

HANDEL *Chandos Anthems*

My song shall be always · Let God arise · O praise the Lord with one consent

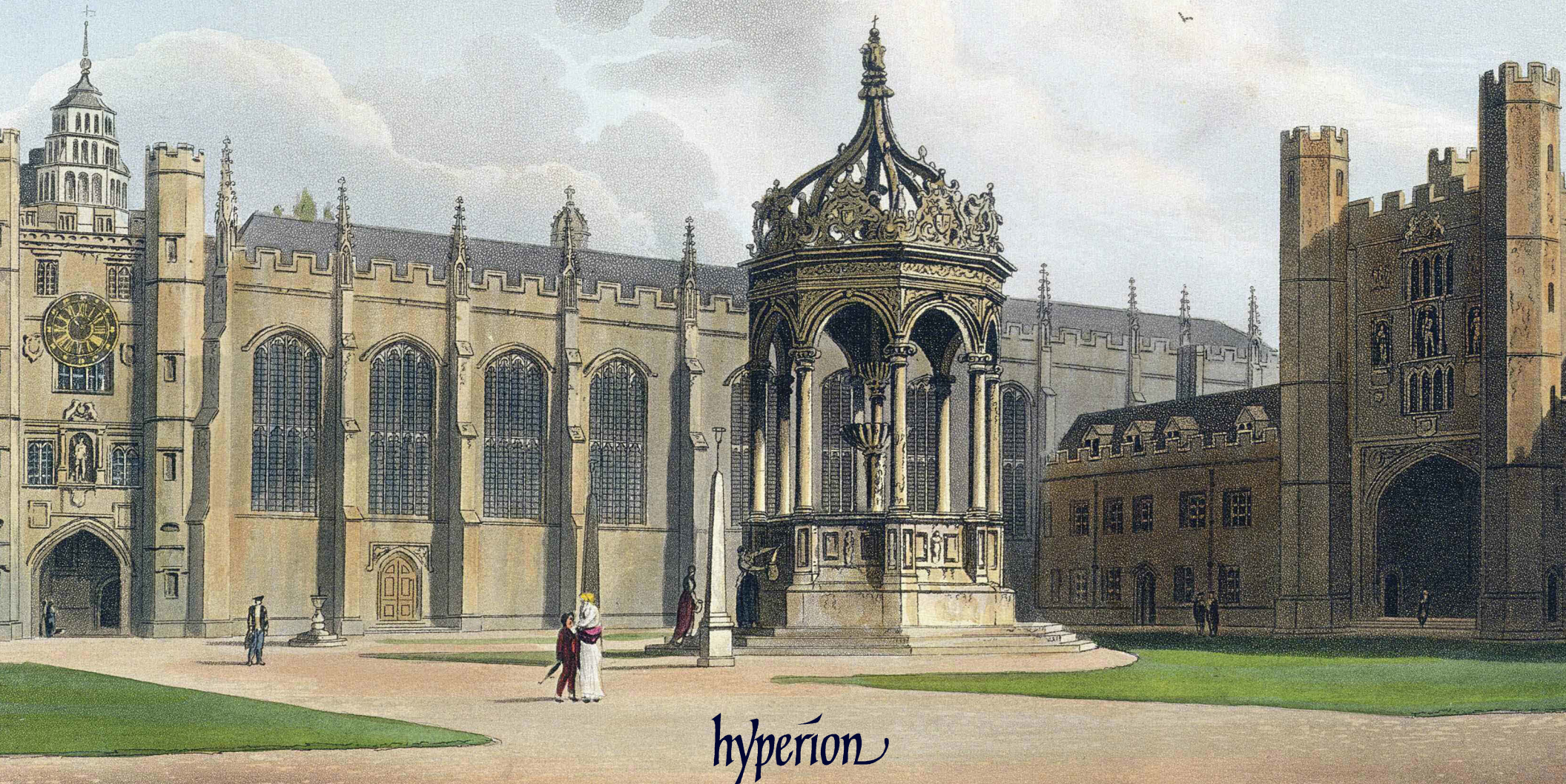
THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

EMMA KIRKBY · IESTYN DAVIES

JAMES GILCHRIST · NEAL DAVIES

STEPHEN LAYTON



hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING

☞ *page 3*

ENGLISH

☞ *page 4*

Sung texts and translation

☞ *page 8*

FRANÇAIS

☞ *page 15*

DEUTSCH

☞ *Seite 19*

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)



CHANDOS ANTHEM NO 9 **O praise the Lord with one consent** HWV254 [25'00]

- 1 O praise the Lord with one consent CHORUS [5'16]
- 2 Praise him, all ye that in his house alto IESTYN DAVIES [3'36]
- 3 For this our truest int'rest is tenor JAMES GILCHRIST [2'13]
- 4 That God is great bass NEAL DAVIES [2'29]
- 5 With cheerful notes CHORUS [3'32]
- 6 God's tender mercy soprano EMMA KIRKBY [3'08]
- 7 Ye boundless realms of joy CHORUS [2'22]
- 8 Your voices raise CHORUS [2'15]

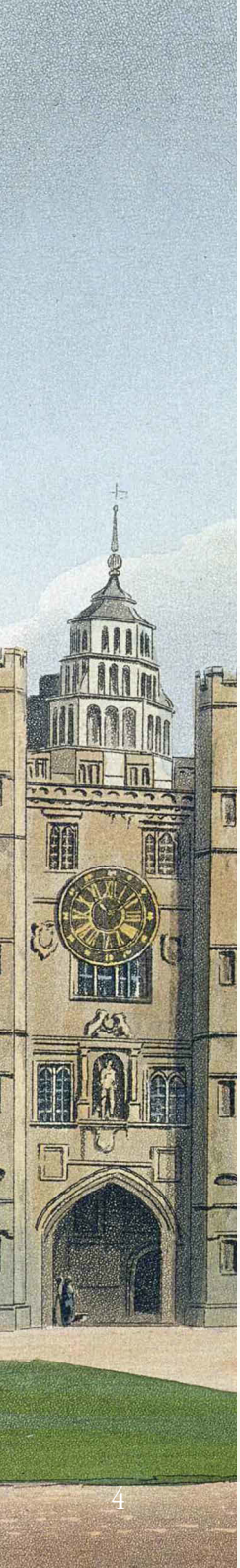
CHANDOS ANTHEM NO 11A **Let God arise** HWV256a [21'06]

- 9 *Sonata* Andante — Allegro [3'48]
- 10 Let God arise CHORUS [2'47]
- 11 Like as the smoke vanisheth tenor JAMES GILCHRIST [2'42]
- 12 Let the righteous be glad soprano EMMA KIRKBY [3'16]
- 13 O sing unto God alto IESTYN DAVIES, bass NEAL DAVIES, CHORUS [2'48]
- 14 Praised be the Lord! CHORUS [1'32]
- 15 At thy rebuke, O God CHORUS [1'55]
- 16 Blessed be God CHORUS [2'08]

CHANDOS ANTHEM NO 7 **My song shall be alway** HWV252 [20'01]


- 17 *Sonata* Largo e staccato — Allegro [3'05]
- 18 My song shall be alway soprano EMMA KIRKBY, CHORUS [4'58]
- 19 For who is he among the clouds tenor JAMES GILCHRIST [0'28]
- 20 God is very greatly to be feared tenor JAMES GILCHRIST [2'36]
- 21 The heav'ns are thine alto IESTYN DAVIES, bass NEAL DAVIES [1'58]
- 22 Righteousness and equity CHORUS [3'10]
- 23 Blessed is the people soprano EMMA KIRKBY [2'17]
- 24 Thou art the glory CHORUS [1'22]

THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE
ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
STEPHEN LAYTON conductor



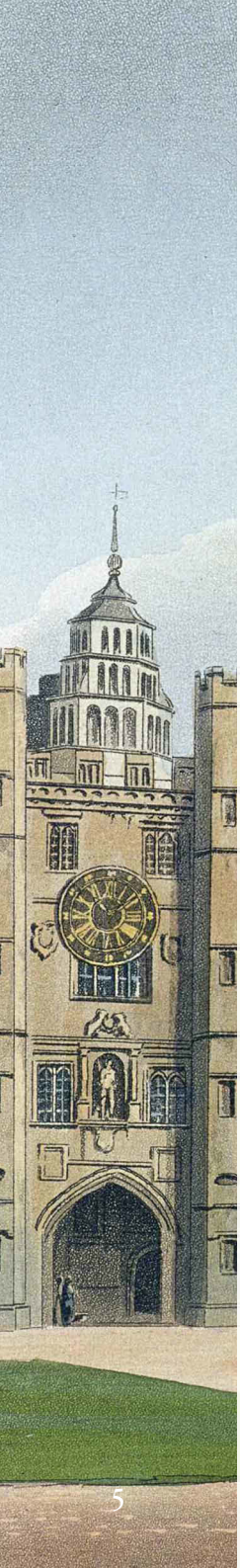
HANDEL came to London late in 1710 primarily as a composer of Italian opera, and he quickly demonstrated his abilities in that capacity with the successful production of *Rinaldo* in February 1711. He was, however, no less skilled in the composition of choral music for the church, which he had practised and refined during his early training under Friedrich Wilhelm Zachow at Halle. Though none of Handel's works from that early period has survived, we can guess at their quality from his earliest known choral compositions, the settings of the three Vesper Psalms written in Rome in 1707—particularly, of course, the spectacular *Dixit Dominus*. Opera, written almost entirely for solo voices at the time, did not provide opportunity for choral writing, so it is not surprising that once Handel had reached London he sought to supplement his operatic work with contributions to the English church repertory. He made contact with the musicians of the Chapel Royal, and wrote his first English anthem, *As pants the hart* (HWV251a), for them around 1712. In 1713 he provided expansive settings of the Te Deum and Jubilate for the Thanksgiving service at St Paul's celebrating the Peace of Utrecht, gaining public recognition as a composer of ceremonial church music, and he wrote another Te Deum setting (the so-called 'Caroline' Te Deum) and an anthem for the new king George I the following year. Meanwhile he continued to produce Italian operas for London, but although the form was gaining popularity (in spite of much waspish criticism), the productions were not well organized, and came to a temporary halt in 1717.

