

CHAN 0522(2)



RICHARD HICKOX

CHACONNE

HANDEL

MESSIAH

BRYN TERFEL
JOAN RODGERS
DELLA JONES

PHILIP LANGRIDGE
CHRISTOPHER ROBSON

COLLEGIUM MUSICUM 90

RICHARD HICKOX

CHANDOS early music

GEORGE FRIDERIC HANDEL
(1685 - 1759)

MESSIAH

Oratorio for soli, chorus and orchestra HWV56

COMPACT DISC ONE

FIRST PART

1	Sinfony	3:08	16	And the angel said unto them	0:30
2	Comfort ye	2:49	17	And suddenly	0:18
3	Ev'ry valley	3:06	18	Glory to God	1:56
4	And the glory	2:47	19	Rejoice greatly	4:15
5	Thus saith the Lord	1:24	20	Then shall the eyes	0:26
6	But who may abide?	4:21	21	And He shall feed his flock	5:08
7	And He shall purify	2:16	22	His yoke is easy	2:08
8	Behold, a virgin	0:27	SECOND PART		
9	O thou that tellest	5:21	23	Behold the Lamb of God	3:28
10	For behold, darkness	2:00	24	He was despised	12:20
11	The people that walked	3:39	25	Surely, He hath borne	2:02
12	For unto us	3:49	26	And with His stripes	2:07
13	Pastoral Symphony	0:56	27	All we like sheep	3:48
14	There were shepherds	0:12	TT = 75:27		
15	And lo, the angel of the Lord	0:19			

COMPACT DISC TWO

SECOND PART (contd)

1	All they that see Him	0:47	16	He that dwelleth in heaven	0:10
2	He trusted in God	2:05	17	Thou shalt break them	2:02
3	Thy rebuke hath broken His heart	1:30	18	Hallelujah	3:51
4	Behold, and see	1:18	THIRD PART		
5	He was cut off	0:13	19	I know that my redeemer liveth ..	5:55
6	But Thou didst not leave	2:05	20	Since by man came death	2:18
7	Lift up your heads	3:06	21	Behold, I tell you a mystery	0:39
8	Unto which of the angels	0:12	22	The trumpet shall sound	8:58
9	Let all the angels	1:31	23	Then shall be brought to pass	0:15
10	Thou art gone up on high	3:06	24	O death, where is thy sting	1:04
11	The Lord gave the word	1:09	25	But thanks be to God	2:13
12	How beautiful are the feet	2:19	26	If God be for us	4:48
13	Their sound is gone out	1:30	27	Worthy is the Lamb	7:45
14	Why do the nations	2:44	TT = 65:24		
15	Let us break their bonds asunder	1:42	DDD		

Joan Rodgers Soprano Della Jones Mezzo-soprano
Christopher Robson Counter-tenor Philip Langridge Tenor
Bryn Terfel Bass-baritone

COLLEGIUM MUSICUM 90

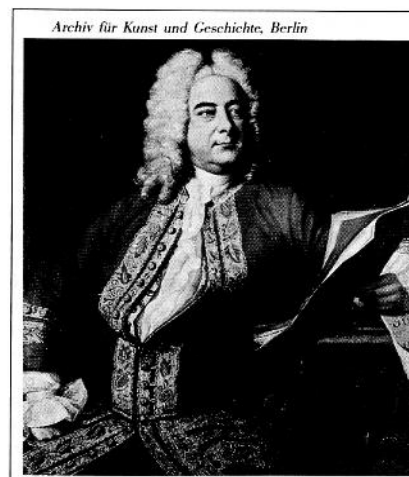
RICHARD HICKOX

COLLEGIUM MUSICUM 90

Richard Hickox conductor

<i>violin I</i>	Simon Standage (<i>leader</i>) Micaela Comberti Julia Bishop Lucy Howard Susan Carpenter-Jacobs Risa Browder	<i>soprano</i>	Jane Butler Fiona Clarke Janet Coxwell Ruth Dean Carol Hall Lucinda Houghton Frances Jackson Ghislaine Morgan
<i>violin II</i>	Miles Golding Maya Homburger James Ellis Ellen O'Dell Diane Moore Lucy Waterhouse	<i>alto</i>	Joyce Jarvis Susanna Spicer Penny Vickers Simon Gay Wilfrid Swansborough
<i>viola</i>	Jane Compton David Brooker Melanie Strover	<i>tenor</i>	Paul Badley Philip Daggett David Lowe Gerard O'Beirne Philip Slane
<i>cello</i>	Jane Coe Dominic O'Dell Christopher Poffley	<i>bass</i>	Stephen Alder Simon Birchall Stephen Charlesworth Robert Evans Adrian Peacock Charles Pott
<i>bass</i>	Barry Guy Valerie Botwright		
<i>oboe I</i>	Anthony Robson Matthew Dixon		
<i>oboe II</i>	Catherine Latham Cherry Forbes		
<i>bassoon</i>	Jeremy Ward Alberto Grazi		
<i>trumpet</i>	Crispian Steele-Perkins* David Blackadder		
<i>timpani</i>	David Stirling		
<i>organ</i>	Lars Ulrik Mortensen		
<i>harpsichord</i>	Ian Watson		

*For No. 48, 'The trumpet shall sound', Crispian Steele-Perkins plays a natural trumpet by John Köhler, London c1860, formerly the property of John Solomon, and kindly loaned by The Royal Society of Musicians.



his being the librettist of Handel's best-known work, but for his interest in Italian music. Through an intermediary in Rome, Edward Holdsworth, he acquired a considerable library of operas and concertos. Among the latter was a pre-publication version of Vivaldi's *The Four Seasons*, no other copy of which survives. Handel himself studied Jennens' opera scores, and Jennens was well aware of the use to which he put them — to find ideas to incorporate into his own music. His name first occurs in a Handelian context in 1725 in the subscription list for the score of *Rodelinda*, but the first evidence of direct contact between the two comes in a letter ten years later in which Handel thanks him for sending a libretto. Jennens supplied the text of *Saul* (1738) and, after *Messiah*, of *Belshazzar* (1744), two of Handel's finest and most dramatic oratorios, and he may also have been responsible for *Israel in Egypt* (1738), in its avoidance of the normal recitative and aria pattern the nearest of the oratorios to *Messiah*.

The first mention of *Messiah* comes in a letter from Jennens to Holdsworth of 10 July 1741. 'Handel says he will do nothing next Winter, but I hope I shall persuade him to set another Scripture Collection

Handel's *Messiah* has influenced British and American musical culture more than any other single work, comparable to the effect of the Authorised Version ('King James') of the Bible and Shakespeare on our feeling for language. Their influence is now declining as strong pressures try to cut us off from our heritage, and those who still retain a concern for our past now have a wider range of interests. But it remains the best-known (if not always the most-esteemed) large choral composition and is performed frequently in a wide variety of ways.

The history of *Messiah* begins, not with Handel, but with Charles Jennens (1700-73). He was a man of many interests, with a wide knowledge of music. At the end of his life, for instance, he was working on an edition of Shakespeare which showed an understanding of editorial principles rare for his time. He is of significance to music historians, not just in

I have made for him, & perform it for his own Benefit in Passion Week. I hope he will lay out his whole Genius & Skill upon it, that the Composition may excell all his former Compositions, as the Subject exceeds every other Subject. The Subject is Messiah.' In other works, one can see from the autograph score how the composer forced a libretto into the shape he wanted; but in *Messiah* there is no sign of this. Jennens subsequently objected to aspects of Handel's setting, and evidently would have made his views known if Handel had made any changes to his text.

Jennens was not a member of the mainstream of the Church of England but a non-juror. This was a political and religious group deriving from the replacement of James II as King (and consequently head of the English church) by William III in 1688. Some churchmen refused to take the oath of allegiance to William since by doing so they would be breaking their oath to James, and others followed the same course with his successors for about a century. Jennens had no family history of nonjurism, but attended Balliol College, Oxford, where it was prominent. Apart from the specific point from which they took their name, nonjurors tended towards what would later be called High Church beliefs. They were particularly opposed to Deism, which questioned the direct involvement of God in human affairs and attacked the idea that Christ was revealed by Old Testament prophecies and became incarnate as the Messiah.

Jennens' text for Handel can thus be seen as an anti-Deist argument, a defence of traditional Christian belief. It is not a direct narrative of the life of Christ. Only the brief section setting St. Luke's account of the angels' appearance to the shepherds is that, and even then it avoids any mention of stable, manger or baby. The assumption that the general is better than the specific is a normal eighteenth-century weakness. But Jennens also avoids the poetical periphrasis of the Italian oratorio such as Handel set in *La resurrezione* in Rome in 1708. He produced a masterly compilation of prophecy and allusion which builds up a narrative of Christ's Incarnation, Passion and Resurrection and concludes with the life of the world to come. To those familiar with the texts, it is richer than a more direct statement would be, and it also avoids the problem of setting the direct words of Christ, which would have caused considerable offence at the time.

Handel had been, until a few years before *Messiah*, primarily a composer of operas. He was born and brought up in Halle and his early musical instruction was from Friedrich Zachow, organist at the Liebfrauenkirche there. He studied law and spent a year as organist of the Calvinist cathedral, then in 1703 moved to Hamburg. There he became a violinist and harpsichordist at the opera; his first composition for the stage was *Almira* in 1705. The following year he travelled south to Italy. He wrote two operas (for Florence and Venice), but spent most of his time in Rome, producing church

music (including *Dixit Dominus*), many Italian cantatas and two oratorios. *La resurrezione* in particular is a brilliant work whose arias reveal Handel's skill at musical characterisation. But the Roman oratorios lack one essential feature of the type he was to create in England: the chorus. In 1710 he took charge of music at the court in Hanover, but visited London twice, the second time remaining there. From 1711 to 1741 he composed nearly 40 operas, as well as organising the performance of these and many works by other composers. But Italian opera was dependent on the fickle tastes of the fashionable clientele, and Handel, wearying of the continual effort and intrigue, had found another outlet and source of income.

For a couple of years from 1717 when operatic activity was in suspension Handel acted as resident composer for the Earl of Caernarvon (made Duke of Chandos in 1719). There he wrote anthems and two masques, *Acis and Galatea* and *Esther*. Originally scored for small forces for private performances, these were both performed on a larger scale in 1732, not initially at the composer's instigation. During the 1730s, Handel gradually realised the possibility of producing substantial non-staged works and by the 1740s the oratorio completely replaced opera in his output. It had the advantage of being economically viable and, artistically, gave him far more control over the music. He could create his own forms and appeal more directly to the audience by setting texts in the vernacular. It still took place in the theatre and was divided into three acts like an opera. But there was no scenery: the orchestra and choir probably filled the stage. And instead of the regular succession of recitative and aria, invariable in opera and Italian oratorio, Handel created more varied and more dramatic patterns and presentation of the drama in English, rather than Italian, must have more than compensated for the absence of stage action.

Handel always dated his compositions: the autograph of *Messiah* shows that he began the work on Saturday 22 August, completed the first part on Friday 28 August, and the second and third parts on Sunday 6 September, then went back to fill in routine aspects of the instrumentation, which he finished on 14 September. This may seem an incredibly short time. But Handel generally used the late summer to prepare music for the following season: a full-length work tended to take around a month. His plans in 1741, however, are uncertain. If Jennens was well informed, he had none. He may have already intended to go to Dublin; but if so, it is odd that, immediately after completing *Messiah*, he embarked on a large-scale piece, *Samson*, which required forces that he was unlikely to have available in Ireland. The fact that when Jennens returned from his summer retreat at Gopsall in Leicestershire to London at the end of November, he was surprised to find Handel gone, also suggests that the trip had not been long planned. But it would have taken time to negotiate with the Dublin authorities, and it is significant that *Messiah* was written for quite limited resources. Like any other composer of his time, Handel normally wrote arias to suit the voices of specific singers; perhaps the

simplicity and scarcity of arias in *Messiah* comes from his caution in writing beyond the abilities of unknown performers. It is also strange that his score makes no mentions of oboes: even when they merely double the violins or sopranos, his other scores regularly have indications to show this. (Handel's London performances definitely included oboes, and they were available in Dublin, so he probably used them there.) But one wonders how he knew that there was a trumpeter in Dublin who could play 'The trumpet shall sound'?

The originality of Jennens' text is matched by Handel's music, which uses conventions of the time creatively. The Symphony, for instance, lacks the normal concluding dance: we know the accompanied recitative 'Comfort ye' so well that it takes an effort of imagination to realise how a listener at the time might first think it is going to be an instrumental movement, then an aria. As was invariably his custom from quite early on in his career, Handel based some of the music on previous works. No-one knows why he composed two Italian duet-cantatas a few months before *Messiah*, but their use encouraged a lighter texture for some of the choruses, though they were rewritten to provide contrasts between transparent counterpoint and choral homophony, such as the interjection of 'Wonderful counsellor' in 'For unto us a child is born'. A few ideas are based on other composers' music, most notably the striking instrumental figure of 'Thou shalt break them' from an opera by Giovanni Porta. Handel's audiences will have known the pastoral siciliana manner from Corelli's *Christmas Concerto*: while in Rome, Handel had probably seen the shepherds coming into the city at Christmas playing the traditional pastoral melodies on the zampogna, and called on his recollections for the *Pifa* and 'He shall feed his flock'.

Handel's visit to Dublin was an enormous success. He gave two series of six concerts, but delayed *Messiah* for a special charity matinée on Tuesday 13 April 1742. The brief newspaper reports imply that it was well received, and the charities were generously rewarded. The work then performed differed in some respects from that familiar today. 'But who may abide' was a recitative, 'And lo the angel of the Lord' was a short aria and 'How beautiful are the feet' differed in both words and music (the one place where Jennens' text was subsequently changed). Some alterations were made for the first London performances in 1743 and 1749, but by the 1750s the work had virtually settled into the shape in which it remained until recent experiments at reviving earlier versions. The allocation of soloists, however, continued to change; 'If God be for us', for instance, was sung by treble, soprano, male alto or female alto in G minor or C minor. Handel never used a bass for the final (and familiar) version of 'But who may abide'.

