produit un opéra de concert anglais après avoir refusé de composer pour la compagnie de Middlesex. Aucune preuve n'indique que *Semele* fut un échec sérieux, mais après quatre exécutions Haendel donna la première de *Joseph and His Brethren*, puis compléta sa série de douze concerts par abonnement avec les exécutions de *Samson* et de *Saul* (deux concerts chacun). Le public qui vint écouter *Semele* semble avoir été enchanté. Mrs Delaney écrivait le 20 février qu'elle trouvait l'ouvrage charmant ("plus je l'écoute, plus je l'aime, et comme je suis abonnée, je ne manquerai aucune soirée"), mais elle observait également que "Sémélé rassemble nombre de partisans contre elle, à savoir les belles dames, les petits maîtres, et les ignorants. Tout le monde de



l'opéra est furieux contre Haendel". Non seulement le compositeur avait irrité le parti pro-opéra, mais il semble également que certains de ceux qui le soutenaient habituellement désapprouvèrent *Semele*. Mrs Delaney remarqua que son époux, docteur en théologie, estimait qu'il était inconvenant pour lui d'assister à un divertissement profane pendant le Carême. Charles Jennens, le librettiste de *Saul* et du *Messiah*, était un abonné fidèle des représentations théâtrales de Haendel, mais il fut si indigné par le caractère immoral de *Semele* qu'il refusa d'assister à son unique reprise en décembre cette année-là. Cela provoqua une dispute entre les deux amis, en particulier quand Jennens voulut payer sa souscription pour la saison de concerts de Haendel au King's Theatre à l'exception de *Semele*. Le compositeur refusa avec colère l'argent de Jennens, et le dégoût de l'homme de lettres pour *Semele* ne devait jamais cesser. Dans les *Memoirs of the Life of the late George Frideric Handel* (1760), le catalogue des œuvres du compositeur publié par John Mainwaring, *Semele* figure à tort dans la catégorie des oratorios, mais Jennens, exaspéré, nota dans la marge de son exemplaire qu'il s'agissait d'un "opéra paillard". Jennens avait peut-être raison, cependant le public moderne a fini par

adorer *Semele* comme un chef-d'œuvre d'une émotion tendre, d'un humour chaleureux et d'une psychologie éloquente.

© 2007 David Vickers

Traduction: Francis Marchal

Argument Acte I

Cadmus, roi de Thèbes, et sa famille se sont rendus au temple de Junon en Béotie pour célébrer le mariage de sa fille Sémélé avec le prince Athamas. Les prêtres et les augures proclament que les présages pour le mariage semblent propices, mais Sémélé invente excuse après excuse pour retarder le mariage, car elle est secrètement amoureuse de Jupiter. Elle implore l'aide de Jupiter dont la foudre interrompt la cérémonie et éteint le feu offert en sacrifice sur l'autel de Junon, son épouse. Les prêtres conseillent à tout le monde de s'enfuir du temple, mais le désespéré Athamas et Ino, la sœur de Sémélé, restent à l'intérieur.

Ino déclare à Athamas stupéfait qu'elle est amoureuse de lui. Cadmus les interrompt en annonçant la nouvelle extraordinaire que Sémélé, entourée de flammes azurées, a été enlevée par un aigle géant, "descendant sur des ailes pourprées", laissant derrière lui l'odeur d'un "parfum

céleste et une rosée d'ambrosie". Les prêtres et les augures identifient cet aigle comme étant Jupiter, et on entend Sémélé annoncer que "Là-haut, Sémélé connaît des plaisirs et un amour sans fin".

Acte II

Junon, fâchée par l'adultère de son époux, a ordonné à sa messagère Iris de découvrir où se trouvent Jupiter et Sémélé. Iris l'informe que Jupiter a construit pour sa nouvelle amoureuse mortelle un nouveau palais très ouvragé sur le mont Cithaeron, et la prévient qu'il est gardé par des dragons féroces qui ne dorment jamais. Furieuse, Junon jure de se venger, et se hâte d'aller voir Somnus, le dieu du Sommeil, afin de lui demander de l'aider.

Sémélé, entourée par des Amours et des Zéphirs, attend Jupiter avec impatience. Il arrive sous une forme humaine, l'assure de sa fidélité, et lui rappelle qu'étant simple mortelle elle doit se reposer entre leurs ébats amoureux. Sémélé lui déclare combien elle lui est attachée, mais révèle son mécontentement de ne pas avoir été rendue immortelle. Jupiter, comprenant la dangereuse ambition de Sémélé, transporte le palais en Arcadie, la charme avec ses délices pastoraux, et somme par magie sa sœur Ino de venir lui tenir compagnie.

Ino décrit avec ravissement la musique céleste qu'elle a entendue en chemin vers le mont Cithaeron tandis qu'elle était portée par deux Zéphirs ailés. Les deux sœurs, accompagnées d'un chœur de nymphes et de soupirants, chantent les joies de la musique.

Acte III

La demeure caverneuse de Somnus est rudement perturbée par l'arrivée de Junon et d'Iris. Il refuse de manière apathique d'aider Junon, mais se ravive quand elle lui promet en récompense sa nymphe favorite, Pasithea. Junon ordonne à Somnus d'inspirer à Jupiter un rêve érotique qui lui donnera le désir désespéré d'obtenir les faveurs de Sémélé, quel qu'en soit le prix. Junon prend la baguette magique en plomb de Somnus afin d'endormir les dragons et Ino. Ayant pris l'apparence d'Ino, elle fait mine de croire que Sémélé est devenue immortelle, et lui présente un miroir magique qui trompe la jeune fille insensée en lui faisant penser qu'elle est encore plus belle que d'habitude. Junon recommande à Sémélé que si elle veut véritablement devenir immortelle, elle doit alors refuser de se donner à Jupiter jusqu'à ce qu'il lui promette d'exaucer n'importe lequel des vœux qu'elle demandera, et qu'elle doit



exiger qu'il lui apparaisse sans déguisement sous sa forme véritable ("tel que lui-même, le puissant Tonnerre"). Sémélé accepte son conseil avec enthousiasme. Sentant l'approche de Jupiter, Junon s'en va.