In the summer of that year, after the famous event in July when a royal party sailed down the Thames to the accompaniment of the Water Music, Handel joined the household of James Brydges, then Earl of Carnarvon, but who later acquired the title by which he is generally known, the first Duke of Chandos. Brydges had amassed a




considerable fortune while acting as Paymaster General during the War of the Spanish Succession, and was using it to build one of the most opulent mansions in Britain on his estate at Cannons, near Edgware. While it was not unusual for a nobleman to mark his status with the building of a grand mansion, Brydges was unique in also providing Cannons with its own establishment of resident musicians, with Johann Christoph Pepusch as their director. Handel became a composer-in-residence, not salaried but probably rewarded financially from time to time, with a special brief, it seems, to compose church music.

The purpose-built chapel attached to Cannons itself was not completed until 1720, and until then services were held in St Lawrence Whitchurch, a small church adjoining the estate which the architect John James remodelled for Brydges' family use in 1715. (It still survives today, almost as Brydges left it, with its baroque decor and its organ sensitively restored.) For performance in this building, Handel composed the eleven works generally known as the 'Chandos anthems' (though the term 'Anthems for Cannons' is preferred in scholarly circles) and yet another setting of the Te Deum. None of these works can be precisely dated, but they were almost certainly all composed between August 1717 and the summer of 1718. In March 1718 Handel also produced the first of his two great dramatic works of the Cannons period, the masque *Acis and Galatea*. The second, the oratorio *Esther*, was probably written a little later, though the exact date and place of its first performance are still unknown. Cannons itself had a remarkably short life. The massive upkeep it required, coupled with Brydges' disdain for financial prudence, ensured that on his death in 1744 the estate was deeply in debt. Within three years the house had been demolished and the contents of the estate (fortunately it did not include St Lawrence's) all sold off by



auction. A few remnants survive (notably the decor of the Cannons chapel, transferred to the church of Great Witley in Worcestershire), but Handel's music is perhaps the most potent memorial of his patron's transient grandeur.

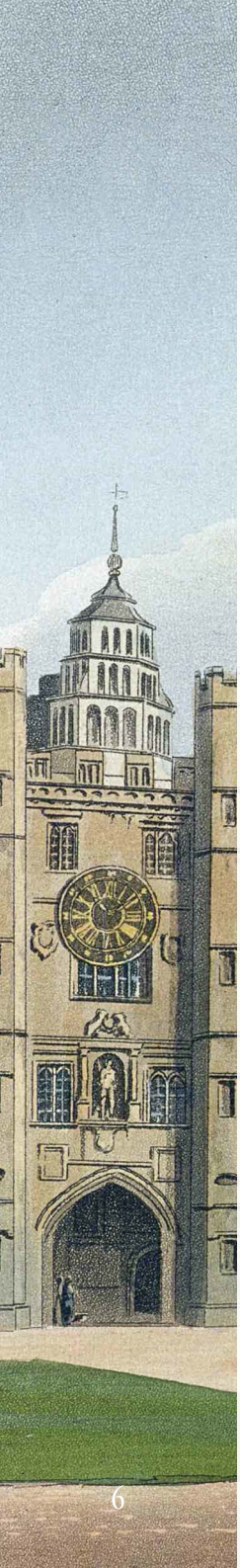
The Chandos anthems are all composed for solo and choral voices with accompaniments for strings (without violas), solo wind instruments (mostly oboe and bassoon) and organ continuo. Their texts are taken from the Psalms, mainly the old version of the Psalter as preserved in the Book of Common Prayer, but also the metrical versions of Nahum Tate and Nicholas Brady, first published in 1696. The anthems have no direct models in English church music, but follow the form used by Handel for his Latin psalm settings, with a mixture of movements for solo voices and choruses, not that different from the German church cantata. In six of the anthems, probably the first to have been composed, the choral voices are in three parts (treble, tenor and bass), while the other five mostly have four-part choruses, with the second vocal line being written for low alto or high tenor. It is probable that all the anthems were originally performed with quite small forces, with perhaps only three or four trebles on the top choral line and just one or two singers on each of the lower parts, but Handel's scoring is spacious, and is as effective with small forces in a small building like St Lawrence's as with larger forces in a big church or concert hall. Some of the musical material has origins in earlier works, notably *Dixit Dominus* and the Brockes Passion (probably composed in 1716), but it is always fully reworked to suit its new context. The expressive range of the solos is remarkable, and in the choruses Handel seizes every opportunity to create grand effects with modest means. Though Handel never performed the anthems himself after his time at Cannons, he adapted some of them for use by the Chapel Royal, and re-used a few of the vocal movements in later works, particularly the oratorios of



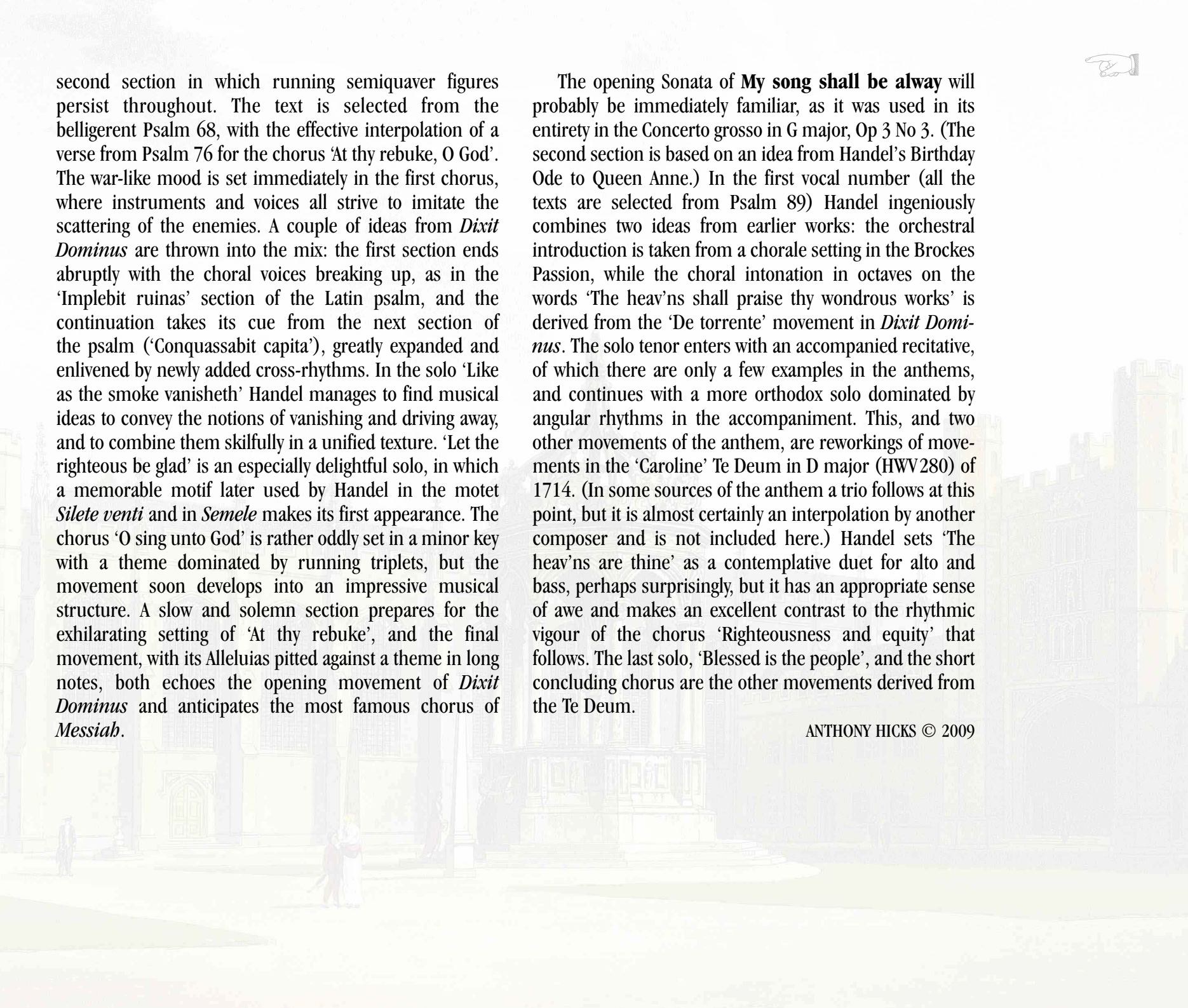
the 1730s. Movements from the instrumental sonatas or overtures that begin most of the anthems were also re-used, notably in the Opus 3 concerti grossi (1734) and the Opus 5 trio sonatas (1739).