Although there seems to have been no controversy in Dublin, in London those of puritanical views, far from approving that a theatrical composer should produce such a powerful statement of the fundamental tenets of their faith, claimed that the mere act of performing the sacred texts in the evil

environment of the theatre was blasphemous. But by the end of the 1740s, Handel had ingratiated himself by his series of Old-Testament oratorios (despite the absence from them of anything specifically Christian) and was becoming a national institution. The series of performances at, and on behalf of, Thomas Coram's Foundling Hospital no doubt also defused objections. In the following century, it was nonconformists in particular who regularly performed *Messiah* as part of their services, sometimes even in place of the otherwise indispensable sermon.

The association with Coram led to Handel leaving to his institution a copy of the score and a set of performance material. These survive, but are sadly disappointing, comprising not what Handel used but minimally-informative copies.

There is no single, definitive version of *Messiah*. Handel changed it in some way every time he performed it, and subsequent performers continued to adapt it. The most significant took place in the 1780s. The centenary of Handel's death was celebrated in Westminster Abbey (in 1784, a year early) with a mammoth performance, foretaster of subsequent musical orgies in the Crystal Palace and the Royal Albert Hall; yet despite the use of over 500 musicians, there is no evidence of significant rewriting of the work. But five years later Mozart adapted the scoring to the taste of his time, and this version became the basis of the score generally performed until the present century. (Mozart, incidentally, had fewer performers than Handel at the Foundling Hospital, and did not add wind parts to make up for the lack of a keyboard instrument, since an organ was used.)

Styles of performance have changed. On the whole, the larger the number of performers, the slower the tempi. But even apart from that, performances just with a small church choir and organ which could have been livelier were contaminated with the idea that holiness and solemnity implied slowness. Most other music, too, tended to move at a slower pace, perhaps because of the increasing separation of serious music from dance and movement: Handel would have found it difficult to imagine operas whose harmonic movement and delivery of text was as slow as Wagner's. The smaller-scale performances of recent years have remedied that and restored a lightness and grace of movement. Despite its appropriation by the church, *Messiah* was written by a composer whose career was in the theatre. He turned to oratorio after writing some forty operas and used his dramatic talents, his ability to find the appropriate musical image for a specific text, to turn Jennens' purposeful biblical anthology into a vital work of art.

© 1991 Clifford Bartlett

Händels *Messias* beeinflusste die britische und amerikanische Musikkultur mehr als jedes andere einzelne Werk, vergleichbar mit der Wirkung, die Shakespeare und die "King James"-Übersetzung der Bibel für das Sprachgefühl in der englischsprachigen Welt hatte. Ihr Einfluß läßt jedoch zunehmend nach, da allorts ein starker Trend herrscht, uns von unserem Erbe loszulösen, und diejenigen, die sich noch immer um unsere Vergangenheit kümmern, haben jetzt ein breiteres Interessenspektrum. Der *Messias* gehört jedoch nach wie vor zu den bestbekanntesten großen Chorwerken (wenn er auch nicht immer das höchstgeschätzte darstellt) und wird vielfach auf unterschiedlichste Weise aufgeführt.

Die Geschichte des *Messias* beginnt nicht mit Händel, sondern mit Charles Jennens (1700-73). Dieser hatte vielseitige Interessen und ein umfassendes musikalisches Wissen. Gegen Ende seines Lebens etwa arbeitete er an einer Shakespeare-Ausgabe, die ein Verständnis für Redaktionsprinzipien aufzeigt, die für seine Zeit selten waren. Er ist bedeutend für Musikhistoriker, nicht nur als Librettist von Händels bestbekanntem Werk, sondern auch wegen seines Interesses an italienischer Musik. Über Edward Holdsworth, seinen Vermittler in Rom, schaffte er sich eine beträchtliche Bibliothek von Opern und Konzerten an. Unter den letzteren befindet sich eine Version von Vivaldis *Vier Jahreszeiten*, die früher datiert als die Veröffentlichung im Druck, und von der kein weiteres Exemplar überliefert ist. Händel selbst studierte die Opernpartituren in Jennens' Sammlung, und Jennens war sich sehr wohl bewußt, welchen Gebrauch er von ihnen machte — er suchte nach Ideen, die er in seiner eigenen Musik verwerten konnte. Jennens' Name erscheint 1725 zum ersten Mal im Zusammenhang mit Händel — in der Subskriptionsliste für die Partitur von *Rodelinda* — aber der erste Beleg für einen direkten Kontakt der beiden folgt erst zehn Jahre später in einem Brief, in dem Händel sich bei ihm für die Zusendung eines Librettos bedankt. Jennens lieferte den Text für *Saul* (1738) und nach dem *Messias* für *Belsazzar* (1744), zwei der herrlichsten und dramatischsten Oratorien Händels, und könnte außerdem für *Israel in Ägypten* (1938) verantwortlich sein, das in seiner Vermeidung des üblichen Musters von Rezitativ und Arie von allen Oratorien dem *Messias* am nächsten kommt.

Der *Messias* wird am 10. Juli 1741 in einem Brief von Jennens an Holdsworth zum ersten Mal erwähnt: "Händel sagt, er will im nächsten Winter nichts tun, aber ich hoffe, ich kann ihn dazu überreden, eine weitere Sammlung aus der Heiligen Schrift zu vertonen, die ich für ihn angefertigt habe, & sie in einem Benefizkonzert zu seinen Gunsten in der Karwoche aufzuführen. Ich hoffe, er wird sein ganzes Genie und Geschick darauf verwenden, damit die Komposition all seine früheren Kompositionen übertreffen möge, so wie das Sujet alle anderen überragt. Das Sujet ist der *Messias*." In anderen Werken kann man aus dem Autograph erkennen, wie der Komponist ein Libretto in die Form zwängte, die er wünschte, aber im *Messias* ist davon keine Spur. Jennens beanstandete später Aspekte in Händels

Vertonung und würde wohl seine Ansichten zu erkennen gegeben haben, wenn Händel Änderungen an seinem Text vorgenommen hätte.

Jennens war kein Mitglied der anglikanischen Hauptkirche, sondern ein Eidverweigerer (oder Jakobit). Die Eidverweigerer waren eine politische und religiöse Gruppe, die sich aus Entthronung des Katholiken Jakobs II. als König (und daher Oberhaupt der englischen Kirche) und der Einsetzung des Protestantens Wilhelms von Oranien (Wilhelm III.) an seiner Stelle im Jahre 1688 herleitete. Einige Kleriker weigerten sich, Wilhelm den Treueid zu schwören, da sie damit ihren Eid gegenüber Jakob brechen würden, und diesem Beispiel folgten andere im Verlauf der folgenden hundert Jahre. Jennens stammte nicht aus einer Familie mit einer jakobitischen Tradition, sondern besuchte Balliol College in Oxford, wo dieser Einfluß besonders stark herrschte. Abgesehen von dem bestimmten Aspekt, aus dem sich ihr Name herleitete, tendierten die Eidverweigerer zum späteren hochkirchlichen Glauben. Sie widersetzten sich besonders dem Deismus, der den direkten Eingriff Gottes in menschliche Affären in Frage stellte und insbesondere die Idee angriff, daß Christus in den Prophezeiungen des Alten Testaments offenbart wurde und als der *Messias* menschliche Gestalt annahm.

Der Text, den Jennens für Händel anfertigte, kann also als anti-deistisches Argument betrachtet werden, eine Verteidigung des traditionellen christlichen Glaubens. Er bildet keine direkte Erzählung der Lebensgeschichte Christi. Einzig die kurze Episode aus dem Lukasevangelium, die berichtet, wie den Hirten Engel erschienen, kommt dem nahe, und selbst hier wird eine Erwähnung des Stalls, der Krippe oder des Kindes vermieden. Die Annahme, daß das Allgemeine besser ist als das Spezifische, ist eine der üblichen Schwächen des 18. Jahrhunderts. Aber Jennens vermeidet ebenfalls die gängigen Umschreibungen des italienischen Oratoriums, wie Händel sie etwa in *La resurrezione* 1708 in Rom setzte. Er produzierte eine meisterhafte Zusammenstellung von Prophezeiung und Anspielung, die die Geschichte von Christi Menschwerdung, Passion und Auferstehung erläutert und mit dem Leben nach dem Tode beschließt. Für diejenigen, die mit dem Text vertraut sind, ist er reichhaltiger als es eine direktere Darstellung wäre, und er vermeidet außerdem das Problem, Christi eigene Worte zu vertonen, was damals etlichen Anstoß erregt hätte.

Händel war bis wenige Jahre vor dem *Messias* hauptsächlich ein Komponist von Opern gewesen. Er wurde in Halle geboren, wo er auch aufwuchs und seinen ersten Musikunterricht von Friedrich Zachow, dem Organisten der Liebfrauenkirche, erhielt. Er studierte Jura und war ein Jahr lang Organist am kalvinistischen Dom; 1703 ging er dann nach Hamburg. Dort war er Geiger und Cembalist an der Oper, und seine erste Komposition für die Bühne war *Almira* im Jahre 1705. Im nächsten Jahr reiste

er in den Süden, nach Italien. Er schrieb zwei Opern (für Florenz und Venedig), verbrachte aber seine meiste Zeit in Rom und schrieb Kirchenmusik (einschließlich *Dixit Dominus*), zahlreiche italienische Kantaten und zwei Oratorien. Besonders *La resurrezione* ist ein brillantes Werk, dessen Arien Händels musikalische Charakterisierungskunst offenbaren. Den römischen Oratorien fehlt es jedoch an einem wesentlichen Merkmal, das diejenigen auszeichnet, die er in England komponierte: der Chor. 1710 wurde er Hofkapellmeister in Hannover, reiste jedoch zwei Mal nach London, wo er sich beim zweiten Mal zum Bleiben entschied. Von 1711 bis 1741 komponierte er nahezu vierzig Opern, und betreute ihre Aufführung und die Vorstellung vieler Werke anderer Komponisten. Die italienische Oper hing jedoch vom wechselhaften Geschmack der modischen Welt ab, und Händel, der der stetigen Anstrengung und Intrige müde wurde, fand mit dem Oratorium einen anderen Ausdrucksbereich und eine neue Einkommensquelle.

Von 1717 an, als das Opernschaffen zeitweilig eingestellt war, fungierte Händel zwei Jahre lang als Hauskomponist des Grafen von Caernarvon (der 1719 zum Herzog von Chandos gemacht wurde). In dieser Zeit schrieb er Anthems und zwei Masques, *Acis and Galatea* und *Esther*. Sie waren ursprünglich zur Privataufführung gedacht und nur klein besetzt, 1732 wurden beide jedoch, wenn auch zunächst nicht auf Händels Betreiben, in einem größeren Rahmen aufgeführt. In den 1730er Jahren erkannte Händel allmählich die Möglichkeit, großangelegte nicht zur szenischen Aufführung gedachte Werke zu produzieren, und bereits in den 1740er Jahren hatte das Oratorium in seinem Schaffen die Oper völlig verdrängt. Es hatte den Vorzug, daß es ökonomisch lebensfähig war und ihm in künstlerischer Hinsicht größere Kontrolle über die Musik einräumte. Er konnte seine eigenen Formen erfinden und mittels eines Textes in der Landessprache sein Publikum direkter ansprechen. Die Aufführung fand nach wie vor im Theater statt und war wie eine Oper in drei Akte aufgeteilt. Aber es gab kein Bühnenbild; Chor und Orchester füllten wahrscheinlich die Bühne. Statt der regelmäßigen Folge von Rezitativ und Arie, die in der Oper und im italienischen Oratorium unvermeidlich ist, schuf Händel abwechslungsreichere, dramatische Muster, und die Präsentation des Dramas in englischer Sprache statt auf italienisch dürfte wohl voll und ganz für das Fehlen der Bühnenaktion kompensiert haben.

Händel datierte seine Kompositionen immer: das Autograph des *Messias* zeigt, daß er das Werk am Samstag, den 22. August begann und die drei Teile jeweils am Freitag, den 28. August, Sonntag, den 6. September und Sonntag, den 6. September beendete, dann die routinemäßigen Aspekte der Instrumentation ergänzte, die er am 14. September beendete. Diese Zeit mag unglaublich kurz erscheinen, doch Händel verbande den Spätsommer oft darauf, Musik für die folgende Saison vorzubereiten: ein abendfüllendes Werk brauchte gewöhnlich etwa einen Monat. 1741 waren seine Pläne jedoch ungewiß. Wenn Jennens richtig informiert war, hatte er keine bestimmten Vorhaben. Er könnte durchaus

bereits geplant gehabt haben, nach Dublin zu gehen, doch dann scheint es merkwürdig, daß er sofort nach Vollendung des *Messias* mit der Arbeit an *Samson* begann, einem großangelegten Stück, das Kräfte verlangte, die ihm in Irland kaum zur Verfügung gestanden haben dürften. Die Tatsache, daß Jennens, als er Ende November von seiner Sommerresidenz in Gopsall in Leicestershire nach London zurückkehrte, überrascht war, Händel nicht vorzufinden, gibt einen weiteren Hinweis darauf, daß die Reise nicht lange vorausgeplant gewesen war. Und dennoch hätte es Zeit gebraucht, mit den Behörden in Dublin zu verhandeln, und es fällt auf, daß der *Messias* für recht beschränkte Kräfte geschrieben wurde. Wie jeder andere Komponist seiner Zeit schrieb er seine Arien meist bestimmten Sängern "auf den Leib", und die Schlichtheit der relativ wenigen Arien im *Messias* entsprang vielleicht seiner Vorsicht, Musik zu vermeiden, die die Fähigkeiten ihm unbekannter Sänger überforderte. Es ist auch seltsam, daß die Partitur keine Oboen erwähnt; selbst wenn sie lediglich die Violin- oder Sopranstimme verdoppeln, enthalten seine übrigen Partituren gewöhnlich entsprechende Hinweise. (Händels Londoner Aufführungen enthielten eindeutig Oboen, und auch in Dublin standen sie zur Verfügung, er setzte sie dort also womöglich ein.) Doch man fragt sich, woher er wußte, daß es in Dublin einen Trompeter gab, der "The trumpet shall sound" spielen konnte?