Enflammé de désir pour Sémélé, Jupiter est étonné quand elle réagit envers lui avec froideur. Il jure sans réfléchir de lui accorder ce qu'elle désire, et elle lui demande qu'il vienne la voir sous sa forme naturelle. Il réagit avec horreur, sachant que ses coups de foudre la tueront, mais Sémélé refuse d'entendre raison, car elle imagine que Jupiter ne veut pas lui accorder l'immortalité. Laisse seul, Jupiter tente de trouver un moyen de sauver Sémélé, mais comprend avec tristesse qu'"elle doit tomber victime". Junon savoure avec triomphe sa victoire. Sémélé voit Jupiter descendre sous la forme d'un tempétueux nuage rempli d'éclairs et de coups de tonnerre; elle se lamente de sa folie et meurt consumée par les flammes. Ino, revenue saine et sauve en Béotie, annonce la nouvelle tragique de la mort de Sémélé. Cependant, quelque chose de bon en résulte: Jupiter a ordonné le mariage entre Ino et Athamas, et Apollon prophétise que des cendres de Sémélé, Bacchus, le dieu du Vin et l'enfant non né de Jupiter et Sémélé, s'élèvera et donnera à

la terre un plaisir "encore plus puissant que celui de l'Amour".

© 2007 David Vickers

Traduction: Francis Marchal

Née à Cardiff, la soprano **Rosemary Joshua** a fait ses études au Royal College of Music de Londres, et ses débuts lyriques dans les rôles de Zerlina (*Don Giovanni*) au Scottish Opera, Susanna (*Le nozze di Figaro*) et Sophie (*Der Rosenkavalier*) à l'English National Opera. Plus récemment, elle a incarné Adèle (*Die Fledermaus*) au Metropolitan Opera de New York, le rôle-titre dans *Le Petit Renard rusé* au Teatro alla Scala de Milan, à l'Opéra de Flandres, au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra des Pays-Bas; Susanna et Anne Trulove (*The Rake's Progress*) au Festival de Glyndebourne et Zerlina au Royal Opera de Covent Garden. D'autres prestations incluent Sophie au Deutsche Oper de Berlin, Ilia (*Idomeneo*) à Lisbonne, Pamina (*Die Zauberflöte*) et le rôle-titre dans *Calisto* à Bruxelles, et Juliette (*Roméo et Juliette*) à San Diego. Depuis ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence dans le rôle d'Angelica (*Orlando*), c'est avant tout comme interprète de la musique de Haendel que Rosemary Joshua a établi

sa réputation internationale, chantant Ginevra (*Ariodante*) à San Diego, Poppea (*Agrippina*) à Cologne, Bruxelles et Paris, Cleopatra (*Giulio Cesare*) à Paris et en Floride, Angelica à Munich et à Covent Garden, et le rôle-titre dans *Semele* à l'Opéra de Flandres, à l'Opéra de Cologne, à l'English National Opera, aux festivals d'Aix-en-Provence et d'Innsbruck, et aux BBC Proms de Londres. Rosemary Joshua s'est produite en concert à travers toute l'Europe et la Grande-Bretagne. Sa discographie pour Chandos inclut le rôle-titre dans *Partenope* de Haendel et Sophie dans des extraits de *Der Rosenkavalier*.

La contralto **Hilary Summers** est née à Newport dans le sud du Pays de Galles. Après avoir obtenu une licence en musique à l'Université de Reading, elle a poursuivi ses études vocales à Londres à la Royal Academy of Music et au National Opera Studio. Championne passionnée de la musique contemporaine, elle est étroitement associée avec les œuvres d'Elliott Carter, Peter Eötvös, Pierre Boulez, Michael Nyman et Joby Talbot, qu'elle a souvent interprétées à travers l'Europe et l'Amérique du Nord, souvent sous la direction du compositeur. Elle travaille beaucoup dans

le répertoire baroque, et chante avec des ensembles d'instruments anciens et des chefs spécialistes tels que Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, Paul McCreesh et le Gabrieli Consort, Christophe Rousset et Les Talens Lyriques, Thomas Hengelbrock et le Balthasar Neumann Ensemble, Robert King et The King's Consort, Andrew Manze et The English Concert, William Christie et Les Arts Florissants. À l'opéra, elle a interprété des rôles contrastés tels que César de Haendel (*Giulio Cesare*), Mars de Legrenzi (*Il divisione del mondo*), Mescalina de Ligeti (*Le Grand Macabre*), Mrs Sedley (*Peter Grimes*) et Hippolyta (*A Midsummer Night's Dream*) de Britten, Baba la Turque de Stravinski (*The Rake's Progress*), Gaea de Strauss (*Daphne*), ainsi que la Lavandière de Robert Zuidam (*Rages d'amour*) et plusieurs rôles dans *Into the Little Hill* de George Benjamin. Hilary Summers a réalisé de nombreux enregistrements parmi lesquels, pour Chandos, *Maria di Venosa* de Francesco d'Avalos et le rôle de Rosmira dans *Partenope* de Haendel.

Né dans le Lancashire, la basse **Brindley Sherratt** a étudié à la Royal Academy of Music de Londres. Au Royal Opera de Covent Garden, il a chanté les rôles de

Jeronimus (*Maskerade*), un Ancien (*The Midsummer Marriage*), Publio (*La clemenza di Tito*) et le Marchese di Calatrava (*La forza del destino*). À Salzbourg, il a incarné Balducci (*Benvenuto Cellini*) sous la direction de Valery Gergiev et Hobson (*Peter Grimes*) sous la direction de Glyndebourne. Au Festival de Glyndebourne, il s'est produit dans les rôles de Rocco (*Fidelio*), le Superintendant Budd (*Albert Herring*) et l'Officier d'Immigration (*Flight*). Brindley Sherratt est très apprécié du public de l'English National Opera où il a chanté les rôles de Claudio (*Agrippina*), Sparafucile (*Rigoletto*), Ramfis (*Aida*) et Sarastro (*Die Zauberflöte*). Parmi d'autres rôles, on citera également Leporello (*Don Giovanni*), Ferrando (*Il trovatore*), Gremin (*Eugène Onéguine*) et Sarastro au Welsh National Opera; Sarastro au Staatsoper de Hambourg; Theseus (*A Midsummer Night's Dream*) au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles; Wurm (*Luisa Miller*) à l'Opéra de Lausanne; Melisso (*Alcina*) à l'Opéra de Montpellier; le Roi (*Ariodante*) au Reisopera d'Amsterdam; Rocco à Séville, le Commandeur (*Don Giovanni*) et Claudio à Santa Fe. En concert, il s'est produit avec l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez, avec l'Orchestre de chambre Mahler sous la direction de

Daniel Harding, avec l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg sous la direction de Ivor Bolton et avec l'Orchestre des Champs-Élysées sous la direction de Louis Langrée. Brindley Sherratt se produit souvent à la radio, et a enregistré pour Chandos le rôle de Tomaso (Comte Horn) dans *A Masked Ball*.

