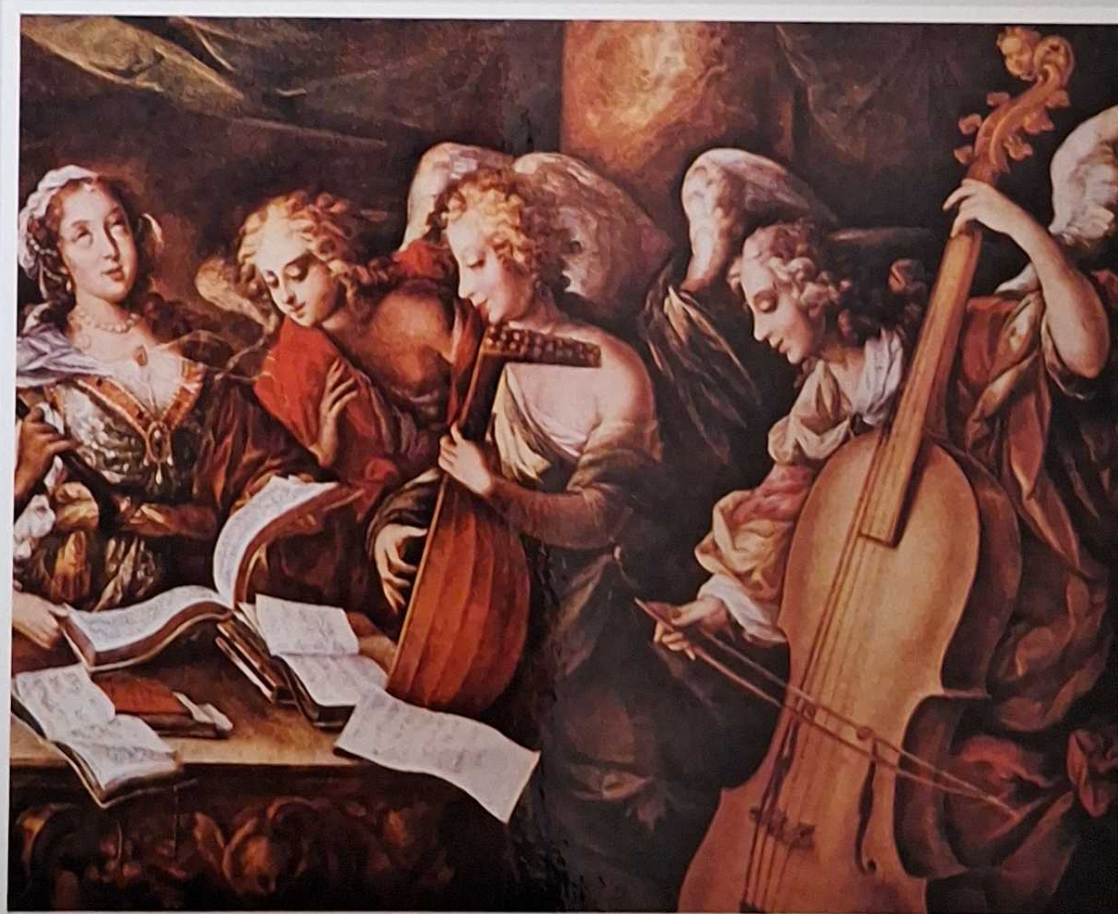


1977
148



Georg Friedrich Händel
Ode for St. Cecilia's Day
Cäcilienode • Ode à Sainte Cécile



Nikolaus Harnoncourt

Ode for St. Cecilia's Day

"A Song for St. Cecilia's Day"

Cäcilienode · Ode à Sainte Cécile

Text: John Dryden

6.42349

AW

STEREO

SEITE · SIDE · FACE 1

- | | |
|---|-------|
| 1. Overture, Larghetto e staccato – Allegro; Menuet | |
| 2. <i>Recitative (Tenor)</i> | |
| "From Harmony, from heav'nly Harmony" | 8'45" |
| 3. <i>Accompagnato, Larghetto e piano (Tenor)</i> | |
| "When Nature underneath a heap" | |
| 4. <i>Chorus, Allegro</i> | |
| "From Harmony, from heav'nly Harmony" | 3'51" |
| 5. <i>Aria, Adagio-Andante (Soprano)</i> | |
| "What passion cannot Music raise and quell!" | 8'39" |
| 6. <i>Aria (Tenor) – Chorus</i> | |
| "The Trumpets loud clangor excites us to arms" | 3'53" |

SEITE · SIDE · FACE 2

- | | |
|--|-------|
| 7. March | 1'47" |
| 8. <i>Aria, Andante (Soprano)</i> · "The soft complaining Flute" | 4'39" |
| 9. <i>Aria, Allegro (Tenor)</i> · "Sharp Violins proclaim" | 4'30" |
| 10. <i>Aria, Larghetto e mezzo piano (Soprano)</i> | |
| "But oh! what art can teach" | 4'00" |
| 11. <i>Aria, Alla Hornpipe (Soprano)</i> | |
| "Orpheus could lead the savage race" | 1'47" |
| 12. <i>Accompagnato, Largo (Soprano)</i> | |
| "But bright Cecilia rais'd the wonder high'r" | 0'35" |
| 13. <i>Chorus, Grave – Un poco più Allegro</i> | |
| "As from the pow'r of sacred lays" | 6'59" |