Händels Musik entspricht der Originalität von Jennens' Text. Sie spielt kreativ mit den Konventionen der Zeit. Der "Sinfony" etwa fehlt der übliche abschließende Tanz; und wir kennen das Accompagnato-Rezitativ "Comfort ye" so gut, daß es einiges Vorstellungsvermögen braucht, zu erkennen, wie ein damaliger Hörer es zunächst für einen Instrumentalsatz, dann für eine Arie halten könnte. Seiner schon aus der Frühzeit seiner Laufbahn stammenden Gewohnheit entsprechend legte Händel einigen seiner Sätze Musik aus früheren Werken zugrunde. Es ist nicht bekannt, für welchen Anlaß er einige Monate vor dem *Messias* zwei italienische Duett-Kantaten komponierte, aber ihre Verwendung für einige der Chöre förderte einen lichtereren Satz, wenn sie auch überarbeitet wurden, um einen Kontrast zwischen durchsichtigem Kontrapunkt und Chorhomophonie zu bieten, wie etwa mit den Einwüfen von "Wonderful counsellor" in "For unto us a child is born". Einige Ideen basieren auf der Musik anderer Komponisten, darunter die bemerkenswerte Instrumentalfigur in "Thou shalt break them", die aus einer Oper von Giovanni Porta stammt. Händels Publikum war die Manier des pastoralen Sicilianos aus Corellis *Weihnachtskonzert* sicherlich bekannt, und während seines Aufenthalts in Rom hatte Händel wahrscheinlich an Weihnachten die Hirten in die Stadt kommen sehen, die ihre traditionellen Hirtenmelodien auf der Zampogna (in Süditalien und Sizilien gebräuchliche Sackpfeife der Hirten) spielten, und für die *Pifa* und "He shall feed his flock" von seiner Erinnerung Gebrauch gemacht.

Händels Besuch in Dublin war ein enormer Erfolg. Er gab zwei Serien mit je sechs Konzerten, hob aber die Aufführung des *Messias* für eine besondere Wohltätigkeits-Matinee am Dienstag, den

13. April 1742 auf. Die knappen Zeitungsberichte lassen auf eine gute Aufnahme schließen, und die Wohlfahrtsverbände wurden reichlich entschädigt. In dieser Aufführung unterschied sich das Werk in verschiedener Hinsicht von der heute vertrauten Fassung. "But who may abide" war ein Rezitativ, "And lo the angel of the Lord" war eine kurze Arie und "How beautiful are the feet" unterschied sich in Text und Musik (die einzige Stelle, an der Jennens' Text später geändert wurde). Einige Änderungen wurden für die Aufführungen in London 1743 und 1749 vorgenommen, doch bis zu den 1750er Jahren hatte das Werk praktisch die Gestalt angenommen, die es bis zu jüngeren Experimenten zur Wiederbelebung früherer Versionen beibehielt. Die Zuordnung der Solisten blieb jedoch Änderungen unterworfen; so wurde etwa "If God be for us" in g-Moll oder c-Moll von Knabenstimme, Sopran, männlicher oder weiblicher Altstimme gesungen. Händel verwendete jedoch nie einen Baß für die letzte (und vertraute) Fassung von "But who may abide".

Obwohl es in Dublin keine Kontroverse gab, behaupteten puritanisch eingestellte Kritiker, weit davon entfernt gutzuheißen, daß ein Bühnenkomponist ein so kraftvolles musikalisches Bekenntnis der fundamentalen Lehrsätze ihres Glaubens ablegen sollte, daß schon der Akt der Aufführung heiliger Texte in der verderbten Umgebung des Theater Blasphemie sei. Doch bis zum Ende der 1740er Jahre hatte Händel sich durch seine Serie von alttestamentlichen Oratorien (trotz des Mangels jeglichen spezifisch christlichen Elements in ihnen) beliebt gemacht und war im Begriff, zu einer nationalen Einrichtung zu werden. Die Serie von Aufführungen im und zugunsten von Thomas Corams Foundling Hospital entschärfte zweifellos weitere Einwände. Im folgenden Jahrhundert führten besonders Nonkonformisten den *Messias* regelmäßig als Teil ihres Gottesdienstes auf, manchmal gar anstatt der sonst unerläßlichen Predigt.

Die Verbindung mit Coram führte dazu, daß Händel seinem Institut ein Exemplar der Partitur und einen Stimmstanz des Aufführungsmaterials hinterließ. Diese sind erhalten, sind aber leider enttäuschend, denn sie stammen nicht aus Händels eigenem Gebrauch, sondern sind Kopien von geringem Informationswert.

Es gibt keine einzige, definitive Fassung des *Messias*. Händel nahm für jede Aufführung Änderungen vor, und spätere Interpreten adaptierten weiter. Die bedeutendste Bearbeitung fand 1789 statt, als Mozart die Instrumentation dem Zeitgeschmack anpaßte, und seine Bearbeitung lag der Partitur zugrunde, wie sie bis zu unserem Jahrhundert generell aufgeführt wurde. (Mozart standen für seine Aufführung übrigens weniger Musiker zur Verfügung als Händel im Foundling Hospital, und er fügte die zusätzlichen Bläserstimmen nicht als Ersatz für ein Tasteninstrument ein, denn eine Orgel wurde verwendet.)

Der Aufführungsstil unterlag Veränderungen. Im großen und ganzen gilt die Devise: je mehr Ausführende, desto langsamer die Tempi. Doch abgesehen davon wurden selbst Aufführungen mit

einem kleinen Kirchenchor und Orgel von der Vorstellung angesteckt, daß heilig und feierlich mit langsam gleichzusetzen sei. Auch andere Musik tendierte zu langsamerem Zeitmaß, vielleicht wegen der zunehmenden Trennung der "Ernsten" Musik von Tanz und Lebendigkeit; Händel hätte Schwierigkeiten gehabt, sich Opern vorzustellen, deren harmonischer Gang und Textdeklamation so langsam voranschreitet wie in Wagner. Die geringer besetzten *Messias*-Aufführungen in jüngeren Jahren haben diese Schwerfälligkeit behoben und eine Leichtigkeit und Anmut der Bewegung wiederhergestellt. Obwohl die Kirche sich ihn zu eigen machte, wurde der *Messias* von einem Komponisten geschrieben, der im Theater zuhause war. Er wandte sich erst nach etwa vierzig Opern dem Oratorium zu und setzte seine dramatische Begabung und seine Fähigkeit, für einen vorgegebenen Text eine musikalische Entsprechung zu finden, ein, um Jennens' bewußte biblische Anthologie in ein Kunstwerk von entscheidender Bedeutung zu verwandeln.

© 1991 Clifford Bartlett
Übersetzung: Renate Maria Wendel

Le Messie de Haendel a influencé la culture musicale britannique et américaine plus que toute autre œuvre musicale, de manière comparable à l'impact exercé par la traduction officielle de la Bible ("King James") et par Shakespeare sur la langue anglaise. Ces influences sont maintenant en train s'affaiblir, alors que nous subissons des tentatives d'être coupés de nos héritages, et que ceux qui éprouvent encore un attachement envers notre passé ont des intérêts plus larges. *Le Messie* demeure cependant l'œuvre chorale la plus connue (même sans être toujours la plus appréciée) parmi celles de grandes dimensions, et il est joué souvent, sous des formes différentes.

L'histoire du *Messie* ne commence pas avec Haendel mais avec Charles Jennens (1700-1773). Celui-ci était un homme aux intérêts les plus divers et doué d'une grande culture musicale. A la fin de sa vie, par exemple, il a travaillé à une édition de Shakespeare qui révélait une compréhension des principes de publication rare pour son époque. Au regards des historiens de la musique, la figure de Jennens est significative non seulement pour avoir été le librettiste de Haendel, mais aussi pour l'intérêt qu'il a porté à l'opéra italien. Grâce à un intermédiaire établi à Rome, Edward Holdsworth, il a pu acquérir une importante bibliothèque de partitions d'opéras et de concertos. Parmi ces derniers se trouvait une version, précédente à la version publiée, des *Quatre saisons* de Vivaldi, dont il n'existe aucun autre exemplaire. Haendel lui-même a pu avoir accès aux partitions de Jennens, et celui-ci était bien conscient de l'utilisation qu'il pouvait en faire, pour trouver des idées à incorporer dans sa propre musique. La première fois que son nom se trouve associé à celui de Haendel est en 1725, dans une liste de souscription pour la partition de *Rodelinda*. Cependant, le premier témoignage d'un contact direct entre les deux hommes est une lettre écrite dix ans plus tard, dans laquelle Haendel le remercie de lui avoir envoyé un livret. Jennens a fourni le texte pour *Saul* (1738), et après *Le Messie*, pour *Belshazzar* (1744), deux des plus importants et des plus dramatiques oratorios de Haendel. Il se peut qu'il ait aussi été responsable de *Israël en Egypte* (1738), qui est l'oratorio le plus proche du *Messie* par l'absence de l'alternance traditionnelle entre air et récitatif.

Le Messie est mentionné pour la première fois dans une lettre de Jennens à Holdsworth datée du 10 juillet 1741. "Haendel dit qu'il ne pourra rien faire l'hiver prochain, mais j'espère le convaincre de mettre en musique un autre texte que j'ai fait pour lui d'après les Ecritures, pour une représentation à son profit pendant la Semaine de la Passion. J'espère qu'il déploiera tout son Génie et son Métier, de manière à ce que cette nouvelle œuvre puisse dépasser toutes les précédentes, de même que son Sujet dépasse tous les autres Sujets. Le Sujet en est *Le Messie*."¹

Dans d'autres œuvres il est possible de se rendre compte grâce à la partition autographe de la façon dont le compositeur a dû adapter le livret aux exigences de la musique. Dans *Le Messie*, par

contre, ceci n'est pas possible. Jennens a fait quelques objections sur le travail de Haendel, et aurait certainement fait connaître ses points de vue si Haendel avait apporté des changements à son texte.

Jennens n'appartenait pas au courant principal de l'Eglise anglicane: il était un non-joueur. Les non-joueurs formaient un mouvement religieux et politique qui était né en 1688, au moment de la prise du pouvoir de la part de William III, qui prit la place du roi James II (qui était aussi chef de l'église). Une partie des membres de l'Eglise anglicane refusa de prêter serment à James, tandis que d'autres membres feront de même avec ses successeurs pendant environ un siècle. Jennens n'était pas non-joueur par tradition de famille, mais il a fréquenté le Balliol College de Oxford, où prédominait ce mouvement. Les non-joueurs étaient caractérisés par leur tendance vers ce qui plus tard a été appelé "High Church beliefs". Ils s'opposaient en particulier au déisme, qui était fondé sur la croyance de l'intervention divine dans les affaires humaines, et niait les idées de la révélation du Christ dans les prophéties de l'Ancient Testament et de son incarnation dans le *Messie*.

Le texte de Jennens pour Haendel peut donc être considéré comme une expression d'idées anti-déistes, et comme une défense des croyances traditionnelles du Christianisme. Le livret ne comporte pas de description de la vie du Christ. Seule la courte section fondée sur la narration par Saint Luc de l'apparition des anges aux bergers comporte un aspect de narration, mais même dans ce cas toute mention anecdotique, qu'il s'agisse de l'étable, de la crèche ou de l'enfant Jesus est évitée. La croyance qu'il faut préférer le général au particulier est une caractéristique typique du XVIIIème siècle. Jennens évite aussi les périphrases poétiques de l'oratorio italien, du genre de celles qui se trouvent dans *La resurrezione*, composée par Haendel à Rome, en 1708. Jennens a produit une admirable synthèse des prophéties et d'allusions, donnant naissance à une narration de l'Incarnation du Christ, de la Passion et de la Résurrection, qui s'achève avec la vie future du monde. Pour ceux qui ont une familiarité avec le texte, il est plus riche que ne l'aurait été une narration plus explicite. Il évite aussi le problème de la mise en musique des paroles du Christ, qui aurait été considérée outrageuse à l'époque.

Jusqu'à quelques années avant la composition du *Messie*, Haendel avait été essentiellement un compositeur d'opéras. Il était né et avait grandi à Halle, où il avait reçu sa première éducation musicale par Friedrich Zachow, organiste de la Liebfrauenkirche. Il avait fait des études de droit et pendant un an il avait exercé la fonction d'organiste de la cathédrale calviniste. En 1703 il était parti pour Hambourg. Il y fut violoniste et claveciniste de l'opéra. Sa première œuvre pour la scène est *Almira*.

composée en 1705. L'année suivante il fit un voyage en Italie, où il écrivit deux opéras (pour Florence et Venise), et passa la plupart de son temps à Rome, où il composa de la musique d'église (entre autre le *Dixit Dominus*), de nombreuses cantates italiennes et deux oratorios. *La resurrezione*, en particulier, est une œuvre brillante dont les arias révèlent l'habileté de Haendel dans la caractérisation musicale. Mais les oratorios romains sont dépourvus d'un élément essentiel qui sera typique des oratorios anglais: le chœur. En 1710 il a été responsable de la musique à la cour de Hanovre, mais lors de son deuxième voyage à Londres il s'établit dans la capitale britannique. Entre 1711 et 1741 il composa une quarantaine d'opéras, tout en organisant leur représentations et de nombreuses exécutions d'œuvres d'autres compositeurs. Mais l'opéra italien dépendait trop des goûts changeants du public; ainsi Haendel, fatigué des efforts et des intrigues constants, trouva une autre source de revenus.