Le haute-contre **Stephen Wallace** a fait ses études au Royal Northern College of Music de Manchester avec Neil Howlett. Il a ensuite travaillé avec Anthony Rolfe Johnson à la Britten Pears School et étudie maintenant avec Robert Dean. Il se produit avec des chefs et des ensembles de premier plan dans des festivals et des théâtres lyriques à travers toute l'Europe et l'Amérique du Nord, et a chanté les rôles d'Athamas (*Semele*), Speranza et Orfeo (*Orfeo*), la Voix d'Apollon (*Death in Venice*), Radamisto, Didymus (*Theodora*), Narciso (*Agrippina*), l'humana fragilità et Anfinomo (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), la Reine des Fées (*Iolanthe*), Orfeo (*Orfeo ed Euridice*), le Prince Orlofsky (*Die Fledermaus*), Ottone et Nerone (*L'incoronazione di Poppea*), Flavio de Haendel, Endymion (*Calisto*) et Vérité (*Triumph of Beauty and Deceit* de Gerald Barry). Il a également pris part à la création mondiale de *The Last Supper* de

Sir Harrison Birtwistle. Consacrant une part importante de sa carrière au concert et à l'enregistrement, il a interprété Agostino dans *La conversione di Sant'Agostino* de Hasse, chanté dans les Odes et *Dido and Aeneas* de Purcell, Dixit Dominus et le Stabat Mater de Vivaldi, le Magnificat, la *Passion selon Jean*, la *Passion selon Matthieu* et la Messe en si mineur de Bach, Nisi Dominus, le *Messiah* et *Saul* de Haendel, *Alfred* de Thomas Arne, et le Requiem de George Lloyd. Pour Chandos, Stephen Wallace figure dans le disque *Elisa is the fairest Quene* et dans le rôle d'Armando dans *Partenope* de Haendel.

Le ténor américain **Richard Croft** est réputé pour ses interprétations avec les plus grands orchestres et théâtres lyriques dans le monde entier. Il a chanté des rôles tels que Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) et Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) au Metropolitan Opera de New York, Ferrando à l'Opéra de Houston et à l'Opéra de Washington, Belmonte et Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) à l'Opéra de Santa Fe, Don Ottavio à l'Opéra national de Paris–Bastille, Ferrando, Almaviva et le Compositeur (*L'opera seria* de Gassmann) au Staatsoper de Berlin,

Pelléas au Deutsche Oper de Berlin, Abaris (*Les Boréades* de Rameau) à l'Opéra de Zurich, Mitridate (*Mitridate, re di Ponto* de Mozart) au Festival de Salzbourg. Il a également pris part à la création mondiale de *Grendel* d'Elliot Goldenthal à l'Opéra de Los Angeles, puis au Lincoln Center de New York. Il a chanté le rôle de Pelléas avec le Cleveland Orchestra sous la direction de Pierre Boulez et au Royal Albert Hall de Londres sous la direction de Sir Andrew Davis. Il s'est produit dans le Requiem de Mozart au Carnegie Hall de New York sous la direction de Sir Neville Marriner et avec le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Bernard Haitink; dans le rôle-titre de *Jephtha* de Haendel avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment à l'Alice Tully Hall de New York; dans le rôle de Hyllus (*Hercules* de Haendel) au Konzerthaus de Vienne, et dans celui d'Orphée (*Orphée et Eurydice* de Gluck) avec Les Musiciens du Louvre sous la direction de Marc Minkowski au Großes Festspielhaus de Salzbourg. Richard Croft a réalisé de nombreux enregistrements, et est professeur de chant à l'University of North Texas depuis 2004.

Après avoir fait ses débuts au Royal Opera de Covent Garden dans le rôle de Pepik (*Le Petit*

Renard rusé), la soprano **Gail Pearson** est revenue pour chanter Jano (*Jenůfa*), une Fille-Fleur (*Parsifal*), Papagena et Pernille (*Maskerade*) parmi d'autres rôles. À l'English National Opera, ses nombreux rôles incluent Nannetta (*Falstaff*), Naïade (*Ariadne auf Naxos*), Alyeya (*La Maison des morts*), la Seconde Nièce (*Peter Grimes*), Oberto (*Alcina*), Caroline (*The Fairy Queen*), la Fille de l'Armée du salut (*From Morning to Midnight*), Karen (*A Better Place*), Poussette (*Manon*), Frasquita (*Carmen*) et Musetta (*La bohème*). Au Welsh National Opera, elle a incarné Gilda, Despina, Frasquita, Clorinda (*La Cenerentola*), Gretel, Oscar, Musetta et Naïade. Elle a également interprété Gilda à l'Opera Holland Park, et en 2002 elle a créé le rôle de Mary Wollstonecraft Godwin dans la première mondiale de *Monster* de Sally Beamish au Scottish Opera où elle a aussi chanté Pamina et Asteria (*Tamerlano*). À l'étranger, elle s'est produite au Théâtre musical du Châtelet et à l'Opéra national de Paris – Bastille, à l'Opéra de Nancy, à l'Opéra national de Lyon et à l'Opéra de Zurich. Elle travaille fréquemment avec Richard Hickox (*Gloriana*, le *Messiah*), la Huitième Symphonie de Mahler), et a chanté en concert avec l'Academy of Ancient Music sous la direction de Paul Goodwin, le Philharmonia Orchestra sous la direction

de Wolfgang Sawallisch, la Philharmonie de Vienne sous la direction de Sir Charles Mackerras au Festival de Salzbourg. Sa discographie pour Chandos inclut le rôle du Premier Médium dans *The Poisoned Kiss* de Vaughan Williams.