Felicity Palmer, Sopran · Anthony Rolfe Johnson, Tenor

Bachchor Stockholm · Leitung · Conductor · Direction: Anders Öhrwall

CONCENTUS MUSICUS WIEN (mit Originalinstrumenten · with original instruments · avec instruments originaux)

Gesamtleitung · Musical Direction · Direction d'ensemble: Nikolaus Harnoncourt

DIE MUSIKER · THE MUSICIANS · LES MUSICIENS

Basso continuo, Orgel, Cembalo: Herbert Tachezi – *Cembalo:* Johann Sonnleitner (4, 6, 14) – *Theorbe:* Toyohiko Satoh – *Trompete:* Hermann Schober, Richard Rudolf – *Pauken:* Kurt Hammer – *Traversière:* Leopold Stastny – *Oboen:* Jürg Schaefflein, Paul Hailperin – *Fagott:* Milan Turkovic, Otto Fleischmann – *Violine:* Alice Harnoncourt, Walter Pfeiffer, Peter Schoberwalter, Wilhelm Mergl, Anita Mitterer, Ingrid Seifert, Veronika Schmidt, Richard Motz, Gerold Klaus (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), Micaela Comberti (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), Alison Bury (4, 6, 14), Christin Buchner (4, 6, 14) – *Viola:* Kurt Theiner, Josef de Sordi – *Violoncello:* Nikolaus Harnoncourt, Friedrich Hiller (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11), Wouter Möller (4, 6, 14) – *Violone:* Eduard Hruza

DIE INSTRUMENTE · THE INSTRUMENTS · LES INSTRUMENTS

Orgel: Truhensorgel von Jürgen Ahrend, Loga bei Leer, 1972 – *Cembali:* Martin Skowronek, Bremen, nach italienischen Instrumenten – *Theorbe:* Reid Galbraith, 1976, Kopie nach Johann Christian Hoffmann – *Trompete:* Naturtrompeten in D, Meinl & Lauber, Geretsried 1972 – *Pauken:* Wien, 18. Jh. – *Traversière:* Carl August Grenser, Dresden, um 1750 – *Oboe:* P. Paulhahn, deutsch, um 1720; Paul Hailperin, Wien 1974, nach P. Paulhahn – *Fagott:* Kaspar Tauber, Wien, Ende des 18. Jh. – *Violine:* Jacobus Stainer, Absam 1665; Matthias Albanus, Bozen 1712; Jacobus Stainer, Absam, um 1660; Barak Norman, London 1709; Jacobus Stainer, Absam 1677; München 1680; Mittenwald 18. Jh.; Mittenwald, Mitte des 18. Jh.; Englisch, um 1730; Stainerschule, Anfang des 18. Jh.; Böhmen, 18. Jh.; Joh. Georg Thir, Wien 1781 – *Viola:* Tirol, 17. Jh.; Marcellus Hollmayr, Wien, um 1650 – *Violoncello:* Andrea Castagneri, Paris 1744; Italien, um 1600; Joannes Franciscus Celoniatius, Turin 1742 – *Violone:* Antony Stefan Posch, Wien 1729

Die römische Märtyrerin Caecilia, deren Verehrung und Festtag (22. November) seit dem 5. Jahrhundert bezeugt sind, wurde im 14. oder 15. Jahrhundert zur Schutzpatronin der Musik, vor allem der Musik als von Gott gegebener „harmonia“, die die Harmonie der Welt repräsentiert. Attribut der Heiligen wurde – in Bilddarstellungen seit dem 14. Jahrhundert belegt – die Orgel als dasjenige Instrument, in dem sich der christliche Harmonie-Gedanke am vollkommensten verkörperte; in Raffaels berühmtem Gemälde zeigen die am Boden liegenden, zerbrochenen Instrumente sinnfällig, wie hoch die Orgel über ihnen stand und wie sehr sie zum Symbolinstrument schon am Beginn des 16. Jahrhunderts geworden war. Von solchen Traditionen her lag es nahe, das Fest der Heiligen musikalisch besonders reich auszugestalten; zumindest *auch* zu diesem Zweck bildeten sich Caecilien-Kongregationen, zuerst in Rom gegen Ende des 16. Jahrhunderts, später in anderen Ländern, und in England, getragen von der neuen Blüte kirchlicher und höfischer Musik in der Restauration unter Karl II., seit der Gründung der Londoner St. Cecilia Society 1683. Das Anthem als die bevorzugte Gattung höfischer Fest- und Huldigungsmusik wurde auf das Cäcilienfest übertragen; das Dichten und Komponieren von Cäcilienoden wurde zu einer bevorzugten Aufgabe im Umkreis des englischen Hofes, der sich so große Komponisten wie Purcell (1692) und Händel und so unbedeutende wie Jeremiah Clark und Thomas Clayton unterzogen. Die Kontinuität der „Institution“ Cäcilienode über alle politischen Wechselfälle hinweg wird besonders deutlich an den beiden Werken, die der größte englische Dichter der Epoche, John Dryden, für den 22. November dichtete: die „Ode for St. Cecilia's Day“ entstand 1687, zwei Jahre nach Drydens Konversion zum Katholizismus und auf dem Höhepunkt der Macht des katholischen Jakob II.; „Alexander's Feast“, eine klassizistisch-gelehrte Variation des Caecilienthemas, wurde zehn Jahre später, also nach der „Glorious Revolution“ geschrieben. Beide Dichtungen galten ein volles Jahrhundert lang als die schlechthin klassischen Caecilientexte. Beide wurden von Händel vertont.