Pendant deux ou trois ans après 1717 Haendel a exercé une activité de compositeur pour le Comte de Caernarvon (qui en 1719 est devenu Duc de Chandos), en interrompant temporairement son activité dans le domaine de l'opéra. A cette époque il écrivit deux "masques", *Acis and Galatea* et *Esther*. Bien qu'ils aient été initialement conçus pour des petites formations et destinés à des représentations privées, en 1732 les deux œuvres furent jouées avec des ensembles plus importants, bien qu'indépendamment de la volonté du compositeur. Pendant les années 1730 Haendel a commencé à produire de plus en plus fréquemment des œuvres non scéniques, et dans les années 1740 la production des oratorios avait complètement remplacé celle des opéras. Celle-ci était plus avantageuse économiquement, et du point de vue artistique permettait d'avoir un plus grand contrôle de la partie musicale. Haendel pouvait ainsi créer ses propres formes et faire appel de manière plus directe à son public grâce à l'utilisation de la langue vernaculaire. Les oratorios étaient eux aussi représentés dans les théâtres, et étaient en trois actes, comme les opéras. Ils ne comportaient cependant pas de représentation scénique: la scène était probablement occupée par l'orchestre et le chœur. Au lieu de la succession régulière d'airs et de récitatifs, qui était une constante des opéras et des oratorios italiens, Haendel a créé des formes musicales plus variées et dramatiques, pour compenser l'absence d'action sur la scène.

Haendel a toujours daté ses propres œuvres. L'autographe du *Messie* montre qu'il a commencé la composition le samedi 22 août, qu'il a achevé la première partie le vendredi 28 août, et les deux dernières le dimanche 6 septembre. Il est ensuite retourné sur le travail d'orchestration qu'il a achevé le 14 septembre. Ainsi le tout a été composé dans un très court laps de temps. Il était de sa coutume d'utiliser la fin de l'été pour préparer la musique pour la saison suivante. Les œuvres de grande envergure avaient besoin généralement d'un mois de travail. On ne connaît pas bien ses projets pour

1741. S'il faut en croire Jennens, il n'en avait aucun. Il se peut qu'il ait eu l'intention d'aller à Dublin. Cependant, si tel avait été le cas, on ne pourrait pas comprendre pourquoi immédiatement après la composition du *Messie*, il a commencé à travailler à une œuvre aussi importante que *Samson*, qui nécessitait un ensemble musical qu'il aurait difficilement pu obtenir en Irlande. Le fait que Jennens ait été surpris de ne pas trouver Haendel à Londres lors de son retour de sa maison à Gopsall, dans le Leicestershire, où il passait ses étés, fait penser que le départ de Haendel n'avait pas été prévu longtemps à l'avance. Mais il aurait fallu du temps pour négocier avec les autorités irlandaises, et il est significatif que *Le Messie* ait été écrit pour un ensemble assez restreint. Comme les autres compositeurs de son temps, Haendel écrivait ses arias en pensant à la voix de chanteurs bien déterminés. Peut-être que la simplicité et le nombre réduit des airs du *Messie* s'expliquent par sa crainte d'écrire une musique qui soit au-dessus des possibilités vocales de chanteurs inconnus. Il est aussi étonnant qu'il n'ait indiqué aucune partie de hautbois dans sa partition: même quand celles-ci se limitaient à doubler les parties de violon ou de soprano, elles étaient généralement spécifiées dans ses autres partitions. (Les exécutions de Haendel qui avaient lieu à Londres comprenaient certainement des hautbois, et ceux-ci étaient aussi disponibles à Dublin: ainsi il les a probablement utilisés.) On se demande par contre comment il pouvait être au courant de la présence à Dublin d'un trompettiste capable de jouer "The trumpet shall sound".

L'originalité de la musique de Haendel est comparable à celle du texte de Jennens. La musique utilise les conventions de l'époque de manière créative. La symphonie, par exemple, ne comporte pas la danse finale habituelle. Une partie de la musique est basée sur des œuvres préexistantes, comme c'était le cas de la plupart des œuvres de Haendel depuis sa jeunesse. Quelques mois avant la composition du *Messie* Haendel avait écrit deux cantates italiennes à deux voix, dont on ne connaît pas la fonction à laquelle elles étaient destinées. Elles ont cependant été intégrées dans *Le Messie*, et leur utilisation a favorisé une écriture moins lourde pour certains chœurs, bien qu'elles aient été ré-écrites pour provoquer un contraste entre la limpidité du contrepoint et l'homophonie du chœur: tel est le cas, par exemple, des interruptions provoqués par "Wonderful counsellor" dans "For unto us a child is born". Quelques idées musicales sont basées sur des œuvres d'autres compositeurs: en particulier la remarquable figure instrumentale de "Thou shalt break them", qui est extraite d'un opéra de Giovanni Porta. Le public de Haendel aura aussi reconnu le genre pastoral de la sicilienne et sa ressemblance avec le *Concerto de Noël* de Corelli. A Rome Haendel avait probablement vu les bergers qui venaient en ville en jouant leur mélodies pastorales traditionnelles sur les musettes; il a dû s'en rappeler en composant sa *Pifa* et "He shall feed his flock".

Le séjour de Haendel à Dublin a été couronné de succès. Il y donna deux séries de concerts, en renvoyant l'exécution du *Messie* pour une matinée de bienfaisance qui eut lieu le mardi 13 avril 1742. Les comptes rendus de la presse affirment que l'œuvre fut bien reçue, et que les actes de bienfaisance ont été généreux. L'œuvre exécutée à cette occasion était légèrement différente de celle que l'on joue aujourd'hui. "But who may abide" était un récitatif, "And lo the angel of the Lord" était un aria, tandis que "How beautiful are the feet" différait de la version actuelle tant par la musique que par le texte (il s'agit du seul cas dans lequel le texte de Jennens ait été sensiblement changé). On apporta quelques modifications aux premières représentations à Londres de 1743 et 1749, mais à partir des années 1750 l'œuvre avait acquis sa forme définitive, qu'elle a gardée jusqu'au moment où on commença à représenter à nouveau les premières versions. La répartition des voix, cependant, continua à changer. "If God be for us", par exemple, fut chanté soit par des sopranos, soit des hautes-contre, ou des contraltos, dans les tonalités de sol mineur ou de ut mineur. Haendel n'a jamais employé une basse pour la version finale (aussi la plus jouée) de "But who may abide".

Bien qu'il semble n'y avoir eu aucune controverse à Dublin, ceci ne fut pas le cas à Londres. Les puritains, qui n'aimaient pas qu'un compositeur d'opéras puisse se confronter avec un tel sujet religieux, affirmaient que le simple fait de jouer une musique sur des textes sacrés dans un théâtre était un acte de blasphème. Mais vers la fin des années 1740 Haendel était désormais entré dans les grâces du public avec ses oratorios inspirés de l'Ancien Testament (bien que ne comportant aucun élément spécifiquement chrétien). Il était ainsi en train de devenir une sorte d'institution nationale. Les représentations pour le Thomas Coram's Foundling Hospital ont aussi contribué à l'acceptation de Haendel. Pendant le siècle suivant les non-conformistes représentaient *Le Messie* régulièrement pour leurs services religieux. Parfois celui-ci prenait la place de leur sermon.

En conséquence de l'association de Haendel avec Coram, Haendel a laissé une copie de la partition et du matériel d'orchestre à son institution. Ceci est encore disponible, mais d'un intérêt limité, car il ne s'agit pas du matériel utilisé par Haendel, mais de copies incomplètes de celui-ci.

Il n'existe aucune version définitive du *Messie*. Haendel a apporté des modifications à chaque représentation, et ainsi les interprètes de l'œuvre continuent eux-mêmes à réaliser des adaptations. La représentation la plus importante a eu lieu en 1789, quand Mozart en a adapté la partition au goût de son époque: cette version est à la base de la partition qui a été généralement utilisée jusqu'au XXème siècle. (Mozart avait un ensemble instrumental plus réduit que celui de Haendel au Foundling Hospital, et il n'a pas dû ajouter des instruments à vent pour combler le manque d'instruments à clavier, car il avait un orgue à sa disposition.)

Les critères d'exécution ont changé avec le temps. Généralement, plus on a utilisé d'exécutants, plus les tempi qui ont été appliqués étaient lents. De plus, même les exécutions avec orgue et un chœur peu nombreux ont souffert de la croyance que la musique sacrée implique l'utilisation de tempi très modérés. On commença aussi à écrire de la musique dans des tempi de plus en plus lents, peut-être à cause de la séparation croissante entre la musique "sérieuse" et la musique de danse. Les interprétations les plus récentes, réalisées avec des formations plus réduites, tendent cependant aujourd'hui à réintroduire une certaine légèreté et une certaine grâce dans les exécutions.

© 1991 Clifford Bartlett

Traduction: Angelo Cantoni

¹ "Handel says he will do nothing next Winter, but I hope I shall persuade him to set another Scripture Collection I have made for him, & perform it for his own Benefit in Passion Week. I hope he will lay out his whole Genius & Skill upon it, that the Composition may excell all his former Compositions, as the Subject exceeds every other Subject. The Subject is Messiah."

ERSTER TEIL

Nr. 1 SINFONIA

Nr. 2 ACCOMPAGNATO (Tenor)

Tröste dich, mein Volk, spricht dein Gott. Redet freundlich, Boten, mit Jerusalem und predigt ihr, daß die Knechtschaft nun zu Ende und ihre Missetat vergeben. Vernehmt die Stimme des Predigers in der Wüste: bereiten dem Herrn den Weg und ebnet durch Wildnis ihm Pfade, unserm Gott.

(Jesaja 40, 1-3)

Nr. 3 ARIE (Tenor)

Alle Tale macht hoch erhaben und alle Berge und Hügel tief, das Krumme grad und das Rauhe macht gleich.

(Jesaja 40, 4)

Nr. 4 CHOR

Denn die Herrlichkeit Gottes, des Herrn, wird offenbaret. Alle Völker werden es sehen, da es Gott, unser Herr, verheißen hat.

(Jesaja 40, 5)

Nr. 5 ACCOMPAGNATO (Baß)

So spricht der Herr, Gott Zebaoth: Noch eine kleine Zeit, und ich bewege den Himmel und die Erde, das Meer und das Trockne, und ich bewege die Menschheit. Es bebzt der Himmel, die Erde, das Meer, das Trockne, die Menschheit erbebt. Dann wird der Trost aller Völker erscheinen. Der Herr, den ihr sucht, kommt plötzlich zu seinem Tempel, und der Engel des neuen Bundes, des ihr begehret, steht auf; er erscheint, so spricht Gott, der Herr.

(Haggai 2, 6-7; Malachi 3, 1)

COMPACT DISC ONE

FIRST PART

1 No. 1 SINFONY

2 No. 2 ACCOMPAGNATO (Tenor)

Comfort ye my people, saith your God. Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplish'd, that her iniquity is pardon'd. The voice of him that crieth in the wilderness: prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God.

(Isaiah 40, 1-3)

3 No. 3 AIR (Tenor)

Ev'ry valley shall be exalted, and ev'ry mountain and hill made low, the crooked straight, and the rough places plain.

(Isaiah 40, 4)

4 No. 4 CHORUS

And the glory of the Lord shall be revealed, and all flesh shall see it together, for the mouth of the Lord hath spoken it.

(Isaiah 40, 5)

5 No. 5 ACCOMPAGNATO (Bass)

Thus saith the Lord of Hosts: Yet once, a little while, and I will shake the heav'ns and the earth, the sea and the dry land, and I will shake all nations, and the desire of all nations shall come. The Lord, whom ye seek, shall suddenly come to His temple, ev'n the messenger of the Covenant, whom ye delight in: behold, He shall come, saith the Lord of Hosts.

(Haggai 2, 6-7; Malachi 3, 1)

PREMIERE PARTIE

No 1 SINFONIA

No 2 ACCOMPAGNATO (Ténor)

“Réconfortez mon peuple” — dit votre Dieu. Rassurez Jérusalem annoncez-lui que sa servitude est finie et qu'elle a purgé sa peine. Une voix crie dans le désert: ouvrez le chemin du Seigneur; dans cet espace aride frayez une route pour notre Dieu.

(Ésaïe 40, 1-3)

No 3 AIR (Ténor)

Qu'on relève le niveau des vallées, qu'on abaisse montagnes et collines, qu'on change le relief en plaine et les escarpements en vallons!

(Ésaïe 40, 4)

No 4 CHŒUR

Alors la gloire du Seigneur sera révélée et tout le monde la connaîtra. Tel est l'ordre du Seigneur.

(Ésaïe 40, 5)

No 5 ACCOMPAGNATO (Basse)

Moi le Seigneur des armées, je le déclare, dans peu de temps je vais ébranler le ciel et la terre, les mers et les continents. Je mettrai toutes les nations étrangères sens dessus-dessous et leurs trésors afflueront ici. Le Seigneur que vous cherchez arrivera soudain dans son temple. Le messenger que vous attendez proclamera mon alliance avec vous. Le voici, il vient — ainsi parle le Dieu des armées.

(Aggéc 2, 6-7; Malachie 3, 1)

Nr. 6 ARIE (Counter-Tenor)

Doch wer wird ertragen den Tag seiner Ankunft und wer besteht, wenn er erscheint? Denn er entflammt wie des Läuterers Feuer. *(Malachi 3, 2)*

Nr. 7 CHOR

Und er wird reinigen und läutern das Volk des Bundes, auf daß es bringe Gott, seinem Herrn, ein Opfer in Gerechtigkeit und Heiligkeit.

(Malachi 3, 3)

Nr. 8 REZITATIV (Alt)

Denn sieh, der Verheißene des Herrn erscheint auf Erden, und sein Name heißt Emanuel, "Gott mit uns". *(Jesaja 7, 14; Matthäus 1, 23)*

Nr. 9 ARIE (Alt)

O du, die Wonne verkündet in Zion, steig empor zur Höhe der Berge! O du, die gutes verheißet Jerusalem, erhebe dein Wort mit Macht, ruf es laut und sei getrost, verkünde den Städten des Landes: Er kommt, dein Gott. O du, die Wonne verkündet in Zion, steh auf, strahle, denn dein Licht ist nah, und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir.