Christian Curnyn a étudié à l'Université de York puis a travaillé le clavecin à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Il a fondé l'**Early Opera Company** en 1994, un ensemble qui se consacre à l'interprétation des opéras baroques avec instruments d'époque. Haendel figurant au premier plan de son répertoire, l'Early Opera Company a donné des exécutions notables d'*Agrippina* à New York, *Ariodante* au Festival BOC de Covent Garden, *Orlando* au Festival de musique ancienne du South Bank Centre de Londres et *Partenope* au Festival de Buxton et à celui d'Aldeburgh. L'ensemble a également donné *Dido and Aeneas* de Purcell et *Actéon* de Charpentier au cours d'un même concert à St John's, Smith Square, *The Fairy Queen*, *Acis and Galatea* et *King Arthur* au Wigmore Hall, *Ballo delle ingrate* et le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi au Festival de musique ancienne de York, *Orfeo* et *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi,

Medée de Charpentier et *Rinaldo* de Haendel à la Guildhall School of Music and Drama, *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully à l'English Bach Festival et au Théâtre de Reims. Au Festival de Batignano en Italie, Christian Curnyn a dirigé *Il pomo d'oro* de Cesti, *Acis, Galatea e Polifemo* de Haendel, et trois cantates mises en scène de Bach. Ses engagements récents incluent *Platée* de Rameau à Lisbonne, le *Messiah* à Gérone, *Le Malade imaginaire* à Blois et Reims, *Orlando* à

l'Opera Theatre Company de Dublin, une tournée nationale avec *Susanna* de Haendel avec l'Early Opera Company, *Semele* avec le British Youth Opera au South Bank Centre et avec l'Opéra de chambre de Budapest, *L'elisir d'amore* et *Le nozze di Figaro* au Grange Park Opera, *Jephtha* au Festival Haendel de Halle, *Saul* à l'Opera North, *Semele* et *Tamerlano* au Scottish Opera. L'enregistrement de l'Early Opera Company de *Partenope* est disponible sur le label Chandos.



The text below is based on an original copy of the 1744 first edition wordbook, now in the Gerald Coke Handel Collection at The Foundling Museum. The text has been corrected against Handel's music score, and references to acts and musical numbers have been added; spelling has been modernised, but capitalisation and italics have been regularised (although apostrophes have been retained in order to avoid tampering with syllable stresses in the poetry). Stage directions are in italics.

The STORY of SEMELE

COMPACT DISC ONE

No. 1 Ouverture

1
- 3

Part 1 [Act I] Scene 1

The scene is the Temple of Juno in Bœotia: near the altar is a golden image of the Goddess. Priests are in their solemnities, as after a sacrifice newly offer'd; flames arise from the altar, and the statue of Juno is seen to bow.

Cadmus, Athamus, Semele, Ino and Chorus of Priests

No. 2 Cadmus

- 4 Behold! auspicious flashes rise!
Juno accepts our sacrifice;
The grateful odour swift ascends,
And see, the golden image bends.

No. 3 Chorus of Priests

- 5 Lucky omens bless our rites,
And sure success shall crown your loves;
Peaceful days and fruitful nights
Attend the pair that she approves.

No. 4 Cadmus

- 6 Daughter, obey,
Hear and obey;
With kind consenting
Ease a parent's care;
Invent no new delay,

Athamus

O hear a faithful lover's pray'r;
On this auspicious day,
Invent no new delay.
Hear –

Cadmus And obey –

Both

Invent no new delay,
On this auspicious day.

No. 5 Semele [*apart*]

- 7 Ah me!
What refuge now is left me?
How various, how tormenting
Are my miseries!
O Jove! assist me:
Can Semele forego thy love,
And to a mortal's passion yield?
Thy vengeance will o'ertake such perfidy.
If I deny, my father's wrath I fear.

(Air)

O Jove! in pity teach me which to choose,
Incline me to comply, or help me to refuse.

No. 6 (Air)

Semele

- 8 The morning lark to mine accords his note,
And tunes to my distress his warbling throat;
Each setting and each rising sun I mourn,
Wailing alike his absence and return.

The morning lark, *etc.*

No. 7 Athamus

- 9 See, she blushing turns her eyes;
See, with sighs her bosom panting:
If from love those sighs arise,
Nothing to my bliss is wanting.

No. 8 (Air) Athamus

- 10 Hymen, haste, thy torch prepare,
Love already his has lighted;
One soft sigh has cur'd despair,
And more than my past pains required.

Hymen, haste, *etc.*

No. 9 Ino

- 11 Alas! she yields,
And has undone me:
I can no longer hide my passion;
It must have vent –
Or inward burning
Will consume me.
O Athamus! –
I cannot utter it –

Athamus

On me fair Ino calls
With mournful accent,
Her colour fading,
And her eyes o'erflowing.

Ino O Semele!

Semele

On me fair Ino calls,
Yet seems to shun me:
What would my sister?
Speak –



Ino
Thou hast undone me.

No. 10
(Quartet)
Cadmus

¹² Why dost thou thus untimely grieve,
And all our solemn rites profane?
Can he, or she thy woes relieve?
Or I? Of whom dost thou complain?

Ino
Of all; but all I fear in vain.

Athamus
Can I thy woes relieve?

Semele
Can I assuage thy pain?

Cadmus, Athamus and Semele
Of whom dost thou complain?

Ino
Of all, but all I fear in vain.

*Thunder is heard at a distance, and the fire is
extinguish'd on the altar.*

No. 11
Chorus of Priests

¹³ Avert these omens, all ye pow'rs!
Some God, averse, our holy rites controls;
O'erwhelm'd with sudden night the day
expires!

Ill-boding thunder on the right hand rolls.
And Jove himself descends in show'rs,
To quench our late propitious fires.

Flames are rekindled on the Altar.

No. 12
Cadmus

¹⁴ Again auspicious flashes rise,
Juno accepts our sacrifice.

The Fire is again extinguish'd.

Again the sickly flame decaying dies:
Juno assents, but angry Jove denies.

No. 13
Athamus

¹⁵ Thy aid, pronubial Juno, Athamus implores.

Semele [*apart*]
Thee, Jove, and thee alone, thy Semele adores.

A loud Clap of Thunder, the Altar sinks.

No. 14
Chorus of Priests

¹⁶ Cease, cease your vows, 'tis impious to proceed;
Be gone, and fly this holy place with speed:
This dreadful conflict is of dire presage;
Be gone, and fly from Jove's impending rage.

Exeunt.

Scene 2
Athamus and Ino

No. 15
Athamus

¹⁷ O Athamus, what torture hast thou borne!
And O, what hast thou yet to bear!
From love, from hope, from near possession
torn,
And plung'd at once in deep despair.

No. 16
(Air)

Ino

¹⁸ Turn, hopeless lover, turn thy eyes,
And see a maid bemoan:
In flowing tears and aching sighs,
Thy woes too like her own.

Turn, hopeless lover, *etc.*

No. 17
Athamus

¹⁹ She weeps!
The gentle maid, in tender pity,
Weeps to behold my misery!
So Semele would melt
To see another mourn.

No. 18
(Air)

Athamus

²⁰ Your tuneful voice my tale would tell,
In pity of my sad despair;
And with sweet melody compel
Attention from the flying fair.