Ludwig Finscher

The Roman martyr Cecilia, whose veneration and festive day (22nd November) have been observed since the 5th century, became the patron saint of music in the 14th or 15th century, and in particular music as god-given „harmonia“, representing the harmony of the world. As verified by pictures since the 14th century, the organ became the attribute of the saint as the specific instrument most perfectly embodying the Christian concept of harmony. In Raphael's famous painting the broken instruments lying on the floor provide eloquent evidence of how superior the organ was to them, and how very much it had become a symbolic instrument at the beginning of the 16th century. With such a traditional background it was inevitable that the festivities connected with the saint were observed with far-reaching musical functions. It was at least *also* for this purpose that Cecilian associations were formed, initially in Rome towards the end of the 16th century and later in other countries, including England in the wake of the fresh blossoming of church and court music in the Restoration under Charles II, since the founding of the London St. Cecilia Society in 1683. The anthem as the preferred genre of courtly festive and homage music was transferred to the Cecilian feast. The writing and composing of Cecilian odes became a favourite task in English court circles, attracting such great composers as Purcell (1692) and Handel, and such insignificant ones as Jeremiah Clark and Thomas Clayton. The continuity of the ode to St. Cecilia as an „institution“ surpassing all political changes is clearly underlined by the two works which the greatest English poet of that epoch, John Dryden, wrote for the 22nd November. The „Ode for St. Cecilia's Day“ was written in 1687, two years after Dryden's conversion to Roman Catholicism and at the height of power of the Catholic King James II. „Alexander's Feast“, a classical scholarly variation of the Cecilian theme, was written ten years later, that is to say after the „Glorious Revolution“. For a whole century both poems were accepted as the definitive classical Cecilian texts. Handel set both of them to music.

English translation by Frederick A. Bishop

Sainte Cécile, martyre romaine dont l'adoration et la fête (le 22 novembre) remontent au 5^e siècle devint au 14^e ou 15^e siècle la patronne de la musique, notamment de la musique considérée comme l'«harmonia» divine, représentant l'harmonie de l'univers. L'attribut de la sainte fut, comme l'attestent depuis le 14^e siècle les peintures qu'elle inspira, l'orgue, instrument dans lequel s'incarne au plus haut degré de perfection l'idée chrétienne d'harmonie; le célèbre tableau de Raphaël, dans lequel les instruments gisent sur le sol, brisés, montre avec évidence à quel point l'orgue leur était supérieur et était devenu, dès le début du XVI^e siècle, l'instrument symbolique par excellence. De telles traditions expliquent qu'on ait donné à la fête de la sainte un faste musical particulier et c'est au moins en partie à cet effet que l'on vit se former des congrégations de Sainte Cécile, d'abord à Rome vers la fin du XVI^e siècle, puis dans d'autres pays et en Angleterre où la fondation de la St. Cecilia Society londonienne, en 1683, profita du renouveau de la musique d'église et de cour sous le règne de Charles II. L'«anthem», genre cultivé avec prédilection à la cour pour les musiques solennelles, fut transféré à la célébration de la fête de Sainte Cécile; la composition d'odes littéraires et musicales en l'honneur de la patronne de musiciens devint une des tâches préférées des compositeurs attachés à la cour d'Angleterre et des artistes aussi importants que Purcell (1692) et Haendel s'y soumièrent au même titre que de musiciens mineurs tels que Jeremiah Clark et Thomas Clayton. L'«Ode à Sainte Cécile», «institution» qui se maintint en débit de toutes les vicissitudes politiques, manifesta sa continuité dans les deux œuvres que le plus grand écrivain anglais de l'époque, John Dryden, conçut pour le 22 novembre: L'«ode for St. Cecilia's Day» vit le jour en 1687, deux ans après la conversion de Dryden au catholicisme et à l'apogée de la puissance du roi catholique Jacques II; «Alexander's Feast», savante variation du même thème, parut dix ans plus tard, donc après la «Glorious Revolution». Ces deux poèmes passèrent un siècle durant pour les «classiques» littéraires consacrés à Sainte Cécile et tous deux furent mis en musique par Haendel.

Traduction française de Jacques Fournier

Nach dem großen und anhaltenden (auch finanziellen) Erfolg des Alexanderfests, das Anfang 1736 (merkwürdigerweise nicht zum Cäcilientag) entstanden war, lag es für Händel in den schwierigen folgenden Jahren nahe, auch Drydens älteren Cäcilientext aufzugreifen. Diesmal allerdings kam nur die Komposition einer „echten“ Ode für den 22. November in Frage (das Werk wurde vom 15. bis 24. September 1739 niedergeschrieben), denn Drydens Dichtung, so anspruchsvoll sie ist, bleibt durchaus im Rahmen der Fest-Tradition: in knappen, aber überaus eleganten Strophen und in einer Sprache von klassizistischer Sparsamkeit und Kraft werden die Wirkungen der Musik und einzelner Instrumente besungen, natürlich kulminierend in „the sacred organ's praise“; den Rahmen bilden zwei tiefsinnige Strophen, in denen „Harmonie“ als bewegendes und ordnendes Prinzip im Schöpfungsplan und im Plan des Jüngsten Tages gefeiert wird. Es ist bezeichnend für Händels – oft unterschätztes – geistiges Format wie für sein Verhältnis zum Gastland England, daß seine Komposition gerade in diesen Rahmenteilchen ihre Höhepunkte hat und daß das Werk als ganzes das vielleicht „englischste“ wurde, das er je schrieb – unbeschadet der Tatsache, daß Einzelheiten – motivische und harmonische Einfälle – auf Gottlieb Muffats wahrscheinlich 1736 erschienene „Componimenti musicali per il Cembalo“ zurückgehen.