(Jesaja 40, 9 & 60, 1)

CHOR

O du, die Wonne verkündet in Zion, verkündet in Jerusalem, steh auf, verkünde den Städten des Landes: Er kommt, dein Gott, die Herrlichkeit des Herrn ist über dir erschienen.

6 No. 6 AIR (Counter-tenor)

But who may abide the day of His coming, and who shall stand when He appeareth? For He is like a refiner's fire. *(Malachi 3, 2)*

7 No. 7 CHORUS

And He shall purify the sons of Levi, that they may offer unto the Lord an offering in righteousness.

(Malachi 3, 3)

8 No. 8. RECITATIVE (Alto)

Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Emmanuel, "God with us".

(Isaiah 7, 14; Matthew 1, 23)

9 No. 9 AIR (Alto)

O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain. O thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength, lift it up, be not afraid, say unto the cities of Judah: Behold your God! O thou that tellest good tidings to Zion, arise, shine, for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee.

(Isaiah 40, 9 & 60, 1)

CHORUS

O thou that tellest good tidings to Zion, good tidings to Jerusalem, arise, say unto the cities of Judah: Behold your God, behold, the glory of the Lord is risen upon thee.

No 6 AIR (Haute-contre)

Quelqu'un pourra-t-il survivre au jour de sa venue? Quelqu'un pourra-t-il rester debout lorsqu'il apparaîtra? Car il sera comme le feu qui fond le métal. *(Malachie 3, 2)*

No 7 CHŒUR

Il purifiera les prêtres descendants de Levi qui pourront alors offrir leur oblation au Seigneur conformément à la loi. *(Malachie 3, 3)*

No 8 RECITATIF (Alto)

Voici que la jeune vierge a conçu et va mettre au monde un fils. Elle le nommera Emmanuel. "Que Dieu soit avec nous!"

(Ésaïe 7, 14; Saint Matthieu 1, 23)

No 9 AIR (Alto)

Peuple de Jérusalem monte sur une haute montagne. Peuple de Sion crie de toutes tes forces. Tu es chargé de porter la bonne nouvelle, n'aie pas peur de la faire entendre. Dis aux villes de Juda: "Voici votre Dieu!" Debout Jérusalem, brille de mille feux, la lumière se lève pour toi, la gloire du Seigneur t'éclaire comme le soleil levant. *(Ésaïe 40, 9 & 60, 1)*

CHŒUR

Messager chargé de porter la bonne nouvelle à Sion, à Jérusalem, n'aie pas peur de la faire entendre, dis aux villes de Juda: "Voici votre Dieu! la gloire du Seigneur vous aurole!"

Nr. 10 ACCOMPAGNATO (Baß)

Denn blick auf: Finsternis deckt alle Welt, dunkle Nacht alle Völker. Doch über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheint vor dir; und die Heiden wandeln im Licht, und Kön'ge im Glanze deines Aufgangs. (Jesaja 60, 2-3)

Nr. 11 ARIE (Baß)

Das Volk, das da wandelt im Dunkel, es sieht ein großes Licht. Und die da wohnen im Lande der Schatten des Todes, ein strahlend Licht bescheinete sie. (Jesaja 9, 2)

Nr. 12 CHOR

Denn es ist uns ein Kind geboren, uns zum Heil ein sohn gegeben, und die Herrschaft ist gelegt auf seine Schulter, und sein Name soll heißen: Wunderbar, Herrlicher, der starke gott, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst. (Jesaja 9, 6)

Nr. 13 HIRTENMUSIK

Nr. 14a REZITATIV (Sopran)

Es waren Hirten beisammen auf dem Felde, die hielten Wacht bei ihren Herden zur Nacht. (Lukas 2, 8)

Nr. 14b ACCOMPAGNATO (Sopran)

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie fürchteten sich sehr. (Lukas 2, 9)

Nr. 15 REZITATIV (Sopran)

Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Ich bringe frohe Kunde von dem Heil, das da ward allen Völkern. Denn euch ist heute in Davids Stadt der Heiland geboren, der Heiland, welcher ist Christus, der Herr. (Lukas 2, 10-11)

10 No. 10 ACCOMPAGNATO (Bass)

For behold, darkness shall cover the earth, and gross darkness the people: but the Lord shall rise upon thee, and His glory shall be seen upon thee. And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising. (Isaiah 60, 2-3)

11 No. 11 AIR (Bass)

The people that walked in darkness have seen a great light; and they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined. (Isaiah 9, 2)

12 No. 12 CHORUS

For unto us a Child is born, unto us a Son is given, and the government shall be upon His shoulder, and His name shall be called: Wonderful, Counsellor, the mighty God, the everlasting Father, the Prince of Peace! (Isaiah 9, 6)

13 No. 13 PASTORAL SYMPHONY

14 No. 14a RECITATIVE (Soprano)

There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night. (Luke 2, 8)

15 No. 14b ACCOMPAGNATO (Soprano)

And lo, the angel of the Lord came upon them and the glory of the Lord shone about them, and they were sore afraid. (Luke 2, 9)

16 No. 15 RECITATIVE (Soprano)

And the angel said unto them: Fear not; for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord. (Luke 2, 10-11)

No 10 ACCOMPAGNATO (Basse)

Vois, l'obscurité couvre la terre, et les ténèbres enveloppent les peuples. Mais toi, le Seigneur t'éclaire, et sa gloire t'illumine. Alors des nations marcheront vers ta lumière, et des rois vers l'éclat dont tu rayonnes. (Ésaïe 60, 2-3)

No 11 AIR (Basse)

Le peuple qui marche dans la nuit voit une grande lueur; et sur les hommes du pays des ténèbres une lumière se met à briller. (Ésaïe 9, 2)

No 12 CHŒUR

Car un enfant nous est né, un fils nous est donné. Il est chargé d'exercer la souveraineté. Il a pour titres: Conseiller merveilleux, Dieu fort, Père éternel, prince de la paix. (Ésaïe 9, 6)

No 13 PIFA

No 14a RECITATIF (Soprano)

Dans cette même région il y avait des bergers qui passaient la nuit dans les champs pour garder leurs troupeaux. (Saint Luc 2, 8)

No 14b ACCOMPAGNATO (Soprano)

Un ange du Seigneur leur apparut et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté. Ils en eurent une grande frayeur. (Saint Luc 2, 9)

No 15 RECITATIF (Soprano)

Mais l'ange leur dit: "Ne craignez rien, car je vous apporte une bonne nouvelle qui réjouira tous les peuples: ce jour, dans la ville de David un Sauveur vous est né, c'est le Christ, le Seigneur". (Saint Luc 2, 10-11)

Nr. 16 ACCOMPAGNATO (Sopran)
Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen: *(Lukas 2, 13)*

Nr. 17 CHOR
Ehre sei Gott in der Höhe und Fried' auf Erden und allen Menschen Heil! *(Lukas 2, 14)*

Nr. 18 ARIE (Sopran)
Erwach, frohlocke, o Tochter von Zion; auf, du Tochter von Jerusalem! Blick auf, dein König kommt zu dir. Er ist der rechte Helfer und bringet Heil allen Völkern. *(Sacharja 9, 9-10)*

Nr. 19 REZITATIV (Alt)
Dann wird das Auge des blinden sich aufun, und das Ohr des Tauben wird hören; dann springet der Lahme wie ein Hirsch, und die Zunge des Stummen wird singen. *(Jesaja 35, 5-6)*

Nr. 20 ARIE (Alt)
Er weidet seine Herde, dem Hirten gleich, und heget seine Lämmer so sanft in seinem Arm. Er nimmt sie mit Erbarmen auf in seinen Schoß und leitet sanft, die in Nöten sind. Kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid, kommt her zu ihm, mit Traurigkeit Belad'ne; er spendet süßen Trost. Nehmt sein Joch auf euch und lernet von ihm; denn er ist sanft und demutvoll; so findet ihr Ruh und Seelenheil. *(Jesaja 40, 11; Matthäus 11, 28-29)*

Nr. 21 CHOR
Sein Joch ist sanft, die Last ist leicht. *(Matthäus 11, 30)*

[17] No. 16 ACCOMPAGNATO (Soprano)
And suddenly there was with the angel a multitude of the heav'nly host, praising God, and saying: *(Luke 2, 13)*

[18] No. 17 CHORUS
Glory to God in the highest, and peace on earth, good will towards men. *(Luke 2, 14)*

[19] No. 18 AIR (Soprano)
Rejoice greatly, O daughter of Zion, shout, O daughter of Jerusalem, behold, thy King cometh unto thee. He is the righteous Saviour and He shall speak peace unto the heathen. *(Zechariah 9, 9-10)*

[20] No. 19 RECITATIVE (Alto)
Then shall the eyes of the blind be open'd, and the ears of the deaf unstopped; then shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing. *(Isaiah 35, 5-6)*

[21] No. 20 AIR (Alto)
He shall feed His flock like a shepherd, and He shall gather the lambs with his arm; and carry them in His bosom, and gently lead those that are with young. Come unto Him all ye that labour, come unto Him ye that are heavy laden, and He will give you rest. Take His yoke upon you, and learn of Him, for He is meek and lowly of heart, and ye shall find rest unto your souls. *(Isaiah 40, 11; Matthew 11, 28-29)*

[22] No. 21 CHORUS
His yoke is easy, His burthen is light. *(Matthew 11, 30)*

No 16 ACCOMPAGNATO (Soprano)
Et soudain à l' ange se joignit une troupe de l'armée céleste qui loua Dieu en ces mots: *(Saint Luc 2, 13)*

No 17 CHŒUR
"Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté". *(Saint Luc 2, 14)*

No 18 AIR (Soprano)
Réjouis-toi, fille de Sion, cris ton allégresse, fille de Jérusalem, Regarde, ton Roi vient à toi, juste et victorieux. Il apporte la paix aux nations. *(Zacharie 9, 9-10)*

No 19 RECITATIF (Alto)
Alors les yeux des aveugles verront et les oreilles des sourds entendront. Alors les boiteux bondiront comme des cerfs et les muets pourront exprimer leur joie *(Ésaïe 35, 5-6)*

No 20 AIR (Alto)
Il est comme le berger qui mène son troupeau et le rassemble d' un geste du bras; qui porte les agneaux sur sa poitrine, et conduit doucement les brebis allaitant leurs petits. Venez à lui vous qui peinez et ployez sous le fardeau, il vous soulagera. Prenez son joug et laissez-le vous instruire, car il est doux et humble de cœur. Alors vous trouverez le repos de votre âme. *(Esaïe 40, 11; Saint Matthieu 11, 28-29)*

No 21 CHŒUR
Son joug est facile à porter et son fardeau léger. *(Saint Matthieu 11, 30)*

ZWEITER TEIL

Nr. 22 CHOR

Seht an das Gotteslamm, es trägt in Geduld die Sünde der Welt.
(*Johannes 1, 29*)

Nr. 23 ARIE (Alto)

Er ward verschmähet und verachtet, von allen verschmäht, ein Mann der Schmerzen und umgeben mit Qual. Den Rücken bot er den Peinigern, hielt die Wange dar der rohen Feinde Wut, er barg nicht sein Antlitz vor Schmach und Schande.
(*Jesaja 53, 3 & 50, 6*)

Nr. 24 CHOR

Wahrlich, er trug uns're Qual und litt uns're Schmerzen, ward verwundet um uns're Sünde, ward zerschlagen um uns're Missetat; uns're Strafe liegt auf ihm zu unser'm Frieden:
(*Jesaja 53, 4-5*)

Nr. 25 CHOR

Durch seine Wunden sind wir geheilet.
(*Jesaja 53, 5*)

Nr. 26 CHOR

Der Herde gleich, vom Hirten fern, so irrten wir zerstreut. Und es walte jeder seinen eig'nen Weg; doch der Ew'ge warf auf ihn unser aller Missetat.
(*Jesaja 53, 6*)

SECOND PART

22 No. 22 CHORUS

Behold the Lamb of God, that taketh away the sin of the world.
(*John 1, 29*)

24 No. 23 AIR (Alto)

He was despised and rejected of men, a man of sorrows, and acquainted with grief. He gave His back to the smiters, and His cheeks to them that plucked off the hair, He hid not His face from shame and spitting.
(*Isaiah 53, 3 & 50, 6*)

25 No. 24 CHORUS

Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows; He was wounded for our transgressions, He was bruised for our iniquities; the chastisement of our peace was upon Him.
(*Isaiah 53, 4-5*)

26 No. 25 CHORUS

And with His stripes we are healed.
(*Isaiah 53, 5*)

27 No. 26 CHORUS

All we like sheep have gone astray, we have turned ev'ry one to his own way; and the Lord hath laid on Him the iniquity of us all.
(*Isaiah 53, 6*)

DEUXIEME PARTIE

No 22 CHŒUR

Voici l'Agneau de Dieu qui porte les péchés du monde.
(*Saint Jean 1, 29*)

No 23 AIR (Alto)

Il était celui qu'on dédaigne, celui qu'on ignore, la victime, le souffre-douleur. Il offrait son dos à ceux qui le frappaient, ses joues à la colère de l'ennemi brutal, il ne dérobait pas son visage à l'ignominie et aux crachats.
(*Ésaïe 53, 3 & 50, 6*)

No 24 CHŒUR

Il subissait la souffrance que nous méritions. Il n'était blessé que du fait de nos fautes; il n'était accablé que du fait de nos iniquités; il se soumettait au châtiment pour notre salut.
(*Ésaïe 53, 4-5*)

No 25 CHŒUR

Il a reçu les coups et nous sommes épargnés.
(*Ésaïe 53, 5*)

No 26 CHŒUR

Nous errions tous ça et là comme un troupeau éparpillé, c'était chacun pour soi. Mais le Seigneur lui fit prendre sur lui les conséquences de nos fautes.
(*Ésaïe 53, 6*)

Nr. 27 ACCOMPAGNATO (Tenor)

Und alle, die ihn sehen, lachen ihm Hohn, verspotten
ihn frech und schütteln das Haupt und sagen:

(Psalm 22, 8)

Nr. 28 CHOR

Er traute auf Gott, daß er würde retten ihn, so mag
er retten ihn, hat er Gefall'n an ihm.