The three anthems recorded here are all from the later group with four-part choruses. The texts of **O praise the Lord with one consent** are taken from three psalms (135, 117 and 148) in the metrical versions of Tate and Brady. No opening Sonata is provided, but the first chorus has an unusually long orchestral introduction by way of compensation. The trebles alone enter with the first four notes of the opening theme, and the other voices join in on the words 'with one consent', a naïve but amusing touch. The theme itself resembles the first phrase of the tune 'St Anne', first printed in England in 1708 and now best known as the tune for Isaac Watts's hymn 'O God, our help in ages past'. (It also appears in J S Bach's Prelude and Fugue in E flat, BWV552.) However, Handel had already used a similar idea in the opening Sonata of his cantata *Tu fedel? tu costante?*, composed in Rome in 1707, so the resemblance to the hymn tune is probably coincidental. Three vocally demanding solos follow, the first two (in minor keys) providing the contrasts in mood that Handel always seems anxious to maintain throughout the anthems. The last of the group, 'That God is great' for bass, is a reworking of a solo in the Queen Anne Birthday Ode. In the following chorus, 'With cheerful notes', Handel boldly uses diminuendo effects to suggest voices rising to heaven. The last solo, 'God's tender mercy', again in a minor key, becomes a highly personal acknowledgement of divine compassion. Major keys return for the final pair of choruses, and the anthem is brought to an exciting close with a combination of ideas finally settling into a triumphant peal of Alleluias.

Let God arise opens with an exceptionally fine Sonata, with a lyrically flowing first movement and a brilliant



second section in which running semiquaver figures persist throughout. The text is selected from the belligerent Psalm 68, with the effective interpolation of a verse from Psalm 76 for the chorus 'At thy rebuke, O God'. The war-like mood is set immediately in the first chorus, where instruments and voices all strive to imitate the scattering of the enemies. A couple of ideas from *Dixit Dominus* are thrown into the mix: the first section ends abruptly with the choral voices breaking up, as in the 'Implebit ruinas' section of the Latin psalm, and the continuation takes its cue from the next section of the psalm ('Conquassabit capita'), greatly expanded and enlivened by newly added cross-rhythms. In the solo 'Like as the smoke vanisheth' Handel manages to find musical ideas to convey the notions of vanishing and driving away, and to combine them skilfully in a unified texture. 'Let the righteous be glad' is an especially delightful solo, in which a memorable motif later used by Handel in the motet *Silete venti* and in *Semele* makes its first appearance. The chorus 'O sing unto God' is rather oddly set in a minor key with a theme dominated by running triplets, but the movement soon develops into an impressive musical structure. A slow and solemn section prepares for the exhilarating setting of 'At thy rebuke', and the final movement, with its Alleluias pitted against a theme in long notes, both echoes the opening movement of *Dixit Dominus* and anticipates the most famous chorus of *Messiah*.



The opening Sonata of **My song shall be always** will probably be immediately familiar, as it was used in its entirety in the Concerto grosso in G major, Op 3 No 3. (The second section is based on an idea from Handel's Birthday Ode to Queen Anne.) In the first vocal number (all the texts are selected from Psalm 89) Handel ingeniously combines two ideas from earlier works: the orchestral introduction is taken from a chorale setting in the Brockes Passion, while the choral intonation in octaves on the words 'The heav'ns shall praise thy wondrous works' is derived from the 'De torrente' movement in *Dixit Dominus*. The solo tenor enters with an accompanied recitative, of which there are only a few examples in the anthems, and continues with a more orthodox solo dominated by angular rhythms in the accompaniment. This, and two other movements of the anthem, are reworkings of movements in the 'Caroline' Te Deum in D major (HWV280) of 1714. (In some sources of the anthem a trio follows at this point, but it is almost certainly an interpolation by another composer and is not included here.) Handel sets 'The heav'ns are thine' as a contemplative duet for alto and bass, perhaps surprisingly, but it has an appropriate sense of awe and makes an excellent contrast to the rhythmic vigour of the chorus 'Righteousness and equity' that follows. The last solo, 'Blessed is the people', and the short concluding chorus are the other movements derived from the Te Deum.

ANTHONY HICKS © 2009



Also available

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

Dettingen Te Deum

Organ Concerto No 14 in A major; Zadok the Priest

THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC; RICHARD MARLOW organ

STEPHEN LAYTON conductor

CDA67678

‘Prepare the sand buckets: the opening of Handel’s Dettingen Te Deum is incendiary. Trinity College Choir, the Academy of Ancient Music and the conductor, Layton, deal brilliantly with the reflective moments in a setting written to celebrate George II’s victory over the French in 1743’ (*The Times*) ‘In a performance as precise and exuberant as this (wonderfully expressive diction from the Trinity Choir), its trumpet-and-drum-fuelled extroversion comes across as elementally exciting’ (*Daily Telegraph*) ‘The score simply teems with incredible invention ... if you’re still to be persuaded by the Dettingen, this is the performance to do it’ (*BBC Music Magazine*)



PAWEŁ LUKASZEWSKI (b1968)

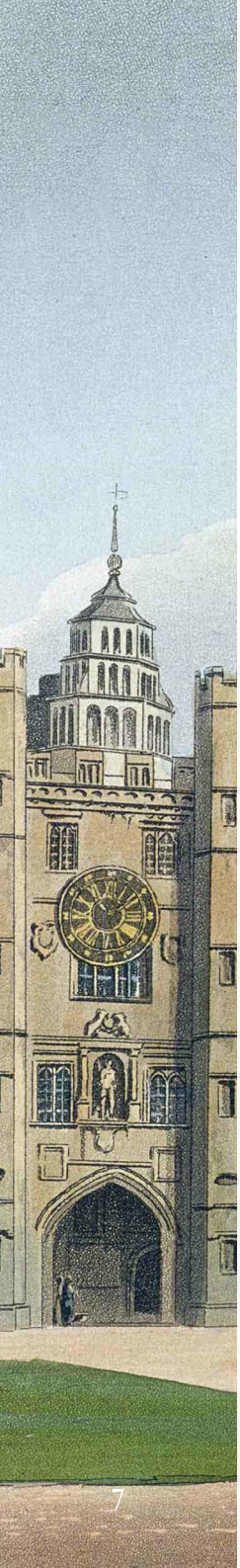
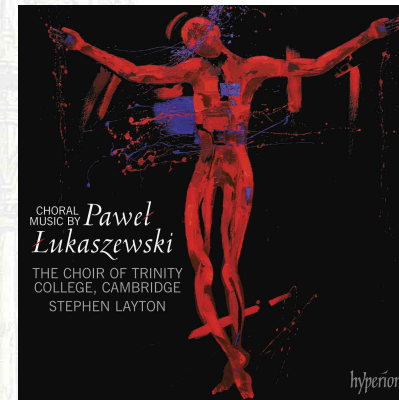
Choral music

THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE

STEPHEN LAYTON conductor

CDA67639

‘This is a lovely disc of enchanting choral music ... Only the hardest of musical hearts will remain unmelted by such committed interpretations. In its beautifully measured phrases [Nunc dimittis], immaculately tailored textures and ingenious use of light and shade to invoke light shining in darkness, it is a gem which receives here a beautifully poised account ... Here is a composer who really is a true master of the art of a cappella writing ... In saying that it has been difficult to draw this CD out of my player, so frequently have I returned to it, I can offer no higher praise’ (*Gramophone*) ‘With performances as sonorous and acutely paced as these, they come across with a winning fervour. Layton’s advocacy is certainly vindicated’ (*Daily Telegraph*) ‘Layton is arguably the finest choral director working today in the UK ... [his] choral scholars sing this challenging music, with its dazzling polytonal clusters, complex chords, and non-traditional progressions with absolute purity of tone, perfection of intonation, and depth of feeling ... Do not hesitate’ (*Fanfare*, USA)





O praise the Lord with one consent HWV254

Chorus

- [1] O praise the Lord with one consent,
and magnify his name!
Let all the servants of the Lord,
his worthy praise proclaim!
PSALM 135:1

Solo (alto)

- [2] Praise him, all ye that in his house
attend with constant care,
with those that to his utmost courts
with humble zeal repair.
PSALM 135:2

Solo (tenor)

- [3] For this our truest int'rest is
glad hymns of praise to sing,
and with loud songs to bless his name,
a most delightful thing.
PSALM 135:3

Solo (bass)

- [4] That God is great we often have
by glad experience found;
and seen how he with wondrous power
above all Gods is crowned.
PSALM 135:5

Let God arise HWV256a

Sonata

- [9] *Andante* — *Allegro*

Chorus

- [10] Let God arise, and let his enemies be scatter'd;
let them also that hate him, flee before him.
PSALM 68:1

Chorus

- [5] With cheerful notes let all the earth
to heaven their voices raise!
Let all, inspired with godly mirth,
sing solemn hymns with praise.
PSALM 117:1

Solo (soprano)

- [6] God's tender mercy knows no bounds,
his truth shall ne'er decay.
Then let the willing nations round
their grateful tribute pay.
PSALM 117:2

Chorus

- [7] Ye boundless realms of joy
exalt your Maker's fame;
his praise your song employ
above the starry frame.
[8] Your voices raise,
ye Cherubin
and Seraphin,
to sing his praise!
Alleluia.
PSALM 148:1-2

Solo (tenor)

- [11] Like as the smoke vanisheth, so shalt thou drive them away;
like as wax melteth at the fire, so let the ungodly perish at the
presence of God.
PSALM 68:2



Solo (soprano)

- 12 Let the righteous be glad, and rejoice before God:
let them also be merry and joyful.