Die „Overture“, eine französische Ouvertüre mit angefügtem Menuett, schlägt die Grundtöne jedes repräsentativen musikalischen Ereignisses der Epoche an, feierliche (im Larghetto) und fröhliche Festlichkeit (wenige Tage später wurden die drei Sätze noch einmal, leicht verändert, im Concerto grosso opus 6 Nr. 5 verwendet). Rezitativ, Accompagnato und Chor bilden den ersten, tonartlich geschlossenen Hauptteil (D-dur): das Accompagnato arbeitet sich, in großartiger musikalischer Bildlichkeit, durch chromatische Septakkordfolgen aus dem „heap of jarring atoms“ dem Ur-Chaos zum Schöpfungsruf „arise“ empor (A-dur-Dreiklangssignale); die wiederum ganz unmittelbar bildlich gefaßte Ordnung des Chaos durch „music's power“ schließt sich an. Der Chor verbindet direkt tonmalerische und symbolische Bildlichkeit zur Darstellung der drei Grundgedanken des Textes – schon in der instrumentalen Einleitung, die dann durch den Chorsatz gleichsam ausgelegt wird: „harmony“ (Dreiklangsmelodik, Vorhaltsharmonik, strenger Kontrapunkt), „through all the compass of the notes it ran“ (Oktavenläufe) und „the diapason closing full in man“ (Oktaven in den Bässen wie später Oktaven und unisono in den Männerstimmen). Wie diese Elemente im Verlauf des Chorsatzes ausgearbeitet und kombiniert werden, steht an exegetischer Tiefsinnigkeit dem Text nicht nach. Die folgenden Sätze machen von den Möglichkeiten zu Klangmalerei und Affektdarstellung, die der Text an die Hand gibt, den phantasievollsten Gebrauch: Sopranarie mit konzertierendem Cello (G-dur), Tenorarie und Chor mit Trompete und Pauken (D-dur), Marsch mit Trompete (ebenfalls D-dur), Sopranarie mit Querflöte und gedämpften Streichern (h-moll), Tenorarie mit Violinen unisoni (A-dur). Der Klangphantasie entspricht der Formenreichtum der Stücke und die liebevolle, affektive und tonmalerische Detailarbeit am Text – die Zeit der schematischen da-capo-Form und der Affekteinheit ist für Händel hier – wie in den Oratorien dieser Jahre – endgültig vorbei.

Die letzte Satzgruppe vor dem Schlußchor – „Auftritt“ der Orgel, dann der Heiligen Caecilie – ist tonartlich besonders herausgehoben (F-dur): ein feierliches, in seiner Einfachheit ergreifendes Sopranarioso mit konzertierender Orgel (1739 natürlich von Händel selbst gespielt und wahrscheinlich reich verziert) und eine den Orpheus feiernde Sopranarie „alla Hornpipe“, eine reizende hommage à Purcell, den „Orpheus Britannicus“, der die Hornpipe in seinen Bühnenwerken gesellschaftsfähig gemacht hatte. Merkwürdig kurz, wenn auch in feierlichem Accompagnato ist die eigentlich zentrale Caecilia-Strophe behandelt – was mit Drydens hier besonders dunklen Formulierungen zusammenhängen mag. Dafür ist im Schlußchor (D-dur) die Vision vom Weltende in einen der mächtigsten Oratorienchöre umgesetzt, die Händel geschrieben hat: einer choralartigen Introduction in responsorialem Wechsel von Vorsänger und Chor folgt ein riesiges Fugato, in dem „the untuning of the sky“ wahrhaft visionär Gestalt gewinnt.

Bemerkungen zur Aufführung

Die wichtigste Aufgabe war wohl, die Verwendung der Continuoinstrumente bei den einzelnen Stücken festzulegen. Bei diesem Werk gibt es einige Instrumente (Laute, Orgel, Cembalo), die

Händel irgendwo im Werk erwähnt. Man kann wohl annehmen, daß der Lautenist (oder Theorbist) nicht während der ganzen Aufführung untätig dasaß und nur sein Solo in der Sopranarie Nr. 8 „The soft complaining flute“ spielte; dasselbe gilt für die Orgel Nr. 10 „But oh! what art can teach“. So wurden diese Instrumente das ganze Werk hindurch in verschiedenen Kombinationen eingesetzt:

Nr. 1 Ouverture mit Cembalo. Nr. 2 Recitativ „From Harmony“ und Nr. 3 Accompagnato „When Nature“ mit Orgel, später, beim Affektwechsel, Cembalo. Nr. 4 Chorus „From Harmony“ Orgel und Cembalo. Nr. 5 Aria „What passion“ Orgel. Nr. 6 Aria „The trumpets loud clangor“ Cembalo, ab dem Chorus Zwei Cembali. Nr. 7 March Cembalo. Nr. 8 Aria „The soft complaining flute“ Orgel, Laute. Nr. 9 Aria „Sharp Violins proclaim“ Cembalo. Nr. 10 Aria „But oh! what art can teach“ Orgel und Laute. Nr. 11 Aria „Orpheus could lead“ Cembalo und Laute. Nr. 12 Accompagnato „But bright Cecilia“ Orgel und Laute. Nr. 13 Chorus „As from the pow'r“ Orgel, ab Un poco più Allegro Cembalo dazu.