(Psalm 22, 9)

Nr. 29 ACCOMPAGNATO (Tenor)

Diese Schmach zerbrach ihm das Herz; er ist voll
von Traurigkeit. Er schaute umher, ob ein Mitleid
sich regte, aber da war keiner, da war auch nicht einer,
zu trösten ihn.

(Psalm 69, 21)

Nr. 30 ARIE (Tenor)

Schau hin und sieh, wer kenne solche Qualen, gleich
wie seine Qualen?

(Klagelieder Jeremias 1, 12)

Nr. 31 ACCOMPAGNATO (Tenor)

Er ist dahin, aus dem Lande der Lebendigen, der
für die Sünden seines Volkes ward geschlagen.

(Jesaja 53, 8)

Nr. 32 ARIE (Tenor)

Doch du liebst ihm im Grabe nicht, du wolltest nicht
dulden, daß dein Heiliger Verwesung sähe.

(Psalm 16, 10)

COMPACT DISC TWO

1 No. 27 ACCOMPAGNATO (Tenor)

All they that see Him laugh Him to scorn; they shoot
out their lips, and shake their heads saying:

(Psalm 22, 8)

2 No. 28 CHORUS

He trusted in God that He would deliver Him, let
Him deliver Him, if He delight in Him.

(Psalm 22, 9)

3 No. 29 ACCOMPAGNATO (Tenor)

Thy rebuke hath broken His heart: He is full of
heaviness. He looked for some to have pity on Him,
but there was no man, neither found He any to
comfort Him.

(Psalm 69, 21)

4 No. 30 AIR (Tenor)

Behold, and see if there be any sorrow like unto His
sorrow!

(Lamentations 1, 12)

5 No. 31 ACCOMPAGNATO (Tenor)

He was cut off out of the land of living; for the
transgression of thy people was He stricken.

(Isaiah 53, 8)

6 No. 32 AIR (Tenor)

But Thou didst not leave His soul in hell; nor didst
Thou suffer Thy Holy One to see corruption.

(Psalm 16, 10)

No 27 ACCOMPAGNATO (Ténor)

Tous ceux qui le voient se moquent de lui, ils font
la moue, il secouent la tête et disent:

(Psaume 22, 8)

No 28 CHŒUR

Il a confié son sort au Seigneur, eh bien que le
Seigneur le sauve! S'il l'aime, qu'il le délivre!

(Psaume 22, 9)

No 29 ACCOMPAGNATO (Ténor)

L'opprobre lui a brisé le coeur, il ne peut s'en
remettre. Il a espéré de la compassion, mais en vain,
il a cherché de la consolation mais n'en a point trouvé.

(Psaume 69, 21)

No 30 ARIOSO (Ténor)

Voyez, vous tous, et constatez: est-il douleur semblable
à celle qui m'accable?

(Lamentations de Jérémie 1, 12)

No 31 ACCOMPAGNATO (Ténor)

Il était éliminé du monde des vivants, il était frappé
à mort à cause des péchés de son peuple.

(Ésaïe 53, 8)

No 32 AIR (Ténor)

Tu ne m'abandonnes pas à la tombe, tu ne permets
pas que moi, ton fidèle, je sois laissé à la putréfaction.

(Psaume 16, 10)

Nr. 33 CHOR

Hoch tut euch auf und öffnet euch weit, ihr Tore der Welt, denn der König der Ehren ziehet ein. Wer ist der König der Ehren? Der Herr, stark und mächtig im Streite. Wer ist der König der Ehren? Gott Zebaoth, er ist der König der Ehren. *(Psalm 24, 7-10)*

Nr. 34 REZITATIV (Tenor)

Zu welchen von den Engeln hat jemals er gesagt: du bist mein Sohn, und heut' hab' ich gezeugt dich? *(Hebräer 1, 5)*

Nr. 35 CHOR

Laßt alle Engel des Herrn preisen ihn. *(Hebräer 1, 6)*

Nr. 36 ARIE (Counter-Tenor)

Du fuhrest in die Höh', hast gefangen das Gefängis, du erwarbest Gnade für uns, ja selbst für deine Feinde, daß Gott, der Herr, stets wohne bei ihnen. *(Psalm 68, 18)*

Nr. 37 CHOR

Der Herr gab das Wort: Groß war die Menge der Boten Gottes. *(Psalm 68, 11)*

Nr. 38 ARIE (Sopran)

Wie lieblich ist der Boten Schritt, die uns verkünden den Frieden; sie bringen frohe Botschaft vom Heil, das ewig ist. *(Römer 10, 15)*

7 No. 33. CHORUS

Lift up your heads, O ye gates; and be ye lift up, ye everlasting doors; and the King of Glory shall come in. Who is this King of Glory? The Lord strong and mighty. Who is this King of Glory? The Lord of Hosts, he is the King of Glory. *(Psalm 24, 7-10)*

8 No. 34 RECITATIVE (Tenor)

Unto which of the angels said He at any time: Thou art My Son, this day have I begotten thee? *(Hebrews 1, 5)*

9 No. 35 CHORUS

Let all the angels of God worship Him. *(Hebrews 1, 6)*

10 No. 36 AIR (Counter-tenor)

Thou art gone up on high, thou hast led captivity captive, and received gifts for men; yea, even for thine enemies, that the Lord God might dwell among them. *(Psalm 68, 18)*

11 No. 37 CHORUS

The Lord gave the word: Great was the company of the preachers. *(Psalm 68, 11)*

12 No. 38 AIR (Soprano)

How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things. *(Romans 10, 15)*

No 33 CHŒUR

Portes, relevez vos linteaux, portails antiques ouvrez-vous que le Roi de Gloire fasse son entrée! Qui est ce grand roi? C'est le Héros, le Puissant, le Seigneur des armées. Qui est donc ce grand roi? C'est le Seigneur de l'univers, c'est le Roi de Splendeur. *(Psaume 24, 7-10)*

No 34 RECITATIF (Ténor)

Dieu a-t-il jamais dit à l'un de ses anges: "C'est toi mon fils, ce jour je t'ai engendré?" *(Hébreux 1, 5)*

No 35 CHŒUR

Tous les anges de Dieu doivent l'adorer. *(Hébreux 1, 6)*

No 36 AIR (Haute-contre)

Tu es monté vers les hauteurs, tu as entraîné des captifs, Tu as reçu les dons, même ceux des ennemis, pour que le Seigneur Dieu demeure parmi les hommes. *(Psaume 68, 18)*

No 37 CHŒUR

Le Seigneur prononça une parole; et ses messagers formèrent une troupe innombrable. *(Psaume 68, 11)*

No 38 AIR (Soprano)

Qu'il est beau de voir venir par dessus les montagnes les porteurs de la bonne nouvelle; ils annoncent la paix, le bonheur et le salut. *(Romains 10, 15)*

Nr. 39 CHOR

Ihr Schall gehet aus in jedes Land und ihr wort an alle Enden der Welt. (Römer 10, 18)

Nr. 40 ARIE (Baß)

Warum denn rasen und toben die Heiden im Zorne, und warum halten die Völker stolzen Rat? Die Könige der Welt stehen auf, und die Fürsten entflammen in Aufruhr wider den Herrn und seinen Gesalbten. (Psalm 2, 1-2)

Nr. 41 CHOR

Auf, zerreiße ihre Bande und schüttelt ab ihr Joch von uns. (Psalm 2, 3)

Nr. 42 REZITATIV (Tenor)

Der da thronet im Himmel, er lacht ihrer Wut; der Herr, er spottet ihres Grimmes. (Psalm 2, 4)

Nr. 43 ARIE (Tenor)

Du zerschlägst sie mit dem eisernen Zepter, du zerbrichst sie zu Scherben wie des Töpfers Gefäße. (Psalm 2, 9)

Nr. 44 CHOR

Halleluja, denn Gott, der Herr, regieret allmächtig, Halleluja! Das Königreich der Welt ist fortan das Königreich des Herrn und seines Christ, und er regiert auf immer und ewig, Herr der Herrn, der Welten Gott.

(Offenbarung Johannes 19, 6; 11, 15; 19, 16)

13 No. 39 CHORUS

Their sound is gone out into all lands, and their words unto the ends of the world. (Romans 10, 18)

14 No. 40 AIR (Bass) *

Why do the nations so furiously rage together, why do the people imagine a vain thing? The kings of the earth rise up, and the rulers take counsel together against the Lord and against His anointed. (Psalm 2, 1-2)

15 No. 41 CHORUS

Let us break their bonds asunder and cast away their yokes from us. (Psalm 2, 3)

16 No. 42 RECITATIVE (Tenor)

He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn, the Lord shall have them in derision. (Psalm 2, 4)

17 No. 43 AIR (Tenor)

Thou shalt break them with a rod of iron, Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel. (Psalm 2, 9)

18 No. 44 CHORUS

Hallelujah, for the Lord God omnipotent reigneth, Hallelujah, the kingdom of this world is become the kingdom of our Lord and of His Christ, and He shall reign for ever and ever. King of Kings and Lord of Lords. (Revelation 19, 6; 11, 15; 19, 16)

*Bryn Terfel appears by courtesy of Conifer Records Ltd.

No 39 CHŒUR

Leur voix s'est fait entendre sur la terre entière et leurs paroles jusqu'au bout du monde. (Romains 10, 18)

No 40 AIR (Basse)

Les nations s'agitent, pourquoi? Les peuples complotent vainement, pourquoi? Les rois de la terre se préparent au combat, les princes tiennent conseil contre le Seigneur et contre celui qu'il a consacré roi. (Psaume 2, 1-2)

No 41 CHŒUR

"Rompons les liens qu'ils nous imposent" — disent-ils — "et rejetons leur joug". (Psaume 2, 3)

No 42 RECITATIF (Ténor)

Mais le Seigneur se met à rire, Celui qui siège dans les cieus se moque d'eux. (Psaume 2, 4)

No 43 AIR (Ténor)

Tu les maîtriseras par ton autorité de fer, tu les mettras en pièces comme un vase de potier. (Psaume 2, 9)

No 44 CHŒUR

Louez Dieu, car le Seigneur, notre Dieu tout-puissant a établi son règne. Le pouvoir de régner sur le monde appartient désormais au Seigneur et à son Christ et Il régnera pour toujours. Alleluia!

(Apocalypse 19, 6; 11, 15; 19, 16)

DRITTER TEIL

Nr. 45 ARIE (Sopran)

Ich weiß, daß mein Erlöser lebet und daß er erscheint
am letzten Tage dieser Erd'. Wenn Verwesung mir
gleich drohet, wird dies mein Auge Gott doch sehn.
Denn Christ ist erstanden von dem Tod, der Erstling
derer, die schlafen.

(Hiob 19, 25-26; 1 Korinther 15, 20)

Nr. 46 CHOR

Wie durch Einen der Tod, so kam durch Einen die
Auferstehung von dem Tod. Denn wie durch Adam
alles stirbt, also lebt in Christ alles wieder auf.

(1 Korinther 15, 21-22)

Nr. 47 ACCOMPAGNATO (Baß)

Vernehmt, ich künd' ein Geheimnis an: Wir
entschlafen nicht alle, doch werden wir alle
verwandelt, und das plötzlich, in einem einzigen
Augenblick, beim Schall der Trompete.

(1 Korinther 15, 51-52)

Nr. 48 ARIE (Baß)

Die Posaune schallt, und die Toten erstehn
unverweslich, wir werden verwandelt. Denn dies
Verwesliche wird erstehn unverweslich, und dies
Sterbliche wird verklärt zur Unsterblichkeit.

(1 Korinther 15, 52-53)

Nr. 49 REZITATIV (Counter-Tenor)

Dann wird erfüllt, was da geschrieben stehet: Der
Tod ist in den Sieg verschlungen.

(1 Korinther 15, 54)

THIRD PART

¹⁹ No. 45 AIR (Soprano)

I know that my redeemer liveth, and that He shall
stand at the latter day upon the earth, and tho' worms
destroy this body, yet in my flesh shall I see God.
For now is Christ risen from the dead, the first fruits
of them that sleep.

(Job 19, 25-26; 1 Corinthians 15, 20)

²⁰ No. 46 CHORUS

Since by man came death, by man came also the
resurrection of the dead. For as in Adam all die, even
so in Christ shall all be made alive.

(1 Corinthians 15, 21-22)

²¹ No. 47 ACCOMPAGNATO (Bass)

Behold, I tell you a mystery; we shall not all sleep,
but we shall all be changed, in a moment, in the
twinkling of an eye, at the last trumpet.

(1 Corinthians 15, 51-52)

²² No. 48 AIR (Bass)

The trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd
incorruptible, and we shall be changed. For this
corruptible must put on incorruption, and this mortal
must put on immortality.

(1 Corinthians 15, 52-53)

²³ No. 49 AIR (Counter-tenor)

Then shall be brought to pass the saying that is written.
Death is swallow'd up in victory.

(1 Corinthians 15, 54)

TROISIEME PARTIE

No 45 AIR (Soprano)

Je sais que j'ai un rédempteur vivant et qu'il aura
le dernier mot sur terre. Après qu'on m'aura arraché
la peau, ma chair contempera Dieu. En réalité, le
Christ est revenu de la mort à la vie et ceux qui sont
morts reviendront également à la vie.

(Job 19, 25-26; 1 Corinthiens 15, 20)

No 46 CHEUR

De même que la mort vint par un homme, par un
homme viendra la résurrection des morts. De même
que les hommes meurent par Adam, les hommes
revivront par le Christ.