PSALM 68:3

Solos (alto and bass) and Chorus

- 13 O sing unto God, and sing praises unto his name.

PSALM 68:4

Chorus

- 14 Praised be the Lord!
15 At thy rebuke, O God, both the chariot and horse are fall'n.
16 Blessed be God.

Alleluia.

PSALM 68:19; 76:6; 68:35

My song shall be alway HWV252

Sonata

- 17 *Largo e staccato* — *Allegro*

Solo (soprano) and Chorus

- 18 My song shall be alway of the loving-kindness of the Lord:
with my mouth will I ever be shewing thy truth from one
generation to another.

The heav'ns shall praise thy wondrous works,
and thy truth in the congregation of the saints.

PSALM 89:1, 5

Solo (tenor)

- 19 For who is he among the clouds:
that shall be compared unto the Lord?
And what is he among the gods:
that shall be like unto the Lord?

PSALM 89:6–7

Solo (tenor)

- 20 God is very greatly to be feared in the council of the saints:
and to be had in reverence of all that are round about him.
O Lord, God of hosts, who is like unto thee?
Thy truth, most mighty Lord, is on ev'ry side.

PSALM 89:8–9

Duet (alto and bass)

- 21 The heav'ns are thine, the earth also is thine;
thou hast laid the foundation of the round world.

PSALM 89:12

Chorus

- 22 Righteousness and equity are the habitation of thy seat:
mercy and truth shall go before thy face.

PSALM 89:15

Solo (soprano)

- 23 Blessed is the people, O Lord, that can rejoice in thee:
they shall walk in the light of thy countenance.

PSALM 89:16

Chorus

- 24 Thou art the glory of their strength.

Alleluia.

PSALM 89:18

Texts from the Book of Common Prayer (*Let God arise* and *My song shall be alway*), and Nahum Tate and Nicholas Brady: *A New Version of the Psalms of David (O praise the Lord with one consent)*

THE CHOIR OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE



© Gerald Place

The Choir of Trinity College, Cambridge has established itself as one of the leading mixed-voice choirs in the United Kingdom. The Choir comprises around thirty choral scholars, all of whom are ordinarily undergraduates of the College.

The College's long and distinguished choral tradition dates back to the fourteenth century. The Choir's main focus during term is the singing of the liturgy in the College Chapel, exploring a wide-ranging repertoire drawn from both Catholic and Protestant traditions. Outside term the Choir enjoys a programme of high-profile performances and recordings. Performances under Director of Music Stephen Layton have included Britten's *Ceremony of Carols* and *St Nicolas*, Handel's *Dettingen Te Deum* with the Academy of Ancient Music in St John's, Smith Square, and Trinity College Chapel, and Poulenc's *Gloria* with Britten Sinfonia in Norwich Cathedral.

The Choir has recorded some forty CDs since the mid-1980s. Regular radio broadcasts include the BBC's annual broadcast from the College Chapel of Choral Evensong or the Epiphany Carol Service.

soprano Zoë Brown, Lucy Cronin, Emily Dickens
Anna Gillingham, Natasha Goldberg, Rosalyn Hindmarch
Rebecca Lancelot, Kate Ludlow, Sarah Mynott, Rosalind
Oglethorpe, Claudia Parkes, Catherine White, Amy Wood
alto Catherine Bradley, Frances Burn, Timothy Carlton Jones
Madeline Claire de Berrié, Thordis Fridriksson, Ruth
Gibbins, Lucy Goddard, Christopher Lowrey, Catherine Suart
tenor Alastair Bennett, Tom Cockett, Gwilym Evans
Robin Firth, Ben Hymas, David Knappett, Justin Meyer
bass Nicholas Chapman, Julian Chou-Lambert
Timothy Dickinson, Guy Hayward, Gavin Horsley
Edmund Irwin-Singer, Christopher Law, Tom Oldham
Christopher Stark, Rupert Compston (organ scholar)
Michael Waldron (organ scholar)



ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

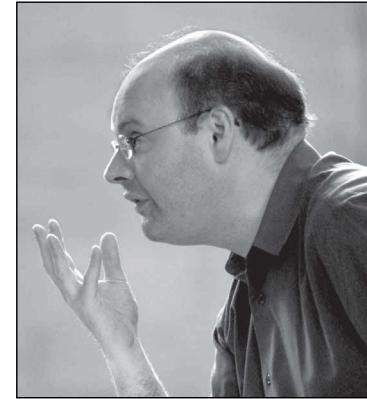
The Academy of Ancient Music is one of the world's first and foremost period-instrument orchestras. Concerts across six continents and over 250 recordings since its formation by Christopher Hogwood in 1973 demonstrate the Academy of Ancient Music's pre-eminence in music of the baroque and classical periods. The orchestra takes its name from a London concert society which was established in 1726 for the purpose of studying and performing 'old' music—defined initially as music composed at least a century earlier, but soon to include more contemporary composers such as Handel.

The present-day Academy of Ancient Music is especially well known for its pioneering recordings under Christopher Hogwood. In addition to numerous recordings of baroque repertoire, especially Handel, the orchestra was the first to record all of Mozart's symphonies on period instruments and has since recorded the complete piano concertos and symphonies of Beethoven. Richard Egarr succeeded Hogwood as Music Director in 2006, and his inaugural season won glowing praise from audiences and critics alike. The Academy of Ancient Music is Orchestra-in-Residence at the University of Cambridge.

violin 1 Pavlo Beznosiuk, Iona Davies, Persephone Gibbs
 Marianna Szucs, Pierre Joubert, Iwona Muszynska
violin 2 Rebecca Livermore, William Thorp, Joanna Lawrence
 Pauline Smith, Andrea Jones
cello Andrew Skidmore, Imogen Seth Smith
double bass Judith Evans, Timothy Amherst
oboe Katharina Spreckelsen
bassoon Jeremy Ward
organ Stephen Farr

STEPHEN LAYTON

Stephen Layton has established himself in recent years as one of Britain's most admired conductors. His interpretations of Bach and Handel have been heard from the Sydney Opera House to the Concertgebouw, and with orchestras ranging from the Academy of Ancient



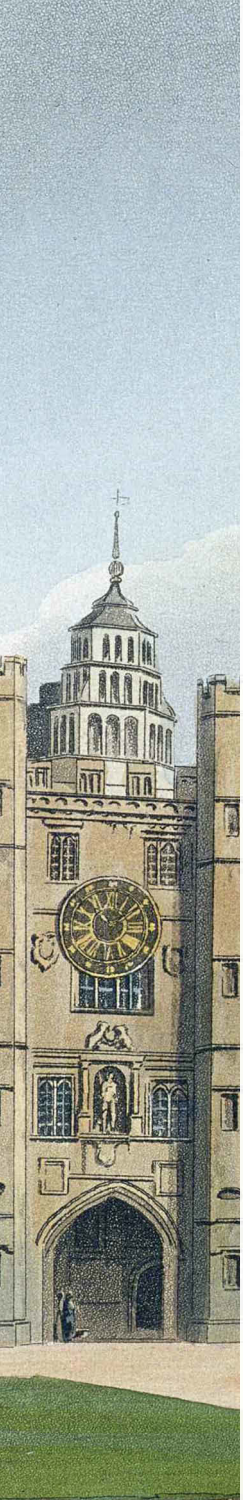
© Benjamin Ealovega

Music and the Orchestra of the Age of Enlightenment to the London Philharmonic and the Philadelphia Orchestra.

As Director of Music at the Temple Church, his bold realization of Tavener's epic all-night vigil *The Veil of the Temple* met with acclaim at its premiere performances in London and at New York's Lincoln Center. Other important composer collaborations, with Polyphony, have included premiere performances and recordings of music by Arvo Pärt, James MacMillan, Thomas Adès, Morten Lauridsen and Eric Whitacre.