Your tuneful voice, *etc.*

No. 19
Ino

²¹ Too well I see
Thou wilt not understand me.
Whence could proceed such tenderness?
Whence such compassion?
Insensible! Ingrate!
Ah no, I cannot blame thee:
For by effects unknown before
Who could the hidden cause explore;
Or think that love could act so strange a part,
To plead for pity in a rival's heart?

Athamus

Ah me, what have I heard!
She does her passion own.

No. 20
(Duet)

Ino

²² You've undone me;
Look not on me;
Guile upbraiding,
Shame invading.

Athamus

With my Life I would atone
Pains you've borne, to me unknown.
Cease to shun me.

Ino

You've undone me;



Both
Love, Love alone,
Has both undone.

Scene 3
To them, enter Cadmus, attended.

No. 21
Cadmus
[25] Ah, wretched Prince, doom'd to disastrous love!
Ah me, of parents most forlorn!
Prepare, O Athamus, to prove
The sharpest pangs that e'er were born;
Prepare with me our common loss to mourn.

Athamus
Can fate, or Semele invent
Another, yet another punishment?

Cadmus
Wing'd with our fears, and pious haste,
From Juno's fane we fled;
Scarce we the brazen gates had pass'd,
When Semele around her head
With azure flames was grac'd;
Whose lambent glories in her tresses play'd.
While this we saw with dread surprise,
Swifter than lightning downward tending,
An eagle stoop'd, of mighty size,
On purple wings descending;
Like gold his beak, like stars shone forth his eyes;
His silver plummy breast with snow contending:
Sudden he snatch'd the trembling maid,
And soaring from our sight convey'd;

Diffusing ever as he lessening flew
Celestial odour, and ambrosial dew.

Athamus
O prodigy, to me of dire portent!

Ino
To me, I hope, of fortunate event.

Scene 4
Enter to them Chorus of Priests and Augurs.

Cadmus
See, see, Jove's Priests and holy Augurs come:
Speak, speak, of Semele and me declare the
doom.

No. 22
Chorus of Priests and Augurs
[24] Hail, Cadmus, hail! Jove salutes the Theban King.
Cease your mourning,
Joys returning,
Songs of mirth and triumph sing.

No. 23
(Air)
Semele
[25] Endless pleasure, endless love,
Semele enjoys above;
On her bosom Jove reclining,
Useless now his thunder lies;
To her arms his bolts resigning,
And his lightning to her eyes.

(Chorus)
Endless pleasure, endless love,
Semele enjoys above.

COMPACT DISC TWO

Part 2 [Act II]

No. 24
[1] **Sinfonia**

Scene 1
The scene is a pleasant country.

Juno and Iris

No. 25
Juno
[2] Iris, impatient of thy stay,
From Samos have I wing'd my way,
To meet thy slow return.

Iris
With all his speed, not yet the sun
Thro' half his race has run,
Since I to execute thy dread command
Have thrice encompass'd sea and land.

Juno
Say, where is Semele's abode?

Iris
Look where Citheron proudly stands,
Bœotia parting from Cecropian lands.

High on the Summit of that hill,
Beyond the reach of mortal eyes,
By Jove's command, and Vulcan's skill,
Behold a new-erected palace rise.

No. 26
(Air)
Iris
[3] There, from mortal cares retiring,
She resides in sweet retreat;
On her pleasure, Jove requiring,
All the Loves and Graces wait.

There, from, *etc.*

No. 27
Juno
[4] No more – I'll hear no more.
Awake Saturnia from thy lethargy;
Seize, destroy the curs'd Semele.
Scale proud Citheron's Top:
Snatch her, tear her in thy fury,
And down to the flood of Acheron
Let her fall, let her fall, fall, fall,
Rolling down the depths of night,
Never more to behold light.
If I th'imperial sceptre sway, I swear by Hell
(Tremble thou universe this oath to hear)
Not one of curs'd Agenor's race to spare.

Iris
Hear, mighty Queen, while I recount
What obstacles you must surmount.
With adamant the gates are barr'd,
Whose entrance two fierce dragons guard;



At each approach they lash their forky stings,
And clap their brazen wings:
And as their scaly horrors rise,
They all at once disclose
A thousand fiery eyes
Which never know repose.

No. 28
(Air)

Juno

- [5] Hence, Iris, hence away,
Far from the realms of day;
O'er Scythian hills to the Meotian lake
A speedy flight we'll take:
There Somnus I'll compel
His downy bed to leave, and silent cell:
With noise and light I will his peace molest,
Nor shall he sink again to pleasing rest,
'Till my vow'd revenge he grants supplies,
And steals with sleep the wakeful dragons eyes.

Hence, Iris, *etc.*

Exeunt.

Scene 2

An apartment in the palace of Semele, she is sleeping. Loves and Zephirs waiting.

[No. 29
(Air)

Cupid

Come, Zephyrs, come *etc.*
– Cut by Handel before the first performance]

Semele awakes and rises.

No. 30
(Air)

Semele

- [6] O sleep, why dost thou leave me?
Why thy visionary joys remove?
O sleep again deceive me,
To my arms restore my wand'ring love.

Scene 3

To them enter Jupiter.

No. 31
Semele

- [7] Let me not another moment
Bear the pangs of absence;
Since you have form'd my soul for loving,
No more afflict me with doubts and fears, and
cruel jealousies.

No. 32
(Air)

Jupiter

- [8] Lay your doubts and fears aside,
And for joys alone provide;
Tho' this human shape I wear;
Think not I man's falsehood bear.

Lay your doubts, *etc.*

No. 33
Jupiter

- [9] You are mortal, and require
Time to rest and to repose.
I was not absent,

While Love was with thee,
I was present:
Love and I are one.

No. 34
(Air)

Semele

- [10] With fond desiring,
With bliss expiring,
Panting,
Fainting,
If this be Love, not you alone,
But Love and I are one.
Causeless doubting,
Or despairing,
Rashly trusting,
Idly fearing,
If this be Love, not you alone,
But Love and I are one.

With fond desiring, *etc.*

No. 35

Chorus of Loves and Zephirs

- [11] How engaging, how endearing,
Is a lover's pain and care!
And what joy the nymph's appearing
After absence or despair!

No. 36
Semele

- [12] Ah me!

Jupiter

Why sighs my Semele?
What gentle sorrow

Swells thy soft bosom?
Why tremble those fair eyes
With interrupted light?
Where hov'ring for a vent,
Amidst their humid fires,
Some new form'd wish appears.
Speak, and obtain.