Außerdem wurden die Oboen und die Flöte auch außer den Soli in einigen charakteristischen Stücken zur Verdopplung der Violinen gespielt. Die Baßinstrumente (Celli, Kontrabaß, Fagott) wurden je nach der musikalischen Situation solistisch oder gemeinsam eingesetzt.

Nikolaus Harnoncourt

After the considerable and lasting success (also financial) of Alexander's Feast, which was composed at the beginning of 1736 (strangely enough not for St. Cecilia's Day), it was natural that in the following years, difficult ones for Handel, he should also fall back on Dryden's older Cecilia text. This time, however, only the composition of a „genuine“ ode for 22nd November could be considered (the work was composed from 15th to 24th September, 1739); for Dryden's text, demanding though it is, remains well within the confines of the festive tradition. Terse, but certainly elegant, verses in a language of classical economy and power sing the praises of the effects of music and of individual instruments, naturally culminating in „the sacred organ's praise“. The framework is formed by two profound verses in which „harmony“ is acclaimed as a motivating and regulating principle in the plan of creation and in the plan of the Day of Judgement. It is characteristic of Handel's often underestimated intellectual calibre, as well as of the relationship with his host country, England, that his composition reaches its climax precisely in these framework sections, and that the work as a whole became perhaps the „most English“ that he ever wrote. This is not altered by the fact that details – motif and harmony ideas – go back to Gottlieb Muffat's „Componimenti musicali per il Cembalo“, which probably appeared in 1736. The „Overture“, a French overture with added minuet, incorporates the basic tenors of every representative musical event of the epoch: solemn (in the larghetto) and joyful festiveness (a few days later the three movements were used again, slightly amended, in the Concerto grosso opus 6, No. 5). Recitative, accompagnato and chorus provide the first principle section in uniform key (D major). The accompagnato, with splendid musical illustration, works its way by chromatic seventh chord sequences from the „heap of jarring atoms“, the original chaos, to the cry of creation „arise“ (A major triad signals). This in turn is immediately followed by the graphically depicted ordering of chaos through „music's power“. The chorus combines direct tone pictorial and symbolic illustration to present the three basic concepts of the text, already in the instrumental introduction, which is then interpreted, so to speak, by the choral movement: „harmony“ (triad melody, suspension harmony, strict counterpoint), „through all the compass of the notes it ran“ (octave runs), and „the diapason closing full in man“ (octaves in the basses, and later octaves and unison in the male voices).

The way in which these elements are worked out and combined in the course of the choral movement lacks nothing of the exegetic profundity of the text. The subsequent movements make the most imaginative use of the possibilities for tone painting and depiction of emotions as provided by the text: soprano aria with concertante cello (G major), tenor aria and chorus with trumpet and kettledrums (D major), march with trumpet (also D major), soprano aria with transverse flute and muted strings (B minor), tenor aria with violins unisoni (A major). The tonal imagination corresponds with the richness of form of the pieces and the tender, emotional and tone painting detail

work on the text. At this point the period of the systematic da capo form and emotional uniformity is finally over as far as Handel is concerned – as was the case in the oratorios of these years. The last movement group prior to the concluding chorus – „entry“ of the organ, and then of St. Cecilia – is especially distinguished by the key (F major): a solemn soprano arioso, touching in its simplicity, with concertante organ (naturally in 1739 played by Handel himself and probably richly ornamented), and a soprano aria acclaiming Orpheus „alla hornpipe“, a charming act of homage to Purcell, the „Orpheus Britannicus“, who had made the hornpipe presentable in his stage works. The Cecilia verse, the actual focal point of the work, receives singularly short treatment, although it is also set in a festive accompagnato. This could be due to Dryden's particularly obscure formulations at this point. As if in recompense, in the concluding chorus (D major) the vision of the end of the world is depicted in one of the most powerful oratorio choruses that Handel ever wrote. A choral-like introduction in responding alternation between lead singer and choir is followed by a gigantic fugato, in which „the untuning of the sky“ takes on veritable visionary shape.

Remarks on the performance

Probably the most important task was to determine the continuo instruments for the various pieces. In this instance there are, of course, a few instruments (lute, organ, harpsichord) which Handel mentions somewhere in the work. One can reasonably assume that the lutenist (or theorbo player) did not sit there idly during the entire performance and only play his solo in the soprano aria No. 8 „The soft complaining flute“. The same applies to the organ, No. 10 „But oh! What art can teach“. Therefore throughout the entire work these instruments were used in various combinations.