A former Chief Conductor of the Netherlands Chamber Choir, Layton now holds positions as Chief Guest Conductor of the Danish Radio Choir, Director of Polyphony, Artistic Director of the Holst Singers and Director of Music at Trinity College, Cambridge. He works widely as a guest conductor of numerous orchestras and at English National Opera, where he conducted Deborah Warner's staging of Bach's *St John Passion*. Layton has a close relationship with the Britten Sinfonia with whom he records a wide range of repertoire.

Layton's eclectic and award-winning discography includes music by Adès, Britten, Bruckner, Cornelius, Grainger, Gretchaninov, Handel, Łukaszewski, MacMillan, Pärt, Poulenc, Rutter, Schnittke, Tavener and Walton.



EMMA KIRKBY



© Bibi Basch

Emma Kirkby's singing career came as a surprise. As a student of Classics at university she sang a great deal for pleasure in choirs and small groups, joined the Taverner Choir in 1971 and in 1973 began her long association with the Consort of Musicke. She continues to work mostly with historical instruments, and has enjoyed long partnerships with the Academy of Ancient Music, the Consort

of Musicke, London Baroque, Orchestra of the Age of Enlightenment, Florilegium, and many other ensembles worldwide.

Emma has appeared on several hundred recordings, of all kinds, and in recent years many of these have come to the attention of Classic FM listeners, who voted her artist of the year in 1999; in 2000 she was awarded the Order of the British Empire. 2007 brought further surprises: in April a *BBC Music Magazine* poll of critics to find the '100 greatest sopranos' placed her at No 10; in July she was the subject of a *South Bank Show* on ITV, and in November she became a Dame. Shocked but delighted by all this, she is glad of the recognition it implies for a way of music-making that values ensemble, clarity and stillness above the more usual factors of volume and display, and above all she is grateful for the chance to carry on sharing this marvellous repertoire with like-minded and talented colleagues.

IESTYN DAVIES



© Vince Barone

Iestyn Davies studied Archaeology and Anthropology at Cambridge, where he was a choral scholar at St John's College, before pursuing his vocal studies at the Royal Academy of Music.

Since his debut as Ottone in *L'incoronazione di Poppea* for Zürich Opera operatic roles have included Handel's *Jephtha* and Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria* for Welsh National Opera;

Purcell's *King Arthur* and Britten's *Death in Venice* for English National Opera and Vivaldi's *Griselda* in Paris.

Appearances at Wigmore Hall and the Barbican in London, Snape Maltings, the Concertgebouw in Amsterdam, and Théâtre des Champs-Élysées in Paris have included performances of Britten's *Canticles*, Bach's Mass in B minor, and Handel's *Messiah* and *Flavio*. He has sung with the Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, Scottish Chamber Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Ensemble Matheus and Bournemouth Symphony Orchestra and he regularly works with conductors including Layton, Gardiner, Harnoncourt, Nagano, Alessandrini, Spinosi, Koopman, Hogwood and Brüggem.

Iestyn Davies has won praise for the power, fullness and sheer personality of his voice; he has received accolades for his musicianship of intelligence and maturity and for his acute characterization on the operatic stage.

JAMES GILCHRIST



© Jim Four

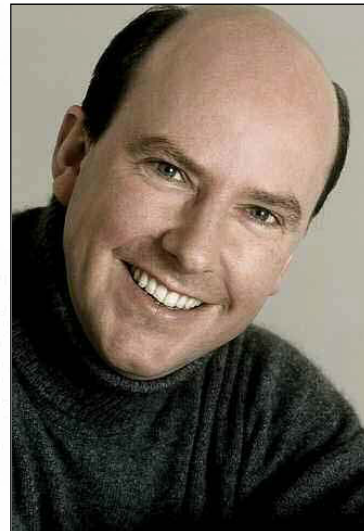
James Gilchrist began his working life as a doctor, turning to a full-time career in music in 1996. He joined the local church choir at the age of eight, and sang as a boy treble in the choir of New College, Oxford, and as a tenor in that of King's College, Cambridge.

While studying and working in medicine, James sang in groups such as The Sixteen, The Tallis Scholars and The

Cardinall's Musick, alongside appearing regularly in choral societies up and down the United Kingdom as tenor soloist. When his diary became rather full of solo engagements, he took a month off his medical job and dipped his toes into the world of the full-time professional musician. A month soon became ten years, and despite missing many aspects of medicine, he has no regrets.

James has appeared at the BBC Proms with the Academy of Ancient Music and the Monteverdi Choir and Orchestra. Among many other leading orchestras, he has also performed with The King's Consort, with whom he has made many recordings for Hyperion. As a recitalist he has appeared with Malcolm Martineau, and is regularly partnered by pianist Anna Tilbrook, as well as harpist Alison Nicholls. His operatic performances include Quint in Britten's *Turn of the Screw*, Ferrando in Mozart's *Così fan tutte*, Hyllus in Handel's *Hercules*, *Acis and Galatea* at the Berlin Staatsoper, Evandre in Gluck's *Alceste* and Purcell's *King Arthur* with English National Opera.

NEAL DAVIES



© Sussie Ahlburg

Neal Davies was born in Newport, Gwent, and studied at King's College, London, and the Royal Academy of Music, of which he was made a Fellow in 2003. He continued his studies at the International Opera Studio, Zürich, under the patronage of Dame Gwyneth Jones. He won the Lieder Prize at the 1991 Cardiff Singer of the World Competition. He made his professional

debut with the Coburg Opera, and since 1992 has been a regular guest at the Edinburgh Festival and at the BBC Proms.

Neal Davies's concert engagements have included both the Cleveland and Philharmonia orchestras with Dohnányi, the Gabrieli Consort with McCreesh, the Oslo Philharmonic with Jansons, the BBC Symphony with Boulez, the Orchestra of the Age of Enlightenment with Brüggén, the Chamber Orchestra of Europe with Harnoncourt, the City of Birmingham Symphony with Oramo and the Vienna Philharmonic with Daniel Harding. He has also appeared at major opera houses including the Royal Opera House, Covent Garden, English National Opera, Welsh National Opera and Scottish Opera, as well as in Paris, Marseille, Salzburg and at the Lyric Opera of Chicago.

For Hyperion Neal Davies has recorded Handel's *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (CDA67283/4) and Vivaldi with The King's Consort, and appeared in the complete edition of Schubert's songs with Graham Johnson.



Recorded in the Chapel of Trinity College, Cambridge, on 29 June – 1 July 2008

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ADRIAN PEACOCK

Keyboard Technician MALCOLM GREENHALGH

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIX

Front illustration: *The Court of Trinity College, Cambridge*—from *The History of Cambridge*,
engraved by J Bluck (fl 1791–1831), published by R Ackermann, 1815—by William Westall (1781–1850)
Private Collection / The Stapleton Collection / The Bridgeman Art Library, London

The edition of the Chandos Anthems used for this recording has been prepared by Stephen Layton
and is available for hire from Trinity College, Cambridge; please email music@trin.cam.ac.uk

G. F. HAENDEL *Chandos Anthems*

LORSQUE HAENDEL s'est rendu à Londres à la fin de l'année 1710, c'était surtout un compositeur d'opéras italiens et il s'est vite imposé dans ce domaine avec la production de *Rinaldo* en février 1711, qui a connu un grand succès. Cependant, il n'était pas moins doué dans le domaine de la musique chorale religieuse, qu'il avait pratiquée et affinée au cours de ses études de jeunesse avec Friedrich Wilhelm Zachow à Halle. Bien qu'aucune des œuvres de cette période ancienne ne nous soit parvenue, on peut imaginer leur qualité d'après ses premières pièces chorales connues, les trois Psaumes des Vêpres, composés à Rome en 1707—particulièrement, bien sûr, le spectaculaire *Dixit Dominus*. Les opéras, presque entièrement écrits pour voix solistes à cette époque, n'offraient aucune possibilité en matière d'écriture chorale et il n'est donc par surprenant qu'une fois arrivé à Londres, Haendel ait cherché à compléter son travail lyrique avec des contributions au répertoire anglais de musique sacrée. Il est entré en contact avec les musiciens de la Chapelle royale et a écrit pour eux son premier *anthem* anglais, *As pants the hart* (HWV251a), vers 1712. En 1713, il a composé une musique grandiose pour le Te Deum et le Jubilate pour le service d'action de grâces de St Paul célébrant la paix d'Utrecht, ce qui a permis au public de le reconnaître comme compositeur de musique religieuse de cérémonie; l'année suivante, il a écrit un autre Te Deum (le Te Deum dit «*Caroline*») et un «*anthem*» pour le nouveau roi Georges I^{er}. Entre-temps, il a continué à écrire des opéras italiens pour Londres mais, même si cette forme devenait de plus en plus populaire (malgré de nombreuses critiques acerbes), les productions n'étaient pas bien organisées et cessèrent momentanément en 1717.