Semele

At my own happiness
I sigh and tremble;
For I am mortal,
Still a woman;
And ever when you leave me,
Tho' compass'd round with Deities
Of Loves and Graces,
A fear invades me,
And conscious of a nature
Far inferior,
I seek for solitude,
And shun society.

Jupiter [*apart*]

Too well I read her meaning,
But must not understand her:
Aiming at immortality
With dangerous ambition.

No. 37
(Air)

Jupiter

- [13] I must with speed amuse her;
Lest she too much explain,
It gives the lover double pain;



Who hears his nymph complain,
And hearing, must refuse her.

I must with speed, *etc.*

No. 38

Chorus of Loves and Zephyrs

[14] Now Love that everlasting boy invites
To revel while you may in soft delights.

No. 39

Jupiter

[15] By my command,
Now at this instant,
Two winged zephyrs
From her downy bed
Thy much-lov'd Ino bear,
And both together,
Waft her hither,
Thro' the balmy air.

Semele

Shall I my sister see!
The dear companion
Of my tender years.

Jupiter

See, she appears,
But sees not me;
For I am visible
Alone to thee.
While I retire, rise and meet her,
And with welcomes greet her.
Now all this scene shall to Arcadia turn,
The seat of happy nymphs and swains;

There, without the rage of jealousy, they burn,
And taste the sweets of love without its pains.

No. 40

(Air)

Jupiter

[16] Where'er you walk, cool gales shall fan the glade;
Trees, where you sit, shall crowd into a shade:
Where'er you tread, the blushing flow'rs shall rise;
And all things flourish where you turn your eyes.

Where'er you walk, *etc.*

Exit.

Scene 4

*Semele, Ino, and Chorus of Nymphs and Swains.
Semele and Ino meet and embrace.*

No. 41

Semele

[17] Dear sister, how was your passage hither?

Ino

O'er many states and peopled towns we pass'd,
O'er hills and valleys, and o'er deserts waste;
O'er barren moors, and o'er unwholesome fens,
And woods, where beasts inhabit dreadful dens.
Thro' all which pathless way our speed was such,
We stop'd not once the face of earth to touch.
Mean time they told me, while thro' air we fled,
That Jove did thus ordain.

No. 42

(Air)

Ino

[18] But hark! the heav'nly sphere turns round,
And silence now is drown'd
In ecstasy of sound.
How on a sudden the still air is charm'd,
As if all harmony were just alarm'd!
And ev'ry soul with transport fill'd,
Alternately is thaw'd and chill'd.

No. 43

(Duet)

Ino and Semele

[19] Prepare then, ye immortal choir,
Each sacred minstrel tune his lyre,
And all in chorus join.

No. 44

Chorus of Nymphs and Swains

[20] Bless the glad earth with heav'nly lays,
And to that pitch th'eternal accents raise,
That all appear divine.

COMPACT DISC THREE

Part 3 [Act III]

No. 45

[1] **[Sinfonia]**

Scene 1

*Scene, the Cave of Sleep. The God of Sleep lying
on his Bed. A soft Symphony is heard afterwards.*

Juno and Iris appear.

No. 46

Juno

[2] Somnus, awake,
Raise thy reclining head.

Iris

Thyself forsake,
And lift up thy heavy lids of lead.

No. 47

(Air)

Somnus [waking]

[3] Leave me, loathsome light.
Receive me, silent night.
Lethe, why does thy ling'ring current cease?
O murmur, murmur me again to peace.

Sleeps again.

No. 48

Iris

[4] Dull God, canst thou attend the water's fall,
And not hear Saturnia call?

Juno

Peace Iris, peace. I know how to charm him,
Pasisithea's name alone can warm him.
Somnus, arise!
Disclose thy tender eyes;
For Pasisithea's sight



Endure the light.
Somnus, arise!

No. 49
(Air)

Somnus

5 More sweet is that name
Than a soft purling stream;
With pleasure repose I'll forsake,
If you'll grant me but her to sooth me awake.

More sweet, *etc.*

No. 50
Juno

6 My will obey,
She shall be thine.
Thou, with thy softer pow'rs,
First Jove shall captivate:
To Morpheus then give order,
Thy various minister,
That with a dream in shape of Semele,
But far more beautiful
And more alluring,
He may invade the sleeping Deity;
And more to agitate
His kindling fire,
Still let the phantom seem
To fly before him,
That he may wake impetuous,
Furious in desire;
Unable to refuse whatever boon
Her coyness shall require.

Somnus

I tremble to comply.

Juno

To me thy leaden rod resign,
To charm the sentinels
On Mount Citheron,
Then cast a sleep on mortal Ino:
That I may seem her form to wear,
When I to Semele appear.

No. 51
(Duet)

Juno

7 Obey my will, thy rod resign,
And Pasithea shall be thine.

Somnus

All I must grant, for all is due
To Pasithea, love, and you.

Exeunt.

Scene 2

An Apartment. Semele alone.

No. 52
(Air)

Semele

8 My racking thoughts by no kind slumbers freed,
But painful nights to joyful days succeed.

Scene 3

To her enter Juno as Ino, with a mirror in her hand.

No. 53

Juno [*apart*]

9 Thus shap'd like Ino,
With ease I shall deceive her,
And in this mirror she shall see
Herself as much transform'd as me.
[*To Semele*]
Do I some goddess see,
Or is it Semele!

Semele

Dear sister, speak,
Whence this astonishment?

Juno

Your charms improving
To divine perfection,
Show you were late admitted
Amongst celestial beauties.
Has Jove consented,
And are you made immortal?

Semele

Ah! no, I still am mortal,
Nor am I sensible
Of any change, or new perfection.

Juno gives Semele the mirror.

Juno

Behold in this mirror
Whence comes my surprise,

Such lustre and terror
Unite in your eyes;
That mine cannot fix on a radiance so bright,
'Tis unsafe for the sense, and too slipp'ry for
sight.

Semele

O ecstasy of happiness,
Celestial graces
I discover in each feature!

No. 54
(Air)

Semele

10 Myself I shall adore,
If I persist in gazing;
No object sure before
Was ever half so pleasing.

Myself I shall, *etc.*

No. 55

Juno

11 Be wise, as you are beautiful,
Nor lose this opportunity.
When Jove appears,
All ardent with desire,
Refuse his proffer'd flame
'Till you obtain a boon without a name.

Semele

Can that avail me?
But how shall I attain
To immortality?