No. 1 Overture, with harpsichord. No. 2 Recitative „From Harmony“ and No. 3 Accompagnato „When Nature“, with organ and later, with the change of emotion, harpsichord. No. 4 Chorus „From Harmony“, organ and harpsichord. No. 5 Aria „What passion“, organ. No. 6 Aria „The trumpets loud clangor“, harpsichord, as from the chorus two harpsichords. No. 7 March, harpsichord. No. 8 Aria „The soft complaining flute, organ, lute. No. 9 Aria „Sharp violins proclaim“, harpsichord. No. 10 Aria „But oh! what art can teach“, organ and lute. No. 11 Aria „Orpheus could lead“, harpsichord and lute. No. 12 Accompagnato „But bright Cecilia“, organ and lute. No. 13 Chorus „As from the pow'r“, organ, as from un poco più allegro, including the harpsichord.

Furthermore the oboes and flutes, in addition to the solos, were used in some characteristic pieces to double the violins. The bass instruments (cellos, double bass, bassoon) were employed solo or together, according to the particular musical situation.

Après le grand et durable succès (également financier) de la «Fête d'Alexandre» qui avait été composée au début de l'année 1736 (et non, curieusement, pour le jour de la fête de Sainte Cécile), il était normal pour Haendel, dans les années difficiles qu'il connut alors, de se pencher également sur la première ode que Dryden avait écrite en l'honneur de Sainte Cécile. Cette fois cependant il ne pouvait être question que d'une «véritable» ode pour le 22 novembre (Haendel la composa du 15 au 24 septembre 1739) car le poème de Dryden, aussi haute que soit son ambition littéraire, reste entièrement dans le cadre de la tradition liée à cette fête: l'œuvre célèbre en strophes brèves mais extrêmement élégantes, avec une économie et une vigueur de langage toutes classiques les effets produits par la musique et par les divers instruments et atteint naturellement son apothéose dans «the sacred organ's praise»; ces strophes sont encadrées par deux strophes de teneur plus profonde, célébrant en l'«harmonie» le principe moteur et régulateur qui préside au plan de la création du monde et présidera à celui du Jugement dernier. Il est caractéristique du niveau intellectuel de Haendel – souvent sous-estimé – ainsi que des relations qu'il entretenait avec l'Angleterre, pays qui l'avait accueilli, que sa composition atteigne précisément dans ces parties introductive et conclusive son maximum de puissance expressive et que l'œuvre entière soit peut-être «la plus anglaise» qu'il eût jamais écrite, nonobstant les emprunts d'ordre thématique et harmonique qu'il fit aux «Componimenti musicali per il Cembalo» de Gottlieb Muffat, ouvrage probablement paru en 1736.

L'«Overture», ouverture française avec menuet additionnel, adopte les accents fondamentaux de cet événement musical représentatif, elle exprime une imposante (dans le Larghetto) et joyeuse solennité (trois des mouvements furent encore repris quelques jours plus tard, légèrement modifiés, dans le Concerto grosso opus 6 n° 5). Récitatif, accompagnato et chœur forment la première partie principale, тонаlement homogène (ré majeur): dans une magnifique plasticité musicale, l'accompagnato s'élève par des séries chromatiques d'accords de septième du «heap of jarring atoms», du chaos originel, jusqu'à l'appel «arise» mettant en œuvre la création (fanfares d'accords parfaits en la majeur) puis, dans une vision aussi directement imagée, s'enchaîne la mise en ordre du chaos par le «music's power». L'introduction instrumentale, puis le chœur unissent peinture et symbolisme musicaux pour représenter les trois idées fondamentales du texte: «harmony» (traitement mélodique basé sur l'accord parfait, écriture harmonique utilisant les retards, contrepoint rigoureux), «through all the compass of the notes it ran» (traits en octaves) et «the diapason closing full in man» (octaves aux basses comme plus tard octaves et unisson aux voix d'hommes). L'élaboration et la combinaison de ces éléments dans le discours choral ne le cèdent en rien aux paroles pour ce qui est de la profondeur d'exégèse. Les mouvements suivants exploitent avec une extrême imagination les possibilités de peinture sonore et d'expression de sentiments offertes par le texte: air de soprano avec violoncelle concertant (sol majeur), air de ténor et chœur avec trompette et timbales (ré majeur), marche avec trompette (ré majeur également), air de soprano avec flûte traversière et cordes en sourdine (si mineur), air de ténor avec violons à l'unisson (la majeur). La fantaisie musicale correspond à la richesse de formes des divers morceaux: l'époque de la schématique forme da capo et de l'expression monochrome est ici pour Haendel – comme dans les oratorios de ces années – là – définitivement révolue.

Le dernier groupe de mouvements avant le chœur final – «entrée en scène» de l'orgue, puis de Sainte Cécile – est spécialement mise en relief par la tonalité (fa majeur): il consiste en un solennel arioso de soprano, saisissant dans sa simplicité, avec orgue concertant (naturellement joué en 1739 par Haendel lui-même et probablement richement ornementé) et en un air de soprano «alla Hornpipe» célébrant Orphée, ravissant hommage à Purcell, l'«Orpheus Britannicus». Il est curieux que la strophe essentielle, consacrée à Sainte Cécile, soit traitée fort brièvement, encore qu'avec un cérémoniel accompagnato, peut-être en raison des formules particulièrement obscures du texte de Dryden. En revanche le puissant chœur final (en ré majeur), débutant à la manière d'un choral écrit en répons, parvient à une puissance suggestive véritablement visionnaire dans le colossal fugato dépeignant «the untuning of the sky».