Au cours de l'été de cette même année, après la célèbre fête nautique royale organisée sur la Tamise au mois de

juillet, sur l'accompagnement de la *Water Music*, Haendel est entré dans la maison de James Brydges, alors comte de Carnarvon, qui a ensuite acquis le titre sous lequel on le connaît généralement, celui de premier duc de Chandos. Brydges avait amassé une fortune considérable lorsqu'il était trésorier général des troupes anglaises postées en Europe pendant la guerre de succession d'Espagne, et il l'utilisait pour construire l'une des plus opulentes demeures de Grande-Bretagne sur son domaine de Cannons, près d'Edgware. S'il n'était pas rare qu'un noble affiche son statut en construisant une demeure grandiose, Brydges était le seul à doter aussi Cannons de son propre ensemble de musiciens résidents, que dirigeait Johann Christoph Pepusch. Haendel en est devenu compositeur résident; il n'était pas salarié mais probablement rémunéré de temps à autre, avec une mission spéciale, semble-t-il, consistant à composer de la musique sacrée.

La chapelle de Cannons construite à cet effet n'a été achevée qu'en 1720, et, jusque là, les offices se sont déroulés à Saint Lawrence, Whitchurch, petite église voisine du domaine remodelée par l'architecte John James pour l'usage de la famille Brydges, en 1715. (Elle existe encore de nos jours, presque dans l'état où l'a laissée Brydges, avec son décor baroque et son orgue restauré avec délicatesse.) Haendel a composé les onze œuvres que l'on appelle généralement les «*Chandos Anthems*» (même si les spécialistes préfèrent le titre «*Anthems pour Cannons*») et encore un autre Te Deum pour être interprétés dans cette chapelle. On ne peut dater avec précision aucune de ces œuvres, mais il est presque sûr qu'elles ont toutes été composées entre le mois d'août 1717 et l'été 1718. En mars 1718, Haendel a également écrit le premier de ses deux grands ouvrages dramatiques de la période de Cannons, le masque *Acis and Galatea*. Le second, l'oratorio *Esther*, est probablement un peu plus



tardif, mais on ne connaît toujours pas la date exacte ni le lieu de sa création. Cannons a eu une durée de vie incroyablement courte. Les énormes frais d'entretien que nécessitait le domaine ajoutés au dédain de Brydges pour toute prudence financière ont fait qu'à sa mort en 1744, le domaine était profondément endetté. En l'espace de trois ans, la maison a été démolie et le contenu du domaine (heureusement, Saint Lawrence n'en faisait pas partie) a entièrement été vendu aux enchères. Quelques vestiges ont survécu (notamment le décor de la chapelle de Cannons, transféré dans l'église de Great Witley, dans le Worcestershire), mais la musique de Haendel représente peut-être le reflet le plus significatif de la grandeur éphémère de son protecteur.

Les *Chandos Anthems* ont tous été composés pour voix solistes et chœur avec accompagnement de cordes (sans altos), instruments à vent solistes (surtout hautbois et basson) et continuo à l'orgue. Leurs textes sont empruntés aux psaumes, essentiellement à l'ancienne version du Psautier conservé dans le Book of Common Prayer, mais aussi à la version métrique de Nahum Tate et Nicholas Brady, publiée pour la première fois en 1696. Les *anthems* n'ont pas de modèles directs dans la musique sacrée anglaise, mais suivent la forme utilisée par Haendel pour les psaumes latins, avec un mélange de mouvements pour les voix solistes et pour les chœurs, pas tellement différent de la cantate d'église allemande. Dans six *anthems*, probablement les premiers qu'il ait composés, les voix chorales sont à trois parties (soprano, ténor et basse), alors que dans les cinq autres ce sont surtout des chœurs à quatre voix, la deuxième ligne vocale étant écrite pour alto grave ou ténor aigu. Il est probable qu'à l'origine tous les *anthems* ont été exécutés avec des effectifs très réduits, peut-être seulement trois ou quatre sopranos à la ligne chorale supérieure et juste un ou deux chanteurs pour

chaque partie inférieure, mais l'écriture de Haendel est ample et fait autant d'effet avec un effectif restreint dans un petit bâtiment comme Saint Lawrence qu'avec un effectif plus fourni dans une grande église ou une salle de concert. Une partie du matériel musical tire son origine d'œuvres antérieures, notamment le *Dixit Dominus* et la *Brockes Passion* (probablement composée en 1716), mais il est toujours entièrement remanié pour s'adapter à son nouveau contexte. L'étendue expressive des solos est remarquable et, dans les chœurs, Haendel saisit chaque occasion pour créer de grands effets avec des moyens modestes. Bien que Haendel n'ait jamais exécuté lui-même les *anthems* après avoir quitté Cannons, il en a adapté certains pour la Chapelle royale et a réutilisé quelques mouvements vocaux dans des œuvres ultérieures, notamment les oratorios des années 1730. Les mouvements des sonates instrumentales ou des ouvertures par lesquelles commencent la plupart des *anthems* ont également été réutilisés, notamment dans les concerti grossi, op. 3 (1734) et dans les sonates en trio, op. 5.

Les trois *anthems* enregistrés ici appartiennent tous à la dernière catégorie, avec des chœurs à quatre voix. Les textes de **O praise the Lord with one consent** sont empruntés au trois psaumes (135, 117 et 148) dans les versions métriques de Tate et Brady. Il n'y a aucune sonate initiale, mais le premier chœur comporte une introduction orchestrale d'une longueur inhabituelle pour compenser. Les sopranos commencent seules avec les quatre premières notes du thème initial et les autres voix entrent sur les mots «with one consent», touche naïve mais amusante. Le thème lui-même ressemble à la première phrase de l'air «St Anne», imprimé pour la première fois en Angleterre en 1708 et plus connu de nos jours comme l'air de l'hymne d'Isaac Watts, «O God, our help in ages past». (Il apparaît aussi dans le Prélude et



GEORGE FRIDERIC HANDEL

Fugue en mi bémol majeur, BWV552, de J. S. Bach.) Toutefois, Haendel avait déjà eu recours à une idée analogue dans la sonate initiale de sa cantate *Tu fedel? tu costante?* composée à Rome en 1707; la ressemblance avec l'air de l'hymne n'est probablement qu'une pure coïncidence. Viennent ensuite trois solos très exigeants sur le plan vocal, les deux premiers (dans des tonalités mineures) créant les contrastes d'atmosphère que Haendel semble toujours soucieux de maintenir d'un bout à l'autre des *anthems*. Le dernier des trois, «That God is great» pour basse, est le remaniement d'un solo de l'Ode pour l'anniversaire de la reine Anne. Dans le chœur suivant, «With cheerful notes», Haendel utilise

audacieusement des effets diminuendo pour suggérer que les voix s'élèvent vers les cieux. Le dernier solo, «God's tender mercy», à nouveau dans une tonalité mineure, devient une reconnaissance très personnelle de la compassion divine. Les tonalités majeures reviennent pour les deux derniers chœurs et l'*anthem* s'oriente vers une conclusion passionnante avec un mélange d'idées s'installant finalement dans un éclat triomphal d'Alléluias.

Let God arise s'ouvre sur une sonate d'une exceptionnelle beauté, avec un premier mouvement au lyrisme fluide et une brillante seconde section où des figures de doubles croches en mouvement persistent d'un bout à l'autre. Le texte est emprunté au belligérant Psaume 68, avec l'interpolation efficace d'un verset du Psaume 76 pour le chœur «At thy rebuke, O God». L'atmosphère guerrière est immédiatement campée dans le premier chœur, où les instruments et les voix s'efforcent tous d'imiter la dispersion des ennemis. Deux ou trois idées du *Dixit Dominus* semblent jetées dans cet ensemble: la première section s'achève de façon abrupte, avec une dispersion des voix chorales comme dans l'«Implebit ruinas» du psaume latin, et la suite est modelée sur la section suivante du psaume («Conquassabit capita»), très étendue et animée par une polyrythmie nouvellement ajoutée. Dans le solo «Like as the smoke vanisheth», Haendel parvient à trouver des idées musicales pour traduire les notions de disparition et de dissipation, et pour les combiner avec adresse dans une texture unifiée. «Let the righteous be glad» est un merveilleux solo où figure pour la première fois un motif mémorable utilisé ensuite par Haendel dans le motet *Silete venti* et dans *Semele*. Le chœur «O sing unto God» est assez curieusement écrit dans une tonalité mineure avec un thème dominé par des triolets en mouvement, mais cette partie se développe bientôt en une structure musicale impressionnante. Une section lente et solennelle



prépare à la musique grisante d'« At thy rebuke », et au mouvement final, avec ses Alléluias opposés à un thème en notes longues, qui rappelle le mouvement initial du *Dixit Dominus* et anticipe le chœur le plus célèbre du *Messie*.