Juno
 Conjure him by his oath
 Not to approach your bed
 In likeness of a mortal;
 But like himself, the mighty Thunderer,
 In pomp of majesty,
 And heav'nly attire;
 As when he proud Saturnia charms,
 And with ineffable delights
 Fills her encircling arms,
 And pays the nuptial rites.
 You shall partake then of immortality,
 And thenceforth leave this mortal state
 To reign above,
 Ador'd by Jove,
 In spite of jealous Juno's hate.

No. 56
(Air)

Semele
^[12] Thus let my thanks be paid,
 Thus let my arms embrace thee;
 And when I'm a Goddess made,
 With charms like mine I'll grace thee.

No. 57
Juno

^[13] Rich odours fill the fragrant air,
 And Jove's approach declare.
 I must retire –

Semele

Adieu – your counsel I'll pursue.

Juno [*apart*]
 And sure destruction will ensue.
 Vain wretched fool –
 Adieu.

Exit.

Scene 4

Jupiter enters, offers to embrace Semele; she looks kindly on him, but retires a little from him.

No. 58
(Air)

Jupiter
^[14] Come to my arms, my lovely fair,
 Soothe my uneasy care;
 In my dream late I woo'd thee,
 And in vain I pursu'd thee,
 For you fled from my pray'r,
 And bid me despair.

Come to my arms, *etc.*

No. 59

Jupiter
^[15] O Semele
 Why art thou thus insensible?

No. 60
(Air)
Semele

^[16] I ever am granting,
 You always complain;
 I always am wanting,
 Yet never obtain.

No. 61

Jupiter
^[17] Speak, speak your desire,
 Say what you require,
 I'll grant it –

Semele

Swear by the Stygian lake.

Jupiter

By that tremendous flood, I swear,
 Ye Stygian waters, hear;
 And thou, Olympus, shake,
 In witness to the oath I take.

No. 62

Semele
^[18] You'll grant what I require.

Jupiter

I'll grant what you require.

Thunder is heard at a distance, and underneath.

No. 63

Semele
^[19] Then cast off this human shape which you wear,
 And Jove since you are, like Jove too appear.

No. 64
(Air)

Jupiter
^[20] Ah, take heed what you press,
 For, beyond all redress,
 Should I grant your request I shall harm you.

No. 65
(Air)

Semele
^[21] No, no! I'll take no less
 Than all in full excess;
 Your oath it may alarm you.
 Yet haste and prepare,
 For I'll know what you are,
 With all your Powers arm you.

No, no! *etc.*

Exit.

Scene 5

Jupiter pensive and dejected.

No. 66

Jupiter
^[22] Ah! whither is she gone! unhappy fair!
 Why did she wish? – why did I rashly swear?
 'Tis past, 'tis past recall,
 She must a victim fall.

Anon when I appear
 The mighty Thunderer,
 Arm'd with inevitable fire,
 She needs must instantly expire.
 'Tis past, 'tis past recall,
 She must a victim fall.

My softest lightning yet I'll try,
 And mildest melting bolt apply;



In vain – for she was fram'd to prove
None but the lambent flames of love.
'Tis past, 'tis past recall,
She must a victim fall.

Scene 6
Juno alone.

No. 67
(Air)
Juno

- [23] Above measure
Is the pleasure,
Which my revenge supplies.
Love's a bubble,
Gain'd with trouble,
And in possessing dies.
With what joy shall I mount to my Heav'n again,
At once from 'my rival and jealousy freed!
The sweets of revenge make it worthwhile to
reign,
And Heav'n will hereafter be Heav'n indeed.

Above measure, *etc.*

Scene 7
The scene discovers Semele under a canopy leaning pensively, while a mournful symphony is playing. She looks up, and sees Jupiter descending in a cloud: flashes of lightning issue from either side, and thunder is heard grumbling in the air.

No. 68
Semele

- [24] Ah me! too late I now repent
My pride and impious vanity.
He comes! far off his lightnings scorch me.
Ah! I feel my life consuming;
I burn, I burn, I faint, for pity I implore –
O help, O help – I can no more –

She dies.

The cloud bursts, and Semele with the palace instantly disappear.

Scene 8
Cadmus, Athamus, Ino, and Chorus of Priests

No. 69
Ino

- [25] Of my ill-boding dream
Behold the dire event.

No. 70
Chorus of Priests

- [26] O terror and astonishment!
Nature to each allots his proper sphere,
But that forsaken, we like meteors err:
Toss'd thro' the void, by some rude shock
we're broke,
And all our boasted fire is lost in smoke.

No. 71
Ino

- [27] How I was hence remov'd,
Or hither how return'd, I know not:

So long a trance withheld me.
But Hermes in a vision told me
(As I have now related)
The fate of Semele;
And added, as from me he fled,
That Jove ordain'd I Athamus should wed.

Cadmus
Be Jove in ev'ry thing obey'd.

Joins their hands.

Athamus
Unworthy of your charms myself I yield;
Be Jove's commands and yours fulfill'd.

No. 72
(Air)
Athamus

- [28] Despair no more shall wound me,
Since you so kind do prove;
All joy and bliss surround me,
My soul is tun'd to love.

Despair no more, *etc.*

No. 73
Cadmus

- [29] See from above the bellying clouds descend,
And big with some new wonder this way tend.