Remarques sur l'exécution

La tâche essentielle consistait sans conteste à fixer quels instruments de continuo devaient être utilisés dans les divers morceaux. Il y a dans cette œuvre certains instruments (luth, orgue, clavecin) que Haendel mentionne à un moment quelconque. On est en droit de supposer que le luthiste (ou théorbiste) ne restait pas inactif tout au long de l'exécution, attendant seulement de jouer son solo dans l'air de soprano n° 8 «The soft complaining flute», pas plus que l'organiste intervenant au n° 10 «But oh! what art can teach». Aussi a-t-on utilisé ces instruments en diverses combinaisons dans l'ouvrage entier:

N° 1 Overture avec clavecin. N° 2 Récitatif «From Harmony» et n° 3 accompagnato «When Nature» avec orgue et, plus tard, clavecin lorsque la teneur expressive change. N° 5 Air «What passion» avec orgue. N° 6 Air «The trumpets loud clangor» avec clavecin, avec deux clavecins à partir du chœur. N° 7 Marche avec clavecin. N° 8 Air «The soft complaining flute» avec orgue, luth. N° 9 Air «The sharp Violins proclaim» avec clavecin. N° 10 Air «But oh! what art can teach» avec orgue et luth. N° 11 Air «Orpheus could lead», avec clavecin et luth. N° 12 Accompagnato «But bright Cecilia» avec orgue et luth. N° 13 Chœur «As from the pow'r» avec orgue, plus clavecin à partir d'Un poco più Allegro.

En plus de leurs soli, hautbois et flûtes ont été employés dans divers morceaux caractéristiques pour doubler les violons. Les instruments de basse (violoncelles, contrebasses, basson) ont été utilisés en solistes ou ensemble suivant la situation musicale.

1. OVERTURE, LARGHETTO E STACCATO - ALLEGRO; MENUET

2. REZITATIV (Tenor)

Durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie
Entstand dies weite Weltenall.

3. ACCOMPAGNATO (Tenor)

Als formlos die Natur noch lag,
Verworr'nen Mißklänge voll,
In lebensloser Nacht:
Scholl wohllautreich des Schöpfers Ruf:
„Erwach' aus starrem Tod!“
Und Kalt und Heiß, und Dürr und Feucht
Zertheilt in fester Ordnung sich,
Durch Harmonie beseeelt.

4. CHOR

Durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie
Entstand dies weite Weltenall:
Von Harmonie zu Harmonie
Durchlief die Schöpfung aller Töne Reich,
Und schloß im Vollklang ihrer höchsten Macht.

5. ARIE (Sopran)

Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug! –
Als Jubal die erste Laute schlug,
Wie lauscht' die Schaar da ihrem Sang,
Die staunend hin zur Erde sank,
Anbetend vor dem Wunderklang.
Sie wähnt', ein lebend gottgleich Wesen trug
Die Laute bergend in ihrem Hohl,
Die sprach so lieblich und so wohl.
Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug!

6. ARIE (Tenor) und CHOR

Der Schall der Trompete,
Er ruft uns zur Schlacht;
Der Zorn in dem Busen,
Der Kampfmuth erwacht,
Der Trommel donnerndes Geroll,
Ihr grollender Schlag
Stürmt auf an den Feind,
Auf, auf, bis der Siegsruf erschallt.

7. MARSCH

8. ARIE (Sopran)

Der Flöte Klageton
Hinsterbend singt den Jammer
Der hoffnungslosen Liebe;
Ihr Grablied sanft flüsternd in der Laute Schlag.

9. ARIE (Tenor)

Die helle Geige singt
Von Eifersucht und von Verzweiflung:
Singt von heißer Lieb', und Sehnsucht
Tiefster Qual, und höchstem Leiden,
Um der stolzen Schönen Gunst.

10. ARIE (Sopran)

Doch o, wess' Stimme gleicht,
O welche Kunst erreicht
Der heil'gen Orgel Klang!
Ihren Klang, der Liebe singt,
Und sich auf zum Himmel schwingt,
Zum Engel-Chorgesang.

11. ARIE (Sopran)

Orpheus bezwang die wilde Brut;
Der Baum, entwurzelt seinem Grund,
Er folgt der Laute Klang.

12. ACCOMPAGNATO

Doch sieh! Cäcilia wirkte größ're That!
Als sie der Orgel Stimm' und Sang verlieh,
Da lauscht ein Engel und wähnt entzückt
Sich auf der Erd' im Himmel.

13. CHOR

So wie durch heil'ger Lieder Macht
Der Sphären Lauf begann,
Und sie des großen Schöpfers Preis
Lobsangen durch das All:
So, wenn die letzte Stunde schlägt
Und ganz dies Erdenrund zerfällt,
Dröhnt der Posaune lauter Schall:
Was stirbt ersteht, was lebt vergeht,
Und der Sphärenklang verstummt im All.