La sonate initiale de **My song shall be always** semblera peut-être immédiatement familière, car elle a été intégralement utilisée dans le Concerto grosso en sol majeur, op. 3 n° 3. (La seconde section repose sur une idée de l'Ode pour l'anniversaire de la reine Anne de Haendel.) Dans le premier numéro vocal (tous les textes sont tirés du Psaume 89), Haendel allie ingénieusement deux idées d'œuvres antérieures : l'introduction orchestrale est empruntée à un choral de la *Brockes Passion*, alors que l'intonation chorale en octaves sur les paroles « The heav'ns shall praise thy wondrous works » provient du « De torrente » du *Dixit Dominus*. Le ténor solo entre

avec un récitatif accompagné, dont on ne trouve que de rares exemples dans les *anthems*, et se poursuit avec un solo plus orthodoxe dominé par un accompagnement aux rythmes angulaires. Ce mouvement et deux autres de l'*anthem* sont des remaniements de mouvements du *Te Deum* « *Caroline* » en ré majeur (HWV280) de 1714. (Dans certaines sources de l'*anthem*, il y a ensuite un trio à cet endroit, mais il s'agit sûrement d'une interpolation d'un autre compositeur et il ne figure pas ici.) Sur « The heav'ns are thine », Haendel compose un duo contemplatif pour alto et basse, ce qui est peut-être surprenant, mais il s'en dégage un sentiment de crainte mêlée d'admiration et il offre un excellent contraste à la vigueur rythmique du chœur suivant « Righteousness and equity ». Le dernier solo, « Blessed is the people », et le bref chœur final sont aussi dérivés du *Te Deum*.

ANTHONY HICKS © 2009
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

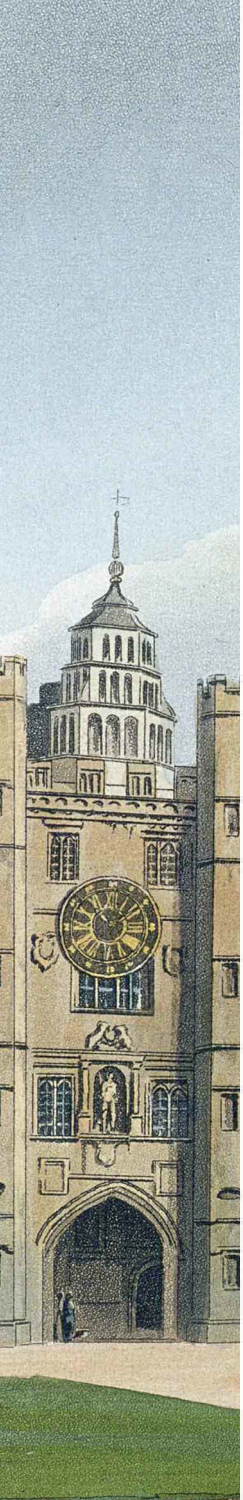
G. F. HÄNDEL *Chandos Anthems*

ALS HÄNDEL gegen Ende des Jahres 1710 nach London kam, war er in erster Linie als Komponist italienischer Opern bekannt und bewies sein Talent auf diesem Gebiet recht schnell mit einer erfolgreichen *Rinaldo*-Inszenierung im Februar 1711. Nicht weniger jedoch zeichnete er sich durch das Komponieren von kirchlicher Chormusik aus, das er während seines Studiums bei Friedrich Wilhelm Zachow in Halle erlernt und weiterentwickelt hatte. Obwohl aus dieser frühen Schaffensperiode Händels keine Werke überliefert sind, ist ihre Qualität wahrscheinlich vergleichbar mit der seiner frühesten Werke, die uns heute bekannt sind, nämlich die Vertonungen von drei Vespersalmen, die 1707 in Rom entstanden—insbesondere natürlich das spektakuläre *Dixit Dominus*. Oper wurde zu der Zeit praktisch nur für Solostimmen geschrieben und enthielt keine Chorsätze, so dass es nicht weiter verwunderlich ist, dass Händel kurz nach seiner Ankunft in London sich zusätzlich zu seiner Opernarbeit um Beiträge zum englischen Kirchenmusikrepertoire bemühte. Er nahm mit den Musikern der Chapel Royal Kontakt auf und schrieb für sie um 1712 sein erstes englisches Anthem, *As pants the hart* (HWV251a). [In diesem Falle bezeichnet „Anthem“ eine spezielle Gattung der englischen Kirchenmusik für Chor und/oder Solostimmen mit Instrumentalbegleitung. Anm. d. Ü.] 1713 komponierte er großangelegte Vertonungen des *Te Deum* und des *Jubilate* für den Dankgottesdienst in der St Paul's Kathedrale anlässlich des Friedens von Utrecht. Damit gelang ihm der öffentliche Durchbruch als Komponist feierlicher Kirchenmusik und im folgenden Jahr komponierte er eine weitere Vertonung des *Te Deum* (das sogenannte „Caroline“-*Te Deum*) und ein Anthem für den neuen König, Georg I. Gleichzeitig schrieb er weiterhin italienische Opern für London und obwohl das Genre an

Popularität gewann (trotz scharfzüngiger Kritik), waren die Inszenierungen nicht gut organisiert und kamen 1717 vorübergehend zum Stillstand.

Im Juli 1717 fand der berühmte Segelausflug des Königs mit einer Reihe adeliger Gäste auf der Themse statt, während Händel und seine Musiker auf einem Nachbarboot die Wassermusik dazu spielten. Im selben Sommer trat Händel dem Haushalt von James Brydges bei, der zu der Zeit noch Graf von Carnarvon war, später jedoch den Titel annahm, unter dem er im Allgemeinen bekannt ist, nämlich der erste Herzog von Chandos. Brydges hatte als Hauptzahlmeister während des spanischen Erbfolgekrieges ein beträchtliches Vermögen angesammelt und ließ davon eine besonders prächtige Villa auf seinem Anwesen in Cannons bei Edgware bauen. Zwar war es für einen Adligen nicht ungewöhnlich, seinen Status mit dem Bau einer Villa auszudrücken, doch war Brydges insofern einzigartig, als dass er in Cannons auch seine eigenen Musiker anstellte, die von Johann Christoph Pepusch geleitet wurden. Händel wurde ein Hauskomponist und bezog zwar kein Gehalt, aber wurde sicherlich öfter finanziell honoriert. Offenbar war ihm aufgetragen worden, Kirchenmusik zu komponieren.

Der Bau der Kapelle, die eigens für Cannons angelegt worden war, wurde erst 1720 abgeschlossen und bis dahin fanden die Gottesdienste in St Lawrence Whitchurch statt, einer kleinen Kirche, die an das Anwesen angrenzte und die der Architekt John James für den persönlichen Gebrauch der Familie Brydges 1715 umgebaut hatte. (Die Kirche ist bis heute erhalten, praktisch in dem Zustand, in dem Brydges sie hinterlassen hat, mit barockem Dekor und sorgfältig restaurierter Orgel.) Händel komponierte die elf Werke, die allgemein als die „Chandos Anthems“ bekannt sind (obwohl man in akademischen Kreisen den Titel „Anthems für Cannons“ vorzieht) sowie eine weitere

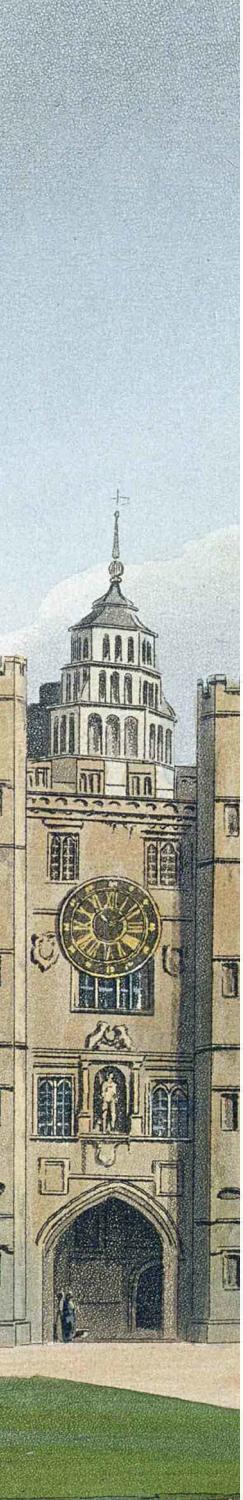


Vertonung des *Te Deum*, die in diesem Gebäude aufgeführt wurden. Keins der Werke kann genau datiert werden, doch kann man mit relativer Sicherheit davon ausgehen, dass sie zwischen August 1717 und dem Sommer 1718 entstanden. Im März 1718 komponierte Händel ebenfalls das erste seiner beiden großen dramatischen Werke der Cannons-Ära, nämlich die *Masque Acis and Galatea*. Das zweite, das Oratorium *Esther*, entstand wahrscheinlich etwas später, doch sind das genaue Datum und der Ort der ersten Aufführung noch immer nicht belegbar. Cannons selbst hatte eine erstaunlich kurze Lebensdauer. Einerseits waren die Instandhaltungskosten ungeheuer hoch und andererseits war Brydges finanzielle Umsicht nicht gegeben, so dass zu seinem Tod im Jahre 1744 das Anwesen hochverschuldet war. Innerhalb von drei Jahren wurde die Villa abgerissen und die Einrichtung und Ausstattung des Anwesens (wozu glücklicherweise St Lawrence nicht gehörte) versteigert. Ein paar Überreste sind erhalten geblieben (so etwa das Dekor der Cannons-Kapelle, das in die Kirche von Great Witley in Worcestershire überführt wurde), doch ist Händels Musik wohl das nachhaltigste Denkmal der vergänglichen Grandezza seines Gönners.