(1 Corinthiens 15, 21-22)

No 47 ACCOMPAGNATO (Basse)

Je vais vous révéler un secret: nous ne mourrons pas
tous, mais tous serons transformés, en un instant, en
un clin d'œil, quand sonnera la dernière trompette.

(1 Corinthiens 15, 51-52)

No 48 AIR (Basse)

Car lorsque la trompette sonnera les morts
reprendront vie pour être immortels et tous nous
serons transformés. En effet il faut que ce corps
corruptible se revête de l'incorruptibilité et que ce
corps mortel se revête de l'immortalité.

(1 Corinthiens 15, 52-53)

No 49 RECITATIF (Haute-contre)

Alors se réalisera cette parole de l'Écriture: "La mort
est engloutie dans la victoire totale".

(1 Corinthiens 15, 54)

Nr. 50 DUETT (Counter-Tenor)

O Tod, wo ist dein Stachel, o Grab, wo deine Siegesmacht? Des Todes Stachel ist die Sünde, und die Kraft der Sünde ist das Gesetz.

(1 Korinther 15, 55-56)

Nr. 51 CHOR

Drum Dank sei dir, gott, der uns den Sieg gegeben hat durch Christum, unsern Herrn.

(1 Korinther 15, 57)

Nr. 52 ARIE (Sopran)

Wenn Gott ist für uns, wer könnte uns schaden? Wer wird dann noch verklagen, die er hat auserwählt? Hier ist Gott, der sie gerecht macht. Wer kann uns da verdammen? Hier ist Christ, der gestorben, ja vielmehr, der auferstanden vom Tod, der sitzt zur rechten Hand Gottes, bei dem er uns Gnade erwirkt.

(Römer 8, 31 & 33-34)

Nr. 53 CHOR

Würdig ist das Lamm, das da starb, und hat versöhnet uns mit Gott durch sein Blut, zu nehmen Stärke und Reichtum und Weisheit und Macht und Ehre und Hoheit und Segen. Alle Gewalt und Ehr' und Macht und Lob und Preis gebühret ihm, der sitzt auf seinem Thron, und also dem Lamm auf immer und ewig. Amen.

(Offenbarung Johannes 5, 12-13)

²⁴ No. 50 DUET (Counter-tenor, Tenor)

O death, where is thy sting, O grave, where is thy victory? The sting of death is sin, and the strength of sin is the law.

(1 Corinthians 15, 55-56)

²⁵ No. 51 CHORUS

But thanks be to God, who giveth us the victory through our Lord Jesus Christ.

(1 Corinthians 15, 57)

²⁶ No. 52 AIR (Soprano)

If God be for us who can be against us? Who shall lay anything to the charge of God's elect? It is God that justifieth. Who is he that condemneth? It is Christ that died, yea rather, that is risen again, who is at the right hand of God, who maketh intercession for us.

(Romans 8, 31 & 33-34)

²⁷ No. 53 CHORUS

Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by His blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and blessing. Blessing and honour, glory and power be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever. Amen.

(Revelation 5, 12-13)

No 50 DUO (Haute-contre, Ténor)

O mort, où est ton aiguillon? O mort, où est ta victoire? La mort tient son pouvoir du péché, le péché tient son pouvoir de la loi.

(1 Corinthiens 15, 55-56)

No 51 CHŒUR

Mais loué soit Dieu qui nous donne la victoire par notre Seigneur Jésus-Christ.

(1 Corinthiens 15, 57)

No 52 AIR (Soprano)

Si Dieu est avec nous, qui peut être contre nous? Qui accusera ceux que Dieu a élus si Dieu les déclare non coupables? Qui osera les condamner? Personne car Jésus-Christ non seulement est mort mais il est ressuscité, il est à la droite de Dieu et il intercède pour nous.

(Romains 8, 31 & 33-34)

No 53 CHŒUR

L'Agneau qui a été mis à mort, qui s'est sacrifié par son sang, est digne de recevoir la puissance, la richesse, la sagesse et la force, l'honneur, la gloire et les louanges. Qu'à celui qui est assis sur le trône et à l'Agneau aillent les louanges, l'honneur, la gloire et la puissance pour les siècles de siècles. Amen.

(Apocalypse 5, 12-13)



Lichfield

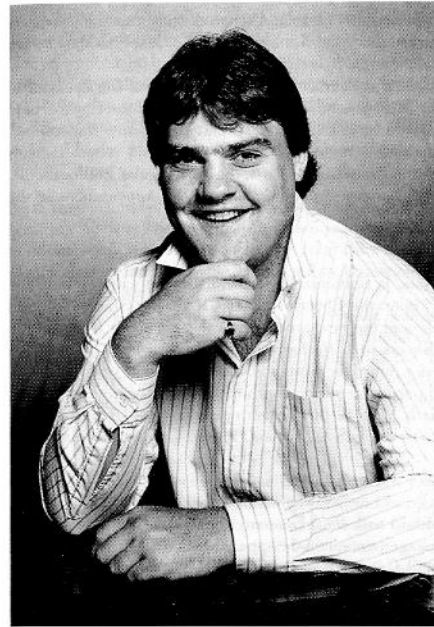
DELLA JONES



CHRISTOPHER ROBSON

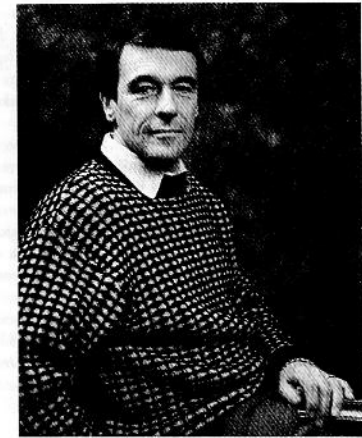


JOAN RODGERS



Nigel Hughes

BRYN TERFEL



Robbie Jack

PHILIP LANGRIDGE

The internationally celebrated soprano **Joan Rodgers** was born in Cumbria. After graduating from the University of Liverpool with an Honours degree in Russian she entered the Royal Northern College of Music in Manchester. In 1981 she won the Kathleen Ferrier Memorial Scholarship.

Joan Rodgers first came to international attention in 1982 as Pamina in a new production of *Die Zauberflöte* at the Festival of Aix-en-Provence. Since her debut in 1984 she has appeared regularly at the Royal Opera House, Covent Garden; roles for English National Opera have included Pamina, Gilda, and Nanetta.

Joan Rodgers enjoys an equally successful career as a concert and recital singer and recent concert engagements overseas have included appearances with the Orchestre de Paris, the Los Angeles Philharmonic, and the Israel Philharmonic. She appears regularly in London, including since 1988 appearances at the BBC Promenade Concerts.

Della Jones, one of Great Britain's best-known singers, is particularly noted for her bel canto repertoire. To her many Rossini roles (her disc "Rossini Arias" is on the Chandos label, CHAN 8865), she will add to her repertoire in 1992 the role of Marchesa Melibea in the new production of *Il Viaggio a Reims* at the Royal Opera, Covent Garden. Her performance as Rosina in *Il Barbiere di Siviglia* won her a nomination for the Evening Standard Opera Award and for the Olivier Award for outstanding achievement in opera in 1987.

Della Jones is also a noted Handelian and has had particular success with the role of Ruggiero in *Alcina*, most recently in Geneva and Paris. She sings regularly with all the British opera companies and leading orchestras, and foreign engagements have taken her to the U.S.A., Russia, Spain, Greece, Germany and Czechoslovakia.

Christopher Robson was born in Scotland and studied with Paul Esswood and Helga Mott. He won the GLAA Young Musicians Award in 1979. Operatic engagements include appearances with English National Opera, Handel Opera, Opera Factory, Houston Grand Opera, New York City Opera, and in Heidelberg, Darmstadt, the Hague, Frankfurt, Innsbruck and Nancy. Concert engagements have included festivals in Paris, Barcelona, Brussels, Flanders, Eindhoven, Aix-en-Provence and Vienna, in addition to numerous appearances across Great Britain.

Mr Robson has broadcast for Radio France Musique from the Estival Festival, for Spanish Radio and Television from the Barcelona International Festival of Music, and is a regular broadcaster with the BBC. Future engagements include roles in *Xerxes*, *Orfeo* and *Ariodante* for English National Opera, *L'incoronazione di Poppea* for Opera Factory, and *Giulio Cesare* for Scottish Opera, as well as concerts throughout Europe.

Philip Langridge was born in Kent and studied at the Royal Academy of Music, London.

He appears regularly throughout the world working with most of the leading orchestral conductors. On

the operatic stage, his interpretations of the major Britten roles have been singled out for particularly high praise: Captain Vere in *Billy Budd* for Scottish Opera and English National Opera, *Peter Grimes* at Covent Garden and English National Opera and Aschenbach in *Death in Venice* for Scottish Opera.

Philip Langridge has made several recordings, including *Moses und Aron* conducted by Georg Solti, *The Rake's Progress* under Riccardo Chailly, *L'enfant et les sortilèges* under André Previn, *Osud* under Sir Charles Mackerras, and *The Creation* conducted by Simon Rattle. Mr Langridge was awarded the Royal Philharmonic Society Charles Heidsieck Champagne Singer of the Year Award for 1989/90.

Bryn Terfel is one of the most highly sought after young bass baritones. He has already made several recordings including *Adriana Lecouvreur* with Dame Joan Sutherland and Carlo Bergonzi, *Tosca* with Plácido Domingo, the Monteverdi *Vespers* conducted by John Eliot Gardiner, Masetto in *Don Giovanni* conducted by Arnold Ostmán, Jochanaan in *Salome*, conducted by Giuseppe Sinopoli, and Beethoven's *Choral Symphony* conducted by Sir Charles Mackerras.

A native of North Wales, Mr Terfel received the Kathleen Ferrier Memorial Scholarship in 1988, and the Gold Medal awarded to the best singer at the Guildhall School of Music and Drama, London in 1989. He represented Wales in the 1989 Cardiff Singer of the World Competition, winning the Lieder Prize.

In 1990 Bryn Terfel made his critically acclaimed operatic debut with the Welsh National Opera as Guglielmo (*Così fan tutte*), and made his international operatic debut in *Samson et Dalila* with José Carreras in the Peralada Festival, Spain.

Richard Hickox is recognised as one of Britain's leading conductors. His repertoire is unusually wide-ranging, from Renaissance to contemporary, and in recent years he has become increasingly known for his interpretations of British music, receiving the first Charles Groves prize awarded by the National Federation of Music Societies for Services to British music.

He won an Organ Scholarship to Queen's College, Cambridge and from 1972 to 1982 he was Director of Music of St Margaret's Church, Westminster — a platform which also enabled him to found the City of London Sinfonia, of which he is still active as Music Director.

Since 1976 he has been Music Director of the London Symphony Chorus, and in 1985 the London Symphony Orchestra created him their first ever Associate Conductor. With the LSO, he has toured America, conducted at the Proms and the Royal Concert. With the LSO and Chorus he has made many classic recordings, including for Chandos Elgar's *Dream of Gerontius* (CHAN 8641/2) and *The Apostles* (CHAN 8875/6).

From 1982-90 he was Artistic Director of the Northern Sinfonia, and he continues his association as Principal Guest Conductor. With Simon Standage he was involved in the formation of Collegium Musicum 90.

Engagements with foreign orchestras have included concerts with the Rotterdam and Oslo Philharmonics, the Washington National Symphony, and the Detroit and Houston Symphony Orchestras. He is increasingly active in France and Germany.

Die international gefeierte Sopranistin **Joan Rodgers** wurde in der englischen Grafschaft Cumbria geboren. Sie studierte zunächst Russisch an der Universität von Liverpool und nach ihrem Universitätsabschluß besuchte sie das Royal Northern College of Music in Manchester. 1981 gewann Joan Rodgers das Kathleen Ferrier Stipendium.

Joan Rodgers fand zum ersten Mal internationale Beachtung als sie 1982 beim Festival von Aix-en-Provence in einer neuen Produktion der *Zauberflöte* die Partie der Pamina sang. Seit ihrem Debüt 1984 tritt sie regelmäßig am Royal Opera House, Covent Garden auf, und an der English National Opera sang sie unter anderem Pamina, Gilda und Nanetta.

Joan Rodgers erfreut sich einer gleichermaßen erfolgreichen Karriere in Konzert und Recital, und für ihre jüngsten Auslandsverpflichtungen arbeitete sie mit Orchestern wie dem Orchestre de Paris sowie dem Los Angeles Philharmonic und dem Israel Philharmonic Orchestra zusammen. Sie tritt regelmäßig in London auf, darunter seit 1988 in den BBC Promenadenkonzerten.

Della Jones, eine der bekanntesten britischen Sängerinnen, ist besonders für ihr Belcanto-Repertoire berühmt. Zu ihren Rossini-Rollen (eine Einspielung von Rossini-Arien ist auf dem Chandos Label, CHAN 8865, erhältlich) wird sie ihrem Repertoire 1992 die Partie der Marchesa Melibea in der Neuinszenierung von *Il Viaggio a Reims* an der Royal Opera in Covent Garden hinzufügen. 1987 wurde sie für ihre Interpretation der Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*) für den Opernpreis des Evening Standard nominiert und mit dem Olivier-Preis für außerordentliche Leistungen auf dem Gebiet der Oper ausgezeichnet.

Sie ist außerdem für ihren Händel berühmt und errang mit Ruggiero in *Alcina*, den sie unlängst in Genf und Paris sang, besonderen Erfolg. Sie tritt regelmäßig in allen britischen Opernhäusern und mit den führenden britischen Orchestern auf, und ihre Auslandsverpflichtungen führten sie in die Vereinigten Staaten und die UdSSR, sowie nach Spanien, Griechenland, Deutschland und in die Tschechoslowakei.