1. OVERTURE, LARGHETTO E STACCATO - ALLEGRO; MENUET

2. RECITATIVE (Tenor)

From Harmony, from heav'nly Harmony,
This universal frame began

3. ACCOMPAGNATO (Tenor)

When Nature underneath a heap
Of jarring atoms lay,
And could not heave her head;
The tuneful voice was heard from high,
“Arise! ye more than dead”;
Then cold and hot, and moist and dry,
In order to their stations leap,
And Music's pow'r obey.

4. CHORUS

From Harmony, from heav'nly Harmony,
This universal frame began:
From Harmony to Harmony,
Through all the compass of the notes it ran,
The diapason closing full in Man.

5. ARIA (Soprano)

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

6. ARIA (Tenor) and CHORUS

The Trumpet's loud clangor
Excites us to arms
With shrill notes of anger,
And mortal alarms.
The double, double, double beat
Of the thund'ring Drum
Cries, hark! the foes come;
Charge, charge! 'tis too late to retreat.

7. MARCH

8. ARIA (Soprano)

The soft complaining Flute
In dying notes discovers
The woes of hopeless lovers,
Whose dirge is whisper'd by the warbling Lute.

9. ARIA (Tenor)

Sharp Violins proclaim,
Their jealous pangs and desperation,
Fury, frantic indignation,
Depth of pains, and height of passion,
For the fair disdainful dame.

10. ARIA (Soprano)

But oh! what art can teach,
What human voice can reach
The sacred Organ's praise!
Notes inspiring holy love,
Notes that wing their heav'nly ways
To join the choirs above.

11. ARIA (Soprano)

Orpheus could lead the savage race;
And trees uprooted left their place,
Sequacious of the Lyre.

12. ACCOMPAGNATO (Soprano)

But bright Cecilia rais'd the wonder high'r:
When to her Organ vocal breath was giv'n,
An angel heard, and straight appear'd,
Mistaking earth for heaven.

13. CHORUS

As from the pow'r of sacred lays
The spheres began to move;
And sung the great Creator's praise
To all the bless'd above:
So when the last and dreadful hour,
This crumbling pageant shall devour;
The Trumpet shall be heard on high, –
The dead shall live, the living die,
And Music shall uptune the sky.

1. OUVERTURE, LARGHETTO E STACCATO - ALLEGRO; MENUET

2. RÉCITATIF

Par l'harmonie, par la sainte harmonie
Naquit le monde entier.

3. ACCOMPAGNATO

Lorsque la Nature gisait
Dans le chaos universel,
Incapable de soulever son front,
La voix mélodieuse du créateur retentit:
«Réveille-toi, toi qui es plus que morte!»
Alors le froid et la chaleur, l'humidité et la sécheresse
Se répartirent en éléments distincts,
Obéissant à l'orde de la Musique.

4. CHŒUR

Par l'harmonie, par la sainte harmonie
Naquit le monde entier:
D'harmonie en harmonie
La création parcourut l'étendue totale des sons
Et atteignit le degré suprême du diapason avec
l'être humain.

5. AIR

Quelle passion la Musique n'est-elle pas capable de
susciter et d'apaiser!
Lorsque Jubal toucha les cordes de la lyre,
Tous ceux qui se trouvaient alentour retinrent
leur souffle,
Emergeillés, et se prosternèrent
Pour adorer ces accents célestes.
Seul un Dieu, pensèrent-ils, pouvait habiter ces sons
Au langage si suave et si agreable.
Quelle passion la Musique n'est-elle pas capable de
susciter et d'apaiser!

6. AIR et CHŒUR

Le son retentissant de la Trompette
Nous appelle aux armes
Avec de stridents accents de fureur
Et de mortelles alarmes.
Le roulement redoublé, le roulement redoublé
Du Tambour tonitruant nous crie:
Ecoutez! Foncez sur l'ennemi!
Chargez, chargez! Il est trop tard pour battre en retraite.

7. MARCHE

8. AIR

Les douces plaintes de la Flute
Exprime en sons mourants
La désolation des amoureux sans espoir
Dont le chant funèbre est murmuré par le tendre Luth.

9. AIR

Clair et aigu, le Violon proclame
Les angoisses de la jalousie et le désespoir,
La fureur, l'indignation frénétique,
Les abîmes de souffrance et l'ardeur de la
passion éprouvée
Pour une belle dame dédaigneuse.

10. AIR

Mais, quel art peut enseigner,
Quelle voix humaine peut atteindre
La sonorité sacrée de l'Orgue,
Ses notes inspirant l'amour divin,
Ses notes qui s'envolent à travers les voies célestes
Pour rejoindre le chœur des anges.

11. AIR

Orphée savait dompter les bêtes sauvages
Et les arbres, déracinés de leur sol,
Se déplaçaient pour suivre les accents de la Lyre.

12. ACCOMPAGNATO

Mais Sainte Cécile a accompli un plus grand miracle
Lorsqu'elle a donné à l'Orgue haleine et voix;
Un ange l'entendit et apparut aussitôt,
Prenant la terre pour le ciel.

13. CHŒUR

De même que les sphères commencèrent à se mouvoir
Par le pouvoir des harmonies sacrées
Et que toutes les créatures bénies chantèrent
Les louanges du grand Créateur,
A l'heure dernière d'épouvante
Où l'univers sera réduit en poussière
On entendra résonner le fracas de la Trompette:
Les morts ressusciteront, les vivants mourront
Et la Musique s'éteindra dans les sphères.