Die Chandos Anthems sind allesamt für Solostimmen, Chor und Streicher (ohne Bratschen), Solobläser (hauptsächlich Oboen und Fagotte) und Continuo-Orgel angelegt. Die Texte stammen aus den Psalmen, zumeist aus der alten Version des Psalters aus dem *Book of Common Prayer*, jedoch auch aus den metrischen Versionen von Nahum Tate und Nicholas Brady, die 1696 erstmals herausgegeben wurden. Händel richtet sich in der Form der Stücke nicht nach bestimmten Vorbildern aus der englischen Kirchenmusik, sondern orientiert sich an seinen lateinischen Psalmenvertonungen, in denen Sätze sowohl für Solostimmen als auch für Chor


vorkommen und die sich nicht so sehr von der deutschen Kirchenkantate unterscheiden. In sechs Anthems—wahrscheinlich diejenigen, die er zuerst komponierte—ist der Chor dreistimmig (Sopran, Tenor, Bass) angelegt, während in den restlichen fünf Werken die Chorsätze zumeist für vier Stimmen komponiert sind, wobei die zweite Stimme jeweils entweder für tiefe Altstimmen oder hohe Tenorstimmen gesetzt ist. Wahrscheinlich wurden alle diese Anthems ursprünglich mit einem relativ kleinen Ensemble aufgeführt, möglicherweise mit nur drei oder vier Sängern für die Oberstimme und jeweils einem oder zwei Sängern für die unteren Stimmen. Doch ist Händels Anlage flexibel und kann einerseits mit kleinem Ensemble in einem kleinen Gebäude wie St Lawrence und andererseits auch mit größerer Besetzung in einer großen Kirche oder einem großen Konzertsaal sehr wirkungsvoll sein. Teile des musikalischen Materials stammen ursprünglich aus früheren Werken, insbesondere aus dem *Dixit Dominus* und der Brookes-Passion (die wahrscheinlich 1716 entstand), doch sind sie alle jeweils entsprechend umgearbeitet, dass sie in den neuen Kontext passen. Die Ausdruckspalette der Soli ist beeindruckend und in den Chorsätzen nimmt Händel jede Gelegenheit wahr, mit bescheidenen Mitteln große Effekte zu erzielen. Obwohl Händel die Anthems nach seiner Zeit in Cannons nie selbst aufführte, bearbeitete er einige für Aufführungen in der Chapel Royal und verwertete auch eine Reihe von Vokalsätzen in späteren Werken wieder, insbesondere in den Oratorien, die in den 1730er Jahren entstanden. Diverse Sätze aus den Instrumentalsonaten und Overtüren, mit denen die meisten Anthems beginnen, wurden ebenfalls wiederverwertet, vor allem in den *Concerti grossi* op. 3 (1734) und in den *Trisonaten* op. 5 (1739).

Die drei hier vorliegenden Anthems stammen alle aus



der etwas späteren Gruppe mit den vierstimmigen Chorsätzen. Die Texte von **O praise the Lord with one consent** stammen aus drei Psalmen (135, 117 und 148) in den metrischen Versionen von Tate und Brady. Zwar erklingt hier zu Beginn keine Sonata, doch hat der erste Chor dafür eine ungewöhnlich lange Instrumentaleinleitung. Die Sopranstimmen setzen allein mit den ersten vier Noten des Anfangsthemas ein und die anderen Stimmen kommen dann bei „with one consent“ dazu, ein etwas naive, aber nette Note. Das Thema selbst erinnert an die erste Phrase der Melodie „St Anne“, die in England 1708 erstmals gedruckt erschien und heutzutage vor allem als Melodie des Kirchenliedes „O God, our help in ages past“ von Isaac Watts bekannt ist. (Sie taucht ebenfalls in J. S. Bachs Präludium und Fuge in Es-Dur BWV552 auf.) Händel hatte jedoch ein ähnliches Motiv bereits in der eröffnenden Sonata zu seiner Kantate *Tu fedel? tu costante?* verwendet, die 1707 in Rom entstand, so dass die Ähnlichkeit zu der Kirchenliedmelodie wahrscheinlich eher zufällig ist. Es folgen drei anspruchsvolle Vokalsoli; die ersten beiden stehen in Moll und drücken unterschiedliche Stimmungen aus—ein Stilmittel, das Händel in allen seinen Anthems verwendete. Das dritte Solo, „That God is great“ für Bass, ist eine Bearbeitung eines Solos aus der Queen Anne Birthday Ode. Im darauffolgenden Chor, „With cheerful notes“, setzt Händel kühne Diminuendo-Effekte ein, um damit anzudeuten, dass die Stimmen gen Himmel aufsteigen. Das letzte Solo, „God’s tender mercy“, wiederum in Moll, ist eine sehr persönliche Anerkennung von Gottes Mitleid. In den letzten beiden Chören findet eine Rückkehr nach Dur statt und das Anthem wird mit einer Kombination von mehreren Motiven, die sich schließlich zu triumphierend läutenden Alleluia-Gesängen verbinden, zu einem spannenden Ende gebracht.

Let God arise beginnt mit einer besonders schönen



Sonata mit einem lyrisch fließenden ersten Satz und einem brillanten zweiten Teil, in dem durchweg laufende Sechzehntelfiguren vorkommen. Der Text stammt aus dem streitlustigen Psalm 68, wobei der Chor „At thy rebuke, O God“ eine wirkungsvolle Einschubung aus Psalm 76 ist. Die kriegerische Stimmung stellt sich schon gleich im ersten Chor ein, wo Instrumente und Stimmen das Auseinanderjagen der Feinde imitieren. Zwei Motive aus dem *Dixit Dominus* werden hier auch verarbeitet: der erste Teil endet recht abrupt, indem die Chorstimmen plötzlich abbrechen—ganz ähnlich passiert es im „Implebit ruinas“ im lateinischen Psalm. Die Fortführung orientiert sich am nächsten Teil des Psalms („Conquassabit capita“), der hier durch neu hinzugefügte Hemiolen in beträchtlichem Maße ausgeweitet und belebt wird. In dem Solo „Like as the smoke vanisheth“ gelingt es Händel, musikalisch die Konzepte des Verschwindens und des Vertreibens auszudrücken und er kombiniert sie gekonnt innerhalb einer homogenen Struktur. „Let the righteous be glad“ ist ein besonders schönes Solo, in dem ein einprägsames Motiv vorkommt, das Händel später in der Motette *Silete venti* und in *Semele* wiederverwendete. Der Chor „O sing unto God“ ist eigenartigerweise in Moll gesetzt; im Thema herrschen laufende Triolen vor und der Satz entwickelt sich bald in eine beeindruckende musikalische Struktur. Ein langsamer und feierlicher Teil bereitet auf die spannungsreiche Vertonung von „At thy rebuke“ vor und der letzte Satz, in dem die Alleluias dem Thema in langen Noten gegenübergestellt werden, erinnert einerseits an den ersten Satz des *Dixit Dominus* und kündigt andererseits den berühmtesten Chorsatz aus dem *Messiah* an.

Die Eröffnungssonata von **My song shall be always** kommt dem Hörer wahrscheinlich gleich bekannt vor, da Händel es in vollständiger Form in seinem Concerto grosso in G-Dur op. 3 Nr. 3 wiederverwendete. (Der zweite Teil



basiert auf einem Motiv aus Händels Birthday Ode to Queen Anne.) In der ersten Gesangsnummer (alle Texte stammen aus Psalm 89) kombiniert Händel in genialer Weise zwei Motive aus früheren Werken: die Orchester-einleitung geht auf einen Choral aus der Brockes-Passion zurück, während der in Oktaven gesetzte Chorsatz bei den Worten „The heav’ns shall praise thy wondrous works“ aus dem Satz „De torrente“ aus dem *Dixit Dominus* stammt. Der Solotenor setzt mit einem begleiteten Rezitativ ein, wovon es in den Anthems nur wenige gibt, und fährt dann mit einem konventionelleren Solo fort, das sich durch eckige Rhythmen in der Begleitung auszeichnet. Dieser und auch zwei weitere Sätze des Anthems sind Bearbeitungen von Sätzen aus dem „Caroline“-Te Deum

(HWV280) von 1714. (In anderen Abschriften des Anthems folgt an dieser Stelle ein Trio, doch handelt es sich dabei höchstwahrscheinlich um einen Einschub eines anderen Komponisten und ist auf der vorliegenden Aufnahme nicht zu hören.) Händel setzt „The heav’ns are thine“ als nachdenkliches Duett für Alt und Bass, was möglicherweise überraschend wirkt, doch kommt hier eine passende Stimmung der Ehrfurcht zum Ausdruck und bildet so einen hervorragenden Kontrast zu der rhythmischen Kraft des folgenden Chorsatzes „Righteousness and equity“. Das letzte Solo, „Blessed is the people“, und der kurze Schlusschor sind wiederum Bearbeitungen von Sätzen aus dem Te Deum.

ANTHONY HICKS © 2009
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