Christopher Robson wurde in Schottland geboren und studierte bei Paul Esswood und Helga Mott. 1979 gewann er den GLAA Young Musicians Award. Er trat unter anderen an der English National Opera, Handel Opera, Opera Factory, Houston Grand Opera, New York City Opera sowie an den Opernhäusern in Heidelberg, Darmstadt, Den Haag, Frankfurt, Innsbruck und Nancy auf. Seine Konzertverpflichtungen führten ihn, abgesehen von zahlreichen Auftritten in Großbritannien, auch zu den Festspielen in Paris, Barcelona, Brüssel, Flandern, Eindhoven, Aix-en-Provence und Wien.

Mr. Robson hat in Rundfunkübertragungen von Radio France Musique vom Estival Festival, sowie des Spanischen Rundfunks und Fernsehens von den Internationalen Musikfestspielen in Barcelona mitgewirkt und tritt regelmäßig in Sendungen der BBC auf. Zu seinen zukünftigen Verpflichtungen zählen *Xerxes*, *Orfeo* und *Ariodante* an der English National Opera, *L'incoronazione di Poppea* mit Opera Factory und *Giulio Cesare* an der Scottish Opera sowie Konzerte in ganz Europa.

Philip Langridge wurde in Kent geboren und studierte an der Royal Academy of Music in London.

Er tritt weltweit regelmäßig mit vielen führenden Dirigenten auf. Auf der Opernbühne hat er sich mit seinen Interpretationen der großen Britten-Rollen besonderes Lob errungen: Captain Vere in *Billy Budd*, für Scottish Opera und die English National Opera, *Peter Grimes* in Covent Garden und der English National Opera und Aschenbach in *Tod in Venedig* für Scottish Opera.

Philip Langridge has in mehreren Schallplatteneinspielungen mitgewirkt, einschließlich *Moses und Aron* unter der Leitung von Georg Solti, *The Rake's Progress* unter Riccardo Chailly, *L'enfant et les sortilèges* unter André Previn, *Osud* unter Sir Charles Mackerras und *The Creation* unter der Leitung von Simon Rattle. Philip Langridge wurde 1989/90 mit dem Royal Philharmonic Society Charles Heidsieck Champagne Singer of the Year Award ausgezeichnet.

Bryn Terfel ist einer der meistgefragten jungen Baßbaritone. Er hat bereits in mehreren Schallplatteneinspielungen mitgewirkt, einschließlich *Adriana Lecouvreur* mit Dame Joan Sutherland und Carlo Bergonzi, *Tosca* mit Plácido Domingo, Monteverdis *Vesper* unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Masetto in *Don Giovanni* unter Arnold Ostman, Jochanaan in *Salome* unter Giuseppe Sinopoli und Beethovens Neunte Symphonie unter der Leitung von Sir Charles Mackerras.

1988 erhielt der in Nord-Wales gebürtige Sänger das Kathleen Ferrier Stipendium und 1989 die Goldmedaille für den besten Gesangstudenten an der Guildhall School of Music and Drama in London. 1989 repräsentierte er Wales im "Cardiff Singer of the World"-Wettbewerb, in dem er den Lieder-Preis gewann.

Bryn Terfels Operndebüt als Guglielmo in *Così fan tutte* an der Welsh National Opera 1990 wurde von der Kritik begeistert aufgenommen, und im gleichen Jahr folgte sein internationales Operndebüt in *Samson et Dalila* mit José Carreras beim Peralada Festival in Spanien.

Richard Hickox ist anerkannt einer der führenden britischen Dirigenten. Sein Repertoire ist ungewöhnlich vielseitig und erstreckt sich von Barockmusik bis zur Gegenwart. In den letzten Jahren hat er sich zunehmend durch seine Interpretationen britischer Musik einen Namen gemacht und erhielt dafür den ersten von der National Federation of Music Societies verliehenen Charles-Grove-Preis für Verdienste um die britische Musik.

Richard Hickox war Orgelstipendiat am Queens College, Cambridge, und von 1972 bis 1982 Musikdirektor an der Kirche von St. Margaret in Westminster. Während dieser Zeit gründete er auch die City of London Sinfonia, dessen musikalischer Leiter er noch immer ist.

Seit 1976 ist er Musikdirektor des London Symphony Chorus. 1985 ernannte ihn das London Symphony Orchestra zum außerordentlichen Dirigenten. Mit dem LSO hat Richard Hickox Amerika bereist, an den Londoner Promenade-Konzerten und den Royal Concerts teilgenommen. Mit dem LSO hat er auch viele Schallplattenaufnahmen gemacht, darunter auf dem Chandos-Label, Elgars *Dream of Gerontius* (CHAN 8641/2) und *The Apostles* (CHAN 8875/6).

Von 1982 bis 1990 war Richard Hickox künstlerischer Leiter der Northern Sinfonia und bleibt weiterhin Erster Gastdirigent dieses Orchester. Zusammen mit Simon Standage ist er für die Gründung des Collegium Musicum 90 verantwortlich.

Ausländischer Verpflichtungen umfassten Konzerte mit den Rotterdam und Oslo Philharmonikern, dem Washington National Symphony Orchestra, und den Detroit und Houston Symphony Orchestern. Richard Hickox ist zunehmend in Frankreich und Deutschland tätig.

La soprano **Joan Rodgers** — très admirée sur la scène internationale — est née en Cumbria. Après avoir obtenu une licence de russe à l'université de Liverpool, elle entra à la Royal College of Music de Manchester. En 1981 elle remportait le Prix Kathleen Perrier (avec bourse d'études).

Joan Rodgers se fit connaître sur le plan international en 1982 lorsqu'elle interpréta le rôle de Pamina (*La Flûte enchantée*) au festival d'Aix-en-Provence. Elle débuta à Covent Garden en 1984, et elle est bien connue du public de l'English National Opera (Londres) où elle a prêté sa voix aux personnages de Pamina, Gilda et Nanetta.

Joan Rodgers poursuit également, et avec beaucoup de succès, une carrière de cantatrice de concert et de récitaliste. Elle a été invitée récemment à se produire à l'étranger, auprès de l'Orchestre de Paris, du Los Angeles Philharmonic et de l'Israël Philharmonic. On peut l'entendre régulièrement à Londres, où depuis 1988 elle participe fidèlement aux Concerts-promenade de la BBC.

Della Jones, cantatrice britannique bien connue, est particulièrement réputée pour son répertoire de bel canto. A ses nombreux rôles d'héroïnes de Rossini (elle est l'interprète des *Airs d'opéras de Rossini* sur le disque Chandos, CHAN 8865) elle va ajouter, en 1992, celui de la Marchesa Melibea de *Il Viaggio a Reims*, dans une nouvelle mise en scène de l'Opéra royal de Covent Garden. Son interprétation du rôle de Rosine dans *Le Barbier de Séville* lui a valu d'être désignée pour le prix de l'Evening Standard, section opéra, et, en 1987, pour le Prix Olivier, d'interprétation exceptionnelle dans le domaine de l'opéra.

Ses interprétations d'opéras de Haendel sont tout aussi remarquables, *Arcina* entre autres, où dernièrement, dans le rôle de Ruggiero elle a remporté un vif succès à Genève et à Paris. Elle se produit régulièrement sur les grandes scènes d'opéras de Grande-Bretagne, ainsi qu'à l'étranger, auprès des meilleurs orchestres. Ses contrats à l'étranger l'ont conduite récemment aux Etats-Unis, en Russie, en Espagne, en Grèce, en Allemagne et en Tchécoslovaquie.

Christopher Robson est né en Ecosse, et eut pour professeurs Paul Esswood et Helga Mott. En 1979 il remportait le Prix des Jeunes musiciens. Depuis, plusieurs opéras, notamment: l'English National Opera, le Handel Opera, l'Opera Factory, le Houston Grand Opera, le New York City Opera, et les théâtres d'Heidelberg, Darmstadt, La Hague, Francfort, Innsbruck et Nancy, lui ont offert divers rôles. Il a été également invité à prendre part aux festivals de Paris, de Barcelone, de Bruxelles, des Flandres, d'Eindhoven, d'Aix-en-Provence et de Vienne, sans parler de nombreux concerts en Grande-Bretagne.

M. Robson a participé à plusieurs programmes radio-diffusés et télévisés, au Festival estival retransmis par France-Musique, au Festival international de musique de Barcelone retransmis par la RDTE; et bien entendu, sur les ondes de la BBC. Ses prochains contrats lui feront interpréter divers rôles d'opéras, dans *Xerxes*, *Orfeo* et *Ariodante* (à l'English National Opera); dans *L'incoronazione di Poppea* (à l'Opera Factory) et dans *Giulio Cesare* (au Scottish Opera). Il doit aussi participer à divers concerts en Europe.

Philip Langridge est né dans la province du Kent et a fait ses études à la Royal Academy of Music, Londres.

Il se produit régulièrement, un peu partout à travers le monde, sous la direction de chefs d'orchestre réputés. Dans le domaine de l'opéra, et en particulier des opéras de Britten, ses interprétations du Capitaine Vere, *Billy Budd* (Scottish Opera, English National Opera); de Peter Grimes, de l'opéra du même nom (Covent Garden, English National Opera), et d'Aschenbach, de *Death in Venice* (Scottish Opera) lui ont valu des louanges bien méritées.

Philip Langridge figure sur plusieurs enregistrements dont: *Moses und Aron* sous la direction de Georg Solti; *The Rake's Progress* sous la direction de Riccardo Chailly; *L'enfant et les sortilèges* sous la direction d'André Previn; *Osud* sous la direction de Sir Charles Mackerras; et *The Creation* sous la direction de Simon Rattle. Philip Langridge s'est vu décerner le Prix: Chanteur de l'Année (1989/90) de la Royal Philharmonic Society (sous le patronage des Champagnes Charles Heidsieck).

Bryn Terfel est un jeune baryton-basse très recherché. Son nom figure déjà sur plusieurs enregistrements dont: *Adriana Lecouvreur*, avec Joan Sutherland et Carlo Bergonzi; *La Tosca* avec Plácido Domingo; les *Vêpres de Monteverdi* sous la direction de John Eliot Gardiner; *Don Giovanni*, opéra dans lequel il interprète le rôle de Masetto, sous la direction d'Arnold Östman; *Salomé* dans lequel il chante le rôle de Jochanaan (Jean-Baptiste), sous la direction de Giuseppe Sinopoli; et la Symphonie No 9 de Beethoven, sous la direction de Sir Charles Mackerras.

Natif du Pays de Galles, M. Terfel s'est vu décerner le Prix Kathleen Ferrier avec bourse d'étude, et la Médaille d'Or du meilleur chanteur de la Guildhall School of Drama and Music, Londres. En 1989 il représentait le Pays de Galles au Concours mondial de chant de Cardiff, où il remportait le Prix de la catégorie "Lieder".

En 1990 Bryn Terfel faisait de doubles débuts: à l'Opéra national gallois, dans le rôle de Guglielmo (*Così fan tutte*) qui lui valut les compliments de la critique, et au festival international de Peralada (Espagne) dans *Samson et Dalila*, auprès de José Carreras.

Richard Hickox est certainement l'un des chefs d'orchestre les plus connus de Grande Bretagne. Son répertoire est extrêmement varié, allant de la musique de la Renaissance à la musique contemporaine. Ses dernières années il s'est particulièrement distingué dans le domaine de la musique britannique, ce qui lui a valu d'obtenir de la Fédération nationale des Sociétés musicales le Premier Prix Charles Groves pour avoir servi avec honneur la musique britannique.

Etudiant organiste, il obtient une bourse au Queen's College de Cambridge; puis de 1972 à 1982 il est directeur musical à l'église St-Margaret de Westminster, un poste qui lui permet de créer le City of London Sinfonia, dont il est toujours en charge de la direction musicale.

En 1976 il est nommé directeur du London Symphony Chorus et en 1985 le London Symphony Orchestra en fait — et pour la première fois — son chef d'orchestre associé. C'est avec cet orchestre qu'il a effectué une tournée aux Etats-Unis, c'est cet orchestre qu'il dirigeait aux Concerts Promenades, et au Concert Royal. Toujours avec le LSO et ses Chœurs il a enregistré plusieurs disques; notamment *The Dream of Gerontius* (CHAN 8641 / 2) et *The Apostles* d'Elgar (CHAN 8875 / 6) sous l'étiquette Chandos.

De 1982 à 1990 il est directeur artistique du Northern Sinfonia, auquel il est toujours associé comme principal chef d'orchestre itinérant. Avec Simon Standage il vient de former le Collegium Musicum 90.

Ses contrats de chef d'orchestres étrangers l'ont amené à diriger des concerts donnés par les Philharmoniques de Rotterdam et Oslo, les orchestres symphoniques de Washington (le National), de Detroit et de Houston. Il est également très demandé en France et en Allemagne.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Tim Oldham

Sound engineer Richard Lee

Assistant engineer Peter Sheldon

Editor Richard Lee

Recording venue St Jude's Church, Central Square, London NW11;
11-17 January 1991

Front cover Photograph by Cass Cassidy

Back cover Photograph of Richard Hickox by Nicky Johnston

Design Sean Coleman

© 1991 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

HANDEL: MESSIAH

CHACONNE DIGITAL 2-disc set **CHAN 0522(2)**



George Frideric Handel (1685–1759)

MESSIAH

Oratorio for soli, chorus and orchestra HWV56

Compact Disc One

1 - 22 First Part (Nos 1–21) 51:30
23 - 27 Second Part (Nos 22–26) 23:50

TT 75:27

Compact Disc Two

1 - 18 Second Part (Nos 27–44) 31:20
19 - 27 Third Part (Nos 45–53) 34:00

TT 64:24

Joan Rodgers soprano • Della Jones mezzo-soprano
Christopher Robson counter-tenor • Philip Langridge tenor
Bryn Terfel bass-baritone
Collegium Musicum 90
Richard Hickox

CHANDOS

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester • Essex • England

© 7038

DDD

© 1991 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

RODGERS/JONES/ROBSON/LANGRIDGE/TERFEL/COLLEGIUM MUSICUM 90/HICKOX

CHAN 0522(2)