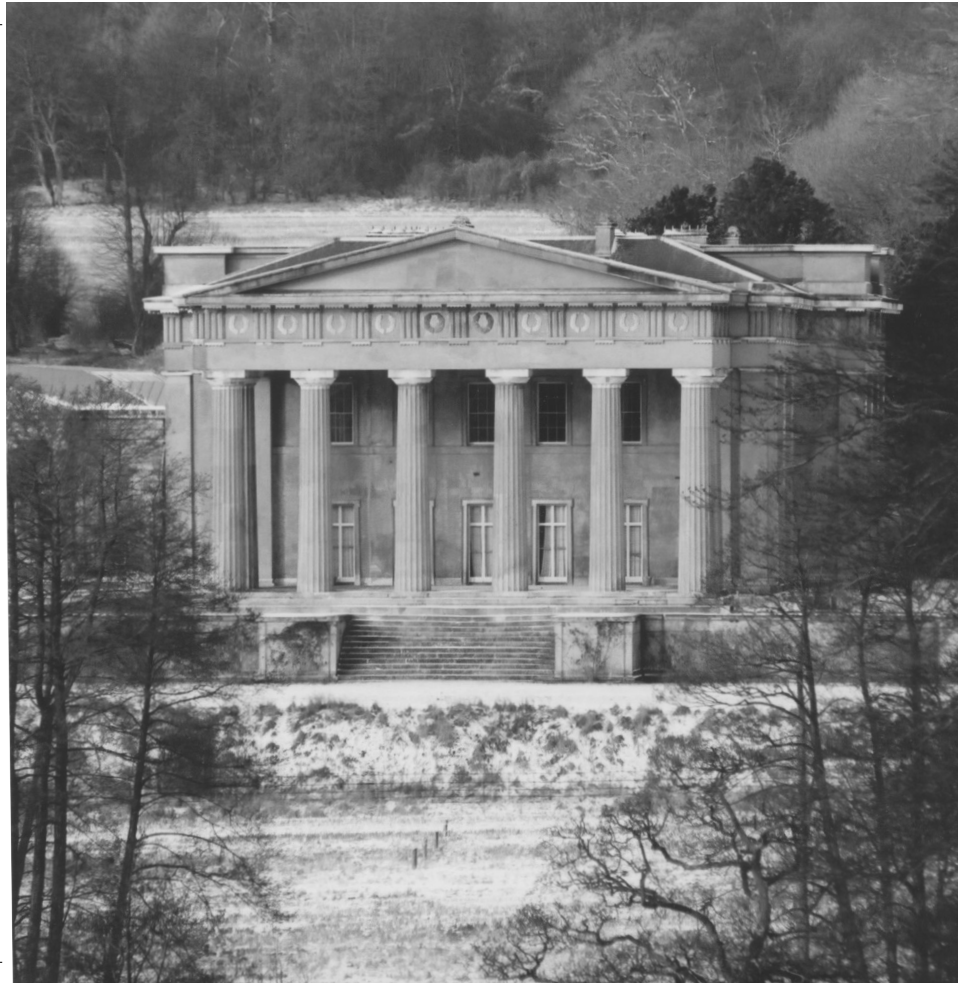
Scene 9
A bright cloud descends and rests on Mount Citheron, which, opening, discovers Apollo seated in it as the God of Prophecy.

No. 74
[30] **Sinfonia**

No. 75
Apollo
[31] Apollo comes to relieve your care,
And future happiness declare.
From Semele's ashes a Phoenix shall rise,
The joy of this earth, and delight of the skies:
A God he shall prove
More mighty than Love,
And sighing and sorrow forever prevent.

No. 76
All
[32] Happy, happy shall we be,
Free from care, from sorrow free;
Guiltless pleasures we'll enjoy,
Virtuous love will never cloy;
All that's good and just we'll prove,
And Bacchus crown the joys of love.

FINIS.



GRANGE PARK OPERA

The Grange is full of surprises. The opera festival each June has become the place to be seen.

Performances are staged inside the smaller Greek temple in a theatre that won architectural awards. During the long interval, guests dine under magnificent chandeliers in the crumbling splendour of the larger Greek temple, or picnic in Indian pavilions along the terrace looking over an Arcadian landscape.

Artists at the 2008 festival will include Philip Langridge, Bryn Terfel, and the prima ballerina Mara Galeazzi in evenings that mix the traditional with the unexpected.

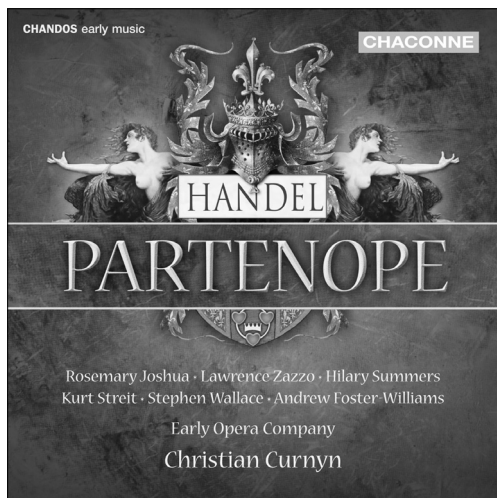
Visit the website grangeparkopera.co.uk to see images of this breathtaking setting, photographs of past productions, reviews and more.

This grandest of Hampshire houses dates back to the seventeenth century but it was in the nineteenth century that the Barings made this mansion famous with their lavish weekends which mixed literary giants – Thackeray, Carlyle – with high society, including prime ministers.

An evening at the opera is not dissimilar to those extravagant house parties: conversation, champagne, drama and glamour.



Also available



Handel
Partenope
CHAN 0719(3)



*This performance under Christian Curnyn hits the right spot from the very start...
Handel collectors needn't hesitate.*

The Guardian

...a thoroughly recommendable release for Baroque opera fans.

Gramophone

Listening to these discs has reminded me how full of enchanting music Partenope is.

International Record Review





You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

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

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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Nicholas Anderson

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Paul Quilter

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue All Saints' Church, East Finchley, London; 16–20 April 2007

Front cover Photograph of Rosemary Joshua (stylist: Luc Verschueren) by Leo Erken and photograph of Grange Park by Alastair Muir

Back cover Photograph of Christian Curnyn by Patrick Redmond

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2007 Chandos Records Ltd

© 2007 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Patrick Redmond

Christian Curnyn

CHACONNE DIGITAL3-disc set **CHAN 0745(3)****George Frideric Handel (1685–1759)***Semele*, HWV 58*first complete recording
on period instruments*

A musical theatrical entertainment in three acts
Based on a libretto by William Congreve
Edited by Clifford Bartlett

Mortals

Semele, engaged to Athamus but in love with Jupiter
Ino, sister to Semele, in love with Athamus
Cadmus, King of Thebes, father of Semele and Ino
Athamus, Prince of Bœotia, in love with Semele
Chorus of Priests and Augurs

Immortals

Jupiter
Juno, wife of Jupiter
Iris, confidant of Juno
Somnus, God of Sleep

Apollo
Chorus of Loves and Zephyrs;
Chorus of Nymphs and Swains;
Attendants

Early Opera Company

Rosemary Joshua soprano
Hilary Summers contralto
Brindley Sherratt bass
Stephen Wallace counter-tenor
Chorus of Early Opera Company

Richard Croft tenor
Hilary Summers contralto
Gail Pearson soprano
Brindley Sherratt bass
Richard Croft tenor

Chorus of Early Opera Company
Christian Curnyn

Supported by **GRANGE PARK OPERA**

© 2007 Chandos Records Ltd © 2007 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

Printed in the EU Public Domain



LC 7038 DDD TT 169:35

Recorded in 24-bit/96 kHz

COMPACT DISC ONE
Act I TT 59:57

COMPACT DISC TWO
Act II TT 46:10

COMPACT DISC THREE
Act III TT 63:28